

REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA

— X —



2017

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

X
2017

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



Francesc Bonastre i Bertran

FRANCESC BONASTRE I BERTRAN (1944-2017)

JOSEP MARIA GREGORI I CIFRÉ
Universitat Autònoma de Barcelona

Francesc Bonastre nasqué a Montblanc el 20 d'abril de 1944 i va traspassar a Barcelona el 20 de setembre de 2017. A partir dels sis anys, s'inicià en l'estudi de la música a l'escolania de la seva vila natal amb mossèn Ramon Boqueres, organista de Santa Maria de Montblanc. Entre 1956 i 1962 completà la seva formació musical al Seminari Pontifici de Tarragona amb el canonge organista Francesc Tapies. El 1962 es traslladà a Barcelona per cursar els estudis de filologia romànica a la Universitat de Barcelona (UB), carrera en la qual es llicencià el 1967 i, sota la direcció del doctor Martí de Riquer, es doctorà el 1970 amb la tesi *Estudis sobre la Verbata* (*La verbata a Catalunya durant els segles XI-XVI*). La seva vocació musicològica es forjà arran de les trobades que mantenia amb els musicòlegs mossèn Higiní Anglès i mossèn Josep Maria Llorens a la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya. Entre 1969 i 1972 obtingué una beca de formació de personal investigador a l'Instituto Español de Musicología del Consell Superior d'Investigacions Científiques (CSIC), que li permeté completar la seva formació musicològica amb el doctor Miquel Querol. El seu estudi sobre la verbata fou guardonat amb la VII Beca Manuel de Montoliu l'any 1969 i rebé, el 1976, el Premi Nacional de Musicologia.

La seva carrera docent s'inicià a la Universitat de Barcelona (1967-1972) i, amb la fundació de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), el 1968, alternà la docència entre les dues universitats. Tanmateix, a partir de 1972, l'exercí de manera exclusiva a la UAB, on fou professor agregat i catedràtic de musicologia, a partir de 1986. Durant el període 1973-1978, impulsà, amb la col·laboració del doctor Antonio Martín Moreno, la creació d'un pla bianual de deu assignatures de musicologia en el si de la llicenciatura d'història de l'art de la UAB. Entre 1972 i 1974, dirigí el Departament d'Art i fundà el Centre de Documentació Musical (CDM) de la UAB, amb la voluntat de treballar en la recuperació del patrimoni musical de Catalunya. Entre 1973 i 1979, el centre va endegar les catalogacions dels fons musicals de la catedral de Tarragona, Santa Maria del Pi, Santa Maria de la Geltrú, Santuari dels Arcs, Sant Joan de les Abadesses, Sant Esteve d'Olot i

Canet de Mar. Aquell projecte va donar pas a la creació, el 1980, de l'Institut Universitari de Documentació i d'Investigació Musicològiques Josep Ricart i Matas (IUDIM) de la UAB, amb el concurs de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Des de l'IUDIM impulsà i dirigí la revista *Recerca Musicològica*, amb la qual publicà vint-i-un números entre 1980 i 2014, i la col·lecció de partitures «Quaderns de Música Històrica Catalana» (1983-1991).

Conjuntament amb els professors d'història de la música de les universitats espanyoles —Emilio Casares, José López Calo, Dámaso García Fraile, Oriol Martorell i Enrique Sánchez Pedrote—, participà activament en la creació, el 1985, de la llicenciatura en geografia i història, història de l'art i musicologia, que donà pas, el 1997, a la creació de la titulació d'història i ciències de la música. D'entre els càrrecs de responsabilitat acadèmica i científica que va assumir en el decurs de la seva carrera, cal destacar la pertinença, en qualitat d'acadèmic numerari, a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi i a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, com a acadèmic corresponent; la participació en la fundació de la Societat Catalana de Musicologia de l'Institut d'Estudis Catalans, de la qual fou secretari entre 1974 i 1991; l'assumpció del comissariat dels actes dels centenaris de Felip Pedrell (1991) i Frederic Mompou (1992); la participació en seixanta-sis congressos nacionals i internacionals, trenta-cinc dels quals sota la seva organització; la participació en accions integrades amb les universitats de Lió, Lisboa i Cardiff; la direcció de vuit projectes universitaris de recerca (CAICYT, DGICYT, MICINN...), així com la presència en el consell rector de l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (1996-2008) i en el jurat dels Premis Nacionals de Cultura de la Generalitat de Catalunya (1998-2003).

El seu llegat musicològic se centra, de manera prioritària, en la història de la música catalana. El catàleg temàtic de la seva obra conté més de cent cinquanta publicacions i comprèn des de la música medieval fins al segle xx, per bé que el gros de les seves recerques té com a punt central els autors i el repertori del Barroc musical català. La singladura de la seva trajectòria científica pren com a punt de partença i retorn la figura de Felip Pedrell, entre l'edició del seu primer llibre, *Felip Pedrell. Acotaciones a una idea* (1977), i el darrer, en el qual compila i estudia l'epistolari pedrellià, *Epistolario de Felip Pedrell* (2015). D'entre les seves edicions crítiques, cal esmentar *Història de Joseph* de L. V. Gargallo (Biblioteca de Catalunya, 1986), *Completos a 15* de Francesc Soler (Biblioteca de Catalunya, 1988), *Simfonia de Mi b M* de Bernat Bertran (Biblioteca de Catalunya, 1991), *Poema simfònic* de Felip Pedrell (Instituto Complutense de Ciencias Musicales, ICCMU, 1992), *Los amantes de Teruel* de Tomás Breton (ICCMU, 1998), *Celos aún del aire matan* de Juan Hidalgo (ICCMU, 2000) i *La missa policoral a Catalunya a la segona meitat del segle xvii* (CSIC, 2005).

Fermament convençut de la necessitat de mantenir i estrènyer els lligams entre la musicologia i la música, va conrear l'art de la interpretació musical, des de la direcció de la Schola Cantorum Universitària de la UB (1967-1972) i el cor Gaudium Musicae (1975-1985) —vinculat al CDM de la UAB—, fins a la fundació, entre 1995 i 1996, dels conjunts de música antiga Seconda Pratica i Mapa

Harmonico, que impulsà amb la voluntat de donar difusió al repertori inèdit del Barroc català, objecte de les seves recerques, i amb els quals va realitzar diversos enregistraments discogràfics.

La seva vocació compositiva ha deixat un catàleg de setanta-set obres escrites entre 1963 i 2012 per a diverses formacions musicals —cor, *lieder*, música per a piano, música per a cobla, música simfònica, cantates i oratoris—, entre les quals cal esmentar 27 *lieder* per a veu i piano, la *Suite montblanquina* (1967), *Joglaresques* (1967), *Cançons d'estudiant* (1968), *Cantata de Nadal* (2002), *Galeria d'impressions* (2003), *Glosas del peregrino* (2004), *El túmulo de Altisidora* (2005), *Corona d'estels* (2006), *Stix* (2007), *Oratori de la Mare de Déu de la Serra* (2007) i *Fructuosi Natalícia* (2008).

Vull concloure aquesta breu sinopsi sobre el seu llegat musicològic i musical posant en relleu el seu paper de degà de la musicologia universitària catalana. Des de la UAB i en el decurs de quaranta anys de docència —a partir del seu llibre de text *Música y parámetros de especulación* (Alpuerto, 1977)—, ha sabut transmetre el seu capteniment musicològic fonamentat en l'estima vers el llegat musical dels avantpassats a tot un estol de noves generacions esperonades i agraïdes pel seu mestratge.

ARTICLES

ELS BORDONS, DESTACADA NISSAGA D'ORGUENERS, I LA SEVA APORTACIÓ A L'ORGUENERIA CATALANA (SEGLES XV-XVII)¹

JOSEP M. SALISI I CLOS
Societat Catalana de Musicologia

RESUM

La família d'orgueners Bordons s'establí a Solsona a finals del segle xv, va mantenir el seu màxim floriment a partir de mitjan segle xvi i es va estendre pràcticament durant tot un segle. En total venen a ser dotze orgueners distribuïts en set generacions les que conformen aquesta família de constructors d'orgues, la major part d'ells residents a Solsona, i que treballaren en uns cent cinquanta instruments. Durant anys s'ha caigut en diverses confusions pel que fa als noms i la tasca dels Bordons, degut a la repetició dels noms de pila dels orgueners. El present treball relaciona cronològicament els Bordons orgueners i la seva obra, i mostra clarament la relació entre els mestres d'orgues i l'instrument en què obrà cadascun.

PARAULES CLAU: segles xv-xvii, orgues, orgueners, Solsona, Bordons.

THE BORDONS, A PROMINENT FAMILY OF ORGAN MAKERS, AND THEIR CONTRIBUTION TO CATALAN ORGAN MAKING (15th-17th CENTURIES)

ABSTRACT

The Bordons were a family of organ makers who established themselves in Solsona in the late 15th century. The high point of their achievement began in the mid-16th century and lasted for nearly a hundred years. The family came to comprise a total of twelve organ makers belonging to seven generations, most of whom resided in Solsona, and worked

1. Aquest treball s'emmarca dins el «Proyecto de Investigación Coordinado del Programa Estatal de I + D + I, Orientada a los Retos de la Sociedad (Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación, 2013-2016)», titulat «Lo que no se escribe en la música que se escribe: el peso de la tradición oral en la actividad musical profesional y las fuentes en el ámbito hispánico» (HAR2013-48181-C2-1-R), del qual formo part activa com a membre de l'equip de treball.

on some one hundred and fifty instruments. Confusions have existed for years with respect to the names and work of the Bordons due to the repeated use of the same forenames by the organ makers. This paper presents a chronological listing of the Bordon organ makers and their work, establishing a clear relationship between these master organ makers and the instruments on which each of them worked.

KEYWORDS: 15th-17th centuries, organs, organ makers, Solsona, Bordons.

INTRODUCCIÓ

Els Bordons fou una família d'orgueners, possiblement vinguda de França, que s'establí a Solsona molt probablement cap a finals del segle xv; desenvoluparen la seva labor orguenera arreu de Catalunya, València i França. Es desconeix quan iniciaren la seva tasca, però se'ls pot seguir el rastre durant set generacions —es té constància de dotze orgueners i arriben a treballar en prop de cent cinquanta instruments, ja fos construint-los de nou, reformant-los, ampliant-los o, senzillament, fent-ne el manteniment. Sovint es fa difícil poder escatir quina d'aquestes tasques dugueren a terme, ja que la informació que ens arriba és poc concisa, o minsa, sobretot pel que fa als primers Bordons i al darrer. Observant l'espai temporal en què es mogueren els diversos orgueners, ben bé es pot acotar el seu treball entre mitjan segle xv i el darrer terç del segle xvii, cosa que vindria a ser prop d'uns dos-cents anys de floriment com a mestres de fer orgues.

En aquest treball es mostren les dades conegudes d'aquests orgueners, com també la tasca que realitzaren, i es planteja el fet que la nissaga arrenca molt abans del que es considerava. Tot i això, la informació que es coneix és limitada i cal tractar-la amb molta cura. En aquest sentit, s'ha tingut en compte la diversitat de dades existents tant de l'aspecte familiar com de l'obra organística, que s'ha organitzat en sentit cronològic. Partint de la dispersió de dades i del fet que la confluència de noms repetits dins el llinatge ha acabat produint, amb el pas del temps, certs equívocs que enterboleixen el coneixement de la realitat, s'ha considerat, doncs, el fet de clarificar els aspectes que presenten tant la vida com l'obra dels Bordons.² És en aquest punt que el present treball mostra una nova i aclaridora situació personal i laboral dels membres d'aquesta família, i aporta una mica de llum a la relació de parentiu entre els diversos Bordons i la seva participació activa en el desenvolupament musical i artístic de moltes de les esglésies i catedrals del nostre territori. A la vegada, s'estableix una àmplia visió cronològica de l'obra de cadascun d'aquests artistes solsonins, fet aquest que, fins avui dia, no havia estat establert d'una manera tan extensa.

2. El primer a presentar-ne un estudi genealògic i aclarir certs errors referents a alguns Bordons ha estat l'historiador Jordi Tasies. Aquest presenta amb encert les confusions existents, fruit del desgavell de dades en què caigueren alguns investigadors anteriors a l'hora de situar els diversos Bordons dins el panorama organològic. Vegeu TASIES (2001), p. 117, n. 2.

Per tal d'endinsar-nos en la realitat de la família Bordons a Solsona, s'ha dut a terme una recerca exhaustiva en els volums sacramentals i notariais de la ciutat, dels quals s'ha extret el màxim d'informació possible per tal d'establir-ne una relació de parentiu i poder situar cadascun dels membres de la família Bordons.³ Malauradament, les dades genealògiques algun cop esdevenen escadusseres o incompletes, ja que l'anar i venir de la seva tasca laboral i el fet d'haver de residir llargues temporades fora de Solsona permetien que molt possiblement s'enduguessin les famílies cap a la població de treball, fet que conduïa a tenir certes alteracions —naixements i defuncions— fora de la ciutat solsonina.

Pel que fa a l'obra conservada, són molt poques les restes organístiques de la tasca dels Bordons, ja que els instruments no conserven la seva traça original i el que ha quedat amb el temps ha sofert diverses transformacions que fan difícil saber-ne l'actuació dels Bordons.

ELS BORDONS ORGUENERS

Fins ara s'havia considerat que la nissaga dels orgueners solsonins s'iniciava amb Pere (Peris o Perris)⁴ Bordons, provinent de terres occitanes franceses i que s'establí a Solsona a mitjan segle XVI. El cert és, però, que el 1501 ja es troba Joan [II]⁵ Bordons, provinent de Solsona, treballant a terres lleidatanes. Fins i tot, es podria anar més lluny i considerar que l'orguener francès que exercí a mitjan segle XV, Jean Bourdon [I], estigués relacionat amb la família solsonina. Si això fos cert, estariem davant d'un nou panorama genealògic que ampliaria el coneixement que, de manera generalitzada, es tenia com a vàlid. En aquest sentit, però, no hi ha cap document que pugui relacionar Jean [I] amb Joan [II], i aquest amb Peris. Tot i això, entre Joan [II] i Peris hi cap la possibilitat que estiguessin emparentats en línia directa (pare/fill, oncle/nebot...), ja que ambdós es troben a Solsona en poc temps de diferència. Si fem cas a les dades conegudes —reparació de l'orgue de Lleida (1501) per part de Joan [II] i la primera dada que es coneix de Peris (1536)—, hi ha un distanciament de trenta-cinc anys, cosa que vindria a ser una generació de diferència. A més, Joan [II] consta que era de Solsona, la mateixa

3. Agraeixo molt sincerament als responsables de l'Arxiu Diocesà de Solsona (ADS), mossèn Enric Bartrina, director, i Josep Porredón, auxiliar, l'excel·lent disposició que han tingut envers les meves investigacions i les facilitats que en tot moment m'han prestat. En el mateix sentit, agraeixo també a l'Arxiu Comarcal del Solsonès (ACS), concretament al seu director, Jordi Torner, la sempre bona acollida i excel·lent disposició.

4. El fet que es digui *Perris* no ve a significar que es tracti d'un nom exclusivament francès. Justament, a la documentació notarial solsonina apareix sovint aquest nom amb cognoms de plena ascendència catalana, com també s'hi troben en el mateix sentit els noms de *Perot* i *Petrus*.

5. Per tal d'organitzar cronològicament els membres de la família Bordons que duen el mateix nom, com és el cas d'Antoni, Francesc, Joan i Josep, i, a la vegada, per no caure altre cop en les confusions que han existit anteriorment, se'ls identifica amb un número romà entre claudàtors per donar a entendre quin és el seu espai dins la genealogia familiar.

ciutat on posteriorment es troba Peris. Amb anterioritat trobem Jean [I] (fl. 1440-1458), i entre aquest i Joan [II] (1501) hi ha un espai temporal de quaranta-tres anys; així i tot, també podria presentar-se un cert parentiu, o fins i tot que hi hagués una generació «perduda» entre ambdós [?]. A la vegada, la diferència fonètica de la pronúncia francesa de Bourdon amb la catalana de Bordons no es troba pas tan allunyada, i sobretot tenint en compte l'època que estem tractant i la manca de regularització establerta. Així, doncs, es presenta la possibilitat que es pogués tractar del mateix cognom: seria una família que es troba al centre i nord de França, arriba a Catalunya i s'instal·la definitivament a Solsona.

A la vegada, la nissaga també s'amplia per la banda de baix: coneixem Josep [III] Bordons com a darrer mestre orguener, del qual no teníem coneixement, i qui vindria a ser el darrer orguener de la família.

Jean [I] Bourdon

Es tracta del primer orguener Bordons —Bourdon— documentat. Era francès, originari de Laon (Picardia).⁶ El fet que Jean Bourdon sigui orguener igual que els Bordons solsonins dona peu a poder-los relacionar, ja que és un tret molt particular i poc habitual trobar la similitud dels dos cognoms i la realització de la mateixa tasca laboral. El floriment conegut d'aquest orguener francès es pot datar entre 1440 i 1458, i sempre prop de la regió parisenca.

Joan [II] Bordons

L'única referència que es coneix d'aquest orguener és quan es troba treballant a la catedral de Lleida, en què es manifesta, a la vegada, la seva procedència: «1501, Johan Bordons, de Solsona».⁷ La qüestió que se'ns planteja és ben evident: quina relació hi devia haver entre Jean [I] i Joan [II]? Devien estar relacionats entre si de manera directa? Pel que fa al nom —Joan—, no és significatiu, ja que es tracta d'un nom molt comú, però tal com ja s'ha dit, centrant-nos en el cognom *Bourdon/Bordons*, i veient que tenen la mateixa tasca laboral, molt probablement es pogués tractar d'orgueners emparentats.

Que a Solsona s'hi trobaven Bordons amb anterioritat a Peris és ben evident. El cert és que en la documentació notarial solsonina, el 3 de desembre de 1509, s'hi troba una referència a la vídua d'un Bordons —*uxor de bordons*—,⁸ fet que ve

6. «L'orgue médiéval 1357-1609», en línia a <<http://www.notredamedeparis.fr/la-cathedrale/linterieur/les-orgues/le-grand-orgue/historique/lorgue-medieval-1357-1609>> (consulta: 20 novembre 2015).

7. MUJAL (1975), p. 181. Mujal detalla, a més, que es tracta d'un orgue fabricat el 1483 per Antoni Prats, reparat el 1500 per Antoni Ardió i reparat de nou l'any següent, aquest cop per Joan Bordons.

8. ADS, Notari Bernat Sociats, *Llibre de protocols 1508-1510*, top. 71, p. s/n (f. 47r).

a demostrar l'existència d'aquest cognom bastant anterior al que es creia fins ara amb l'arribada de Peris a Solsona.

Peris Bordons

Se l'esmenta, també, com a *Perris* o *Pierre* i, degut a les diverses aportacions que s'han fet respecte al seu origen, esdevé la figura més controvertida de tots els Bordons. Probablement relacionat familiarment amb Joan [II], Peris és el pare del també orguener Antoni [II] Bordons. Pel que fa al seu cognom, algun cop se'l cita com a *Bourdon* (igual que Jean [I]). Les poques dades concretes que existeixen de Peris es troben a l'Arxiu Diocesà de Solsona, corresponents al seu testament i a la partida d'enterrament, ocorregut, aquest, el 4 de novembre de 1572, en la qual s'especifica concretament: «mestre Peris Bordons organista».⁹

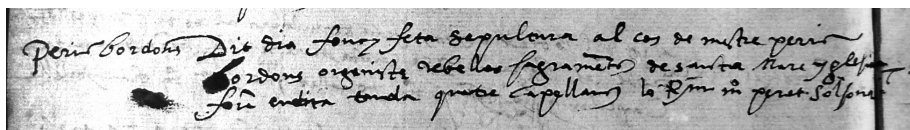


FIGURA 1. Partida d'òbit de Peris Bordons.

En la documentació sacramental de l'Arxiu Diocesà solsoní s'hi troben altres Bordons coetanis a Peris: es tracta d'Antoni [I], Josep [I] i Esteve Bordons.¹⁰ També es troben altres dos Bordons, en aquest cas dues persones que moriren joves: Joan i Gaspar, qui podrien haver estat fills d'alguns dels Bordons presentats. En Joan és enterrat el 4 de juliol de 1572, i consta com a fadrí; i Gaspar, l'11 del mateix mes i any, i consta com a estudiant.¹¹

Pel que respecta a Peris, ens movem en un terreny amb abundants incerteses, i en el qual és molt fàcil extreure consideracions que no s'ajustin a la realitat. En aquest sentit, s'ha considerat que era originari de Vilafranca de Lauraguès (Alta Garona, Occitània, França).¹² En tot cas, seria possible que Peris fos solsoní, que

9. ADS, *Baptismes i òbits 1505-1597*, vol. 1, p. 239v.

10. A Esteve se'l coneix arran del naixement d'una filla seva, Caterina, batejada el 25 de març de 1570 (ADS, *Baptismes i òbits 1505-1597*, vol. 1, p. s/n).

11. ADS, *Baptismes i òbits 1505-1597*, vol. 1, p. 238r i v. No deixa de sorprendre que en qüestió de quatre mesos morissin els tres Bordons; en aquest sentit, i observant els òbits solsonins ocorreguts entre juliol i novembre d'aquest any, finiren un bon nombre de persones a la ciutat. Es tractaria, en tot cas, d'alguna malaltia o epidèmia estesa pel territori i que comportà un nombre de defuncions fora del que era habitual.

12. Duent a terme una recerca a la xarxa del cognom *Bordons* —*Bourdon*— a la població francesa de Vilafranca de Lauraguès, els resultats són positius: hi ha vilatans que duen tant el cognom de Bordons com el de Bourdon. En aquest sentit, bé es podria creure la possible relació de la família solsonina amb aquesta població francesa, entenent que hi deixaren descendència o bé que hi tenien alguna mena de parentiu amb alguns dels habitants del lloc.

per alguna raó hagués exercit la seva tasca professional a França i que retornés posteriorment a Catalunya, o que la família procedís d'aquesta població francesa i continuessin estant-hi relacionats. Respecte a la procedència francesa de Peris, s'han considerat altres hipòtesis, com és el cas de Jambou, que esmenta que podria ser originari de Samalís o Samalús (poblacions, també, franceses), tot i que sembla que aquestes no existeixen, almenys amb aquests noms.¹³ De fet, podria tractar-se de Chomelix, a l'Alt Loira, d'on sembla que era originari, també, l'orguener Fermí Granollers i el seu fill Pere, qui acabà residint, també, a Solsona.¹⁴ Fent cas d'aquesta informació, no deixa de sorprendre la coincidència entre Bordons i Granollers i aquesta població francesa. Tot i això, no consta que ambdós orguegers haguessin treballat conjuntament. Referent a la procedència de Bordons, també s'han presentat altres plantejaments molt probablement erronis. En aquest sentit, Francesc Civil manifesta:

Hubo un tiempo en que Pierre Bourdons residiria temporalmente en Gerona para su labor, acompañado de sus familiares según ello está de manifiesto en el libro de Bautizos (años 1534-1547), fol. 94 y 97, de la parroquia de San Fèlix de Gerona: «a 16 d'agost 1542 fou batejada Maria, filla del mestre Argentona, organista (organero) [...] Foren padrins Benet Barda (Bourdons) organista [...]». ítem días después, 11 de septiembre: «Fou batejada Margarida Violant Johanna, filla del mestre Pedró Barda, organista i de sa muller Margarida». No cabe duda que Bardo es deformación de Bordons o Bourdons, como Perris lo es de Pierre, puesto que dicho artífice era francés: «[...] cum magistro Pierres francigeno conficiendorum organorum [...]». En cuanto a Benet Bardo (o Bordons) pensamos sería hijo o hermano suyo. Queda por delucidar la identidad del maestro Argentona, supuesto socio o ayudante suyo y procedente de la región leridana, quizás de Solsona donde un Bourdons, Antonio, tenía su residencia o taller.¹⁵

Aquesta informació aporta més foscó que claredat a la vida de Peris, i tanmateix sembla agosarat relacionar Peris Bordons amb Pere *Barda* o *Bardo*, encara que es consideri que aquest cognom sigui una deformació de *Bordons* o *Bourdons*. A la vegada, Civil esmenta que Antoni Bourdons tenia un taller a Solsona; aquí queda el dubte de si es tracta d'Antoni [I] Bordons o d'Antoni [II], el fill de Peris.

Qui també dona una informació envers l'origen de Peris és Antoni Llorens, que, havent pouat en l'arxiu solsoní, aporta la dada que la família Bordons es considera originària de França, basant-se en les peripècies de Peris i en el fet que en el

13. Vegeu JAMBOU (1999), p. 630. És molt possible que aquesta informació hagi estat extreta de dues fitxes nominals de l'antic Instituto Español de Musicología (CSIC, Institució Milà i Fontanals, Barcelona). Agraïxo al doctor Antonio Ezquerro, cap del Departament de Musicologia d'aquesta entitat, la consulta d'aquestes fitxes, i on se situa ambdues poblacions com el lloc de procedència de Peris. Vegeu, també, SOLER (1919), p. 131; BALDELLÓ (1946), p. 220.

14. JAMBOU (1999), p. 876.

15. CIVIL (1981), p. 568.

seu testament cita la població francesa de Vilafranca de Lauraguès, on té pertinen- ces. En l'acta de donació dels béns de Peris al seu fill Antoni [II], se cita: «Ego Petrus bordons organista ville franche de lauragnes regni francis».¹⁶ I en el seu testament manifesta: «Ego Petrus bordons organista ville libere de lauragnes regni francis»,¹⁷ mentre que, en ambdós documents, quan esmenta el seu fill Antoni [II] el cita com a «antonium bordons organista filium meum habits ville Celsone» i «antonio bordons organista filio meo charisimo habitarun ville Celsone principatis Cathalonia». Així, doncs, la seva procedència francesa se li pot suposar en un princi- pi, però, en canvi, queda ben de manifest on es troba el seu fill Antoni [II]. En aquest sentit, ja s'ha citat que Joan [II] Bordons, el 1501 ja residia a Solsona, i mig segle després, el 1550, Antoni [I] Bordons ven una peça de terra. Això significa que Peris, si no era solsoní, ben bé hi devia tenir una certa familiaritat, fet aquest que no descarta la seva relació amb França. Quan Peris i el seu fill Antoni [II] fan la con- tracta per fabricar l'orgue de la catedral de Solsona —el 2 de maig de 1567—, Peris, amb una part dels diners, opta per anar a França a la recerca d'aluda i estany per a la fàbrica de l'orgue, ja que diu que allí podien obtenir-se millor que a Catalunya. Però un cop a França, Peris consumeix *in usos meos propios* els diners prestats pel capítol solsoní, i aquest, veient que Peris no torna, apressa Antoni [II] per tal que acabi l'obra pactada. Antoni [II], dos anys més tard, l'abril de 1569, demana ajuda a Peris Rabassa, orguener francès, per poder acabar l'obra contractada amb el capítol solsoní.¹⁸

Resulta que Peris per alguna raó és empresonat a Perpinyà —consta en el seu testament que hi tenia negocis— pels oficials de la Inquisició i posteriorment con- duït a Barcelona, a les presons del Sant Ofici. Un cop alliberat torna a Solsona, on hi està dos anys malalt fins que mor l'octubre de 1572. Poc abans de morir, Peris, penedit davant del seu fill, li fa donació de tots els seus béns i drets de cobrament de l'obra que hauria fet i encara se li devia al «regno aragonum, principam Catalo- nie, et comtatibus Rosilionis, et Ceritanis et in villa perpiniani» (al regne d'Aragó, principat de Catalunya, comtats de Rosselló i Cerdanya i a la vila de Perpinyà), segons fa constar el 16 d'agost de 1571 davant notari.¹⁹ És a dir, que li devien di- ners gairebé a tot el sud-est de França. Possiblement, aquest hauria estat un motiu per anar a cercar els materials de l'orgue solsoní a França, no per una millor quali- tat, que bé seria possible, sinó per cobrar el que se li devia, i on es devia embolicar en algun conflicte que el degué portar a la presó. Pocs dies abans de morir, el 27 de

16. ADS, Notari Onofre Tàrrega, 1571, top. 105, p. s/n.

17. ADS, Notari Onofre Tàrrega, 1572, top. 106, p. 50v.

18. Es considera que els Rabassa eren originaris de França, i Pere algun cop consta que era veí de Barcelona i que ja treballava a Catalunya el 1538. Vegeu JAMBOU (2002), p. 2-3. Tot i això, a Solsona, a finals del segle XVI s'hi troben diversos Rabassa, d'ofici paraires, i justament el 1566 es bateja un fill de Pera Rabassa [sic]. Així, doncs, podria tractar-se del mateix Pere Rabassa orguener [?]. Vegeu ADS, *Baptismes i òbits 1505-1597*, vol. 1, p. 38. Altres estudis presenten els Rabassa com a originaris de Por- tugal i de Mallorca. Confronteu amb BACH (1998), p. 12; ISUSI (2004), p. 79-94.

19. ADS, Notari Onofre Tàrrega, 1571, top. 105, p. s/n.

setembre de 1572, fa donació dels béns que té prop de Vilafranca de Lauraguès, i entre aquests fa constar la torre coneguda com «la Borda».²⁰

El floriment de l'obra de Peris es pot datar entre 1536 i 1567; consta que alguns cops compartia la tasca orguenera amb altres orgueners, com ara: Pere Flamenc (1536),²¹ Salvador Estrada (1566), i amb el seu fill Antoni [II] (1567). A la vegada, se l'ha situat treballant en algun orgue passat el 1572, fet improbable, ja que mor l'octubre d'aquest any després d'un temps d'empresonament i dos anys de malaltia.

És interessant realçar la col·laboració entre diversos mestres orgueners —fet que, com es veurà més endavant, també succeeix en alguns dels seus descendents—, i que ve a significar que hi devia haver una bona relació laboral i gremial entre alguns mestres d'orgues. La fàbrica d'un instrument com l'orgue requeria un llarg procés i molt temps de feina i, com que els preus eren pactats d'antuvi, calia enllestir-lo al més aviat possible per tal que resultés econòmicament més satisfactori. Aquesta seria una de les raons per la qual el cooperativisme entre tallers —famílies— d'orgueners es mostra tan actiu en aquesta època, almenys en els orgueners solsonins.

Antoni [I] Bordons

Referent a Antoni Bordons, sembla que hi pot haver certes confusions, ja que podria donar-se el cas que haguessin estat dos els Antonis Bordons; això ho donen a entendre els anys en què es troben les seves dades. En aquest sentit, es té coneixement que el 1550 Antoni ven una vinya de la seva propietat prop de la ciutat de Solsona,²² i consta, a la vegada, com a organista.²³

Així, doncs, si es ven una peça de terra, ve a significar que ja estaven establerts a Solsona de feia algun temps —cal recordar que Peris treballa a Tortosa el 1536, catorze anys abans, i que el 1501 Joan [II] Bordons és citat com a orguener de Solsona. Ara bé, observant les dates, i desconeixent els anys de naixement de Peris i del seu fill Antoni [II] —això no obstant, sí que coneixem les de la mort: 1572 i 1600, respectivament—, s'arriba a les conclusions següents: 1) Peris no devia morir gaire gran, ja que dos anys abans de la seva mort va a França a comprar material per a l'orgue de Solsona i, si fos massa gran, no hauria estat disposat a fer

20. ADS, Notari Onofre Tàrraga, 1572, top. 105, p. 51v; LLORENS (1965), p. 134-135. No deixa de sorprendre el topònim de *Borda* ('habitatge per a pastors i per a guardar-hi el bestiar') amb l'arrel semàntica del cognom *Bordons*.

21. El 1539, tres anys després de l'orgue de Tortosa, Pere Flamenc fabrica el nou orgue de la catedral de Barcelona. Vegeu ESTRADA (1985), p. 23-39. D'aquest orguener i la seva procedència tampoc es tenen dades anteriors a 1536, tal com es manifesta en BERNADÓ (2003), p. 218.

22. La peça de terra es trobava on actualment hi ha el paratge conegut com la Mare de la Font.

23. Molt sovint s'han confós els termes d'*organista* i *orguener*, fet que avui dia ja està suficientment clarificat; això no obstant, no succeïa així en temps passats. En aquest sentit, vegeu LLORENS (1965), p. 134.

un viatge tan llarg, i després cal tenir en compte el temps d'empresonament; per tant, quan va morir podria tenir una seixantena d'anys, i això significa que hauria nascut vers el 1512 o més tard; 2) Antoni [II], fill de Peris, mor el 1600, i donant-li una llarga vida bé es podria creure que hagués nascut vers el 1530. Llavors, la qüestió és que si el 1550, quan Antoni [II] devia tenir uns vint anys com a molt, ja era propietari d'una finca i se la venia, o si encara estava sota l'ombra i la tutela del seu pare? Per tant, podria no tractar-se del mateix Antoni fill de Peris, sinó que fos un familiar seu —emparentat amb Joan [II] Bordons? A la vegada, hi ha un Antoni que ja exercia d'orguener en solitari el 1525; en aquest cas queda la incògnita de quin Antoni seria, tot i que sembla més probable que es tractés d'aquest Antoni [I] que no pas del fill de Peris Antoni [II], i que possiblement podria estar relacionat amb altres Bordons ja citats, com l'Esteve, en Gaspar i el fadrí anomenat Joan.

En el fons, la dada de la venda de la peça de terra esdevé interessant, ja que ens ve a mostrar que la família a més de dedicar-se a l'orgueneria, també es dedicava a la pagesia, cosa que aportava uns ingressos addicionals, a la vegada que certifica que eren propietaris d'un cert patrimoni agrícola adquirit o heretat d'antuvi.

Antoni [II] Bordons

Fill de Peris. Se'n desconeix la data de naixement, però sí se sap la de la seva defunció: fou enterrat el 30 de gener de l'any 1600.²⁴ Es casà amb Caterina, qui fou enterrada el 8 de maig de 1623, i consta com a vídua d'Antoni Bordons, organista.²⁵ El matrimoni tingué sis fills: Francesc [I] (*18-10-1571), Joan (*7-5-1573), Aldonça (*4-6-1574), Peronella (*20-8-1577), Jaume (*15-8-1580) i Magdalena (*21-2-1584).²⁶ El floriment de l'obra d'Antoni es troba datat entre 1555 i 1600, en què treballa en col·laboració amb el seu pare Peris (1569), Pere Rabassa (1569, 1576 i 1584), Salvador Estrada (1571 i 1590) i amb el seu fill Francesc [I] (1593).

Josep [I] Bordons

No és fill de Peris, però no hi ha cap dubte que devien estar emparentats. Hi hauria la possibilitat que hagués estat fill d'Antoni [I], el que ven la vinya i que també consta com a orguener. Se'n desconeix la data de naixement però sí que se sap la de la seva mort: fou enterrat el 23 de gener de l'any 1603.²⁷ Es casà amb Magdalena Cabrerí Colomé, qui morí el 15 de novembre de 1603, i consta com a vídua de Josep Bordons, organista.²⁸ Magdalena redacta el seu testament el 27 de

24. ADS, *Òbits 1597-1633*, vol. 33, p. 7r.

25. ADS, *Òbits 1597-1633*, vol. 33, p. 63r.

26. ADS, *Baptismes 1505-1597*, p. s/n, 51v, 59v, 84v, 111r i 137v.

27. ADS, *Òbits 1597-1633*, vol. 33, p. 11r.

28. ADS, *Òbits 1597-1633*, vol. 33, p. 13r.

gener de 1603, pocs dies després de la mort del seu marit, essent usufructuària dels béns del difunt i deixant totes les pertinences al seu fill Josep, qui no es dedicaria a la tasca orguenera, sinó que seguiria l'aspecte comercial del seu pare.²⁹ El matrimoni tingué sis fills: Joan (*4-10-1570), Aldonça (*8-5-1572), Francesca (*22-5-1574), Joan (*26-6-1586), Josep (*24-8-1578) —qui es casà amb Susanna Camps (20-2-1604) i arribà a tenir catorze fills— i Isabel (*8-2-1581).³⁰ D'aquests, el seu fill Josep és qui es convertí en mercader i estigué relacionat amb un col·lectiu de persones benestants de Solsona (apotecaris, metges, mercaders...), i creà la nissaga coneguda com «de Bordons».

El floriment de la seva obra es troba entre 1571 i 1596, en què treballa en col·laboració amb Pere Rabassa (1576, 1577 i 1581), Salvador Estrada (1584, 1587, 1588 i 1593), Arada (1590) i, cap al final de la seva vida, amb el seu nebot Francesc [I] (1602). En aquest cas, i tal com es mostra en la taula següent, Peris, Antoni [II] i Josep [I] coincideixen a treballar amb Salvador Estrada i Pere Rabassa. Peris ho fa amb Pere Flamench i amb el seu fill Antoni [II]. A la vegada, Antoni [II] i Josep [I] ho fan amb Francesc [I], fill i parent, respectivament, i Josep [I] ho fa amb Arada.

TAULA 1
Relació gremial entre els Bordons i altres orgueners

	<i>Flamench</i>	<i>Estrada</i>	<i>Rabassa</i>	<i>Antoni [II]</i>	<i>Arada</i>	<i>Francesc [I]</i>
<i>Peris</i>	1536	1566	1569	1569		
<i>Antoni [II]</i>		1569, 1576, 1584	1571, 1590			1593
<i>Josep [I]</i>		1584, 1587, 1588, 1593	1576, 1577, 1581		1590	1602, 1603

Josep [I], a més de dedicar-se a l'orgueneria, també es dedicava als negocis de mercaderies. Són nombroses les referències de pagaments, rebuts i àpoques que es troben en els volums notariais solsonins. Per posar tan sols un exemple, comercialitzava amb llana que després venia als paraires.³¹ Josep Bordons fa testament el 8 de novembre de 1601, segons manifesta la seva esposa el 27 de gener de 1603.³²

Francesc [I] Bordons

Fill d'Antoni i Caterina. És batejat a Solsona el 18 d'octubre de 1571. Francesc es casà quatre vegades i tingué un total de nou fills. La primera esposa fou Teresa Gatuelles, de família de paraires, amb qui tingué un fill, Francesc [II] —no

29. ACS, Notari Pere Màrtir Andreu, 1603, top. 254, p. 12.

30. ADS, *Baptismes i òbits 1505-1597*, vol. 1, f. s/n, 46v, 59r, 75v, 93v i 117v.

31. ACS, Notari Pere Màrtir Andreu, 1601, top. 251, f. 4r-5r.

32. ACS, Notari Pere Màrtir Andreu, 1603, top. 524, f. 12r.

consta que hagués nascut a Solsona—, qui seguiria la tradició orguenera familiar. L'única referència que es té de Teresa és que morí abans de 1595. La segona esposa fou Esperança (de cognom desconegut), amb qui tingué set fills: Joan (*12-11-1596); Josep [II] (*16-7-1598), qui també seguiria la tradició orguenera; Magdalena (*29-5-1600); Jeroni (*4-8-1601); Maria (*4-4-1604); Susanna (*8-11-1605), i Celdoni (*22-4-1608), seguidor també de la tasca familiar.³³ Francesc enviudà d'Esperança, enterrada el 8 de setembre de 1611.³⁴ Francesc es casà per tercer cop amb Caterina Riber el 14 de juny de 1612, amb qui tingué un fill, Joan (*24-4-1622).³⁵ Caterina morí de part el mateix dia 24 d'abril.³⁶ Es dona el cas que Caterina Riber podria haver estat emparentada amb Jeroni Riber, el fuster que alguns cops havia construït les caixes i les talles dels orgues que fabricava Francesc. El quart i darrer casament de Francesc fou amb Joana Riu, el 24 de novembre de 1624.³⁷ No consta que el matrimoni tingués cap fill. Joana fou enterrada el 26 de setembre de 1650.³⁸

El dia de l'enterrament de Francesc, el 17 de desembre de 1628, els seus tres fills Francesc [II], Josep [II] i Celdoni, tots ells membres de la confraria de la Mare de Déu del Claustre de la catedral solsonina, demanen el privilegi de poder disposar d'un vas en la mateixa capella del Claustre; a canvi, regalarien a la Mare de Déu un orgue per a dita capella.³⁹ La sol·licitud els fou concedida, i intervingué en l'afer el germà del difunt Francesc i oncle dels tres sol·licitants, Joan [III] Francesc Bordons, canonge a la seu solsonina.⁴⁰

Curiosament, alguns dels casaments se celebraven en cases particulars en lloc del temple; aquest és el cas del casori entre Magdalena —filla de Francesc i Esperança— i Joan Fàbrega (27-2-1628), que se celebrà a casa de la núvia i amb l'assistència del sacerdot que els donà la benedicció.⁴¹ En una època la família de Francesc vivia al carrer de Santa Anna, el que avui dia es coneix com a carrer de Llobera, al barri vell de la ciutat.

Com a detall destacable, a la partida de baptisme de Francesc es mostra un dibuix allusiu a la música i la tasca orguenera de Francesc (figura 2). Ve a ser una deixa que molt probablement dibuixà ell mateix, ja que el mossèn que redactà la partida no podia preveure el futur del batejat. Així, doncs, es pot donar el cas que Francesc, treballant a la seu solsonina i tenint la possibilitat de fullejar els llibres sacramentals, hagués pogut dibuixar l'atractiva i simpàtica imatge musical al·ludint a la seva professió d'orguener.

33. ADS, *Baptismes i òbits 1505-1597*, vol. 1, p. 216r; ADS, *Baptismes 1598-1622*, vol. 2, p. 5r, 19r, 27r, 44v, 53v i 68r.

34. ADS, *Òbits 1597-1633*, vol. 33, p. 31r.

35. ADS, *Baptismes 1622-1633*, vol. 3, p. 183r.

36. ADS, *Òbits 1597-1633*, vol. 33, p. 60r.

37. ADS, *Desposoris 1597-1643*, vol. 24, p. 61r.

38. ADS, *Òbits 1634-1659*, vol. 34, p. 126r.

39. ADS, *Òbits 1597-1633*, vol. 33, p. s/n.

40. ADS, *Carpeta claustre 217b, claustre-1628, contracte amb Francesc Bordons per l'organet i sepultura*.

41. ADS, *Desposoris 1597-1643*, vol. 24, p. 86r.

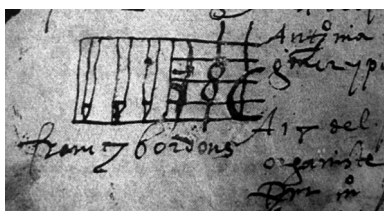


FIGURA 2. Fragment de la partida de baptisme de Francesc [I] Bordons, amb al·lusions musicals.

El floriment de l'obra de Francesc es troba datat entre 1593 i 1627; treballà alguns cops amb el seu pare Antoni [II] (1593), amb Josep [I] (1602 i 1603) i, en el que seria el seu darrer orgue, amb el seu fill Francesc [II] (1627). En el cas d'algunes atribucions d'orgues de Francesc [I] s'ha caigut en certs errors: se l'ha confós amb el seu fill Francesc [II] i de vegades s'ha considerat que era germà d'Antoni [II] i de Josep [I], quan realment n'era fill i parent, respectivament.

TAULA 2
Relació gremial entre els Bordons al primer terç del segle XVII

	<i>Joan [III]</i>	<i>Francesc [II]</i>	<i>Josep [II]</i>	<i>Celdoni</i>
<i>Francesc [I]</i>	1603, 1605	1627		
<i>Francesc [II]</i>			1628, 1632	1628
<i>Josep [II]</i>				1628
<i>Celdoni</i>		1628	1628	



FIGURA 3. Orgue de Francesc [I], de Verdú (1605), destruït el 1938.

Joan [III] Francesc Bordons

És el segon fill del matrimoni entre Antoni i Caterina i germà de Francesc [I], i és batejat el 7 de maig de 1573. Se li atribueix haver treballat en un orgue el 1603. El 1605 se'l troba com a estudiant, i a la vegada com a procurador del seu germà Francesc [I] mentre aquest fabricava l'orgue de l'església de Tàrraga, cobrant-li una part de la paga estipulada.⁴² Posteriorment es troba com a canonge a la seu solsonina. El 9 de setembre de 1631 és enterrat a la catedral.⁴³

Francesc [II] Bordons Gatuelles

Fill de Francesc [I] i Teresa Gatuelles, germà també dels orgueners Josep [II] i Celdoni. Es desconeix quan va néixer, però podria haver nascut fora de Solsona, quan el seu pare devia residir en alguna població treballant en algun orgue, havent-se endut la família amb ell.

Francesc es casà a Solsona amb Magdalena Pintor, filla del difunt notari de la vila, el 24 de febrer de 1634.⁴⁴ A la partida de matrimoni se cita com a testimoni Antoni Riber, fuster, sens dubte emparentat —germà, fill?— amb la seva madrasstra Caterina Riber i fill del fuster Jeroni Riber, qui havia treballat amb el seu pare. Magdalena fou enterrada el 17 de març de 1656 o el 19 de setembre del mateix any. Aquesta confusió de dades és deguda al fet que s'hi troba una altra Magdalena Bordons que mor aquests dies i en les dues partides només s'especifica el nom i el cognom, cosa que condueix a aquesta confusió.

El matrimoni de Francesc i Magdalena tingué sis fills: Maria (*20-20-1635), Celdoni (*24-10-1637), Tomàs (*18-8-1640), Josep (*18-6-1642), Antoni (*13-8-1646) i Domènec (*4-8-1650).⁴⁵ La mort el sorprengué a Terrassa i consta que fou enterrat el 4 de març de 1650 a la basílica del Sant Esperit, sota l'orgue que ell mateix havia construït.⁴⁶ Quan Francesc morí, la seva esposa estava embarassada de quatre mesos del darrer fill.

El floriment de la seva obra es pot datar entre 1627 i 1650, i compartí tasques amb el seu pare Francesc [I] (1626) i els seus germans Celdoni i Josep [II] (1628 i 1632).

42. MIRÓ (2001), p. 160.

43. ADS, *Òbits 1597-1633*, vol. 33, p. s/n.

44. ADS, *Desposoris 1597-1643*, vol. 24, p. 126r.

45. ADS, *Baptismes 1633-1643*, vol. 4, p. 30v, 65r, 102v i 128r; ADS, *Baptismes 1643-1662*, vol. 5, p. 31v i 81v.

46. GIBERT (1915), p. 169; ALIAGA (2009), p. 274-275.

Josep [II] Bordons

Fill de Francesc [I] i Esperança, i germà de Francesc [II] i Celdoni. D'ell només se sap que fou batejat el 16 de juliol de 1598.⁴⁷ Degué morir com a molt aviat el 1642. El seu floriment es troba datat entre 1628 i 1642, i col·laborà algun cop amb els seus germans Francesc [II] (1628 i 1632) i Celdoni (1628). El 1631 consta com a orguener de Barcelona, quan signa un rebut a favor del seu germà Francesc [II].

Celdoni Bordons

Fill de Francesc [I] i Esperança, i germà dels orgueners Francesc [II] i Josep [II]. És batejat el 22 d'abril de 1608 i es casa amb Eulàlia Rosell (filla d'un cirurgià) el 20 de novembre de 1632.⁴⁸ El matrimoni tingué tres fills: Joan (*2-4-1634), Josep (*18-6-1636) i Eulàlia (*10-4-1638).⁴⁹ Celdoni mor a casa seva, al primer tram del carrer de Sant Llorenç, i és enterrat el 30 de setembre de 1639.⁵⁰ Al cap d'un any d'haver enviudat, Eulàlia es torna a casar, ara amb Francesc Rianes, el 20 de novembre de 1640.⁵¹ El floriment de la seva obra es pot datar tan sols el 1628, quan treballa amb els seus germans Francesc [II] i Josep [II].

Josep [III] Bordons Pintor

És batejat el 18 de juny de 1642, fill de Francesc [II] i Magdalena Pintor. Podria tractar-se del Josep que el 1656, als catorze anys, entra d'aprenent al taller del sastre Josep Vigo a Barcelona, segons consta en un contracte d'aprenentatge.⁵² En aquest cas, però, es conserva el testament de la seva vídua, Isabel Pomada, filla del boter Miquel Pomada i Justina, de Barcelona, datat el 9 de març de 1680, i on consta que era vídua de Josep Bordons, mestre d'orgues i ferrer, ciutadà de Barcelona.⁵³ No hi ha constància que hagués estat treballant en algun orgue, fet, però, que no significa que deixi de ser cert, ja que la mateixa vídua testimonia que exercia d'orguener.

Isabel fou sepultada al vas familiar a l'església del monestir barceloní de Sant Josep —destruït el 1835—, on actualment es troba el mercat de la Boqueria, i és

47. ADS, *Baptismes 1598-1622*, vol. 2, p. 5r.

48. SALLÉS (1994), p. 92-93.

49. ADS, *Baptismes 1633-1643*, vol. 4, p. 7v, 42v i 72v.

50. ADS, *Òbits 1634-1659*, vol. 34, p. 45v.

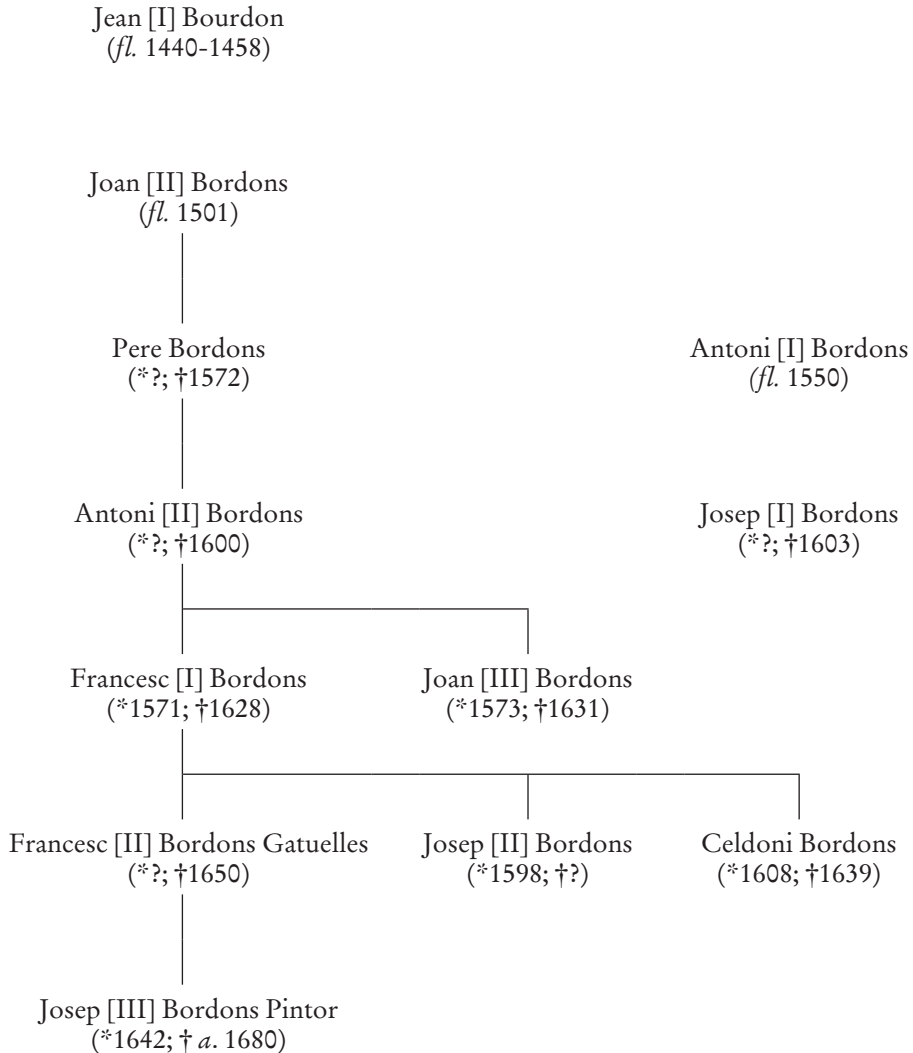
51. ADS, *Desposoris 1597-1643*, vol. 24, p. 154r.

52. JAMBOU (1999), p. 631.

53. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB), Notari Pere Màrtir Llumell, top. 719/81, f. 213r-214v.

molt possible que Josep també hagués estat enterrat en aquest vas. A la vegada, no s'esmenta cap fill o filla del matrimoni; en el cas d'haver-los tingut, devien haver mort amb anterioritat a Isabel.

ARBRE GENEALÒGIC DELS ORGUENERS BORDONS



ELS BORDONS I LA SEVA OBRA⁵⁴**Jean [I] Bourdon**

- Treballa en l'orgue de la catedral de Saint-Étienne, de Sens (1440).⁵⁵
- Treballa en l'orgue de la catedral de Chartres (1452).⁵⁶
- Treballa en l'orgue de la catedral de París (1458).⁵⁷

Joan [II] Bordons

- Repara l'orgue de la catedral de Lleida (1501).⁵⁸

Antoni [I] Bordons

Se li desconeix cap actuació orguenera tot i constar com a orguener.

Peris Bordons

- Fabrica la cadireta de l'orgue de la catedral de Tortosa (1536), amb Pere Flamench.⁵⁹
- Treballa en l'orgue de la catedral de Girona (1538).⁶⁰ La catedral de Girona disposava de tres orgues: el petit, situat a la capella de Nostra Senyora de l'Esperança, a la capella del Claustre; el mitjà, sobre la capella de Sant Joan, a la paret meridional del temple, i el més gran, sobre el cor.⁶¹
- Treballa en l'orgue de la catedral de Barcelona (1539).⁶²
- Treballa en el segon orgue de la catedral de Girona, el de la capella de Sant Joan (1539).⁶³

54. Òbviament, algunes d'aquestes dades podien arribar a ser poc precises, com ja s'ha comentat anteriorment, fruit de la confusió que ha existit amb els noms i les dates. Aquesta part del treball genera una gran quantitat de notes a peu de pàgina. Tot i això, i malgrat que aquestes notes poden esdevenir carregoses, considero rellevant especificar quins autors presenten la informació referent a la labor dels diversos Bordons.

55. <http://www.aeolus-music.com/ae_fr/Instruments/Orgue/Sens-Cathedral-Saint-Etienne> (consulta: 2 novembre 2015).

56. BUSH (2005), p. 340.

57. <<http://www.notredamedeparis.fr/la-cathedrale/linterieur/les-orgues/le-grand-orgue/historique/lorgue-medieval-1357-1609>> (consulta: 2 novembre 2015).

58. MUJAL (1975), p. 181.

59. ORANIAS (1999), p. s/n; AYMÍ (2015), p. 18.

60. ORANIAS (1999), p. s/n.

61. RIFÉ, VINAIXA i GREGORI (1997), p. 51.

62. BALDELLÓ (1946), p. 220; ESCALONA (2000), p. 25.

63. CIVIL (1981), p. 564; JAMBOU (1999), p. 630.

— Fabrica la cadireta de l'orgue de la catedral de Girona, sense especificar-ne quin (1540).⁶⁴

— Treballa en l'orgue de l'església de Sant Pere de Terrassa (1540).⁶⁵ Aquesta dada no sembla verídica, ja que el primer orgue existent a Sant Pere fou construït el 1926. Podria tractar-se, en tot cas, de la basílica del Sant Esperit, però sembla que el primer orgue d'aquest temple és el que fabricà Francesc [II] el 1646.⁶⁶

— Fabrica l'orgue de la catedral de Girona (1539-1540)⁶⁷ (1541),⁶⁸ sense especificar-ne quin.

— Fa el manteniment de l'orgue menor de la catedral de Girona (1541).⁶⁹

— Fabrica un orgue petit per a la cripta de Santa Eulàlia de la catedral de Barcelona (1541).⁷⁰

— Treballa en l'orgue major de la basílica de Santa Maria del Mar de Barcelona (1544)⁷¹ (1547).⁷²

— Treballa en l'orgue de la catedral de Tarragona (1547).⁷³

— Se'l relaciona amb l'orgue de la catedral de Tortosa (1548).⁷⁴

— Treballa en l'orgue de la col·legiata de Santa Maria de Daroca (1555).⁷⁵

— Treballa en l'orgue de l'església de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona (1556).⁷⁶

— Treballa en un dels orgues de la catedral de Girona, amb Salvador Estrada (1566)⁷⁷ (1561 [?], 1566-1567).⁷⁸

— Treballa en l'orgue de la catedral de Tarragona, amb Salvador Estrada (1566).⁷⁹

— Treballa en l'orgue de l'església del Pi de Barcelona (1567).⁸⁰

— Treballa en l'orgue de la catedral de Solsona, amb el seu fill Antoni [II]; a Peris el substituï Pere Rabassa (1567).⁸¹

64. CIVIL (1981), p. 564.

65. BALDELLÓ (1946), p. 220; JAMBOU (1999), p. 630; ORANIAS (1999), p. s/n.

66. ALIAGA (2009), p. 273.

67. JAMBOU (1999), p. 630.

68. CIVIL (1981), p. 566; SAURA (2001), p. 43 i 153; TASIES (2001), p. 115.

69. SAURA (2001), p. 349.

70. BALDELLÓ (1946), p. 220; JAMBOU (1999), p. 630.

71. BALDELLÓ (1946), p. 220; JAMBOU (1999), p. 630.

72. ESCALONA (2000), p. 31.

73. VILARRUBIAS (1968), p. 32.

74. ANGLÈS i VERGÉS (2013), p. 34.

75. ORANIAS (1999), p. s/n.

76. BALDELLÓ (1946), p. 630.

77. CIVIL (1954), p. 229-230; CIVIL (1972-1973), p. 118; RIFÉ, VINAIXA i GREGORI (1997), p. 48-51; TASIES (2001), p. 115.

78. JAMBOU (1999), p. 630.

79. CIVIL (1972-1973), p. 118; TASIES (2001), p. 115.

80. ORANIAS (1999), p. s/n.

81. LLORENS (1965), p. 134; ORANIAS (1999), p. s/n; TASIES (2001), p. 115; GONZÁLEZ (2007), p. 181.

— Es fa constar que treballa en l'orgue de la catedral de València, amb Salvador Estrada el 1578; no devia ser ell, ja que havia mort el 1572.⁸²

— Es fa constar que treballa en l'orgue de Perpinyà (1584); en el de Girona, amb Salvador Estrada (1584), i en el de Girona amb el seu fill Josep (1591).⁸³ Altre cop no devia ser ell; de fet, a Girona només s'especifica Bourdons, sense cap nom. Podria tractar-se de Josep [I] [?].

Josep [I] Bordons

— Treballa en l'orgue del convent de Sant Agustí de Barcelona, conjuntament amb Salvador Estrada (1571).⁸⁴

— Fa el manteniment de l'orgue de l'església de Santa Maria de Cervera (1575).⁸⁵

— Treballa en l'orgue de la basílica de Santa Maria del Mar de Barcelona, conjuntament amb Pere Rabassa (1576).⁸⁶

— Treballa en l'orgue de la catedral de Tarragona (1576).⁸⁷

— Repara l'orgue del monestir de Sant Pere de les Puelles de Barcelona, amb Pere Rabassa (1576).⁸⁸

— Treballa en l'orgue del monestir de Sant Francesc de Vic, amb Pere Rabassa (1577).⁸⁹

— Fa el manteniment de l'orgue de la catedral de la Seu d'Urgell (1577).⁹⁰

— Treballa en l'orgue de l'església de la Pietat de la Seu d'Urgell (1578).⁹¹

— Fabrica l'orgue de la catedral de Sant Joan de Perpinyà (1580).⁹²

— Repara l'orgue de la catedral de Lleida (1580-1581).⁹³

— Treballa en l'orgue de l'església de Sant Just i Sant Pastor, amb Pere Rabassa (1581);⁹⁴ en aquest cas, es contradiu amb Joaquín Saura, qui esmenta que treballa sol.⁹⁵

82. CIVIL (1972-1973), p. 110; TASIES (2001), p. 115.

83. CIVIL (1981), p. 566; JAMBOU (1999), p. 630.

84. BLANCAFORT (1981), p. 133-142; JAMBOU (1999), p. 630; TASIES (2001), p. 115.

85. GONZÁLEZ (2007), p. 289.

86. GUDIOL (1931), p. 696; GREGORI (1988-1989), p. 69; JAMBOU (1999), p. 630; TASIES (2001), p. 115.

87. VILARRUBIAS (1968), p. 32.

88. BALDELLÓ (1946), p. 221; AHPB, Notari Pere Martí Tost, llig. 1, 19 d'agost de 1576; GREGORI (1988-1989), p. 69; JAMBOU (1999), p. 630; SAURA (2001), p. 42, 135, 249 i 423; TASIES (2001), p. 115; ISUSI (2012), p. 321.

89. MADURELL (1946), p. 69; TASIES (2001), p. 115.

90. GONZÁLEZ (2007), p. 158 i 160.

91. PUJOL (1925), p. 350; TASIES (2001), p. 115.

92. CIVIL (1972-1973), p. 118.

93. ALONSO (1976), p. 263-264 i 267; FITÉ (1995), p. 167; GONZÁLEZ (2007), p. 60.

94. BALDELLÓ (1946), p. 221.

95. SAURA (2001), p. 263.

— Treballa en l'orgue de la catedral de Sant Joan de Perpinyà, amb Salvador Estrada i el seu pare Pere (1584), fet aquest que no és probable, ja que Peris havia mort el 1572.⁹⁶

— Treballa en un dels orgues de la catedral de Girona (1584).⁹⁷

— Treballa en l'orgue de la catedral de Tarragona (1586).⁹⁸

— Treballa en l'orgue de l'església barcelonina de Sant Andreu del Palomar, amb Salvador Estrada (1587).⁹⁹

— Treballa en un orgue a Valls (1587).¹⁰⁰

— Fabrica l'orgue de Cretes (Terol) (1587)¹⁰¹ (1589).¹⁰²

— Treballa en l'orgue del convent de les Jerònimes de Barcelona (1587).¹⁰³

— Treballa en l'orgue de l'església de Santa Eulàlia de Mèrida, extramurs de Barcelona, amb Salvador Estrada (1588).¹⁰⁴

— Treballa en l'orgue de la catedral de la Seu d'Urgell (1589).¹⁰⁵

— Treballa en l'orgue del monestir de Poblet (1589-1591).¹⁰⁶

— Fa el manteniment de l'orgue de l'església de Cervera (1590).¹⁰⁷

— Fa el manteniment de l'orgue de la catedral de la Seu d'Urgell (1590).¹⁰⁸

— Treballa en l'orgue de la catedral de Tarragona amb Arada (1590?).¹⁰⁹

— Treballa en l'orgue de l'església de Sant Pere de Valls, amb Salvador Estrada (1590-1593).¹¹⁰

— Treballa en l'orgue de la catedral de Lleida (1591).¹¹¹

— Fabrica un orgue a la catedral de Girona (1591).¹¹²

— Fabrica l'orgue del convent de les Jerònimes de Barcelona (1591).¹¹³

96. AUSSEIL (1970), p. 22, n. 133 bis; DOLCET i VILAR (1999), p. 131; JAMBOU (1999), p. 630; TASIES (2001), p. 115.

97. CIVIL (1981), p. 568; RIFÉ, VINAIXA i GREGORI (1997), p. 51; JAMBOU (1999), p. 630.

98. JAMBOU (1999), p. 630; ESCALONA (2000), p. 33.

99. MADURELL (1949), p. 208-209; JAMBOU (1999), p. 630; SAURA (2001), p. 290; TASIES (2001), p. 115.

100. GUDIOL (1931), p. 696.

101. AHPB, Notari Jaume Massaguer, top. 437/51, f. s/n; MADURELL (1946), p. 149; JAMBOU (1999), p. 630; TASIES (2001), p. 115.

102. AHPB, Notari Jaume Massaguer, top. 437/51, f. s/n; TASIES (2001), p. 115.

103. JAMBOU (1999), p. 631.

104. BALDELLÓ (1946), p. 221; AHPB, Notari Nadal Castelló, llig. 2, 1588-1592; MADURELL (1946), p. 148; JAMBOU (1999), p. 630; TASIES (2001), p. 116.

105. PEDRELL i ANGLES (1921), p. 37.

106. VILARRUBIAS (1968), p. 62; ALTISENT (1974), p. 425; TASIES (2001), p. 115.

107. GONZÁLEZ (2007), p. 289.

108. GONZÁLEZ (2007), p. 161.

109. JAMBOU (1999), p. 630.

110. BLANCAFORT (1981), p. 630; TASIES (2001), p. 115.

111. JAMBOU (1999), p. 630.

112. GUDIOL (1931), p. 696; CIVIL (1981), p. 566; RIFÉ, VINAIXA i GREGORI (1997), p. 51; TASIES (2001), p. 116.

113. AHPB, Notari Francesc Pujó, llig. 3, 1591, p. s/n.

- Fa el manteniment de l'orgue petit de la catedral de Girona (1592).¹¹⁴
- Fa el manteniment de l'orgue de la capella del Claustre de la catedral de Girona (1592).¹¹⁵
- Fabrica l'orgue del santuari del Miracle (1593).¹¹⁶
- Treballa en l'orgue de l'església de Figueres (1594).¹¹⁷
- Amplia un orgue de la catedral de Girona (entre 1594 i 1599).¹¹⁸
- Fabrica l'orgue de l'església de Mataró (1595).¹¹⁹
- Treballa en l'orgue del convent de les Jerònimes de Barcelona (1596).¹²⁰
- El seu nom es troba en un document signat a Barcelona el 12 de novembre de 1596.¹²¹
- Treballa en l'orgue de l'església de Sant Just i Sant Pastor amb el seu nebot Francesc [I] (1602).¹²² No devia ser ell, ja que havia mort abans d'aquesta data.
- Fa el manteniment de l'orgue de la catedral de Tarragona amb el seu nebot Francesc [I] (1602).¹²³ No devia ser ell, ja que havia mort abans d'aquesta data.

Antoni [II] Bordons

- Treballa en l'orgue del monestir de Santa Maria del Collell, a Sant Martí de Campmajor (1555).¹²⁴
- Treballa en l'orgue de l'església de Sant Esteve d'en Bas (1558).¹²⁵
- Treballa en l'orgue del monestir de Sant Joan de les Abadesses (1564).¹²⁶
- Treballa en l'orgue del convent dels franciscans de Vic (1567).¹²⁷
- Fabrica l'orgue de la catedral de Solsona (1567-1569), amb el seu pare, Peris, qui fou substituït per Peris Rabassa el 1569.¹²⁸
- Treballa amb Peris Rabassa en l'orgue de la catedral de Solsona (1570).¹²⁹

114. SAURA (2001), p. 333.

115. SAURA (2001), p. 333.

116. LLORENS (1965), p. 136; TASIES (2001), p. 116.

117. LLORENS (1965), p. 134; TASIES (2001), p. 116.

118. CIVIL (1981), p. 567; CIVIL (1972-1973), p. 120; RIFÉ, VINAIXA i GREGORI (1997), p. 51; JAMBOU (1999), p. 630.

119. CORTÈS (1994b), p. 64-70; CORTÈS (1994a), p. 19-21; TASIES (2001), p. 116.

120. MADURELL (1949), p. 209; SAURA (2001), p. 55, 100, 129, 190, 324, 384 i 406; TASIES (2001), p. 116.

121. AHPB, Notari Francesc Pedralbes, vol. 426/116, f. s/n.

122. CABO (1979), p. s/n; TASIES (2001), p. 116.

123. ESCALONA (2000), p. 33.

124. CIVIL (1981), p. 568; TASIES (2001), p. 115.

125. CIVIL (1981), p. 568; TASIES (2001), p. 115; GREGORI i MONELLS (2012), p. c.

126. MASDEU (1918), p. 10-12; GREGORI (1981), p. 161; GREGORI (1985), p. 288; ORANIAS (1999), p. s/n; TASIES (2001), p. 115.

127. JAMBOU (1999), p. 630.

128. LLORENS (1965), p. 135-136; TASIES (2001), p. 115.

129. GONZÁLEZ (2007), p. 181.

- Treballa en l'orgue de l'església del convent de Sant Agustí de Barcelona, amb Salvador Estrada (1571).¹³⁰
 - Treballa en l'orgue de la catedral de la Seu d'Urgell (1573).¹³¹
 - Treballa en l'orgue de Cervera (1575).¹³²
 - Treballa en l'orgue de la basílica de Santa Maria del Mar, amb Peris Rabassa (1576).¹³³
 - Treballa en l'orgue del monestir de Sant Pere de les Puelles de Barcelona, amb Peris Rabassa (1576).¹³⁴
 - Treballa en l'orgue de l'església de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona (1581).¹³⁵
 - Treballa en l'orgue de la catedral de Perpinyà, amb Peris Rabassa (1584).¹³⁶
 - Fa el manteniment i les reformes de l'orgue de l'església de Tàrraga (1586-1587).¹³⁷
 - Treballa en l'orgue de l'església de Cervera (1589-1590).¹³⁸
 - Treballa en l'orgue de l'església de Sant Joan de Valls, amb Salvador Estrada (1590).¹³⁹
 - Treballa en l'orgue del monestir de Poblet (1591).¹⁴⁰
 - Treballa en l'orgue de la catedral de Girona, amb el seu pare (1591).¹⁴¹
- No és probable, ja que Peris havia finit en aquesta data.
- Fabrica l'orgue del santuari del Miracle (1593),¹⁴² amb el seu fill Francesc [I].¹⁴³
 - Treballa en l'orgue de l'església de Santa Maria de Mataró (1595?).¹⁴⁴
 - Treballa en l'orgue de l'església de Figueres (1595?).¹⁴⁵
 - Treballa en l'orgue del monestir de les Jerònimes de Barcelona (1596).¹⁴⁶
 - Treballa en l'orgue de l'església de Sant Just i Sant Pastor, amb el seu nebot Francesc [I] (1602).¹⁴⁷

130. ORANIAS (1999), p. s/n.

131. GONZÁLEZ (2007), p. 158 i 160.

132. GONZÁLEZ (2007), p. 289.

133. ESCALONA (2000), p. 31.

134. ORANIAS (1999), p. s/n.

135. JAMBOU (1999), p. 630.

136. ORANIAS (1999), p. s/n; ISUSI (2004), p. 86.

137. MIRÓ (2001), p. 158 i 173-174; GONZÁLEZ (2007), p. 206-207.

138. MIRÓ (2003), p. 234; GONZÁLEZ (2007), p. 289.

139. ORANIAS (1999), p. s/n.

140. ORANIAS (1999), p. s/n.

141. LLORENS (1965), p. 135-136; JAMBOU (1999), p. 630; TASIES (2001), p. 116.

142. LLORENS (1965), p. 135-136; TASIES (2001), p. 116.

143. GONZÁLEZ (2007), p. 137-138.

144. ORANIAS (1999), p. s/n; JAMBOU (1999), p. 630.

145. ORANIAS (1999), p. s/n.

146. JAMBOU (1999), p. 630.

147. ORANIAS (1999), p. s/n; JAMBOU (1999), p. 630.

Joan [II] Bordons

No consta que hagués treballat en cap orgue, només que el 1605 era estudiant i feia de procurador del seu germà Francesc [I] mentre aquest fabricava l'orgue de l'església de Tàrraga.¹⁴⁸

Francesc [I] Bordons

— Fabrica l'orgue del santuari del Miracle (1593); hi participà el seu pare Antoni.¹⁴⁹

— Repara l'orgue del santuari del Miracle (1599).¹⁵⁰

— Repara l'orgue de l'església de Torà (1595)¹⁵¹ (1598).¹⁵²

— Fabrica l'orgue del convent del Carme d'Olot (1599).¹⁵³

— Repara l'orgue del santuari del Miracle (1599).¹⁵⁴

— Treballa en l'orgue de l'església d'Altura (Castelló) (1600).¹⁵⁵

— Treballa en l'orgue d'Olot (1601).¹⁵⁶

— Repara l'orgue de l'església de Sant Just i Sant Pastor (1602),¹⁵⁷ conjuntament amb Josep [I].

— Fabrica l'orgue del monestir de Santa Maria d'Amer (1602); residia a Olot.¹⁵⁸

— Treballa en l'orgue de l'església del Col·legi del Patriarca, a València (1604),¹⁵⁹ amb el seu germà Joan [III] (1603).¹⁶⁰

— Atorga poders a l'orfebre barceloní Baltasar Jordana, el 6 de maig de 1604, sense especificar-ne el perquè. Consta com a solsoní, però es trobava a Barcelona.¹⁶¹

— Fabrica l'orgue de l'església de Verdú (1604)¹⁶² (1605).¹⁶³ Vegeu la figura 3.

148. MIRÓ (2001), p. 160.

149. GONZÁLEZ (2007), p. 137-138.

150. CODINA (2002), p. 106.

151. CORBERÓ (1982), p. 309; TASIES (2001), p. 116.

152. GONZÁLEZ (2007), p. 328.

153. LLORENS (1965), p. 136; TASIES (2001), p. 116.

154. GONZÁLEZ (2007), p. 138.

155. LLORENS (1965), p. 136; TASIES (2001), p. 116.

156. Ramon ORANIAS, «Los organistas que han trabajado en los órganos de Montserrat», en línia a <<http://www.abadiamontserrat.net>> (consulta: 11 octubre 2015).

157. CABO (1979), p. s/n; JAMBOU (1999), p. 630; TASIES (2001), p. 116; ORANIAS (1999), p. s/n.

158. SOLÀ (2010), p. 614-616.

159. BLANCAFORT, p. 133-142; TASIES (2001), p. 116.

160. JAMBOU (1999), p. 630.

161. AHPB, Notari Joan Vicenç Cellarés, vol. 517/14, f. s/n.

162. Arxiu Comarcal de l'Urgell (ACU), *Documentos diversos*, sense top.; Arxiu Parroquial de Verdú (APV), *Manual notarial 1603-1604*, top. 225/1, p. s/n; LLORENS (1965), p. 136; TASIES (2001), p. 116; ORANIAS (1999), p. s/n; PUIG (2004), p. 126-128.

163. ACU, *Documentos diversos*, sense top.; GONZÁLEZ (2007), p. 333-338.

- Fabrica l'orgue de l'església de Tàrraga (1604-1606).¹⁶⁴
- Treballa en l'orgue de la catedral de Solsona (1606).¹⁶⁵
- Treballa en l'orgue de l'església de Montblanc (1607).¹⁶⁶
- Treballa en l'orgue de l'església de Sant Miquel de Cardona (1608).¹⁶⁷
- Treballa en l'orgue de la catedral de Barcelona (1609-1610).¹⁶⁸
- Afina l'orgue de la catedral de Barcelona (1611).¹⁶⁹
- Treballa en l'orgue de la seu de Manresa (1613).¹⁷⁰
- Treballa en l'orgue del convent de Santa Caterina de Barcelona (1614).¹⁷¹
- Fabrica la cadireta de l'orgue del monestir de Montserrat (a. 1616).¹⁷²
- Fabrica l'orgue de damunt el portal de Sant Antoni de la catedral de Barcelona (1616-1619).¹⁷³
- Fa el manteniment de l'orgue de la capella de Santa Eulàlia de la catedral de Barcelona (1616).¹⁷⁴
- Fabrica un orgue a la seu de Manresa (1616).¹⁷⁵
- Fabrica un orgue a la seu de Manresa (1619)¹⁷⁶ (confusió amb el de 1616?).
- Amplia l'orgue de Verdú (1618).¹⁷⁷
- Treballa en l'orgue de la catedral de Solsona (1619?).¹⁷⁸
- Treballa en l'orgue de la seu de Manresa (1619).¹⁷⁹
- Treballa en l'orgue de l'església de Cardona (1620).¹⁸⁰
- Treballa en l'orgue de l'església de Sant Andreu de Llavaneres (1623).¹⁸¹
- Fabrica l'orgue de la catedral de Sant Joan de Perpinyà (1624).¹⁸²

164. MIRÓ (2001), p. 159-160, 174 i 192-193; GONZÁLEZ (2007), p. 206-207.

165. ORANIAS (1999), p. s/n.

166. ORANIAS (1999), p. s/n.

167. SERRA (1962), p. 64; TASIES (2001), p. 116.

168. JAMBOU (1999), p. 630.

169. PAVIA (1986), p. 274; ESCALONA (2000), p. 25.

170. GALLARDO (1933), p. 42; VILARRUBIAS (1968), p. 34.

171. AHPB, Notari Pere Moret, vol. 577/34, f. 820r; CORTADA (1998), p. 89-90; TASIES (2001), p. 116.

172. ORANIAS (1999), p. s/n.

173. Arxiu de la Catedral de Barcelona (ACB), *Llibre de deliberacions de 1496*, n. 40; GIBERT (1915), p. 169; PAVIA (1986), p. 274-276; JAMBOU (1999), p. 630; ESCALONA (2000), p. 25; SAURA (2001), p. 92 i 102; TASIES (2001), p. 116.

174. PAVIA (1986), p. 275.

175. CANELLAS (1896), p. 241-242; ORANIAS (1999), p. s/n; BALLÚS (2005), p. 219-222; ORANIAS (2015).

176. BALDELLÓ (1946), p. 228; VILAR (1990), p. 82-83; TASIES (2001), p. 116.

177. APV, *Manual notarial 1614-1619*, top. 241/1, p. s/n; PUIG (2004), p. 129.

178. JAMBOU (1999), p. 630.

179. JAMBOU (1999), p. 630.

180. ORANIAS (2015).

181. SOLÀ (1968), p. 60; TASIES (2001), p. 116.

182. ORANIAS (1999), p. s/n; ORANIAS (2015); JAMBOU (1999), p. 630.

- Repara l'orgue de l'església de Vilafranca del Penedès (1624).¹⁸³
- Fabrica l'orgue de l'església de Santa Eulàlia d'Esparreguera (1627)¹⁸⁴ juntament amb el seu fill Francesc [II]¹⁸⁵ (figura 4).

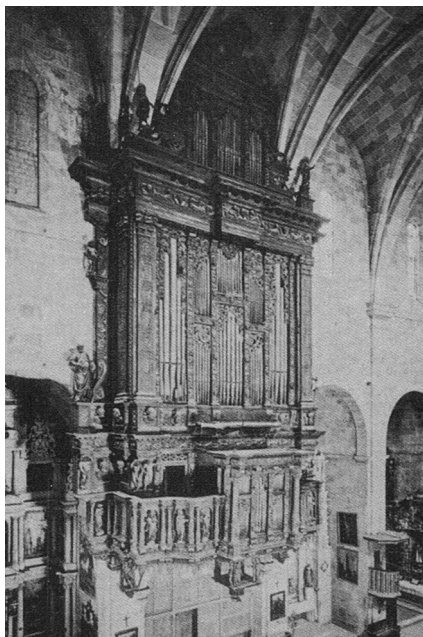


FIGURA 4. Orgue de Francesc [I], de Santa Eulàlia d'Esparreguera (1627), destruït el 1936-1939 (Fotografia: Pitchotet).

Francesc [II] Bordons Gatuelles

- Fabrica l'orgue de l'església de Santa Eulàlia d'Esparreguera, amb el seu pare Francesc [I] Bordons (1627).¹⁸⁶
- Fabrica l'orgue de la capella del Claustre de Solsona (amb els seus germans Celdoni i Josep [II]) (1628).¹⁸⁷

183. MAIDEU, «Órganos y organeros», Concurso del Instituto Español de Musicología, fitxa nominal de l'Antiguo Instituto Español de Musicología; CUSCÓ (2000), p. 109-111.

184. ALTÈS (1992), p. 155-156; ORANIAS (1999), p. s/n; ESCALONA (2000), p. 45; TASIES (2001), p. 116.

185. ESCALONA (2000), p. 45.

186. ESCALONA (2000), p. 45.

187. LLORENS, p. 133-134; TASIES (2001).

- Treballa en l'orgue de la catedral de Solsona (1629).¹⁸⁸
- Treballa en l'orgue de l'església de Peralada (1629).¹⁸⁹
- Treballa en l'orgue del convent del Carme de Camprodon (1629).¹⁹⁰
- Fabrica l'orgue de l'església del Sant Esperit de Terrassa (1630).¹⁹¹
- Repara l'orgue de l'església de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona, amb el seu germà Josep [II] (1632).¹⁹²
- Treballa en l'orgue de la catedral de Solsona (1630) (1633).¹⁹³
- Treballa en l'orgue del convent del Carme de Camprodon (1632).¹⁹⁴
- Treballa en l'orgue de l'església de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona (1632).¹⁹⁵
- Treballa en l'orgue de la catedral de Barcelona (1637).¹⁹⁶
- Treballa en l'orgue major de la catedral de Barcelona (1641).¹⁹⁷
- Treballa en l'orgue major de la catedral de Barcelona (1646).¹⁹⁸
- Es fa constar que treballa en l'orgue de l'església de Sant Pere de Terrassa (1646),¹⁹⁹ però és en el del Sant Esperit (1646-1647).²⁰⁰ No es fabrica cap orgue a Sant Pere fins l'any 1926; per tant, es tractaria de l'orgue del Sant Esperit (?).²⁰¹
- Repara l'orgue de la catedral de Barcelona, malmès per un llamp (1646).²⁰²
- Treballa en l'orgue del monestir de Montserrat.²⁰³

Josep [II] Bordons

— Fabrica l'orgue de la capella de la Mare de Déu del Claustre de la catedral de Solsona (amb els seus germans Celdoni i Francesc [II] (1628).²⁰⁴

188. ORANIAS (2015).

189. El 17 d'agost de 1629 se signen poders a favor de Montserrat Lluch, prevere i organista a Figueres, per tal de cobrar 25 lliures que Antoni Sabater, de la vila de Peralada, li deu a Bordons per la fabrica d'un orgue (AHPB, Notari Esteve Gilabert, 1629, llig. 9, f. 169).

190. JAMBOU (1999), p. 630; SAURA (2001), p. 34, 101, 174, 181, 195, 230, 241 i 312.

191. GIBERT (1915), p. 71 i s.; ORANIAS (1999), p. s/n.

192. AHPB, *Fondos notariales*, llig. *Contratos*, 18 de setembre de 1632; MADURELL (1946), p. 149; GIBERT (1915), p. 73 i s.

193. LLORENS (1987), p. 78; TASIES (2001), p. 116; GONZÁLEZ (2007), p. 181-182.

194. MADURELL (1949), p. 210-211; ORANIAS (1999), p. s/n; TASIES (2001), p. 116.

195. MADURELL (1946), p. 149; TASIES (2001), p. 116.

196. PAVIA (1986), p. 280; JAMBOU (1999), p. 630.

197. PAVIA (1986), p. 274; JAMBOU (1999), p. 630.

198. PAVIA (1986), p. 630.

199. DOMÈNECH (1993), p. 62; JAMBOU (1999), p. 630; TASIES (2001), p. 116.

200. GIBERT (1915), p. 71 i s.; ALIAGA (2009), p. 274-275.

201. ALIAGA (2009), p. 279.

202. ACB, *Llibre de Sivella*, vol. 3, f. IIII; BALDELLÓ (1946), p. 230.

203. ORANIAS (1999), p. s/n.

204. LLORENS (1965), p. 133-134; TASIES (2001), p. 116.

— Consta com a orguener de Barcelona i signa un rebut a favor del seu germà Francesc [II], ciutadà de Solsona, el 31 de maig de 1631.²⁰⁵

— Repara l'orgue de l'església de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona, amb el seu germà Francesc [II] (1632).²⁰⁶

— Signa un rebut per les tasques dutes a terme en l'orgue de l'església de Sant Just i Sant Pastor (1642).²⁰⁷

Celdoni Bordons

— Fabrica l'orgue de la capella de la Mare de Déu del Claustre de la catedral de Solsona, amb els seus germans Francesc [II] i Josep [II] (1628).²⁰⁸

Josep [III] Bordons Pintor

No es té constància de cap treball seu. En el testament de la seva esposa Isabel Pomada, datat el 9 de març de 1680, es manifesta que era vídua de Josep Bordons, «mestre d'orgues i ferrer».²⁰⁹ Es desconeix la mort de Josep, però òbviament fou abans de la data citada.

FONS CONSULTATS

ACB: Arxiu de la Catedral de Barcelona. *Llibre de deliberacions de 1496*.

— *Llibre de Sivella*. Vol. 3.

ACS: Arxiu Comarcal del Solsonès. Notari Pere Màrtir Andreu, 1601.

— Notari Pere Màrtir Andreu, 1603.

ACU: Arxiu Comarcal de l'Urgell. *Documentos diversos*.

ADS: Arxiu Diocesà de Solsona. *Baptismes 1505-1597*.

— *Baptismes 1598-1622*. Vol. 2.

— *Baptismes 1622-1633*. Vol. 3.

— *Baptismes 1633-1643*. Vol. 4.

— *Baptismes 1643-1662*. Vol. 5.

— *Baptismes i òbits 1505-1597*. Vol. 1.

— *Carpeta claustre 217b, claustre-1628*.

— *Despororis 1597-1643*. Vol. 24.

205. AHPB, Notari Epifani Terés, vol. 677/2, f. 221r-222r.

206. MADURELL (1946), p. 70; TASIES (2001), p. 116.

207. ISUSI (2003), p. 321.

208. LLORENS (1965), p. 133-134; TASIES (2001), p. 116.

209. AHPB, Notari Pere Màrtir Llumell, vol. 719/81, f. 213r-214v.

- Notari Bernat Sociats, *Llibre de protocols 1508-1510*.
- Notari Onofre Tàrrega, 1571, top. 105.
- Notari Onofre Tàrrega, 1572, top. 106.
- *Òbits 1597-1633*. Vol. 33.
- *Òbits 1634-1659*. Vol. 34.
- AHPB: Arxiu Històric de Protocols de Barcelona. *Fondos notariales*, llig. *Contratos 1632*.
- Notari Epifani Terés, vol. 677/2.
- Notari Esteve Gilabert, 1629.
- Notari Francesc Pedralbes, vol. 426/116.
- Notari Francesc Pujó, llig. 3, 1591.
- Notari Jaume Massaguer, top. 437/51.
- Notari Joan Vicenç Cellarés, vol. 517/14.
- Notari Nadal Castelló, llig. 2, 1588-1592.
- Notari Pere Martí Tost, llig. 1.
- Notari Pere Màrtir Llumell, vol. 719/81.
- Notari Pere Moret, vol. 577/34.
- APV: Arxiu Parroquial de Verdú. *Manual notarial 1603-1604*.
- *Manual notarial 1614-1619*, top. 241/1.

BIBLIOGRAFIA

- ALIAGA I FIGUERAS, Neus. «Els orgues a les esglésies del Sant Esperit i Sant Pere de Terrassa». *Terme*, núm. 24 (2009), p. 273-286.
- ALONSO GARCIA, Gabriel. *Los maestros de la Seu Vella de Lleida y sus colaboradores*. Lleida: Instituto de Estudios Ilerdenses, 1976.
- ALTÈS I AGUILÓ, Francesc Xavier. *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.
- ALTISENT, Agustí. *Història de Poblet*. L'Espluga de Francolí: Abadia de Poblet, 1974.
- ANGLÈS SORONELLAS, Fina; VERGÉS RIART, Jordi. *Orgues del Camp de Tarragona i les Terres de l'Ebre*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 2013.
- AUSSEIL, Louis. «L'orgue en Catalogne et dans les Pyrénées-Orientales (I)». *Cahiers et Mémoires de l'Orgue: Numéros Spéciaux de la Revue L'Orgue*, II (1970), núm. 133 bis.
- AYMÍ, Rossend. «Tres qüestions al voltant dels orgues de la catedral de Tortosa». *Quaderns de l'Ebre: Revista d'Educació, Ciència i Cultura*, núm. 4 (2015).
- BACH I RIU, Antoni. «Documentació de Barcelona en l'Arxiu Diocesà de Solsona». *Analecta Sacra Tarraconensia*, núm. 71: *Miscel·lània Àngel Fabregas* (1998), p. 53-66.
- BALDELLÓ, Francesc. «Órganos y organeros de Barcelona (siglos XIII-XIX)». *Anuario Musical*, vol. 1 (1946), p. 195-237.
- BALLÚS, Glòria. «Cap a una història de la música a Manresa, a partir dels manuscrits inèdits de Joaquim Sarret i Arbós (*1853; †1935) (II). Els organistes de la Seu de Manresa». *Anuario Musical*, vol. 60 (2005), p. 217-238.
- BERNADÓ, Màrius. «Flamench, Pere». A: AVIÑOÀ, Xosé (dir.). *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Vol. 9. Barcelona: Edicions 62, 2003.

- BLANCAFORT, Gabriel. «El órgano español del siglo XVII». A: *I Congreso Nacional de Musicología*. Saragossa: Institución Fernando el Católico: Diputación Provincial de Zaragoza, 1981.
- BUSH, Douglas E. *The Organ: An Encyclopedia*. Londres: Taylor & Francis, 2005.
- CABO I DELCLÒS, Lluís. *Artistes i artesans que, en el transcurs dels segles, han intervingut al temple parroquial de St. Just i St. Pastor de Barcelona*. Barcelona: Arxiu Diocesà, 1979.
- CAÑELLAS, Magí. *Descripció de la grandesa y antiquitats de la ciutat de Manresa*. Manresa: Anton Esparbé, 1896.
- CIVIL CASTELLVÍ, Francisco. «El órgano y los organistas de la catedral de Gerona durante los siglos XIV-XVI». *Anuario Musical*, vol. IX (1954), p. 217-250.
- «Compositores y organistas gerundenses en el siglo XVII». *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, vol. XXI (1972-1973), p. 117-170.
- «Perspectiva musical de Gerona de los años 1000 al 1500». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. XXV, núm. 2 (1981), p. 543-572.
- CODINA I GIOL, Daniel. «La música en el Santuari del Miracle. L'orgue, els organistes i altres músics». *Oppidum: Revista Cultural del Solsonès*, núm. 2 (2002), p. 105-112.
- CORBERÓ CORBERÓ, Jaume. *Història civil i religiosa de la vila de Torà*. Torà: Hostench, 1982.
- CORTADA, Maria Lluïsa. *Anselm Viola: Compositor, pedagog, monjo de Montserrat (1738-1798)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.
- 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. 48 (1994a), p. 19-33.
- «L'orgue de Josep Bordons». A: BONASTRE, Francesc [et al.]. *Joan Pau Pujol: la música d'una època*. Mataró: Patronat Municipal de Cultura de Mataró: Alta Fulla, 1994b, p. 64-70.
- CUSCÓ I CLARASÓ, Joan. *Els goigs a Sant Fèlix*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000.
- DOLCET, Josep M.; VILAR, Josep M. «La música instrumental en el barroc». A: AVIÑOÀ, Xosé (dir.). *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Vol. 2. Barcelona: Edicions 62, 1999.
- DOMÈNECH I FARGAS, Josep M. *Construcció i embelliment de la Basílica del Sant Esperit de Terrassa 1593-1993*. Terrassa: Albada, 1993.
- ESCALONA, Josep M. *L'orgue a Catalunya: Història i actualitat*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2000.
- ESTRADA, Gregori. «L'orgue de Pere Flamench a la seu de Barcelona». *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, vol. II (1985), p. 23-39.
- FITÉ, Francesc. «La música a la Seu vella de Lleida. Noves aportacions a la documentació d'orgueners, organistes, mestres de cant i cantors dels segles XV-XVI. L'època del bisbe Agustí (1561-1577)». A: BALASCH, M. Esther (cur.). *Antoni Agustí, bisbe de Lleida i arquebisbe de Tarragona (1517-1586): Aportacions entorn el marc socio-cultural de Catalunya en la seva època*. Lleida: Publicacions dels Amics de la Seu Vella, 1995, p. 113-172.
- GALLARDO, Antonio. *Manresa*. Barcelona: Librería Francisco Puig, 1933. (Biblioteca de Turismo de la Sociedad de Atracción de Forasteros; 30)

- GIBERT, Vicenç Maria. «La música a Catalunya. Aplega de materials per a contribuir a sa història. Biografies». *Revista Musical Catalana*, núm. 138 (1915), p. 168-170.
- GONZÁLEZ, Miquel. *Els orgues de les comarques de Lleida i del Principat d'Andorra*. Lleida: Pagès, 2007.
- GREGORI I CIFRÉ, Josep M. «Pere Alberch artífex de la relació musical entre les seus de Girona i Barcelona en el Renaixement tardà». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. XXVIII (1985), p. 281-298.
- «Mestres de capella i organistes de la col·legiata de Sant Joan de les Abadesses al segle XVIII: documents per a la seva història». *Estudi General: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, núm. 1 (1981).
- «Notes per a l'estudi de la música del Renaixement a Catalunya: Pere Alberch i Ferrament, àlies Vila (1517-1582) i la nissaga vigatana dels organistes Vila». *Ausa*, vol. 13, núm. 120 (1988), p. 61-74.
- GREGORI I CIFRÉ, Josep M.; MONELLS I LAQUÉ, Carme. *Fons de l'església parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012. (Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya; 6)
- GUDIOL, Francesc. *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*. Vol. II. Vic: Impremta Balme-siana, 1931.
- ISUSI FAGOAGA, Rosa. *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabasa y su difusión en España e Hispanoamérica*. Tesi doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2003.
- «Los Rabassa: un linaje de músicos de origen catalán (siglos XVI-XIX)». *Revista Catalana de Musicología*, vol. II (2004), p. 79-94.
- *Sevilla y la música de Pedro Rabasa: los sonidos de la catedral y su contexto urbano en el s. XVIII*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Deporte. Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2012.
- JAMBOU, Louis. «Bordons». A: CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 2. Madrid: SGAE, 1999.
- «Rabassa, Pedro». A: CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 9. Madrid: SGAE, 2002.
- LLORENS I SOLÉ, Antoni. *La Mare de Déu del Claustre*. Solsona: Muval, 1965.
- *Solsona i el Solsonès en la història de Catalunya*. Lleida: Virgili i Pagès, 1987.
- MADURELL I MARIMON, José María. «El arte en la comarca alta de Urgel». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. IV (1946), p. 9-172.
- «Documentos para la historia de maestros de capilla, organistas, órganos, organeros, músicos e instrumentos (siglos XIV-XVIII)». *Anuario Musical*, vol. IV (1949), p. 193-220.
- MAIDEU, Josep. «Órganos y organeros». Concurso del Instituto Español de Musicología. Fitxa nominal de l'Antiguo Instituto Español de Musicología, [s. d.]. [Inèdit]
- MASDEU, Josep. «La música a Catalunya. Aplega de materials per a contribuir a sa història. Els orgues del monestir de Sant Joan de les Abadesses». *Revista Musical Catalana*, núm. 169 (1918), p. 10-12.
- MIRÓ BALDRICH, Ramon. «Música i església a Tàrraga (del segle XV a inicis del XVIII)». *Urx: Revista Cultural de l'Urgell*, núm. 14 (2001), p. 151-198.

- MIRÓ BALDRICH, Ramon. «Música i església a Cervera (segle xv a inicis del xviii)». *Miscel·lània Cerverina*, núm. 16 (2003), p. 229-260.
- MUJAL ELIAS, Juan. *Lérida. Historia de la música*. Lleida: Dilagro, 1975.
- ORANIAS ORGA, Ramon. «Bordons». A: *Gran enciclopèdia de la música*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1999.
- «Los organistas que han trabajado en los órganos de Montserrat». <http://www.abadiaMontserrat.net/App_Themes/White/Documents/Noticies/castella/organers.pdf> [Consulta: 11 octubre 2015].
- PAVIA I SIMÓ, Josep. *La música a la catedral de Barcelona durant el segle xvii*. Barcelona: Fundació Salvador Vives i Casajoana, 1986.
- PEDRELL, Felip; ANGLÈS, Higiní. *Els madrigals i la missa de difunts d'en Brudieu*. Barcelona: Diputació de Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1921.
- PUIG I SANCHÍS, Isidre. *Documents per a la història de l'art de l'església parroquial de Santa Maria de Verdú*. Tàrraga: Arxiu Històric Comarcal, 2004.
- PUJOL I TUBAU, Pere. «L'Església de la Pietat de la Seu d'Urgell». *Analecta Sacra Tarracensis*, núm. i (1925), p. 331-352.
- RIFÉ, Jordi; VINAIXA, Meritxell; GREGORI, Josep M. «Panoràmica de la música a Girona: de l'època medieval al segle xvi». *Revista de Girona*, núm. 181 (1997), p. 48-51.
- SALLÉS I PLANAS, Lluís. *Aspectes sanitaris de l'Arxiu Parroquial de Solsona (1565-1700)*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1994.
- SAURA BUIL, Joaquín. *Diccionario técnico-histórico del órgano en España*. Barcelona: CSIC. Institució Milà i Fontanals, 2001. (Textos Universitarios; 34)
- SERRA I VILARÓ, Joan. *Història de Cardona*. Vol. IV. Tarragona: Sugrañes, 1962.
- SOLÀ, Fortià. *Sant Andreu de Llavaneres: Monografia històrica de la Parròquia en el primer centenari de la benedicció del temple actual (1836-1936)*. Mataró: Caixa d'Estalvis de Mataró, 1968.
- SOLÀ I COLOMER, Xavier. *El monestir de Santa Maria d'Amer a l'època moderna: religió, cultura i poder: De la reforma benedictina a la vigília de les desamortitzacions (1592-1835)*. Barcelona: Pagès, 2010. (Fundació Noguera. Estudis; 54)
- SOLER I PATET, Josep. «La música a Catalunya. Aplega de materials per a contribuir a sa història. A Santa Maria del Mar». *Revista Musical Catalana*, núm. 186-187 (1919), p. 129-133.
- TASIES I PLANAS, Jordi. «Els Bordons: una família de mestres de fer orgues de Solsona (s. xvi-xvii)». *Oppidum: Revista Cultural del Solsonès*, núm. 1 (2001), p. 113-118.
- VILAR I TORRENS, Josep M. *La música a la seu de Manresa al segle xviii*. Manresa: Centre d'Estudis del Bages, 1990.
- VILARRUBIAS, Felí. *La tradición musical y la organería en Poblet*. Poblet: Abadía de Poblet, 1968.

WEBS

<<http://www.notredamedeparis.fr/la-cathedrale/linterieur/les-orgues/le-grand-orgue/historiques/lorgue-medieval-1357-1609>> [Consulta: 20 novembre 2015].

JOAN FERRER, MESTRE DE CANT I ORGANISTA
DE LA CATEDRAL DE BARCELONA (1513-1536),
AUTOR DEL MOTET «DOMINE NON
SECUNDUM» DEL *CANCIONERO MUSICAL
DE SEGOVIA* (CMS) (E: SegC, s. s.)

JOSEP MARIA GREGORI I CIFRÉ

Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM

Abans de l'arribada de Pere Alberch a la catedral de Barcelona, el magisteri de l'orgue havia estat en mans de l'organista Joan Ferrer, el qual l'exercí entre 1515 i 1536, essent mestre de cant entre 1513 i 1517. La identitat de l'organista de la catedral de Barcelona correspon a la del compositor «Johannes Ffarer», autor del motet «Domine non secundum» del *Cancionero musical de Segovia* (CMS). La identificació entre «Johannes Ffarer» i Joan Ferrer, i la presència del seu motet processional «Domine non secundum» juntament amb la de l'himne «Conditor alme siderunt» de Marturià Prats, fan palesa la recepció que la capella flamenca va fer del repertori polifònic d'aquests dos compositors catalans, les obres dels quals es devien incorporar al cançoner durant el prolongat sojorn que la capella de Carles I va fer a Barcelona, en el transcurs de l'any 1519. D'altra banda, i gràcies a la documentació capitular de les seus de Vic, Tortosa i Tarragona, sabem que Marturià Prats, i també Antoni Marlet, romanien vinculats a la capella nobiliària que l'infant Enric, comte d'Empúries, mantenia al seu palau del carrer Ample de Barcelona. En el marc del context urbà, social i musical de la Barcelona de principis del segle XVI no costa gaire d'imaginar com devien sovintejar els contactes, i, amb ells, les avinences i els intercanvis musicals entre els músics de la capella flamenca i els de les capelles nobiliàries dels Cardona, l'infant Enric, els Montcada..., a banda dels cantors de la catedral i dels de les grans parròquies de la ciutat. Un esdeveniment d'aquestes característiques pot ajudar a explicar el motiu de la presència de les dues obres de Joan Ferrer i Marturià Prats en el CMS, convivint amb la riquesa del seu repertori francoflamenc i castellà.

PARAULES CLAU: catedral de Barcelona, *Cancionero musical de Segovia* (E: SegC), Johannes Ffarer, Joan Ferrer, Marturià Prats, Antoni Marlet, infant Enric d'Empúries, Renaixement musical a Catalunya.

JOAN FERRER, *MAGISTER CANTUS* AND ORGANIST OF BARCELONA
CATHEDRAL (1513-1536), AUTHOR OF THE MOTET “DOMINE NON
SECUNDUM” OF THE *CANCIONERO MUSICAL DE SEGOVIA*,
CMS (E: SegC, s. s.)

ABSTRACT

Before Pere Alberch arrived at Barcelona Cathedral, the organ master had been the organist Joan Ferrer in the period between 1515 and 1536, and he had also been the *magister cantus* between 1513 and 1517. The identity of the organist of Barcelona Cathedral corresponds to that of the composer “Johannes Ffarer”, who was the author of the motet “Domine non secundum” of the *Cancionero musical de Segovia*. The identification between “Johannes Ffarer” and Joan Ferrer, and the presence of his processional motet “Domine non secundum” together with that of the hymn *Conditor alme siderunt* of Marturià Prats, evidence the Flemish chapel’s reception of the polyphonic repertoire of these two Catalan composers, whose works must have been added to the *cancionero* or song-book during the long stay of Charles I’s chapel in Barcelona in the course of the year 1519. Moreover, thanks to the chapter documents of the cathedrals of Vic, Tortosa and Tarragona, we know that Marturià Prats as well as Antoni Marlet remained attached to the noble chapel which Prince Henry, Count of Empúries, kept in his palace at Carrer Ample in Barcelona. Within the urban, social and musical context of the Barcelona of the early 16th century, it is easy to imagine how frequent the contacts must have been – and consequently the understandings and musical exchanges – between the musicians of the Flemish chapel and those of the noble chapels of the Cardonas, Prince Henry, the Montcadas, etc., as well as the singers of the Cathedral and those of the major parish churches of the city. An event of this type could help to explain the reason for the presence of the two works of Joan Ferrer and Marturià Prats in the CMS, together with the rich Franco-Flemish and Castilian repertoire to be found there.

KEYWORDS: Barcelona Cathedral, *Cancionero musical de Segovia* (E: SegC), Johannes Ffarer, Joan Ferrer, Marturià Prats, Antoni Marlet, Prince Henry of Empúries, musical Renaissance in Catalonia.

La seu de Barcelona fou una de les catedrals més esplendoroses del Renaixement hispànic en matèria organística, tant per la categoria dels orgueners que hi van treballar, com per la reconeguda qualitat dels seus organistes. A principis del segle XVI comptava amb la presència de tres instruments: l’orgue major, construït per l’orguener franciscà, d’origen alemany, Lleonard Martí entre 1459 i 1461; l’orgue anomenat menor obrat per Joan Carnicer el 1437, i un tercer instrument, de menors dimensions, emplaçat a la cripta de Santa Eulàlia, que reformà Gabriel Picanyes el 1464.

Durant el primer terç del segle XVI van ser diversos els orgueners que treballaren en el manteniment dels orgues de la seu, i els més regulars van ser Miquel Narcís, entre 1502 i 1516; Joan Ferrando, entre 1516 i 1518, i Miquel Cerdanya (Sardanya o Saldanya), entre 1518 i 1536. L’època del darrer orguener coincideix

amb la de Joan Ferrer. Cerdanya va ser també el responsable de la reconstrucció de la cadireta de l'orgue major just en l'època en què el jove organista Pere Alberch assumiria l'organistia de la catedral.¹

La història de la música del Renaixement a la catedral de Barcelona té com a protagonista central Pere Alberch i Ferrament, àlies *Vila* (1517-1582), la figura més destacada de la nissaga vigatana dels músics «Vila», coneguts arreu amb el cognom del seu iniciador, Pere Vila (ca. 1465-1538), organista de les seus de Vic i Barcelona.²

1. JOAN FERRER, ORGANISTA DE LA CATEDRAL DE BARCELONA

Abans de l'arribada de Pere Alberch a la seu de Barcelona, el magisteri de l'orgue havia estat en mans de l'organista Joan Ferrer, conegut amb l'àlies de *Gargallo*. Gabriel Terrassa, el seu antecessor en el càrrec, havia finat a les acaballes de desembre de 1514;³ entre aquesta data i el nomenament de Ferrer es produí un breu interinatge en les funcions de l'organistia, el qual coincidí amb les celebracions de Nadal, i que va assumir l'organista Ponç Salàvia, probable deixeble de Gabriel Terrassa. Fins al 20 de juny de 1515, Salàvia no va percebre el que li pertocava «per lo celari de sonar los orguens de la vigília de Nadal MDXIII fins a XVI de janer MDXV que són XXIII dies».⁴

Però en el moment del traspàs de Gabriel Terrassa, a finals de 1514, Joan Ferrer ja era ben conegut a la seu barcelonina. El 21 d'abril de 1514 signava en qualitat de mestre de cant els rebuts dels administradors de la sagristia:

Yo Johan Fferrer mestre de cant de la Seu de Bar/celona confés a vosaltres mossèn Berthomeu / Palmer e mossèn Pere Mas sagristans / que m'haveu / pagats vint sous són per lo / meu salari de MDXIII [...].⁵

Aquest rebut menaria a situar l'inici del seu magisteri a partir de la primavera de 1513.⁶ Tanmateix, la seva trajectòria durant els anys anteriors a la seva arribada

1. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona, 1450-1580*, cap. v, tesi doctoral, Bellaterra, UAB, 1986 (edició en microfitxa).

2. Josep Maria 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*, núm. VI-VII (1986-1987), p. 49-76.

3. Gabriel Terrassa havia estat nomenat organista de la catedral el 1470 i s'incorporà a la vida musical de la seu, com Guillem Molins i Mateu Ferrer, procedent de la capella reial de Joan II. Vegeu, en aquest sentit, Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Músics de la capella reial catalano-aragonesa de Joan II a la catedral de Barcelona (1458-1514)», *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, vol. III (1995), p. 19-27.

4. Arxiu de la Catedral de Barcelona (ACB), Llibres d'Albarans dels Aniversaris (LLAA), 1513-1515, f. 2v.

5. ACB, Llibres d'Albarans de la Sagristia (LLAS), 1513-1515, f. 50.

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

a Barcelona el situen, primer, a la catedral de Tarragona, on assumí l'organistia el 26 de març de 1505;⁷ i en segon terme, i immediatament abans de la seva incorporació a la catedral de Barcelona, a la seu de Vic. Allà, «Iohannes Farrer alias Gargallo beneficiatus sive obtinens capellaniam Sancti Sepulchri institutam per mossèn Prats quondam in sede Vicensis»⁸ havia estat objecte d'una causa d'excomunió promoguda pels canonges que administraven els Aniversaris de la seu vigatana; aquests, arran de la seva nova residència barcelonina, havien traslladat aquella causa del bisbat de Vic al de Barcelona.

Joan Ferrer, àlies *Gargallo*, exercia, doncs, el magisteri del cant de la catedral de Barcelona des de 1513. Això no obstant, a partir del 17 de gener de 1515, poc després del decés de Gabriel Terrassa i just acabat l'interinatge de Pons Salàvia, va assumir el càrrec d'organista també de manera interina:

Yo Johan Fferrer mestre / de cant e sonador de la / Seu e rebut de vos / mossèn Riembau per lo / salari del orgue per / tres mesos y mig / del present any de / DXV, que finí lo darrer / de abril v ll. vxi s. viii.⁹

L'interinatge de Ferrer en el magisteri del cant es va resoldre formalment durant l'estiu de 1515. Dos anys després que l'antic mestre Joan Gallard, en aquell moment succentor, el presentés al capítol barceloní, aquest va acceptar i nomenar «dominum Ioannem Ferrer in magistrum cantus dicte ecclesie», segons consta en l'acta que aixecà el notari del capítol el 4 d'agost de 1515.¹⁰

Difícilment podia una sola persona abastar ambdós càrrecs atenent el nivell, l'exigència i l'acompliment dels serveis musicals propis d'una catedral. Tanmateix, aquesta circumstància no fa sinó avalar l'elevat grau d'habilitat i competència musicals de Joan Ferrer, el qual va mantenir aquesta duplictat de magisteris entre el gener de 1515 i l'abril de 1517.

El 2 de maig de 1517 va signar l'últim rebut que palesava la doble assumpció, amb els termes «e rebut yo Johan Ferrer mestre de cant [...] per lo salari del orgue».¹¹ El seu import de trenta lliures corresponia a la paga assignada a l'organista per un termini de dos anys.

7. Salvador RAMON I VINES, «Canonges, comensals i beneficiats de la seu de Tarragona», *Butlletí Arqueològic de la Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, èp. v, núm. 21-22 (1999-2000), p. 241-595. Mossèn S. Ramon situa «Joan Ferrer (a) Gargallo» com a beneficiat i organista de la catedral de Tarragona entre 1505 i 1517 (cf. p. 593). Això no obstant, la seva elecció no apareix registrada en el *Liber determinationum* (1505, f. 46r-55v), mentre que les *Determinationes capituli* (1516, f. 23r) assenyalen la concessió de l'organistia a Pere Figueres sense fer esment de l'anterior organista.

8. Arxiu de la Cúria Fumada de Vic, *Lligall de papers solts del segle XVI*, s. n. Cf. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Els mestres de cant de la seu de Barcelona en el Renaixement», p. 68.

9. ACB, LLAA, 1513-1515, f. 2v.

10. ACB, Joan Vilana, 1514-1517, f. 77v-78r. Cf. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Els mestres de cant de la seu de Barcelona en el Renaixement», p. 68-70.

11. ACB, LLAA, 1515-1517, f. 2v.

El cantor Antoni Salvat fou qui es va fer càrrec del magisteri del cant a partir del maig.¹² Poc després, el 13 de juliol de 1517, els capitulars confirmaven Joan Ferrer en el càrrec d'organista.

En la seva deliberació sobre el nomenament de Joan Ferrer, el notari capitular va traslladar a l'acta l'alta consideració musical que hom tenia de Ferrer, en descriure'l com a músic òptim, idoni en el cor —és a dir, en les seves funcions corals en qualitat de mestre de cant, com a conductor de la polifonia i del cant pla del cor canonical— i òptim cantor:

[...] insignis et constituta in civitate populosa et maximo sumptu sunt constructa organa ad laudem Domini, et per longum tempus servitio organorum deservivit Gabriel Terrasa quondam presbiteri qui isto tempore fuit rebus humanie exemptus, et in locum sui fuit ellectus et ordinatus venerabilis Ioannis Ferrer alteris cognominatus Gargallo presbiteri ad pulsandum organa et deserviendum ecclesie in diurnis, eoque sit optimus musicus et in choro ydoneus et optimus cantor prefatum Ioannem Ferrer in pulsatorem organorum et dicte ecclesie cantorem elegerunt.¹³

El sou que el capítol assignà a Joan Ferrer en qualitat d'organista «pro vita et laboribus suis»¹⁴ era de trenta lliures anuals, les quals rebia repartides entre les administracions dels Aniversaris (20 lliures) i de la Manna (10 lliures).

El mateix capítol, agraït pels serveis musicals que Ferrer, a causa de la manca de cantors i ministrers, prestava al cor canonical i a les processons durant les festivitats i celebracions solemnes, va considerar atorgar-li les distribucions quotidianes dels serveis diürns:

[...] attento servitio quo dicta ecclesia indiget in choro, processionibus, et in festivitibus ac solemnitatibus propter penuriam cantorum et musicorum, que dicto Ioanni Ferrer quamdiu dicte ecclesie deservierit.¹⁵

El sou anual de Joan Ferrer a la catedral de Barcelona es veia complementat, també, pels vuit sous que rebia per tocar l'orgue en la festivitat de la Mare de Déu de l'Esperança, a través dels administradors de la Caritat. Se'n serva testimoni documental des del bienni 1517-1519:

Pos en dates he pegat a mossèn Joan Ferrer sona/dor dels orguens per lo sonar per dites dues / festes XVI sous.¹⁶

12. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Els mestres de cant de la seu de Barcelona en el Renaixement», p. 34-39.

13. ACB, Joan Vilana, 1499-1525, s. f. Cf. annex III.

14. ACB, Joan Vilana, 1499-1525, s. f. Cf. annex III.

15. ACB, Joan Vilana, 1499-1525, s. f. Cf. annex III.

16. ACB, Llibres de Comptes de la Caritat (LLCC), 1517-1519, f. 35.

Igualment, cada mes d'abril, rebia cinc sous més de la sagristia pel servei musical de les completes quaresmals a la capella de Santa Eulàlia, tal com ho testimoniaren els seus administradors entre 1520 i 1534.¹⁷

Item dit dia [28-IV-1520] donam a mossèn Johannes Fferrer sinch sous / per sonar l'orgua a les completes de Santa / Eulàlia a la Coresma.¹⁸

El 17 de setembre de 1521, el beneficiat Joan Auleda va proposar al capítol renunciar al segon benefici de Sant Marc, per tal que els seus rèdits fossin units al magisteri de l'orgue. Auleda, que ja comptava força edat, «proposuit quedam sua beneficia infrascripta renunciare ad effectum perpetur unionis de illis canonice faciendi mense capitulari dicte ecclesie pro officio organiste».¹⁹ Tanmateix, els tràmits legals per consumir aquesta unió es van allargar fins a l'any 1526.

D'un albarà signat el 13 de febrer de 1523 per Joan Ferrer als administradors dels Aniversaris es desprèn que va adquirir un orgue positiu que havia estat propietat de l'anterior organista Gabriel Terrassa:

E rebut yo dit Johan Fferrer / sonador dels orguens de la / Seu de Barchinona de vos venerable / mossèn Vicens Sos, deu liures / dich x ll. són per lo salari / del mig any que finirà lo / darrer de abril primer ve/nidor mil DXXIII de aquesta / manera que m'aveu retengudes / cinc liures per l'orgue pe/tit que yo comprí de la ere/tat de mossèn Tarraça, lo / restant cinc a compli/ment de dites deu, y / m'aveu donades de con/tans, fet de mà mia / a XIII de febrer mil / DXXIII e só yo con/tent de les x ll. que / per mi donàreu a mo/sen Gerònim Prior.²⁰

És probable que Prior fos un deixeble de Joan Ferrer. Un any abans, el 27 de gener de 1522, Geroni Prior havia rebut les deu lliures dels Aniversaris que corresponien a Joan Ferrer «per indisposició sua».²¹

El 18 d'agost de 1523, enmig de l'estiu, els capitulars li concediren un mes de vacances: «concesserunt absentiam venerabile domino Ioanni Fferrer magistro organi dicte ecclesie Barcinonensis per tempus tantum unius mensis».²² El 16 de setembre, Joan Ferrer tornava a ser a la catedral i signava la paga dels Aniversaris de mig any; a partir de llavors ho feu com a «pabordre e sonador».²³

El capítol del 12 de maig de 1526 va comissionar els canonges Jaume Saragossa i Antoni Sibil —aquest darrer, nebot de Joan Ferrer— per tal que ultimessin els documents necessaris per a aconseguir l'expedició «uniorem faciendam de parrochiali Beatae Marie de Martorello diocesis Barcinone et beneficio secundo

17. Cf. annex II.

18. ACB, Llibres de Comptes de la Sagristia (LLCS), 1519-1521, f. 42v.

19. ACB, Joan Vilana, 1490-1525, f. solt.

20. ACB, LLAA, 1522-1523, f. 3v-4.

21. ACB, LLAA, 1522-1523, f. 3v.

22. ACB, Joan Vilana, 1521-1524, f. 154.

23. ACB, LLAA, 1523-1525, f. 3v-4.

Sancti Marchi que obtinet venerabilis Ioannes Auleda presbiter, cum organis presentis ecclesie».²⁴

La unió es degué produir en el decurs d'un any. L'administrador dels Aniversaris encapçalava la secció de pagues a l'organista corresponents al 1527 amb aquestes paraules:

Al sonador dels organs de la Seu que és Joanes Farrer, xx ll., a III de juny 1527 lo Reverent Capítol feren conclusió que al dit sonador fossen ajustades XII ll. per pagues acostumades, notari Vilana.²⁵

Efectivament, l'augment de sou era de dotze lliures, repartides equitativament amb les dues pagues anuals, les quals serien de setze lliures cada una a partir de 1527.

El document notarial de l'augment de sou data del 3 de juny de 1527 i palesa, una vegada més, l'alta consideració musical que hom tenia de Joan Ferrer; a l'inici de l'acta se'l qualifica de músic excel·lent:

[...] convocato ut supra, attento servitio que venerabilis vir Ioannes / Ferrer excellentis musicus quotidie prestat in divinis officiis / et exercicio organorum, et parvo emolumento quod ab ecclesia / recipit, concesserunt dicto Ioanni Ferrer duodecim libras / anuales solvendas eidem ex pecuniis Anniversariorum [...].²⁶

Els termes són força eloqüents. Després de dotze anys de servei —i quan ja en feia sis de la primera vegada que hom tractà de la unió d'un benefici al càrrec d'organista—, Joan Ferrer va veure augmentat el migrat sou, «parvo emolumento», que rebia en qualitat d'organista de la seu.

Durant el període comprès entre el setembre de 1529 i l'abril de 1531, Joan Ferrer va tenir problemes de salut que l'impediren sonar de manera regular els orgues de la catedral.

El setembre de 1529 rebia el seu sou Lluís Vassallo; el 12 de setembre de l'any següent ho feia Miquel Sants, pel període comprès entre el maig i el 15 d'agost de 1530:

Jo Miquel Sancts scrivent y sonador confés haver rebut de vos mossèn / Pere Bassa procurador dels Aniversaris de la Seu que en dit nom me haveu / dades y pagades vuit liures dos sous y quatre diners dich 8 ll. / II s. IIII e són per tres mesos y mix ha sonat l'orgue de dita Seu per ma/nament del Reverent Capítol, per manament del qual les me haveu pagades / e per la veritat fas lo present albarà scrit de mà pròpia a XII de setembre / 1530.²⁷

24. ACB, Llibre de Resolucions, 1523-1555, f. 23v.

25. ACB, LLAA, 1527-1529, f. 9v.

26. ACB, Joan Vilana, 1527-1529, f. 29v.

27. ACB, LLAA, 1529-1531, f. solt.

La malaltia va mantenir allunyat Joan Ferrer de l'orgue de la catedral fins a l'abril de 1531. El 29 de febrer signava un albarà als administradors dels Aniversaris per tal que paguessin la part que li corresponia «an aquest meu fadrí dites x ll., yo les tinc per rebudes en Barcinona estant malalt a XXVIII i de febrer DXXXI»,²⁸ i, efectivament, el primer de març el procurador d'aquesta administració va donar «al dit fadrí qui's diu Alexander Gargall dites x ll.».²⁹ El mateix albarà es conserva inclòs en la secció destinada a l'organista amb els termes:

Lo primer demarç / 1531 / doní Alexander / Gargall fadrí de / dit sonador ab polissa per la paga / de abril que ve x ll.³⁰

Atès que Joan Ferrer era conegut també amb l'àlies de *Gargallo*, no fora inversemblant pensar que aquest Alexandre Gargall fos un jove deixeble que convivia amb el mestre.

En el decurs dels anys 1533 i 1534, la salut de Joan Ferrer degué empitjorar. La majoria dels seus albarans d'aquests anys s'han conservat signats pel canonge Antoni Sibil —nebot de Ferrer—, o bé per Antoni Massip.

A partir de 1535 dos nous personatges supliran de manera successiva l'organista malalt: Pere Ortiz, del gener a l'abril, i Joan Conjunta, a partir de l'estiu.³¹

Des de l'any 1533, Joan Ferrer va llogar un habitatge propietat de la seu al carrer del Paradís, el mateix indret on després residiria el seu successor, el jove Pere Alberch. El lloguer era de sis lliures anuals i la seva administració anava a càrrec de la Caritat:

E més a VIII de maig rebí del senyor mossèn Joan Sellés ca/nonge VI ll., les quals pagà per mossèn Joan Ferrer or/ganista per loguer de la casa a ont stà en lo car/rer de paradís, per lo primer any.³²

L'últim albarà conservat de la mà de Joan Ferrer data de l'abril de 1535 i guarda també relació amb el «loguer de la casa que yo estic».³³ El seu traspàs s'esdevingué durant els darrers dies de març de 1536. El capítol li concedí sepultura capitular:

Més a XXVIII de dit, per la sepultura de Capítol de / mossèn Joan Ferrer paborde y organista.³⁴

La personalitat humana y musical de Joan Ferrer havia estat sempre molt valorada dins la seu de Barcelona. El 28 de març de 1536, pocs dies després de la

28. ACB, LLAA, 1529-1531, f. solt.

29. ACB, LLAA, 1529-1531, f. solt.

30. ACB, LLAA, 1529-1531, f. 9.

31. ACB, LLAA, 1535-1537, f. 8.

32. ACB, LLCC, 1533-1535, f. 28.

33. ACB, LLAA, 1533-1535, f. 10v.

34. ACB, LLCS, 1535-1537, f. 29v.

sepultura de les seves despulles, el capítol barceloní escriví a Pere Vila, l'oncle de Pere Alberch, en aquells anys organista de la catedral de València, per posar-lo al corrent del decés de Joan Ferrer i de l'estima que li professaren:

[...] es se succeyda la mort de mossèn Johannes Ferrer pochs dies ha, la qual per cert a pesat a tots per aver-nos cervits gran temps nostra yglésia, perque ultra (sa habilitat)³⁵ la suficiència en música, tenia molts compliments, en vida y en mort avem fet per ell com si fós un germà noste [...].³⁶

El 16 d'octubre de 1536, el canonge Sibil, «marmessor de mossèn Johan Ferrer mon oncle»,³⁷ rebia l'última part del sou d'organista que pertocava al seu nebot. Des d'abans de l'estiu, però, el jove Pere Alberch ja sonava els orgues de la catedral.

2. JOAN FERRER, AUTOR DEL MOTET «DOMINE NON SECUNDUM» DEL CMS (E: SegC, s. s.)

En més d'una ocasió del relat biogràfic sobre la figura de Joan Ferrer hem pogut constatar els epítets laudatoris sobre les seves virtuts musicals que apareixen en diverses fonts documentals. Hom l'anomena «optimus musicus et in choro ydoneus et optimus cantor», «excellētis musicus», cosa que no fa sinó refermar la hipòtesi, que ja vam plantejar en el seu moment,³⁸ segons la qual la identitat de l'organista de la catedral de Barcelona correspondria a la del compositor «Johannes Ffarer», autor del motet «Domine non secundum» del *Cancionero musical de Segovia*.³⁹

Els fonaments per a aquesta identificació es basen, en primer terme, en la proximitat entre ambdós cognoms: el «Ffarer» del CMS correspondria a una versió llatinitzada del cognom català «Ferrer», amb la «f» redoblada i el trasllat a l'escriptura de la transliteració fonètica de la primera «e», vocal neutra en llengua catalana, per la vocal «a».⁴⁰ En segon terme, cal tenir present que durant l'època en

35. Ratllat en el manuscrit.

36. ACB, Llibre I^{er} / de cartas escritas / per lo M.I.C. / desde / 1515 / a / 1540, f. 461. Cf. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona, 1450-1580*, cap. VII, tesi doctoral, Bellaterra, UAB, 1986, p. 375-376.

37. ACB, LLAA, 1535-1537, f. 8v.

38. Cf. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Els mestres de cant de la seu de Barcelona en el Renaixement», p. 33-34.

39. Es tracta de la vint-i-tresena composició del manuscrit, situada en el f. 93r, entre l'himne «Cuis sacrata viscera» de Jacob Obrecht i l'antífona «Ave regina cœlorum» d'Heinrich Isaac. Cf. l'edició facsímil a cura de Ramón PERALES DE LA CAL, *Cancionero de la Catedral de Segovia*, Segòvia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1977.

40. És molt probable que, tot i no identificar-lo amb el mestre de la catedral, mossèn Higiní Anglès intuís la procedència catalana d'aquest cognom, atès que en la seva descripció del CMS, a sota

què Ferrer exercia el magisteri de l'orgue de la catedral —el mestre de cant era Antoni Salvat—, és quan es produí la visita de Carles I a la ciutat de Barcelona amb motiu del solemne capítol de l'orde del Toisó d'Or, que se celebrà a la catedral entre el 5 i el 8 de març de 1519.⁴¹

L'entrada pública de Carles I a la capital catalana va tenir lloc el 15 de febrer de 1519 i la seva presència es perllongà fins al 22 de febrer de 1520, poc més d'un any. En el decurs de la seva llarga estada a la ciutat, Carles presidí les magníficients cerimònies que se celebraren a la catedral acompanyat de la seva capella flamenca: el funeral pel seu avi l'emperador Maximilià d'Àustria, la sumptuosa celebració del capítol de l'orde del Toisó d'Or, a banda de nombrosos oficis de matines, misses, vespres i completes.

La capella que Carles I preparà per al viatge que efectuà als països hispànics entre 1517 i 1520 comptava amb trenta-nou cantors i capellans, set trompetes i cinc instrumentistes. Per a alguns dels seus membres —com l'organista H. Bredermers i els cantors A. François, P. Duret, N. Champion, G. Reyngot i H. Zantman— era el seu tercer viatge a terres hispàniques.⁴² En la llista de la capella flamenca efectuada a Saragossa l'1 de setembre de 1518, quatre mesos abans d'entrar a Barcelona, hi figuraven vint cantors a banda dels onze «xantres de la chapelle domestique du roy», probablement el nucli de la capella expert en la interpretació de la polifonia.⁴³

La presència de la capella flamenca a Barcelona mena a preguntar-nos sobre la impressió que produiria en els cantors de les capelles barcelonines de la catedral, Santa Maria del Mar o Santa Maria del Pi, l'audició del repertori eclesiàstic dels polifonistes coetanis més reputats —Agricola, Brumel, Busnois, Compère, Fevin, Josquin, Mouton, Ockeghem o Weerbecke— interpretat per les veus i l'estil d'aquella prestigiosa institució, hereva de l'antiga capella ducal de Borgonya.

Dins la Barcelona del Renaixement, no s'havia produït mai la recepció d'un esdeveniment musical de tal magnitud, tant pel que fa a la qualitat interpretativa inherent al fenomen sonor —tímbrica, articulació, dinàmiques, volum, dicció, expressivitat...—, com pel que fa al repertori polifònic que la capella de Carles I va cantar a la catedral durant les nombroses cerimònies en què participà entre els mesos de gener de 1519 i 1520.

Tal com ha estudiat a bastament Emili Ros, el repertori dels compositors francoflamencs que es conserva en el *Cançoner de Barcelona* (BNC: M 454) esde-

de «Johannes Ffarer» hi escriví «[= Farrer?]». Cf. Higinio ANGLES, «Un manuscrit inconnu avec polyphonie du XVe siècle conservé à la cathédrale de Ségovie», *Acta Musicologica*, vol. 8 (1936), p. 6-17; *Scripta Musicologica* (Roma), vol. III (1976), p. 1190.

41. Vegeu Emilio ROS-FÁBREGAS, «Music and ceremony during Charles V's 1519 visit to Barcelona», *Early Music*, vol. 23, núm. 3 (agost 1995), p. 374-391.

42. Mary TIFFANY FERER, *Music and ceremony at the court of Charles V: The Capilla Flamenca and the art of political promotion*, Woodsbridge, The Boydell Press, 2012, p. 63 i 67-68, on ofereix les taules amb les llistes dels pagaments.

43. Emilio ROS-FÁBREGAS, «Music and ceremony during Charles V's 1519 visit to Barcelona», p. 382.

vé un testimoni de primer ordre dels efectes de la prolongada estada de la capella de Carles I a la capital catalana, així com del repertori eclesiàstic que aquella capella interpretaria a la catedral.⁴⁴

A aquest repertori caldria sumar-hi bona part del que es conserva en el *Cancionero musical de Segovia*. Aquest manuscrit esdevé una font de primer ordre pel que fa a la recepció del repertori flamenc de la capella de Felip el Bell, pare de Carles I, en el territori de la Corona de Castella. Així, enmig de la producció de reconeguts mestres francoflamencs, com Agricola, Busnois, Brumel, Compère, Isaac, Josquin, Obrecht o Tinctoris, el manuscrit conté repertori dels polifonistes castellans Francisco de la Torre, Juan Pérez de Gijón, Pedro de Lagarto, Alonso de Mondéjar, Juan del Encina, Juan de Anchieta i Alonso Pérez de Alba.

El *Cancionero musical de Segovia* ha estat estudiat, entre d'altres, per Higini Anglès,⁴⁵ Norma Kein Baker,⁴⁶ Víctor de Lama,⁴⁷ Kenneth Kreitner⁴⁸ i Maricarmen Gómez.⁴⁹ El seu repertori musical conté dues-centes quatre composicions —38 en castellà i 74 en llatí— de vint-i-vuit autors, d'entre els quals, a banda dels esmentats compositors francoflamencs i castellans, ens interessa de subratllar la presència de dos polifonistes catalans: Joan Ferrer i Marturià Prats, un fet que encara no ha estat reconegut, ni valorat, com mereix per la musicologia catalana.⁵⁰

Les interpretacions sobre l'origen del CMS situen el manuscrit tant a la cort d'Isabel de Castella —amb una data estimada de confecció d'entre 1500 i 1504, any del traspàs de la reina de Castella—, com a la cort flamenca de Felip el Bell i Joana de Castella, a Brusselles, des d'on viatjaria a terres hispàniques entre 1506 i 1508. Emili Ros ha proposat avançar les dates de l'inici de la seva confecció vers 1495-1497, amb el benentès que hagués pertangut al príncep Joan d'Aragó (1478-1497), el qual comptava amb Juan de Anchieta com a mestre de la seva capella, autor de nou composicions del CMS.⁵¹

44. Emilio ROS-FÁBREGAS, *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and edition in the context of the Iberian and Continental manuscript traditions*, tesi doctoral, Nova York, The City University of New York, 1992, 2 v.

45. Higini ANGLÈS, «Un manuscrit inconnu avec polyphonie du xve siècle conservé à la cathédrale de Ségovie», p. 3-17; *Scripta Musicologica* (Roma), vol. III (1976), p. 1187-1203.

46. Norma Kein BAKER, *An unnumbered manuscript of polyphony in the Archives of the Cathedral of Segovia: Its provenance and history*, tesi doctoral, Maryland, University of Maryland, 1978, 2 v.

47. Víctor de LAMA, *Cancionero musical de la Catedral de Segovia*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1994.

48. Kenneth KREITNER, *The church music of fifteenth-century Spain*, cap. 6, «The Segovia Manuscript», Woodbridge, The Boydell Press, 2004, p. 80-103.

49. Maricarmen GÓMEZ, «Cancionero Musical de Segovia: los villancicos de Navidad», a *A musicological gift: Libro homenaje for Jane Morlet Hardie*, Lions Bay, Institute of Medieval Music, 2013, p. 105-121.

50. El motet de Joan Ferrer conservat en el CMS és l'única obra que ha perviscut d'aquest autor. Pel que fa a Marturià Prats, a banda de l'himne del CMS, el Ms 6 de la Col·lecció de Música Manuscrita del CEDOC conté una polifonia a 4 de «Marturia», sense text.

51. Cf. Emilio ROS-FÁBREGAS, *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and edition in the context of the Iberian and Continental manuscript traditions*, vol. I, p. 208-223.

La identificació que proposem entre «Johannes Ffarer» i Joan Ferrer, i la presència del seu motet processional «Domine non secundum» juntament amb la de l'himne «Conditor alme siderunt» de Marturià Prats, fan palesa, per una banda, la recepció que la capella flamenca mateixa va fer del repertori polifònic d'aquests dos compositors catalans —un fet realment singular en el marc de la història de la música catalana del Renaixement—, i, per una altra, que la còpia d'aquestes dues obres en els plec del CMS es devia dur a terme durant el prolongat sojorn que la capella de Carles I va fer a Barcelona, és a dir, en el transcurs de l'any 1519. La incorporació d'aquestes dues obres al CMS permet, d'altra banda, allargar la data del termini de la confecció del manuscrit fins a l'inici de la dècada de 1520, any de la partida de la capella flamenca de Barcelona.

Durant la llarga estada de Carles I a Barcelona, els cantors de la seva capella van disposar de nombroses ocasions per a escoltar i conèixer de primera mà el repertori dels polifonistes catalans que s'interpretava als principals temples de la ciutat i als palaus de la noblesa barcelonina. La residència habitual de Carles I a Barcelona va ser l'antiga casa dels Gualbes del carrer Ample, convertida en palau, a partir de 1499, per l'arquebisbe de Tarragona, Pere de Cardona. En el decurs dels segles xv i xvi, el carrer Ample va albergar els grans casals nobles de la ciutat; en ells s'acostumaven a hostatjar els monarques durant les visites —habitualment esporàdiques— que feien a Barcelona.⁵²

Aquell mateix carrer acollia, també, la residència barcelonina de l'infant Enric d'Empúries (1445-1522), lloctinent general de Catalunya entre 1479 i 1494. La seva gestió política el menà a alternar les seves estades entre els seus dominis empordanesos i valencians, i la seva residència palatina del carrer Ample, on vivia «com un gran senyor del Renaixement».⁵³

L'infant Enric va mantenir una prestigiosa capella musical, de la qual coneixem la identitat d'alguns dels cantors que van treballar al seu servei —Mateu Çafont, Marturià Prats i Antoni Marlet—,⁵⁴ gràcies a la documentació capitular de les seus de Vic, Tortosa i Tarragona, respectivament.⁵⁵

Mateu Çafont, o Safont, prengué possessió d'una canongia de la catedral de Vic el 18 de novembre de 1492. L'acta capitular que en dona fe esmenta «Matheus

52. A l'extrem del carrer, s'aixecava el palau dels Montcada, just en el pla de Framenors; al seu davant hom bastia el cadafal on els reis, en entrar per mar a Barcelona, juraven els privilegis de la ciutat, cf. Agustí DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva història*, vol. 1, Barcelona, Curial, 1973, p. 433-436.

53. Santiago SOBREQUÉS, *Els barons de Catalunya*, Barcelona, Vicens Vives, 1980, p. 238-245.

54. Tot i que ja fa un temps vam identificar la presència dels dos primers, en aquell moment desconeixíem la vinculació d'Antoni Marlet amb la capella del comte d'Empúries. Cf. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Marturià Prats i Mateu Çafont músics de la Capella de l'infant Enric (1445-1522), comte d'Empúries», *Nassarre*, vol. ix, núm. 2 (1993), p. 147-154.

55. El llegat documental de l'infant Enric passà, a través de la seva neta, de les mans dels Cardona a les de la casa ducal dels Medinaceli. La Fundació de la Casa Ducal de Medinaceli és qui conserva avui dia, en el seu arxiu de Toledo, el fons de l'antiga Casa d'Empúries. Només una recerca exhaustiva d'aquests fons permetrà reconstruir, fil per randa, la composició de les capelles de les branques nobiliàries catalanes dels Empúries i Cardona.

Çafont» en qualitat de «cantor capelle egregie comptis Ampuriarum».⁵⁶ Castellatitzat sota la forma nominal de «Mateo Fonte», Mateu Çafont va cantar al servei de la reina Isabel de Castella entre 1493 i 1501.⁵⁷

Marturià Prats i Antoni Marlet havien exercit, probablement de manera successiva, el magisteri de la capella del comte d'Empúries. Marturià Prats, *fadrin chanfre* de la capella reial catalanoaragonesa durant l'interregne de Pere de Portugal (1464-1466),⁵⁸ exercia de cantor i orguener. Amb el seu germà petit Antoni, havia adobat els orgues de les catedrals de Barcelona (1481 i 1492), València (1483-1485), Tortosa (1497-1499) i Santa Maria del Mar (1514), però la faceta orguenera la va desenvolupar més el seu germà.

Ha estat, precisament, la documentació relacionada amb l'orgueneria la que ens ha permès de conèixer la vinculació que Marturià Prats va mantenir amb la capella del comte d'Empúries, primer en qualitat de cantor (1484) i després de mestre de capella (1497). Mentre treballava amb el seu germà en la construcció de l'orgue de la catedral de València, en un rebut del 30 de març de 1484, Marturià hi és esmentat com a «cantor capelle Illustrissimi Infatis Henrici de Aragonia».⁵⁹

Tot i que desconeixem el moment en què Marturià Prats va passar de cantor a mestre de capella de l'infant Enric, gràcies a una deliberació capitular de la catedral de Tortosa de l'1 de setembre de 1497, sabem que ja ho era en aquella data. El capítol tortosí acordà crear una comissió per refer l'antic orgue, per la qual cosa prengué la determinació d'escriure

[...] ad Illustrissimum dominum Infantem Enriycum ut det licentia domino Marturyano magistro sive Capella veniendi ad mutandum dictum organum.⁶⁰

La vinculació de Marturià Prats amb la capella de l'infant Enric es va interrompre entre 1501 i 1503, època en què es traslladà a Roma per cantar a la prestigiosa capella pontificia.⁶¹ Amb la marxa de Prats a Roma, el relleu del magisteri de la capella de l'infant Enric degué passar a mans d'Antoni Marlet, un altre destacat compositor català del Renaixement, pendent també de revalorar.⁶² En la

56. Arxiu Capítular de la Catedral de Vic (ACCV), Liber porterii, vol. v, f. 121v.

57. Tessa Wendy KNIGHTON, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, Saragossa, Institución Fernando el Católico (CSIC), 2001, p. 80 i 194-195.

58. Tessa Wendy KNIGHTON, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, p. 336.

59. José SANCHIS RIBERA, «Organeros medievales en Valencia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. 86 (1925), p. 467-473.

60. Arxiu de la Catedral de Tortosa, Liber de deliberationes / del any MCCCCLXXXVI / y acaba en lo any MDIII / Notari M^o Joan Menor, s. f.; cf. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Marturià Prats i Mateu Çafont músics de la Capella de l'infant Enric (1445-1522), comte d'Empúries», p. 152.

61. Richard SHERR, *The Papal Chapel c. 1492-1513 and its polyphonic sources*, Princeton University, 1975, p. 65 i 83-84.

62. Antoni Marlet és autor d'un *Magnificat* a 4 (Biblioteca de la catedral de Tarazona (Tarazona): Ms 2/3, f. 52v-55) i del motet «O quan tu pulchra es» a 3 (I-Bc: Ms A 71, abans 159, f. 211-212).

ressenya de l'acta de la seva admissió al magisteri de la catedral de Tarragona del 8 de juny de 1506, es fa palès que fins aquell moment es trobava al servei de la capella de l'infant Enric:

Antoneto Marlés [sic] magistro cantus musicus in servitio Illustrissimum dominum Infantis Enric comorantis [...].⁶³

Retornant, però, al fil del nostre discurs, la manca de dades documentals no permet conjecturar si Marturià Prats, en retornar a Catalunya —desconeixem quan s'esdevingué això—, s'incorporà de nou a la capella del comte d'Empúries. El 1514 el seu nom reapareix amb motiu de la construcció d'un orgue a Santa Maria del Mar.⁶⁴ Per tant, el que sí sembla factible és que el 1519, l'any del sojorn de la capella flamenca a Barcelona, Prats romangués a la ciutat, on seguiria en contacte amb alguna de les capelles nobiliàries catalanes. Per tot això, ens sembla versemblant suggerir que la incorporació del seu himne al CMS s'hauria produït, tal com proposem per al motet de Joan Ferrer, durant el pas del CMS per Barcelona, a mans de la capella flamenca.

En el marc del context urbà, social i musical de la Barcelona de principis del segle XVI no costa gaire d'imaginar com devien sovintejar els contactes i, amb aquests, les avinences i els intercanvis musicals entre els músics de la capella flamenca i els de les capelles nobiliàries dels Cardona, l'infant Enric, els Montcada..., a banda dels cantors de la catedral i dels de les grans parròquies de la ciutat. La probabilitat d'aquells imaginats contactes i intercanvis augmenta si hom té en compte la prolongada visita de Carles I a Barcelona, acompanyat del seu seguici cortesà amb la seva capella musical.

Un esdeveniment d'aquestes característiques pot ajudar a explicar el motiu de la presència de les dues obres de Joan Ferrer i Marturià Prats en el CMS, convivint amb la riquesa del seu repertori francoflamenc i castellà.

Els antecedents del motet «Domine, non secundum» de Joan Ferrer es podrien cercar en les versions polifòniques de Bertrandus Vaqueras (ca. 1450 - ca. 1507) i Josquin Després (ca. 1450-1521), que Ottaviano Petrucci va publicar a Venècia el 1503 en una antologia de motets polifònics.⁶⁵ Tanmateix, a diferència del motet de Ferrer, el text de les versions de Vaqueras i Josquin està format pel verset 10 del salm 102 —*Domine, non secundum peccata nostra quæ fecimus nos, neque secundum iniquitates nostras retribuas nobis*—, seguit dels versets 8 i 9 del

63. Marlet es trobava a Tarragona en aquella data i li fou conferit el magisteri de la seu, «cum conductor pro magistro cantus huiusmodi Tarraconensis ecclesie» (Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona (AHAT): *Liber determinationum*, 1501-1506, f. 59v).

64. Francesc BALDELLÓ, «La música en la Basílica Parroquial de Santa Maria del Mar, de Barcelona (Notas históricas)», *Anuario Musical*, vol. XVII (1962), p. 235.

65. Ottaviano Petrucci, *Motetti de Passione, de Cruce, de Sacramento, de Beata Virgine et huiusmodi B*, ed. a cura de Warren Darke, University of Chicago Press, 2002, coll. «Monuments of Renaissance Music», vol. 11.

salm 78, amb una progressiva successió de parts polifòniques pròpies de l'estil motet.

Els motets de Vaqueras i Josquin venen escrits en el mateix àmbit tonal i la seva proximitat temàtica és força evident; al costat d'això, els dos tracten el verset 10 del salm 102 d'una manera similar, amb un duet contrapuntístic de tenor i *bassus*, en el cas de Vaqueras, i de *superius* i *bassus*, en el de Josquin. A partir del verset 10, però, tant Vaqueras com Josquin versionen els versets 8-9 del salm 78 amb un discurs a 4 veus.

A diferència d'ells, el motet de Joan Ferrer està escrit a 4 veus des de l'inici, precedit de la discreta «intonatio» del «Domine» que fa el *cantus*. Es tracta d'un motet de Passió confegit, probablement, per ser cantat de manera antifonal, és a dir, en alternança amb els impropis, durant la cerimònia ritual de la veneració de la Santa Creu, la tarda de Divendres Sant. Això ajuda a entendre l'austeritat narrativa del discurs del motet, la seva notable absència de contrapunt —llevat de la cadència final, al terme de la quarta secció del motet—⁶⁶ i el seu disseny rítmic proper a un estil de caràcter processional.

D'altra banda, cal tenir present que el seu llenguatge s'emmarca, també, dins la tradició de la simplicitat narrativa i el dramatisme expressiu que caracteritzava bona part del repertori eclesiàstic que els compositors de la capella reial catalanoaragonesa d'Alfons el Magnànim havien conreat a Nàpols a mitjan segle xv i que tanta admiració va suscitar en la Itàlia del Renaixement.⁶⁷

66. El motet s'estructura en quatre seccions cadencials, recolzades sobre do, la, la i re, i separades amb signe de calderó.

67. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Renaixement i Manierisme», a *Història crítica de la música catalana*, ed. a cura de Francesc Bonastre i Francesc Cortès, Barcelona, UAB, 2009, p. 53-130.

ANNEXOS

I. Rebutts de Joan Ferrer. ACB: Llibres d'Albarans dels Aniversaris (LLAA)

<i>LLAA</i>	<i>Foli</i>	<i>Data</i>	<i>Signatura</i>	<i>Sou</i>
1513-1515	2v	20/VI/1515 s. d.	<i>Pons Salavia per lo celari de sonar los orguens</i> <i>Johan Fferrer mestre de cant e sonador</i>	1 ll. 6 s. 5 ll. 16 s. 8 d.
1515-1517	2v	2/V/1517	<i>Id.</i>	30 ll.
1519-1521	2v	10/IX/1519 15/III/1520 23/V/1520 22/XII/1520 8/III/1521 3/IV/1521	<i>Johan Ferrer prevere e sonador</i> <i>Id.</i> <i>Id.</i> <i>Id.</i> <i>Id.</i> <i>Id.</i>	10 ll. 5 ll. 5 ll. 10 ll. 5 ll. 5 ll.
1521	3v	17/VIII/1521	<i>Id.</i>	10 ll.
1522-1523	3v	27/I/1522 5/XI/1522 13/II/1523	<i>Rep Jerònim Prior</i> <i>Johan Fferrer sonador</i> <i>Id.</i>	10 ll. 10 ll. 10 ll.
1523-1525	3v	16/IX/1523 22/III/1524 29/X/1524 5/V/1525	<i>Johan Fferrer pabordre e sonador</i> <i>Id.</i> <i>Id.</i> <i>Id.</i>	10 ll. 10 ll. 10 ll. 10 ll.
1525-1527	3v	16/XI/1525 20/I/1526 7/IV/1526 22/XII/1526 IV/1527	<i>Id.</i> <i>Rep Antoni Sebil</i> <i>Johan Ferrer</i> <i>Id.</i> <i>Id.</i>	10 ll. 5 ll. 5 ll. 10 ll. 7 ll.
1527-1529	9v	11/X/1527 28/IV/1528 23/XII/1528 16/II/1529 12/IV/1529	<i>Id.</i> <i>Id.</i> <i>Id.</i> <i>Id.</i> <i>Id.</i>	16 ll. 16 ll. 16 ll. 6 ll. 10 ll.
1529-1531	8v	10/IX/1529 6/XI/1529 19/I/1530 8/VIII/1530	<i>Id.</i> <i>Rep Lluís Vassallo</i> <i>pòliça a Joan Cortés</i> <i>Rep Miquel Sants</i>	16 ll. 14 ll. 8 s. - 46 s. 8 d.
	9	1530 1531 1531	<i>Johan Fferrer</i> <i>Rep Alexander Gargall</i> <i>Johan Fferrer</i>	20 ll. 6 s. 8 d. 10 ll. 16 ll.
1531-1533	9v	7/XI/1531 18/I/1532 4/XI/1532 4/IV/1533	<i>Id.</i> <i>Id.</i> <i>Id.</i> <i>Id.</i>	16 ll. 16 ll. 16 ll. 16 ll.
1533-1535	10	3/XI/1533 12/IV/1534 2/XII/1534 IV/1535	<i>Id.</i> <i>Id.</i> <i>Id.</i> <i>Id.</i>	16 ll. 16 ll. 16 ll. 16 ll.

II. Rebutis de Joan Ferrer. ACB: Llibres de Comptes de la Sagristia (LLCS)

<i>LLCS</i>	<i>Foli</i>	<i>Data</i>	<i>Concepte</i>	<i>Sou</i>
1515-1521	42v	IV/1520	<i>a mossèn Johannes Fferrer per sonar borgua a les completes de Santa Eulàrie e la Coresma</i>	5 s.
	99	IV/1521	<i>Id.</i>	5 s.
1521-1523	42	IV/1522	<i>Id.</i>	5 s.
	100	IV/1523	<i>Id.</i>	5 s.
1523-1525	85v	IV/1524	<i>Id.</i>	5 s.
	94v	IV/1525	<i>al senyor maestro Joannes Fferrer pabordre e organista</i>	5 s.
1525-1527	73v	IV/1526	<i>Id.</i>	5 s.
	78v	IV/1527	<i>Id.</i>	5 s.
1527-1529	71v	IV/1528	<i>Id.</i>	5 s.
	98v	IV/1529	<i>Id.</i>	5 s.
1529-1531	83	IV/1531	<i>Id.</i>	5 s.
1531-1533	81	III/1532	<i>Id.</i>	5 s.
	86v	IV/1534	<i>Id.</i>	5 s.
1533-1535		IV/1534	<i>Id.</i>	5 s.

III. Joan Ferrer elegit organista de la catedral de Barcelona. Acta capitular del 13 de juliol de 1517

In Dei Nomine. Noverint Universi quod anno a nativitate Domini Millessimo / Quingentessimo Decimoseptimo die vero jous tricesima mensis julii intitulata / presente et vocato Michael Puigvert notarius et hiis iurato sub me Ioanne Vi/ana notario publico Barcinone infrascripto, et presentibus testibus infrascriptis / ad praemissa vocatis specialiter et assumptis. Convocato et congregato Reverendo Ca/pitulo canonicorum ecclesie Barcinone in domocapitulari ad sonum campane et per co/munem nuntium dicte ecclesie, in qua convocatione intervenerunt et presentes / fuerunt venerabile et circumspecti viri Iacobus Fiella, Decanus et Vicarius in spi/ritualibus et temporalibus generalis, Reverendi domini Martini Dei et Apostholice Sedis gratia Episcopi Barcinonensis in remotis agentis, Ludovicus Dezplà Archidiaconus maior, Ioannes / Busquets Archidiaconus de Mari, Benedictus Michael, Petrus Mestre, Antho/nius Ioannes Tort alias Fiella, Franciscus Franc, Petrus Torrubia, Michael / Fuster, Petrus Rovira, Ioannes Camps, Laurentius Martinez, Loduvicus Ximeniz, Ludovicus Castara, Franciscus Ferrer, Iacobus Roca, Iacobus Stanyol, / Philipus de Medalia, Petrus Roquer, Gabriel Miró, Franciscus Solsona et Anthonius Cabrera, omnes canonici dicte ecclesie capitulum tenentes, facientes et ca/lebrantes, sub cuius quidem capituli regimine protectione et administratione / Anniversaria communia dicte ecclesie, et alia membra distributiones et erogationes / sdevenimenta et obiectiones dicte

eclesie constituent, attendentes et consi/derantes ut dixerunt que ecclesia Barcinone est in hac provincia Tarra/conense insignis et constituta in civitate populosa et maximo sumptu sunt / constructa organa ad laudem Domini, et per longum tempus servicio organorum deser/vivit Gabriel Tarraça quondam presbyteri qui isto tempore fuit rebus humanis exemptus, / et in locum sui fuit suffectus et ordinatus venerabile Ioannes Ferrer, alteris cognominatus / Gargallo presbyter ad pulsandum organa, et deservendum ecclesie in diurnis eoque sit / optimus musicus et in coro ydoneus et optimus cantor, prefatum Ioannem Ferrer / in pulsatorem organorum et dicte ecclesie cantorem elegerunt atque officialem ordina/runt et igitur cum qui altari et ecclesie servit altari et servicio vi/vere debet, et hiis qui spiritualia administrant digne temporalia concedimus dicto / Ioanni Ferrer pulsatori organorum et cantori quamdiu dicte ecclesie deservierit et / in diurnis intervenerit, et ad beneplacitum Capituli assignarunt pro vita et / laboribus suis viginti libras annuales et rendales per eum recipiendas et / exigendas ex comuni arario dictorum Anniversariorum a procurem generali per / Capitulum deputato et deputandum dictorum Anniversariorum solvendos. Item et / decem libras annuales per eum percipiendas ex comunibus obventionibus et oblatio/nibus que obveniunt ecclesie que vocantur manne, exigendas et recipiendas / a procure seu distributore dictarum mannarum per dictum Capitulum deputato et / pro tempore deputando. Item etiam ordinarunt et mandarunt que attento / servicio quo dicta ecclesia indiget in choro, processionibus et in festivitibus ac so/lemnitatibus propter penuriam cantorum et musicorum, que dicto Ioanni Ferrer / quamdiu dicte ecclesie deservierit et dicto Capitulo placuerit tanquam officiali / dicte ecclesie presenti et diurnis officiis personali interessenti respondeatur de co/munibus distributionibus Anniversariorum dicte ecclesie, et allis obventionibus / et emolumentis ecclesie prout ceteris officialibus officiantibus perpetuis bene/ficiatis presentibus et in diurnis interessentibus solitum est responderi. / Mandantes et statuentes que omnes et singuli distributores, administratores / seu onus aliquod habentibus distribuendi quarum dicto Ioanni Ferrer presenti / et interessenti respondeant et satisfaciant de predictis distributionibus / festivitibus obventionibus Anniversariis et aliis emolumentis dicte ecclesie in ea/dem ecclesia distribuendis, et si quis contrafecerit seu dictum mandatum / non ad implevint eo ipso de quotidianis distributionibus et aliis obventio/nibus et emolumentis dicte ecclesie, ipso facto privatus existat, de quibus / omnibus et singulis petierunt et requisiverunt dicti domini Vicarius et / capitulum fieri et tradi unum et plura publica instrumenta per me dictum / et infrascriptum notarium. Que fuerunt acta Barcinone sub anno, die / et mense predictis, presente dicto notario iurato et presentibus etiam / venerabiles Poncio Salavia presbytero in dicta ecclesia beneficiato et Antico Bus/quets clerico Barninonense pro testibus ad hec vocatis specialiter / et assumptis.⁶⁸

68. ACB, Joan Vilana, 1499-1525, s. f.

IV. «Domine non secundum» de Joan Ferrer. *Cancionero musical de Segovia*
(E: SegC, s. s.), f. 93⁶⁹

Domine non secundum

Cancionero Musical de Segovia

E: SegC, s. s., f. 93r

Johannes FERRER

[= Joan Ferrer (ca.1470-1536)]

[cantus]

[tenor 1] Do - mi - ne, Do - mi - ne non

[tenor 2] Do - mi - ne non

[baix] Do - mi - ne non

Do - mi - ne non

se - cun - dum pec - ca - ta no -

se - cun - dum pec - ca - ta no -

se - cun - dum pec - ca - ta no -

se - cun - dum pec - ca - ta no -

stra fa - ci - es no - bis:

stra fa - ci - es no - bis:

stra fa - ci - es no - bis:

stra fa - ci - es no - bis:

© Josep Maria Gregori i Cifré, 1984

69. La primera transcripció del motet aparegué a Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona, 1450-1580*, vol. 2, tesi doctoral, Bellaterra, UAB, 1986, p. 724-726. Tanmateix, Miquel QUEROL GAVALDÀ el publica dins *La música española en torno a 1492*, vol. II, *Obras inéditas y dispersas de la época de los Reyes Católicos* (Granada, Diputación Provincial de Granada, 1995, p. 191-193), sota l'autoria de «Johannes Pfarer (Farrer o Ferrer)», amb una reducció a la quarta part dels valors originals.

18

ne - que se - cun - dum i - ni - qui - ta - tes

ne - que se - cun - dum i - ni - qui - ta - tes

ne - que se - cun - dum i - ni - qui - ta - tes

ne - que se - cun - dum i - ni - qui - ta - tes

25

no - stras re - tri - bu - as

no - stras re - tri - bu - as

no - stras re - tri - bu - as

no - stras re - tri - bu - as

32

no - bis.

no - bis.

no - bis.

no - bis.

39

Tu - am cru - cem tu - am

Tu - am cru - cem, tu - am

Tu - am cru - cem, tu - am

Tu - am cru - cem, tu - am

45

cru - cem a - do - ra - mus

cru - cem a - do - ra - mus

cru - cem a - do - ra - mus

cru - cem a - do - ra - mus

51

Do - mi - ne Je -

Do - mi - ne Je -

Do - mi - ne Je -

Do - mi - ne Je -

57

sum Chri - stum tu - am re - co - li - mus pas -

sum Chri - stum tu - am re - co -

sum Chri - stum tu - am re - co -

sum Chri - stum tu - am re - co -

63

- si - o - nem. li - mus pas - si - o - nem. li - mus pas - si - o - nem. li - mus pas - si - o - nem.

- si - o - nem. li - mus pas - si - o - nem. li - mus pas - si - o - nem. li - mus pas - si - o - nem.

- si - o - nem. li - mus pas - si - o - nem. li - mus pas - si - o - nem. li - mus pas - si - o - nem.

- si - o - nem. li - mus pas - si - o - nem. li - mus pas - si - o - nem. li - mus pas - si - o - nem.

MÚSICA I CERIMÒNIA PER A LA FESTIVITAT DE SANT NARCÍS A LA CONSUETA DE LA CATEDRAL DE GIRONA, 1595-1655

M. MAR MIRANDA LÓPEZ

Universitat de Girona

RESUM

La *Consueta* de la catedral de Girona és un manuscrit en el qual es recullen les diferents cerimònies litúrgiques de la seu, així com les indicacions necessàries per a la seva pràctica. D'aquest document existeixen diferents exemplars; el més antic és el que es va redactar al segle XIV (1360), *Consueta ecclesiae Gerundensis*. El que centrarà aquest article, la *Consueta* de 1595-1655, és una important font d'informació que documenta l'activitat musical i cerimonial a la ciutat. Il·lustrarà aquest treball la descripció de la festivitat de Sant Narcís, cosa que situarà, així mateix, la música religiosa en el context cerimonial urbà de l'època.

PARAULES CLAU: *Consueta*, catedral, Girona, música, Sant Narcís, segle XVII.

MUSIC AND CEREMONY FOR THE FEAST OF SAINT NARCISSUS IN THE *CONSUETA* OF GIRONA CATHEDRAL, 1595-1655

ABSTRACT

The *Consueta* (customary rules) of Girona Cathedral is a document that describes in great detail all the liturgical ceremonies of this church. There are different versions of this document; the oldest one is the *Consueta Ecclesiae Gerundensis*, written in the 14th century. This article will focus on the description of the festivity of Saint Narcissus, patron of Girona, as presented in the *Consueta* of 1595-1655, a significant source of information that supplies documentary evidence about the musical and ceremonial activity in the city. The liturgical content of the *Consueta* is presented within the urban ceremonial context of that time.

KEYWORDS: *Consueta*, cathedral, Girona, music, Saint Narcissus, 17th century.

L'objectiu d'aquest treball és documentar l'activitat musical entorn de la festivitat de Sant Narcís, patró de Girona, segons una consuetud de la catedral de Gi-

rona que es va recopilar entre 1595 i 1655. La informació litúrgica i musical que aporta aquesta consuetat, a més d'altres detalls que ofereix el *Manual d'acords* (1592) de la ciutat, permet fer una reconstrucció del cerimonial en aquesta festivitat tan assenyalada a Girona.¹

Existeixen almenys nou documents diferents des del segle XIV fins al XVII amb informació sobre el cerimonial a la catedral de Girona. Aquestes consuetes descriuen detalladament l'activitat que envoltava la litúrgia catedralícia i fins i tot, en alguns casos, incorporaven la música del cant pla que es cantava. La taula 1 presenta els títols abreujats d'aquests documents, la seva data i la indicació de si inclouen música o no; en lletra negreta hi ha la *Consuetat* de 1595-1655, en la qual em centraré a continuació.

TAULA 1
*Consuetes de la catedral de Girona des del segle XIV fins al XVII*²

<i>Títol abreujat</i>	<i>Data</i>	<i>Amb música</i>
1) <i>Consuetat ecclesiae Gerundensis</i>	1360	no
2) <i>Consuetat canonicae sedis Gerundensis</i>	s. XV	no
3) <i>Consuetat de distribucions de la Canonja</i>	s. XV	no
4) <i>Consuetat de Pere Navet</i>	1496	no
5) <i>Consuetat secundum ordinem</i>	1595	sí
6) <i>Consuetat</i>	1595-1655	sí
7) <i>Consuetat</i>	1624	no
8) <i>Consuetat secundum ritum</i>	1655	sí
9) <i>Consuetat</i>	s. XVII	no

1. Aquest treball és part de la meua tesi doctoral, *Música i cerimònia a Girona, 1500-1650*, en curs de realització a la Universitat de Girona sota la direcció del doctor Emili Ros-Fàbregas.

Sobre la música a Girona en aquesta època, vegeu: Julián de CHÍA, *La música en Gerona*, Girona, Impr. y Libr. de Paciano Torres, 1886; Francesc CIVIL I CASTELLVÍ, «El órgano y los organistas de la catedral de Gerona durante los siglos XIV-XVI», *Anuario Musical*, vol. IX (1954), p. 217-250; Francesc CIVIL I CASTELLVÍ, «La música en la Catedral de Gerona durante el siglo XVII», *Anuario Musical*, vol. XV (1960), p. 219-226; Francesc CIVIL I CASTELLVÍ, «Perspectiva musical de Gerona de los años 1000 al 1500», *Revista de Girona*, núm. 25 (2) (1981), p. 543-572; Josep M. GREGORI I CIFRÉ, «Pere Alberch, artífex de la relació musical entre les Seus de Girona i Barcelona en el Renaixement tardà», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. XXVIII (1985), p. 281-298; Josep M. MARQUÈS I PLANAGUMÀ, «Organistes i mestres de capella de la diòcesi de Girona», *Anuario Musical*, vol. 54 (1999), p. 89-139; Josep PUJOL COLL, «Músiques barroques per a Sant Narcís», *Revista de Girona*, núm. 226 (5) (2004), p. 71-74; M. Mar MIRANDA, *Música i cerimònia entorn a la festivitat de Sant Narcís, patró de Girona, en el segle XVI: aproximació documental*, treball de fi de màster, Universitat de Girona, 2010; Àngel PUBILL OTÁLORA, *Festa, litúrgia i música a la Girona del barroc: La visió dels jurats. Transcripció i estudi del llibre del Cerimonial dels jurats (o Lligall del Nou Redrès) de 1596 i del manual d'acords de 1593 a 1597*, treball de fi de màster, Universitat de Girona, 2011.

2. Els títols complets d'aquestes consuetes són: 1) *Consuetat ecclesiae Gerundensis* (1360) [ACG, ms. 9]; 2) *Consuetat canonicae sedis Gerundensis* (s. XV) [ACG, ms. 89]; 3) *Consuetat de distri-*

La *Consueta* de 1595-1655 consta de 321 folis; les seves dimensions són 30,5 cm × 21 cm. Està escrita en llatí en calligrafia cursiva de tipus humanista de fàcil lectura. El paper utilitzat és dens i les cobertes són de pell. És fruit de la revisió i esmena que feren de la consuetud de 1595 els canonges de la seu Narcís Frigola i Miquel Gou, el 1655, per encàrrec del capítol catedralici; rep el sobrenom de «consuetud número 1». Pel que fa al contingut, és força similar al de la consuetud número 2, de 1655. La diferència més notable és el nombre d'himnes, que en la *Consuetud* de 1595-1655 és de quaranta-set i en la de 1655 és de seixanta-dos. L'altra diferència destacable és que en la consuetud número 1 no consta l'afegit final que hi ha en la consuetud número 2. El seu contingut és el següent (vegeu taula 2):

TAULA 2
Contingut de la Consuetud de 1595-1655

Proprium de tempore	f. 1r-158v
In Dedicatione Ecclesia. Celebratur Dominica secunda mensis octobris. Duplex Maius Primae Classis	f. 159r-161r
[Folis en blanc]	f. 161v-164v
Proprium de Sanctis	f. 165r-296r
[Folis en blanc]	f. 296v-297v
Commune Sanctorum	f. 298r-303v
Processio quae fit in hac Ecclesia pro Benedictione Termini in festo Inventionis Sanctae Crucis, iuxta fundationem factam per admodum Reverendum Iacobum Pla huius almae Sedis canonicum	f. 304r-306r
Rubrica de pulsandis organis	f. 306r-306v
Hebdomadae quae fiunt per dominus Canonicos presbiteros de duodecim ordine intrascripto	f. 307r
Rubrica de Septimanis extraneis in huismodi Ecclesia officiandis	f. 307v-308r
Ritu, modo y manera de recitar los officis divinals en temps de entredit ecclesiastich en la Seu de Gerona	f. 308r-310v
Rubrica, modo y manera de dir lo offici y fer professo quiscum tercer diumenge per raho de la Confraria del Sanctissim Sacrament, dita la «Minerva de Roma»	f. 310v-315v
Himnes	f. 316r-321v

bucions de la Canonja (s. xv) [ACG, ms. 143]; 4) *Consuetud de Pere Navet* (1496) [ACG, ms. 144]; 5) *Consuetud secundum ordinem et morem huius ecclesiae Gerunsensis noviter edita* (1595) [ACG, ms. 146]; 6) *Consuetud* (1595-1655) [ACG, ms. 147]; 7) *Consuetud* (1624) [ACG, ms. 149]; 8) *Consuetud secundum ritum, ordinem et morem huius ecclesiae Gerundensis noviter edita* (1655) [ACG, ms. 148]; 9) *Consuetud* (s. xvii) [ACG, ms. 150]. Aquestes consuetes es troben a l'Arxiu Capítular de Girona (citada a partir d'ara com ACG) i el *Manual d'acords*, a l'Arxiu Municipal de Girona (citada a partir d'ara com AMGi).

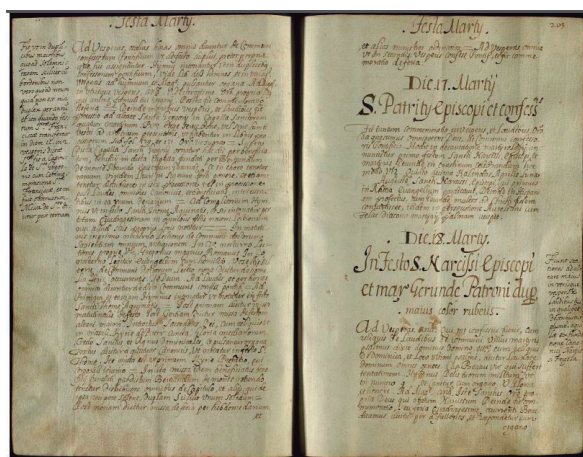


FIGURA 1. Festivitat de Sant Narcís, *Consuetudine* de 1595-1655, f. 202v-203r.

La festivitat de Sant Narcís a Girona no sempre s'ha celebrat el 29 d'octubre tal com la coneixem avui. El 26 d'octubre de 1593, a instància dels jurats i del Consell General de Girona, es traslladà la festa de Sant Narcís del 29 d'octubre al 18 de març, que també havia estat declarat festiu, ja que, com que se celebrava la fira, dificultava que molts ciutadans poguessin assistir a la processó. D'aquesta manera, es feia coincidir també amb les dates que el martirologi romà havia establert com a data del martiri del sant. És així que la festa de Sant Narcís se celebrà al març, gairebé oblidant la de l'octubre. Aquest canvi del 29 d'octubre al 18 de març durà poc temps, però, ja que la devoció al sant patí una progressiva i notable davallada. És per això que el també bisbe de Girona i successor de Cassador, Arévalo de Zuazo (1598-1611), demanà que la festa fos restituïda a la data primitiva. Així, doncs, s'assolí el canvi el 24 de juny de 1601, i ja a l'octubre següent es commemorà novament la festivitat de Sant Narcís; aquell any es donà la coincidència que se celebrà en les dues dates. L'autorització fou atorgada a condició que també el 18 de març s'honorés sant Narcís, i per a la ciutat i comarques el ritus d'aquell dia fou d'ofici doble (de pontífex i màrtir).³ El 1666, el bisbe Josep Ninot decretà no fer dues festes per a un mateix patró, i va assenyalar com a dia per celebrar la festa de Sant Narcís el 29 d'octubre —establí la data de la seva mort aquest dia per més

3. Segons Francesc Xavier DORCA I PARRA, *Colección de noticias para la historia de los santos mártires de Gerona y de otras relativas a la Santa Iglesia de la misma ciudad: Señaladamente en orden a su catedralidad...* Obra póstuma, Barcelona, 1807(?), p. 218, aquesta fou la carta que el cardenal César Baronio remeté al bisbe Arévalo de Zuazo en resposta a la seva petició: «Que si bien se habia variado con justa causa el dia de la celebracion de la fiesta de San Narciso para conformarse con el Martirologio Romano; no obstante, por haberse de ahí seguido menoscabo en el culto y devocion del Santo, convenia su Santidad en que se celebrase como antiguamente en 29 de octubre: pero sin embargo no dexase de hacerse particular memoria del Santo en el dia que lo celebra el Martirologio».

antiga i més documentada que no pas el 18 de març.⁴ La taula 3 resumeix els canvis de data que experimentà la festa en honor a sant Narcís (vegeu taula 3).

TAULA 3
Canvis de data que experimentà la festa en honor a sant Narcís

<i>Any</i>	<i>Dia de celebració</i>
Fins a 1592	29 d'octubre
De 1593 a 1600	18 de març
1601	29 d'octubre i 18 de març ⁵
1666	29 d'octubre
1684	29 d'octubre i 18 de març ⁶
De 1838 fins avui	29 d'octubre ⁷

Diu el *Manual d'acords* de 1592 que la processó que es feia el dia de Sant Narcís havia d'estar encapçalada, com era de costum, pels jurats.⁸ Hi assistien tots els ordes i les confraries amb les seves lluminàries i banderes. Anaven acompanyats de dues cobles de ministrils, un gegant i una gegantessa.⁹ Els pabordes de les confraries de la ciutat de Girona estaven convocats a la una «pasat mig dia» a la

4. Segons Onofre RELLES, *Historia apologética de la vida, y martirio de S. Narciso hijo, obispo, y patrón de la ciudad de Gerona*, Barcelona, Matevat, Martin Gelabert, 1679, p. 138, «Estas autoridades, que asi se han alegado fueron la razon total, para que el Señor Don Francisco Ninot meritissimo obispo de Girona el año 1666 que admitió el Bulero de Urbano octavo acerca de no hazerle dos fiestas de un mesmo patron, que por justos respetos no se avia admitido hasta entonces, señalase por dia en que se havia admitido hasta entonces, señalase por dia en que se havia de celebrar la fiesta de San Narcisso, como de patron a 29 de octubre, como mas antigua, y mas averiguado, que en aquel dia murio el santo: y asi vistas las autoridades, que alega cada una de estas dos opiniones para señalar el dia del martirio de san Narcisso, me han parecido mas provables estas vitimas, por ser de partes tan interesadas, como son Girona, y Augusta, que sin duda trabajaron mas que los otros, en averiguar la verdad: y assi arrimè mi sentir a este, aunque tan poco seguido de los Historiadores por falta de noticias».

5. La festa del sant es tornà a celebrar el 29 d'octubre, amb la condició que el 18 de març es continués honorant el sant. El 1666 es decretà no fer les festes del 18 de març.

6. El vot fou renovat el dia 24 de maig de 1684, durant el setge que patí la ciutat per l'exèrcit francès, capitanejat per Bellesfonds.

7. Es deixà de celebrar la processó del «Vot de Sant Narcís», de manera que només el 29 d'octubre se celebrarà la festa en honor a sant Narcís.

8. AMGi, *Manual d'acords*, 1592, f. 85r.

9. Segons Joaquim PLA I CARGOL, *Gerona popular*, Girona, Dalmau Carles Pla, 1944, coll. «Biblioteca Gerundense de Estudios e Investigaciones», p. 79, l'assistència dels gegants venia de molt antic, ja que el 1513 es parla ja d'un pagament al gegant i al drac, i en altres documents de 1557 es menciona una quantitat pagada per fer ballar la geganta. Segons Pla i Cargol, sembla que la incorporació de la geganta a aquests actes fou posterior. També assistia a les processons del Corpus (per la qual cosa es podria pensar que també a la de Sant Narcís) l'àliga. L'àliga només la tenien algunes ciutats de «dilatat i brillant historial». Girona l'adquirí per a la processó de 1513. Era una representació d'una àliga impe-

casa de la ciutat, amb les seves banderes i lluminàries per acompanyar la processó com era «de pàtria i de costum», sota pena de deu sous al que no complís amb el que s'havia establert. De la mateixa manera, els jurats exhortaven a tothom, tant homes com dones que quan sentissin tocar les campanes, anessin a la processó i entonessin les oracions pertinents. També estaven obligats a complir amb aquestes instruccions els nens de set anys en endavant. Aquell dia estava prohibit obrir els negocis, no es podia comprar ni vendre, ni estava autoritzat, tampoc, fer cap tipus de feina:

Se mana a totom generalment de qualsevol stament grau o condicio sie que entot lo dit dia de la dita festa del dit benaventurat martir y patro nostre Sant Narcis no gosen en ninguna manera obrir poch ni molt les portes ni obradors abans e tot lo dia tancats y tencades y cessan de fer feyna comprar ni vendre gosen tenir fira dit dia en dita ciutat.¹⁰

Tothom s'havia d'ocupar d'escombrar convenientment els carrers i les places per on havia de passar la processó, i es penalitzava amb deu sous tot aquell que no ho complís. Segons la *Consueta* de 1595-1655, el dia 18 de març, abans de sortir en processó per la ciutat s'oficiava una missa major en honor al sant cantada per dos cors. El xantre o l'alfuller entonava himnes que rebien resposta de l'orgue. Aquell dia es feia una processó solemne per la ciutat en honor a Déu i a sant Narcís, patró de la ciutat i de la diòcesi. Hi acudien els jurats, els pròcers, els religiosos dels monestirs i els diferents gremis dels oficis amb els seus estendards, a més de tot el poble. La processó sortia de la seu i anava a l'església de Sant Feliu abans de recórrer la ciutat:

Se fara la dita solemne professo la qual partira apres vespres de la dita seu ab la imatge del dit benaventura sant narcis y de qui devallera a la sglesia de sant feliu y apres anira dret camí per tots los llochs carrers y places y fara tota la serca que acostuma de fer la processó lo dia de corpus.¹¹

El clero cantava himnes que anava alternant amb oracions fins a la imatge del sant, que estava fora de l'església. Quan el clero començava a entrar per la porta de l'església i la imatge estava a prop de la porta davant la resta d'oficiants, s'entonava una antífona que es repetia si era menester fins que la imatge i el senyor bisbe arribessin a l'altar major d'aquesta església. Allà es deien uns versos, es resaven unes oracions i es responia amb la música d'orgue i tota la capella de cantors, que havia d'estar preparada davant l'altar de Sant Narcís. Immediatament s'entonava, en commemoració del sant, una altra antífona i després s'entonaven uns versos,

rial de grans dimensions feta en planxa daurada i transportada per tres o quatre portadors vestits amb robes grogues i barrets de pell.

10. AMGi, *Manual d'acords*, 1592, f. 85r.

11. AMGi, *Manual d'acords*, 1592, f. 85r.

que tenien resposta per part de la capella de cantors. Es continuaven cantant una sèrie d'himnes que, primer, entonaven els xantres i que eren contestats per la resta de la capella o per l'orgue. També hi havia joglars, «musicis vulgariter dictis» que esperaven al cap de l'escala mentre arribava una imatge de la Verge Maria. Llavors els xantres entonaven una antífona dedicada a la Verge que es repetia, si era menester, fins que el bisbe arribés a l'altar major. La processó parava a la plaça de Sant Feliu, passant per la plaça de les Cols i per la plaça del Vi, on es cantava un motet en honor a sant Narcís.¹² El recorregut que feia la processó de Sant Narcís el 18 de març era el següent:

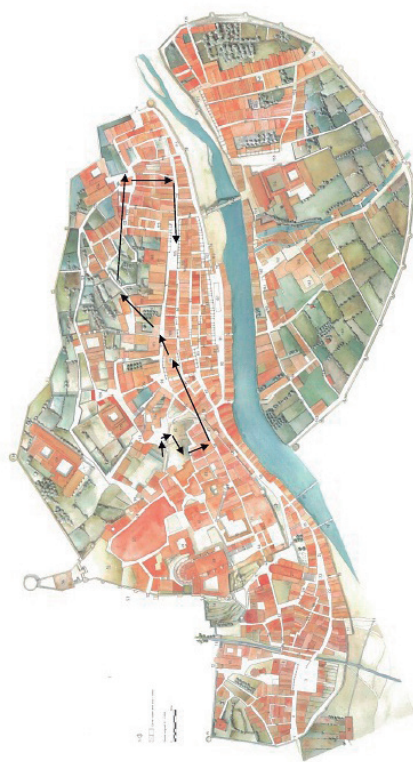


FIGURA 2. Recorregut de la processó de Sant Narcís. Plànol dels burgs de Sant Pere de Galligants, Sant Feliu, la Força Vella i de l'Areny i Vilanova de Girona. Font: Josep CANAL (et al.), *La ciutat de Girona l'any 1535* (Girona, Ajuntament de Girona, 1995). S'indica el recorregut des de la seu fins a l'església de Sant Feliu.

12. Vegeu l'apèndix, *Consueta*, f. 204r-204v.

En cas que la festa coincidís en segon, tercer o quart diumenge, es feia com si fos un diumenge ordinari amb les convenients vespres i la novena lectura de l'homília i l'evangeli del diumenge. Acabada la missa es feia la processó. Si coincidia en diumenge de Passió, es traslladava al següent dia que es pogués, tot i que no es traslladava la processó, que es feia el mateix diumenge. Si queia en diumenge de Rams, es feia després del primer diumenge de Resurrecció. Els himnes fins a l'església de Sant Feliu es cantaven amb música pròpia del temps de Pasqua.¹³ En la *Consueta* trobem les diferents melodies litúrgiques de cant pla que sonaven en cada una de les festivitats: himnes, antífones i salms —vegeu en la figura 3, per exemple, uns himnes de la *Consueta* de 1595-1655 amb notació musical.



FIGURA 3. Exemples de cant pla (himnes) de la *Consueta* de 1595-1655, f. 317v-318r.

El dia de Sant Narcís, segons els diferents epígrafs de la *Consueta* de 1595-1655, la litúrgia era la següent (vegeu taules 4 i 5):

13. Vegeu l'apèndix, *Consueta*, f. 205r-205v.

TAULA 4

*Litúrgia amb música de la festivitat de Sant Narcís el 18 de març,
segons la Consueta de 1595-1655*

Vespres

Antífona «Qui me confessus fuerit, cum reliquis de laudibus»
 Salm «Dixit dominus, cum reliquis de dominica»
 Salm «Laudate dominum omnes gentes»
 Capítol «Beatus vir, qui suffert»
 Himne núm. 57 «Deus tuorum militum»¹⁴
 Vers «Gloria et honore»
 «Magnificat»
 Antífona «Iste sanctus»
 «Benedicamus»¹⁵

Completes

Himne núm. 57 «Deus tuorum militum»¹⁶
 «Nunc dimittis»¹⁷

Matines

Himne núm. 10 «Christe redemptor omnium»¹⁸

Primer nocturn

«Responsoria»¹⁹

Segon nocturn

«Responsoria»

Tercer nocturn

«Responsoria»
 Salm «Nisi granum frumenti cadens in terram»
 «Te Deum»²⁰

Laudes i hores

Antífona «Qui me confessus fuerit, cum reliquis»
 Salm «Dominus regnavit, cum reliquis»

14. Tot i que a la *Consueta* apareix que l'himne núm. 9 té com a lletra «Christe redemptor omnium», s'especifica que havia de ser entonat amb la lletra de l'himne núm. 57, «Deus tuorum militum». Aquest himne no consta en aquesta *Consueta*, ja que aquesta només recull fins a l'himne núm. 47. El trobarem a la *Consueta secundum ritum, ordinem et morem huius ecclesiae Gerunsensis noviter edita* de 1655.

15. Dit pels alfullers i respost per l'orgue.

16. Amb acompanyament d'orgue.

17. Amb acompanyament d'orgue.

18. Amb acompanyament d'orgue.

19. S'entonaven tal com estaven en el breviari i en l'oficiari.

20. Amb acompanyament d'orgue.

TAULA 4 (*Continuació*)
Litúrgia amb música de la festivitat de Sant Narcís el 18 de març,
segons la Consuetud de 1595-1655

Capítol «Beatus vir qui suffert»
 Himne núm. 58 «Martyr Dei qui unicum»²¹
 «Benedictus»
 Antífona «Venerabilis pontifex Narcissus»
 «Benedictus»²²
 «Benedicamus triumphatur»²³

Prima i terça

Himne núm. 58 «Martyr Dei qui unicum»²⁴
 Responso breu²⁵

Sexta i nona

Himne núm. 34 «Aurora lucis rutilat»

Missa major²⁶

Entrada «Statuit ei dominus», *kyrie*, glòria, credo, sanctus i agnus²⁷
 «Reliqua de Angelis»
 «Credo maior»
 «Tractus»²⁸
 «Ite missa est»
 «Angelis reliqua omnia»²⁹

Vespres

Salm «Credidi propter quod locutus sum»
 Vers «Justus ut palma florebit»
 «Magnificat»
 Antífona «Qui vult venire post me»
 Antífona «Similabo eum viro sapienti»
 Vers «Amavit»

Completes

Himne núm. 57 «Deus tuorum militum»³⁰

21. S'havia d'entonar amb lletra de l'himne núm. 58 «Martyr Dei qui unicum», en comptes de la lletra de l'himne núm. 53 «Nunc sancte nobis spiritus».

22. Amb acompanyament d'orgue.

23. Dit pels alfullers i respost per l'orgue en «sono maiore».

24. Entonat pels xantres davant el faristol, amb bordons de Pau.

25. Del «Libro responsorium brevium», dit «in sono maiore» pels xantres, davant el faristol.

26. Hi havia vuit oficiants amb capes i bordons.

27. Cantat a dos cors.

28. Dit per quatre canonges.

29. S'entonava tal com estava en el missal.

30. Amb acompanyament d'orgue.

TAULA 4 (*Continuació*)
Litúrgia amb música de la festivitat de Sant Narcís el 18 de març,
segons la Consueta de 1595-1655

«Nunc dimittis»
 Himne núm. 57 «Deus tuorum militum» i himne núm. 58 «Martyr Dei qui unicum»³¹
 Antífona «Iste Sanctus»
 Vers «Gloria et honore»
 Antífona «Venerabilis pontifex Narcissus»
 Vers «Justus ut palma florebit»³²
 «Sicut cedrus exaltata sum»
 «Te Deum laudamus»
 «Te dominum confitemur»
 «Te Deum»
 Antífona «Ave Regina celorum»³³
 Vers «Dignare me laudare te virgo sacrata»
 Vers «Gloria et honore»
 «Benedicamus domino plane Deo gratias»³⁴
 «Motectum»³⁵

Missa de Sant Narcís

Vespres

Antífona «Sancti tui domine floreant, cum reliquis»
 Capítol «Stabant iusti»
 Himne núm. 57 «Deus tuorum militum»³⁶
 Vers «Sancti et iusti in domino gaudent»
 «Alleluia»
 «Magnificat»
 Antífona «Lux perpetua luceat»
 «Benedicamus»

Completos

Himne núm. 57 «Deus tuorum militum»³⁷
 «Nunc dimittis»³⁸

31. Novament, amb lletra de l'himne núm. 58 «Martyr Dei qui unicum», en comptes de lletra de l'himne núm. 53 «Nunc sancte nobis spiritus». Es cantaven amb orgue alternant vers fins que la imatge de sant Narcís estava fora de la seu.

32. Respost per tota la capella de cantors.

33. Amb acompanyament d'orgue.

34. Entonat pels cantors.

35. En honor de sant Narcís. Es cantava a la plaça del Vi.

36. S'havia d'entonar amb la melodia de l'himne núm. 31 «Ad cenam agni providi» de la *Consueta*.

37. S'havia d'entonar amb la melodia de l'himne núm. 31 «Ad cenam agni providi» de la *Consueta*. Amb acompanyament d'orgue.

38. Amb acompanyament d'orgue.

TAULA 4 (*Continuació*)
Litúrgia amb música de la festivitat de Sant Narcís el 18 de març,
segons la Consuetud de 1595-1655

Matines

Antífona d'invitori «Exultent in domino sancti, alleluia»³⁹

Himne núm. 57 «Deus tuorum militum»⁴⁰

«Antiphona, psalmi, versus et responsoria secundi»

Primer nocturn

«Tria responsoria»

«Alleluia»

Laudes i hores

Antífona «Sancti tui domine floreant cum reliquis»

Salm «Dominus regnavit cum reliquis»

Capítol «Stabant iusti»

Himne núm. 58 «Martyr Dei qui unicum, cum reliquis»⁴¹

Vers «Pretiosa in conspectu domini»

«Alleluia»

«Benedictus»

Antífona «Venerabilis pontifex Narcissus»

«Alleluia»

«Benedicamus»⁴²

Terça

Himne⁴³

Salm «Legem pone»⁴⁴

«Responsorium breve»⁴⁵

Sexta i nona

Himne núm. 34 «Aurora lucis rutilat»

Missa⁴⁶

Entrada «Protexisti me Deus»

Alleluia

Kyrie, glòria, credo, sanctus, agnus i «Ite missa est»

39. S'entonava tal com estava en l'oficiari i en el «Libro invitatorium».

40. S'havia d'entonar amb la melodia de l'himne núm. 32 «Rex sempiternus domine» de la *Consuetud*.

41. Amb lletra de l'himne núm. 58 «Martyr Dei qui unicum», en comptes de la lletra de l'himne núm. 53 «Nunc sancte nobis spiritus». Es cantava en el «so» de les vespres.

42. Amb acompanyament d'orgue.

43. No especifica quin. Era entonat pels xantres al faristol amb bordons de Pau.

44. Era entonat pels xantres al faristol amb bordons de Pau.

45. Entonat al faristol «in sono maiori» pels xantres.

46. Hi havia vuit bordons.

TAULA 4 (*Continuació*)
Litúrgia amb música de la festivitat de Sant Narcís el 18 de març,
segons la Consueta de 1595-1655

PrimaAlleluia⁴⁷Salm «Nisi granum frumenti»⁴⁸**Vespres**

Antífona «Sancti tui domine floreunt cum reliquis»

Salm «Dixit dominus cum reliquis»

Salm «Credidi propter quod locutus sum»

Capítol «Beatus vir, qui suffert tentationem»

Himne núm. 57 «Deus tuorum militum»⁴⁹

Vers «Pretiosa in conspectu domini»

«Alleluia»

«Magnificat»

Antífona «Sancti et iusti»

«Benedicamus»⁵⁰**Completes**Himne núm. 57 «Deus tuorum militum»⁵¹«Nunc dimittis»⁵²Himne⁵³«Antiphona et versiculi»⁵⁴

Antífona «Sancti Narcissi»

«Alleluia»

TAULA 5
Litúrgia amb música de la festivitat de Sant Narcís el 29 d'octubre,
segons la Consueta de 1595-1655

Vespres

Antífona «Qui me confessus fuerit, cum reliquis de laudibus»

Salm «Dixit dominus, cum reliquis»

Salm «Laudate dominum omnes gentes»

Capítol «Beatus vir, qui suffert tentationem»

47. Amb acompanyament d'orgue.

48. Dit per quatre canonges de qualsevol cor.

49. Tot i que a la *Consueta* apareix que l'himne núm. 9 té com a lletra «Christe redemptor omnium», s'especifica que l'himne havia de ser entonat amb la lletra de l'himne núm. 57 «Deus tuorum militum».

50. Amb acompanyament d'orgue.

51. S'havia d'entonar en el to de les vespres. Amb acompanyament d'orgue.

52. Amb acompanyament d'orgue.

53. Entonats en so pasqual.

54. De temps pasqual.

TAULA 5 (*Continuació*)
Litúrgia amb música de la festivitat de Sant Narcís el 29 d'octubre,
segons la Consuetud de 1595-1655

Himne núm. 57 «Deus tuorum militum»⁵⁵
 Vers «Gloria et honore»
 «Magnificat»
 Antífona «Iste Sanctus»
 Antífona «Estote fortes in bello»
 Vers «Anunciauerunt»
 «Benedicamus triumphatur»⁵⁶

Completes

Himne núm. 9 «Christe redemptor omnium»⁵⁷
 «Nunc dimittis»⁵⁸

Matines

Himne núm. 57 «Deus tuorum militum»⁵⁹

Primer nocturn

«Responsoria»⁶⁰

Tercer nocturn

Salm «Nisi granum frumenti cadens in terram»
 «Te Deum»⁶¹

Laudes i hores

Antífona «Qui me confessus fuerit, cum reliquis de laudibus»
 Salm «Dominus regnavit cum reliquis»
 Capítol «Beatus vir, qui suffert tentationem»
 Himne núm. 58 «Martyr Dei qui unicum»⁶²
 Vers «Justus ut palma florebit»
 «Benedictus»
 Antífona «Venerabilis pontifex Narcissus»
 «Benedicamus triumphatur»⁶³

55. Amb lletra de l'himne núm. 57 «Deus tuorum militum», en comptes de la lletra de l'himne núm. 9 «Christe redemptor omnium».

56. Entonat pels oficials.

57. Amb acompanyament d'orgue.

58. Amb acompanyament d'orgue.

59. S'havia d'entonar amb la melodia de l'himne núm. 10 «Christe redemptor omnium» de la *Consuetud*.

60. Del «quaternione» de Sant Narcís i de l'oficiari.

61. Amb acompanyament d'orgue.

62. S'havia d'entonar amb la melodia de l'himne núm. 53 amb acompanyament d'orgue.

63. Entonat pels oficials.

TAULA 5 (*Continuació*)
Litúrgia amb música de la festivitat de Sant Narcís el 29 d'octubre,
segons la Consuetud de 1595-1655

Prima

Himne núm. 58 «Martyr Dei qui unicum»⁶⁴
 Salm «Deus un nomine tuo saluum me fac»⁶⁵
 Antífona «Qui me confessus fuerit»⁶⁶

Missa⁶⁷

Entrada «Stauit ei dominus cum reliquis»⁶⁸
 «Kyrie Pater cuncta»
 Evangeli «Vero secundum Marcum»
 «Gloria»⁶⁹
 «Credo dominicalis»
 «Sanctus et Agnus dominicalis»
 «Ite missa est, de pater cuncta»
 Himne⁷⁰
 Salm «Legem pone»
 Himne núm. 58 «Martyr Dei qui unicum»
 «Responsorium breue»⁷¹
 «Benedicamus»⁷²
 «Responsorium breue»⁷³
 Antífona «Iste sanctus»
 Antífona «Venerabilis Pontifex Narcissus»

Missa

Vers «Gloria et honore»
 «Benedicamus domino»

Missa⁷⁴

Kyrie, glòria, sanctus, agnus i «Ite missa est de angelis»
 Entrada «Stauit ei dominus cum reliquis»⁷⁵

64. S'havia d'entonar amb lletra de l'himne núm. 1 «Conditor alme siderum», en comptes de la lletra de l'himne núm. 53 «Nunc sancte nobis spiritus».

65. Entonat pels xantres al faristol.

66. Entonat pels oficials amb capes i bordons.

67. Dita per dos oficials i dos xantres amb capes i bordons.

68. S'entonava tal com estava en el missal.

69. Cantat pel xantre.

70. No especifica quin. Era entonat per dos xantres al faristol, amb bordons de Pau.

71. Dit pels oficials al faristol «in sono maiori».

72. Dit per nens vestits d'acòlits.

73. Entonat pels oficials al faristol, amb bordons de Pau.

74. Celebrada a l'altar de Sant Narcís per dos xantres i dos oficials.

75. No es deien el *kyrie*, glòria, sanctus, agnus i «Ite Missa est de Angelis».

TAULA 5 (*Continuació*)
Litúrgia amb música de la festivitat de Sant Narcís el 29 d'octubre,
segons la Consueta de 1595-1655

«Credo maior»
 Responsori «Santa e immaculata virginitas cum suo»⁷⁶
 Vers⁷⁷

Nona

Himne núm. 34 «Aurora lucis rutilat»⁷⁸

Segones vespres

Antífona «Qui me confessus fuerit, cum reliquis de laudibus»
 Salm «Dixit dominus, cum reliquis»
 Salm «Credidi propter quod locutus sum»
 Capítol «Beatus vir qui suffert»
 Himne núm. 57 «Deus tuorum militum»
 Vers «Justus ut palma florebit»
 «Magnificat»
 Antífona «Qui vult venire post me»
 «Benedicamus triumphatur»⁷⁹

Completes

Himne núm. 9 «Christe redemptor omnium»⁸⁰
 «Nunc dimittis»⁸¹

La *Consueta* de 1595-1655 és una font especialment important des del punt de vista musical, perquè en la documentació civil gironina no tenim cap testimoni de la música que sonava en la festivitat de Sant Narcís. En el *Manual d'acords* i el *Cerimonial dels jurats* es mencionen agrupacions musicals, instruments, instrumentistes i noms concrets, però cap música específica. Aquesta *Consueta* ens indica els himnes, els salms i les músiques que sonaven; fins i tot, al final, hi ha un recull d'himnes en notació musical. La meua tesi doctoral, en procés de redacció, inclourà una reconstrucció completa del cerimonial de la festivitat de Sant Narcís a partir de la transcripció d'aquestes peces musicals a notació moderna, en el context de les descripcions de les cerimònies descrites tant en la *Consueta* com en la documentació civil gironina.

76. Entonat pels xantres.

77. «In sono maior». No especifica quin.

78. També es cantava a la sexta.

79. Cantat pels alfullers i repost per l'orgue.

80. Amb acompanyament d'orgue.

81. Amb acompanyament d'orgue.

BIBLIOGRAFIA

- CANAL, Josep; CANAL, Eduard; NOLLA, Josep M.; SAGRERA, Jordi. *La ciutat de Girona l'any 1535*. Girona: Ajuntament de Girona, 1995.
- CIVIL I CASTELLVÍ, Francesc. «El órgano y los organistas de la catedral de Gerona durante los siglos XIV-XVI». *Anuario Musical*, vol. IX (1954), p. 217-250.
- «La música en la Catedral de Gerona durante el siglo XVII». *Anuario Musical*, vol. XV (1960), p. 219-226.
- «Perspectiva musical de Gerona de los años 1000 al 1500». *Revista de Girona*, núm. 25 (2) (1981), p. 543-572.
- CHÍA, Julián de. *La música en Gerona*. Girona: Impr. y Libr. de Paciano Torres, 1886.
- DORCA I PARRA, Francesc Xavier. *Colección de noticias para la historia de los santos mártires de Gerona y de otras relativas a la Santa Iglesia de la misma ciudad: Señaladamente en orden a su catedralidad...: Obra póstuma*. Barcelona, 1807(?).
- GREGORI I CIFRÉ, Josep M. «Pere Alberch, artífex de la relació musical entre les Seus de Girona i Barcelona en el Renaixement tardà». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. XXVIII (1985), p. 281-298.
- MARQUÈS I PLANAGUMÀ, Josep M. «Organistes i mestres de capella de la diòcesi de Girona». *Anuario Musical*, vol. 54 (1999), p. 89-139.
- MIRANDA, M. Mar. *Música i cerimònia entorn a la festivitat de Sant Narcís, patró de Girona, en el segle XVI: aproximació documental*. Treball de fi de màster. Universitat de Girona. Departament d'Història de l'Art, 2010. [Màster en Iniciació a la Recerca de les Humanitats: Història, Art, Filosofia, Llengua i Literatura; inèdit]
- «Música i cerimònia a Girona, 1500-1650». Universitat de Girona, 2016. [En procés de redacció]
- PLA I CARGOL, Joaquim. *Gerona popular*. Girona: Dalmau Carles Pla, 1944. (Biblioteca Gerundense de Estudios e Investigaciones)
- PUBILL OTÁLORA, Àngel. *Festa, litúrgia i música a la Girona del barroc: la visió dels jurats: Transcripció i estudi del llibre del Cerimonial dels jurats (o Lligall del Nou Redrès) de 1596, i del manual d'acords de 1593 a 1597*. Treball de fi de màster. Universitat de Girona, 2011.
- PUJOL COLL, Josep. «Músiques barroques per a Sant Narcís». *Revista de Girona*, núm. 226 (5) (2004), p. 71-74.
- RELLES, Onofre. *Historia apologética de la vida, y martirio de S. Narciso hijo, obispo, y patrón de la ciudad de Gerona*. Barcelona: Matevat, Martin Gelabert, 1679.

DOCUMENTS

- Consueta*, 1595-1655, ACG, ms. 147.
- Consueta secundum ritum, ordinem et morem huius ecclesiae Gerundensis noviter edita*, 1655, ACG, ms. 148.
- Manual d'acords*, 1592, AMGi.

APÈNDIX 1: TRANSCRIPCIÓ DE LES SECCIONS DE LA *CONSUETA*
DE 1595-1655 RELLEVANTS PER A LA FESTA DE SANT NARCÍS
(ACG, MS. 147, F. 203R-205V I 281R-282V)

F. 203r

Die 18 Marty

**In festo Sancti Narcissi episcopi et martyris Gerunde Patroni. Duplex
maius color rubeus**

Ad vespervas antiphona Qui me confessus fuerit, cum reliquis de laudibus de communi unius martyris. Psalmus Dixit dominus, et cetera, cum reliquis de dominica, et loco ultimi, psalmi, dicitur Laudate dominum omnes gentes. Capitulo Beatus vir qui suffert tentationem. Hymnus Deus tuorum militum ut in numero 9, et canitur cum organo. Versus Gloria et honore. Ad Magnificat. Antiphona Iste Sanctus. Oratio propria Deus qui beatum Narcissum. Deinde fit commemoratio, seu feria quadragesime occurrenti. Benedicamus dicitur per alfullerios, et respondetur cum organo.

*Fiunt stationes ad altare maius in utrisque vespervis et laudibus & qualibet
distribuitur plumbum aquilae ex fundatione Canonici Narcissi Frigola.*⁸²

F. 203v

organo. Ad completorium hymnus in sono ut in vespervis et canitur cum organo, et similiter Nunc dimittis. Ad Matutinum omnia dicuntur de communi unius martyris, ut de festo duplici, preter propria, que hic assignantur. Hymnus ut in numero 10 canitur cum organo. In primo nocturno lectiones proprias. De libro Josue Misit igitur Josue. Responsoria huius primi nocturni sunt propria, ut in breviario et officario habentur. In 2º nocturno lectiones proprias. Videlicet Santissimus pater, et episcopus noster Narcissus. Responsoria huius secundi, et terti nocturni dicuntur ex 2º et 3º nocturno de communi. In 3º nocturno lectiones proprias. Videlicet Evangelium Nisi granum frumenti cadens in terram, cum homilia, Sancti Joannis Chrisostomi, quid signat granum frumenti. Nona lectio dicitur de homilia ferie, seu dominice currentis. Te Deum et canitur cum organo. Ad laudes et per horas antiphona Qui me confessus fuerit, cum reliquis de laudibus de communi unius martyris. Psalmus Dominus regnavit, cum reliquis. Capitulo Beatus vir qui suffert. Hymnus Martyr Dei qui unitum ut in numero 53, et canitur cum organo. Ad Benedictus. Antiphona propria Venerabilis pontifex Narcissus.

82. Nota al marge.

Benedictus, canitur cum organo. Oratio ut supra in vesperis. Deinde fit commemoratio de feria. Benedicamus triumphatur per alfullerios, et respondetur cum organo. Ad primam, et tertiam hymnus ut in laudibus. Tertia intonatur per precentores ante letrilium cum bordonis de Pau. Responsoria brevia dicuntur de communi, sed ad tertiam. Responsorium breve, dicitur in sono maiori ante letrilium per alfullerios, siue officiatores ut habetur in Libro Responsorium brevium. Post tertiam si celebretur in feria, quadragessime, dicitur missa de feria occurrenti, per illos ad quos spectat, cum orationibus assuetis, absque commemoratione festi. Quia missa de festo dicitur per nonam, et in ea fit sermo. Ad sextam et nonam hymnus ut in numero 34. Ad Missam maiorem sunt octo officiatores cum capis et bordonis. Introitus Statuit ei dominus. Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, et Agnus cantatur in hac missa per cantores ad duos choros sin autem dicuntur a choro Kyrie, et reliqua de Angelis. Credo maior. Tractus dicitur more solito a quatuor canonicis. Ite missa est, de Angelis reliqua omnia ut in missali.

F. 204r

missali. Ad vespervas, que dicuntur immediate post missam. Omnia ut in primis vesperis, preter quintum psalmum, quod est Credidi propter quod locutus sum Versus Justus ut palma florebit. Ad Magnificat. Antiphona Qui vult venire post me. Oratio ut supra. Deinde fit commemoratio de sancto Joseph. Antiphona Similabo eum. Versus Amauit. Oratio Sanctissime genitricis tue sponsi. Postea de feria. Ad completorium ut in primo completorio. Hodie post completorium hora competenti fit solempnis processio per ciuitatem in honorem Dei et Sancti Narcissi patroni huius ciuitatis et diocesis et propterea conueniunt ad hanc ecclessiam. Jurati, et proceres ciuitatis, nec non religiosi monasteriorum, et confraternitates officiorum cum vexillis, ac denique totus populus, et in hac processione defertur sub baldachino imago eiusdem Sancti Narcissi, et sunt in ea decem officiatores cum decem bordonis, hoc est quatuor canonici, et sex beneficiati, ad hoc invitati per dominum vicarium, et Reuerendissimus Dominus episcopus (si voluerit incedere pontificaliter), sin autem aliquis ex dignitatibus siue ex canonicis antiquis, cum ministris canonicis fundatione Baudili Vergonyos officiat cantantur in hac processione usque ad januas ecclesie Sancti Felicis himni ab officiatoribus, et toto clero. Videlicet Deus tuorum militum, et Martyr Dei qui unicum ut in numero 53, et cantatur cum organo usque imago Sancti Narcissi fuerit extra sedem alternatis versibus. Cum autem clerus sedis inceperit ecclessiam Sancti Felicis ingredi, et imago Sancti Narcissi fuerit propre januas dicte ecclesie, per precentores ante januas eiusdem, una cum coeteris officiatoribus triumphando intonatur Antiphona Iste sanctus, que cantatur, et si opus fuerit repetitur, usque quo imago Sancti Narcissi, et Dominus episcopus, seu ille qui facit officium peruenerint ante altare maius dicte ecclesie, et ibi dicitur versus Gloria et honore. Oratio. Presta que sumus omnipotens Deus ut intercedere beato Felice cum conclusione brevi, per Christum dominum nostrum. Amen respondetur ad cantum organi, et a tota

cantorum capella, que debet esse iam ibi parata, coram altari Sancti Narcissi et immediate per eosdemmet precentores, et officiatores triumphado, pro commemoratione Sancti Narcissi, intonatur. Antiphona Venerabilis pontifex Narcissus; et ante eius altare dicitur. Versus Justus ut palma florebit.

F. 204^v

respondetur a cantorum capella, sicut cedrus et cetera. Oratio Deus qui Beatum Narcissum, propria, cum conclusione etiam brevi. Amen. Dicitur a cantoribus et postea prefati precentores, et officiatores triumphando intonant, Te Deum laudamus chorus, seu organa. Te Dominum confitemur, et per magistrum capelle, et cantores dicitur Te eternum patrem, et sic alternatis versibus cantatur Te Deum, a choro, cantoribus, et musicis vulgariter dictis, jutglars per processionem donec ipsa peruenerit ad caput scale sedis, ubi ante imaginem virginis Marie prope macellum, intonatur per precentores, et officiatores. Antiphona Ave regina coelorum, triumphando, que a choro et intra ecclesiam cum organo cantatur, et si opus fuerit repetitur quo usque dominus episcopus, seu qui facit officium peruenerit ad altare maius, ubi per eundem dicitur. Versus Dignare me laudare te virgo sacrata et Versus Gloria, et honore, cum orationibus concede et Deus qui Beatum Narcissum, cum conclusione brevi. Amen, dicitur a cantoribus. Postea per celebrantem dicitur Benedicamus domino plane Deo gratias a cantoribus, et unus quisque vadit ad propria. Sciendum est quod magister capelle una cum suis cantoribus, tenetur in hac processione primo in platea Sancti Felicis, 2º In platea caulium. 3º in platea vini, cantare unum motectum, in honorem Sancti Narcissi, et ad dictum effectum fit pausa in processione. Si festum hoc venerit in dominica secunda, tertia aut quarta quadragesime, fit de festo cum commemoratione de dominica in utrisque vesperis, et laudibus, et nona lectione de homilia in evangelium dominice. Et quia tali casu concurrat etiam solempnitas, et processio, que fit in hac ecclesia singulis tertijs dominicis cuius cunque mensis natione confraternitatis sanctissimi sacramenti, officium fiet totum de Sancto Narcisso, et missa conventualis erit de eo, nec dicitur alia missa tali die ad altare maius sed antequam incipiatur tertia, exponetur ad altare maius sanctissimum eucharistie sacramentum, et immediate dicitur tertia, sexta et nona, et statim missa de Sancto Narcisso solempniter procet supra in qua fiet commemoratio de dominica et de sanctissimo sacramento, et in fine legitur evangelium de dominica. Finita missa fit processio per ambitum ecclesie cum sanctissimo sacramento

F. 205^r

Si vero hoc festum venerit in dominica passionis, transfertur in sequentem diem non impeditam, non tamen transfertur processio, sed fit in ipsa dominica passionis post completorium. Si venerit autem in dominica palmarum, seu infra

maiolem hebdomadam, tunc transfertur festum, et processio post dominicam in albis, et tunc officium de Sancto Narcisso (praeterea que sunt propria) accipietur ex communi martyrum tempore paschali hoc modo. Ad vespervas antiphona Sancti tui domine florebut, cum reliquis. Capitulo Stabunt iusti. Hymnus Deus tuorum militum ut in numero 31 canitur cum organo. Versus Sancti et iusti in domino gaudete. Alleluia. Ad Magnificat. Antiphona Lux perpetua lucebit. Oratio propria. Benedicamus dicitur solempniter ut supra. Ad completorium hymnus canitur cum organo in sono ut supra in vespervis paschalibus, et Nunc dimittis etiam canitur cum organo. Ad Matutinum invitorium, Exultent in domino Sancti Alleluia ut habetur in officario, et in Libro Invitatorium. Hymnus Deus tuorum ut in numero 32, et canitur cum organo. Antiphonae, psalmi, et versiculi, et responsoria secundi, et terti nocturni de dicto communi unius martyris tempore paschali. Lectiones omnium nocturnorum, et tria responsoria primi nocturni, propria ut supra notatur, sed in fine responsoriorum additur Alleluia. Ad laudes et per horas. Antiphona Sancti tui domine florebut cum reliquis. Psalmus Dominus regnavit, cum reliquis. Capitulo Stabunt iusti Hymnus Martyr Dei qui unicum, in sono ut in vespervis, et in eodem sono canitur ad primam et tertiam in laudibus canitur cum organo. Versus Pretiosa in conspectu domini. Alleluia ad Benedictus. Antiphona propria Venerabilis pontifex Narcissus, in fine additur Alleluia. Oratio propria. Benedicamus solempniter cum organo. Ad tertiam hymnus intonatur per precentores in letrilio cum bordonis de Pau, et similiter Legem pone. Responsorium breve, dicitur in sono maiori per alfullerios in letrilio. Ad sextam et nonam hymnus intonatur ut in numero 34. Ad Missam sunt octo bordoneriy ut supra. Introitus Protexisti me Deus. Alleluia, offertorium et communio, de unius martyris tempore paschali, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus et Agnus, et ite Missa est, ut supra notatur. Primum Alleluia canitur cum organo.

F. 205v

organo. Cum dicitur a quatuor canonicis de quolibet choro. Evangelium proprium Nisi granum frumenti. Prefatio de tempore, reliqua ut supra. Ad vespervas, antiphona Sancti tui domine florebut cum reliquis. Psalmi Dixit dominus, cum reliquis de dominica, et loco ultimi psalmi Credidi. Capitulo et hymnus ut in primis vespervis. Versus Pretiosa in conspectu domini. Alleluia. Ad Magnificat. Antiphona Sancti et iusti. Oratio ut supra. Benedicamus solempniter cum organo. Ad completorium ut in primo completorio. Processio fit ut supra, sed himni usque ad ecclesiam Sancti Felicis, intonantur in sono paschali. Antiphona et versiculi dicuntur de tempore paschali, dempta antiphona propria Sancti Narcissi, que dicitur ut supra, addito Alleluia.

F. 281^r**Die 29 octobris****In festo Sancti Narcissi episcopi et martyris. Duplex maius. Color rubeus**

Ad vespas. Antiphona Qui me confessus fuerit, cum reliquis de communi unius martyris in laudibus. Psalmus Dixit dominus, cum reliquis, loco ultimi dicitur Laudate dominum omnes gentes. Capitulo Beatus vir, qui suffert tentationem. Hymnus Deus tuorum ut in numero 9. Versus Gloria et honore. Ad Magnificat. Antiphona Iste Sanctus. Oratio Deus qui beatum Narcissum. Deinde pro commemoratione. Apostolorum. Antiphona Estote fortes. Versus Annunciauerunt. Oratio ut supra in vespas apostolorum. Benedicamus triumphatur per officiatores. In his vespas cantatur more solito per cantores ad duos choros per cantores. Ad completorium hymnus, ut in numero 9 cum organo, et similiter Nunc dimitis. Ad Matutinum omnia usque ad lectiones dicuntur de communi unius martyris ut de festo duplicis maioris. Hymnus in matutinis ut in numero 10. In primo nocturno lectiones proprie de libro Josue, qui habentur in quaternione propria Sancti Narcissi. Responsoria primi nocturni sunt propria, ut habentur in dicta quaternione Sancti Narcissi, et in officario. In secundo nocturno lectiones etiam proprie Versus Sanctissimus pater, et episcopus noster Narcissus. Responsoria secundi, et terti nocturni, dicuntur de 2º et 3º

*Fiunt stationes ad altare maius ut dictum est die 18 Marty.*⁸³

F. 281^v

de secundo, et tertio nocturno unius martyris. In 3º nocturno, legitur homilia in evangelium, Nisi granum frumenti cadens in terram. Que incipit quid signat granum frumenti. Te Deum canitur cum organo. Ad laudes et per horas. Antiphona Qui me confessus fuerit, cum reliquis. Psalmus Dominus regnavit, cum reliquis. Capitulo Beatus vir, qui suffert tentationem Hymnus Martyr Dei, qui unicum, canitur cum organo, ut in numero 53. Versus Justus ut palma florebit. Ad Benedictus. Antiphona Venerabilis pontifex Narcissus. Oratio Deus qui beatum Narcissum. Benedicamus triumphatur per officiatores. Ad primam hymnus, ut in numero 53 et intonatur una cum psalmo Deus in nomine tuo saluum me fac per eosdem precentores in letrilio. Antiphona Qui me confessus fuerit dicitur in poste ab officiatoribus, cum capis et bordonis quo facto precentores in letrilio. Antiphona Qui me confessus fuerit dicitur in poste ab officiatoribus cum capis, et bordonis quo facto precentores, et officiatores, associati bidello, procedunt ad thesaurariam, et ibi exeunt se capis, donec fit finita

83. Nota al marge.

prima officiatores vero redeunt ad chorum ad dicendum Christe fili Deu viui. Finita prima fit classicum et dicitur. Missa matutinalis solemniter in choro, cum quatuor capis, et bordonis, hoc est a duobus precentoribus, et duobus officiatoribus ordinariis, vel ab alijs locum ipsorum, et dicitur per sacristam cum vel alium canonicum pro eo, qui una cum diacono, subdiacono et thesaurario etiam si sint beneficiati, parant se in thesauraria dum dicitur prima epistola dicitur per hebdomedarium epistole hebdomade proxime preterite. Evangelium vero per officiales canonice. Introitus, statuit et dominus, cum reliquis ut in missali. Pulsantur organa maiora. Kyrie dicuntur de pater. Gloria demique commendatur per precentorem cum tantum celebranti. Credo dominicalis. Prefatio communis, Sanctus, et Agnus dominicales. Ite missa est, de pater cuncta. In ista missa distribuitur per bursarium burse communis, alij vero distribuunt ad nonam. Dum dicitur missa pulsatur ad tertiam, propter processionem, que fit ad ecclesiam Sancti Felicis. Finita missa paruo intervallo transacto, pulsatur squilla chori per hebdomadarium, vel per pueros de ordine ipsius et incipitur tertia more solito. Hymnus intonatur a duobus precentoribus in letrilio, cum bordonis de Pau, et similiter. Legem pone. Hymnus ut in numero 53. Responsorium breve de communi et dicitur ab officiatoribus in letrilio in sono maiori. Benedicamus

F. 282r

Benedicamus dicitur a pueris indutis iam vestibus accolythorum. Postea dicitur sexta more solito. Dum dicitur tertia, et sexta administrator ferialis, dat operam mittendi ex thesauraria ad Sanctum Felicem paramenta, et alia pro sacerdote et ministris ad celebrandum missam necessaria. Postea fit processio ad Sanctum Felicem. Crux defertur per clavigerum vel alium beneficiatum pro eo, et in summitate scale incipitur a duobus precentoribus, cum bordonis maioribus de Pau nuncupatis triumphando. Responsorium Iste sanctus et cantando pergunt ad ecclesiam Sancti Felicis, et coram ianuis ecclesie, intonatur ab eisdem precentoribus. Antiphona Venerabilis Pontifex Narcissus que prosequitur donec sacerdos celebraturus missam peruenerit ad chorum, ubi ante letrilium dicat versus Gloria et honore. Postea Oratio Deus qui beatum Narcissum, cum conclusionem brevi per Christum dominum nostrum. Benedicamus domino plane, et statim una cum ministris, et thesaurario procedit ad sacristiam ad parandum se pro missa celebranda. Interim vero sit classicum, et si fuerit dies dominica fiunt asperges, non tamen processio bene tamen fit sermo ad orus ferialis. Postea incipitur missa que celebratur in altari ipsius Sancti Narcissi, et sunt in ea quatuor officiatores. Videlicet duo precentores, et duo ordinarij officiatores. Introitus Statuit ei dominus, cum reliquis ut in missali, et in officario. In ista missa cantatur ad duos choros a tota cantorum capella. In defectu autem cantorum Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus, et Ite missa est de Angelis. Credo maior. Celebrans vertit se ad offertorium. Finita missa precentores invitant dominus de capitulo ut se conferant ad videndum Sanctum Corpus Sancti Narcissi, et ita se

conferunt processionaliter. Precedit crux postea beneficiati juniores, et reliqui per ordinem, ultimo domini de capitulo, et dominus episcopus et expectantur jurati. Deinde processio redit ad ecclesiam, et extra portam Sancti Felicis intonatur per precentores Responsorium. Sancta et Immaculata virginitas cum suo. Versus in sono maiori. in superiori grade scale sedis, ille qui missam celebrauit, stans in medio dicit Deus in adiutorum alta voce, pro nona. Hymnus canitur ut in numero 34 et sic canitur ad sextam. Ad nonam distribuitur per distributores capellaniarum et ferialis. In secundis vesperis. Antiphona Qui me confessus fuerit, cum reliquis de laudibus. Psalmus Dixit dominus

F. 282^v

Dixit dominus, cum reliquis, loco ultimi dicitur Credidi. Capitulo Beatus vir qui suffert. Hymnus Deus tuorum militum. Versus Justus ut palma. Ad Magnificat. Antiphona. Qui vult venire post me. Oratio ut supra. Benedicamus triumphatur per alfullerios, et respondetur ab organo. Ad completorium ut in primo completorio.

CANTORS CASTRATS EN LA CAPELLA DEL COLLEGI SEMINARI DE CORPUS CHRISTI DE VALÈNCIA, ENTRE LES VEUS DE TIPLE MASCULINES ADULTES I INFANTILS DURANT EL SEGLE XVII

MIREYA ROYO

Doctora en musicologia per la Universitat d'Oviedo

RESUM

La capella del Col·legi Seminari de Corpus Christi de València, fundada per Juan de Ribera (1532-1611), va iniciar la seva activitat el 1605 amb un conjunt important de veus, ministrils i sis infants. Els nens rebrien la formació necessària per poder incorporar-se, després d'un període d'iniciació, a la interpretació de la polifonia amb les seves veus de tiple. Entre ells, i al llarg del segle XVII, vint-i-vuit van ser castrats; anomenats comunament *capons*, més d'un trenta per cent d'aquests infants van ser acomiadats per falta de condicions. Sembla, per tant, que l'afició per les veus de castrat que es va anar imposant durant el segle XVII va obtenir un èxit relatiu pel que fa a la seva elecció i continuïtat en aquesta important capella valenciana.

PARAULES CLAU: Juan de Ribera, València, capella de Corpus Christi, infants, tiple, falsetista, castrat, capó, polifonia, segle XVII.

CASTRATI IN THE CHAPEL OF THE CORPUS CHRISTI SEMINARY COLLEGE OF VALENCIA, AMONG THE ADULT AND CHILD MALE SOPRANO VOICES IN THE 17th CENTURY

ABSTRACT

The Chapel of the Corpus Christi Seminary College of Valencia, founded by Juan de Ribera (1532-1611), began its activity in 1605 with a large set of voices, instrumentalists and six children. The children would receive the necessary training to be able to take part, after a period of initiation, in the performance of polyphony with their soprano voices.

Over the course of the 17th century, twenty-eight boys were castrated. Called *capons* in Catalan, over thirty per cent of these children came to be dismissed due to their lack of suitable qualities. It would thus appear that the liking for castrati voices, which grew throughout the 17th century, became relatively well established in view of its selectivity and continuity in this important Valencian chapel.

KEYWORDS: Juan de Ribera, Valencia, Corpus Christi Chapel, children, soprano, falsetto singers, castrati, *capons*, polyphony, 17th century.

Juan de Ribera va néixer a Sevilla el 1532 i va morir a València el 1611. Fill de Pedro Enríquez i Afán de Ribera i Portocarrero, comte dels Molars, duc d'Alcalá dels Gazules i marquès de Tarifa, virrei de Catalunya (1554-1558) i Nàpols (1558-1571), va ser educat a Salamanca, fou bisbe de Badajoz a partir de 1562 —diòcesi en la qual va promulgar els decrets tridentins el 1564—, arquebisbe de València i Patriarca d'Antioquia des de 1568.

En heretar del seu pare, mort el 1571, una quantiosa fortuna, Juan de Ribera va iniciar la fundació del Col·legi Seminari de Corpus Christi,¹ en signà la carta de fundació el 1583 i rebé la butlla papal de Gregori XIII el 1584. Primerament, es va erigir l'església i, de seguida, l'edifici annex com a Col·legi. Les obres de la capella es van iniciar el 1586 i no van finalitzar abans de 1609, encara que la capella va començar la seva activitat el 1605.

La configuració de la capella musical va ser supervisada pel seu mestre Joan Narcís Leysa (mort el 1614), a imatge i semblança de la capella catedralícia d'on procedia, i s'inscriu en la tradició del segle XVI; en les constitucions de la capella es reflecteix tot allò referent a l'organització del seu personal i al cerimonial a seguir durant el cicle litúrgic, amb indicacions pel que concerneix a la litúrgia cantada.

Al llarg del segle, s'observa una evolució en les pràctiques musicals, reflectida en una preeminència més o menys important de determinats tipus de veu: en aquest article s'analitzarà succintament la presència de castrats en la capella, tant adults com nens.

Entre els anys 1605 i 1706, hi ha dades documentals d'un total de vint-i-vuit capellans amb veu de tiple, entre ells onze tiples primers, quantitat escassa per a la importància atorgada a aquesta veu en el cant de la polifonia: les constitucions de la capella assenyalen com a perceptiva la presència de dos tiples entre els oficials o capellans primers, que havien de ser sacerdots i tenir perícia en la interpretació a cant d'orgue;² el primer tenia assignat un salari de 150 lliures a més de les distribucions, mentre que el segon rebria 100 lliures.³

1. Més conegut a València, ja durant el segle XVII, com «Col·legi del Patriarca», «El Patriarca» o «El Col·legi», i també en castellà. Utilitzarem aquestes accepcions al llarg del text.

2. Juan de RIBERA, *Constituciones de la Capilla de Corpus Christi, 1610*, cap. XXIII, ap. 1-2, València, Bernardo Nogués, 1661, p. 32 (reed., València, Ferrer Orga, 1896).

3. Juan de RIBERA, *Constituciones de la Capilla de Corpus Christi, 1610*, cap. LXXVI, ap. 9-10, p. 143.

Per projectar les constitucions cap a la realitat pràctica dels nostres cantors tiples al llarg del segle XVII, és necessari tractar de comprendre la ràpida evolució que s'havia produït durant els últims decennis del segle XVI, coincidint amb la fundació del Col·legi del Patriarca: Josep M. Gregori aborda el problema de les diverses accepcions per a les veus agudes durant el segle XVI, tot analitzant una extensa i variada col·lecció de fonts documentals procedents de la capella papal; en aquestes va poder constatar la demanda de cantors hispànics a causa del falset que utilitzaven, únic entre els cantors europeus, només superat per l'estil artificios dels *castrati* amb l'arribada del Barroc.

Gregori explica que els cantors espanyols eren capaços d'utilitzar, a més del seu registre natural, una veu amb falset de cap, recurs tècnic que potser havien desenvolupat per «[...] la necesidad y conveniencia de reforzar las partes agudas de la polifonía interpretadas por los tiples escolanes de nuestras catedrales, quizás con el objeto de contrarrestar la potencia sonora de los ministriles y lograr así, un mayor equilibrio tímbrico».⁴

A Espanya aquests usos romandrien vius almenys fins a la completa generalització dels castrats, i amb ells el canvi que amb el Barroc va conduir cap a la polarització tímbrica. Els falsetistes van ser, en realitat, els primers cantants virtuosos: «Dentro de este contexto estético del Manierismo es necesario destacar la importancia de la aparición del virtuosismo vocal, por la incidencia que tuvo en el propio desarrollo y en la configuración tímbrica de las voces que interpretaban, e improvisaban, las partes agudas de la polifonía».⁵

Als territoris hispànics, a la veu de *soprano* —vocal italià que procedeix de *sopra*, 'damunt'— se l'anomenava *triple* ja al segle XVI. Covarrubias diu de la veu triple: «Dixose así, quasi triple, porque en rigor la música tiene tres voces acordadas, baxo, tenor, y superano, que es el triple, y por ser tercera voz en orden, se dixo triple».⁶ Tot indica, doncs, que el vocabulari de la polifonia hispana reposa sobre la idea d'un cant pla al qual s'afegeixen dues veus superiors, i la tercera és el triple. Sembla que el registre únic dels falsetistes aniria progressivament caient en desús a mesura que s'imposaven els nous estils, en els quals es preferia la veu mixta per al desenvolupament de les noves formes vocals des dels inicis del segle XVII.

Els castrats espanyols van anar substituint els falsetistes; Giacomo Spagnolletto fou el primer a arribar al Vaticà el 1562, seguit d'altres grups enviats per Bartolomé Escobedo i Tomás Luis de Victoria. A poc a poc, van ser els italians els qui van dominar el panorama musical, després de les primeres dècades del se-

4. Josep M. GREGORI, «Falsetistas y evirados: reflexiones sobre la tradición tímbrica hispánica y las partes de *Cantus* y *Altus* en el tránsito del Renacimiento al Barroco», *Revista de Musicología*, vol. 16, núm. 5 (1993), p. 2774 i p. 2775, n. 16.

5. Josep M. GREGORI, «Falsetistas y evirados: reflexiones sobre la tradición tímbrica hispánica y las partes de *Cantus* y *Altus* en el tránsito del Renacimiento al Barroco», p. 2777.

6. Sebastián de COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611, en línia a <<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>> (consulta: gener 2016), esp. s. v. *triple*.

gle XVII. Això està en perfecta consonància amb la difusió de *Le nuove musiche* de Caccini a partir de 1601.⁷

A més d'això, sabem per Gregori que, almenys al Vaticà —molt probablement els regnes hispànics seguíssin una pauta semblant—, els castrats es van limitar a cantar les parts de *cantus*, *superius* i *sopranus*, ja que el registre dels contralts era excessivament greu per a la gran majoria d'ells. De fet, el cardenal Altieri, ja a la fi de segle XVII, va arribar a signar un decret prohibint l'admissió de contralts castrats.⁸

Entre els cantors adults que van entrar en la capella del Col·legi, no hi ha referència a cap castrat o *capó*, però —si Ángel Medina té raó— les veus agudes solien ser cantades per castrats, donada la popularitat d'aquests cantors i la gran quantitat de referències literàries als mateixos durant el segle XVII; Medina reconeix, això no obstant, que és difícil de documentar:

[...] los tiple y contraltos presentan una especial variedad interna derivada de las peculiaridades fisiológicas con las que son capaces de realizar su cometido: de modo natural, mediante técnicas de falsetismo o por castración. Estos factores, más el eufemismo de las actas en el último caso, dificultan las posibilidades de establecer el cómputo y el status de los capones en un centro eclesiástico.⁹

Encara que no es pot provar la presència de capellans i cantors castrats en el Patriarca perquè no està explícit en la documentació d'arxiu, es dona el cas de Francisco Otal, que va arribar l'abril de 1609 i va marxar durant l'últim trimestre de 1610.¹⁰ Pel seu cognom col·legim que venia d'Aragó i, una vegada va haver marxat de València, es devia dirigir cap a Sevilla o directament a terres americanes, on apareix anotat en les actes capitulars de la catedral de Sucre com a castrat.¹¹

Certament sembla que al segle XVII l'objectiu de la castració era conservar la veu d'aquells subjectes que mostressin bones condicions i qualitats per al cant, encara que veurem, en analitzar el cas dels infants castrats o capons, que això no sempre es va verificar després de la castració.

Ángel Medina conclou en el seu llibre: «Una lectura en porcentajes podría formularse así: entre el veinticinco y el cincuenta por ciento de los tiple de una catedral media del siglo XVII eran capones».¹² Caldria tractar de corroborar aques-

7. Giulio CACCINI, *Le nuove musiche*, Florència, 1601.

8. Josep M. GREGORI, «Falsetistas y evirados: reflexiones sobre la tradición tímbrica hispánica y las partes de *Cantus* y *Altus* en el tránsito del Renacimiento al Barroco», p. 2777.

9. Ángel MEDINA, *Los atributos del capón: Imagen histórica de los cantores castrados en España*, Madrid, ICCMU, p. 45.

10. ACCV Sacristía, *Hojas de salarios anuales por tercias*, I-1609 a III-1610. Els salaris es pagaven cada quatre mesos, tres vegades a l'any. Les distribucions es pagaven setmanalment.

11. Robert STEVENSON, *La música en las catedrales españolas*, Madrid, Alianza Música, 1992, p. 259, n. 102.

12. Ángel MEDINA, *Los atributos del capón: Imagen histórica de los cantores castrados en España*, p. 83.

ta afirmació traçant l'itinerari professional dels infants castrats que haguessin passat per les seues catedralícies i esglésies espanyoles; pot ser que en els documents sobre infants hi hagi més informació, com n'hi ha en l'*Asiento de los infantillos*¹³ del Patriarca: en aquest hem trobat esment a vint-i-cinc capons del total de vint-i-vuit, la qual cosa prova que la capella del Col·legi no va quedar al marge de la gran afició que hi va haver a aquestes veus durant el segle XVII. Per lògica, els infants capons amb bones veus es convertirien en adults i passarien —si no tots, una part significativa— a ser cantors en diferents capelles catedralícies. És el cas del tiple Joan Romero, capellà al Col·legi entre 1645 i 1651, i uns altres que veurem a continuació.

Observant el quadre annex, comprovem que la majoria dels castrats de la nostra capella van ser registrats com a tals en l'*Asiento*, però no tots:¹⁴ malgrat que el primer capó reconegut va ser Luis Vicente Cotanda, número 1 del quadre, solament s'esmenta aquesta circumstància en un rebut de roba de 1623. Això ens fa pensar que potser durant els anys anteriors algun dels infants fos també capó encara que no consti, ja que sí que hi havia interès a reclutar-los. De fet, a l'octubre de 1610 es va fer un pagament de 4 lliures a Jerónimo López, que al seu torn havia pagat el vicari de la parròquia de Cantavieja, al Maestrat aragonès, perquè proporcionés al Col·legi «[...] tres capados para infantillos, que nos dijo havia muy buenos, y por la necesidad que havia en la iglesia nos pareció al vicerector y a mí dalle esto para que los truxese [...]».¹⁵ Posteriorment, López reconeixeria que es va tractar d'un engany.

Poc després, al desembre d'aquest mateix any, el capellà Gerónimo Palacios¹⁶ va cobrar trenta-cinc lliures amb setze sous i tres diners per haver estat a Sos del Rei Catòlic dues vegades tractant de reclutar dos capons i a Pedrola negociant amb un cantor anomenat mossèn Orcal; posteriorment, va reclamar diners al Col·legi per mantenir uns quants dies tres capons: no sabem si dos eren els mateixos de Sos que, posteriorment, va portar a València, cobrant, a més, per la mula i el mosso.¹⁷

Revisant l'*Asiento*, la primera anotació del qual és precisament de 1610, trobem només un ingrés al desembre d'aquest any, de Martín Aguilar: atès que no s'esmenta que fos capó, pensem que potser Palacios va arribar amb ell i els anteriors dos capons, i va ser el tercer l'infant Aguilar, no castrat, l'únic finalment admès en la capella.

13. ACCV Sacristía, *Asiento delos infantillos moços de coro, acólitos, monaguillos, asistente, portero y campanero, 1610-1823*, f. 8v. D'ara endavant, serà anomenat *Asiento*.

14. Menció a vint-i-cinc capons d'un total de vint-i-vuit, donat que el número 1 no va ser inscrit com a castrat, i els números 20-21 no foren inscrits.

15. ACCV Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo*, memorial 6 octubre 1610.

16. Capellà segon veu de contralt entre 1608 i 1612 (ACCV Sacristía, *Hojas de salarios anuales por tercias*, I-1608 a I-1612).

17. ACCV Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo*, 22 desembre 1610.

Hi ha algun rebut anterior d'arribada de nens al Col·legi, però ignorem si es tractava de capons o no.¹⁸ Al desembre de 1609, el capellà Felipe Perandreu¹⁹ va cobrar trenta-quatre lliures i deu sous «[...] por los gastos y trabajos que tuvo en las idas de Güesca para tratar del Tiple [...]».²⁰ Desconeixem si es va tractar d'un infant castrat o un adult, però no va entrar cap tiple nou per aquestes dates ni tampoc cap infant castrat.

En qualsevol cas, l'aparició oficial de castrats al Col·legi es retarda, com a mínim, a 1619, amb el ja esmentat Luis Vicente Cotanda, número 1, i, segons l'*Asiento*, a 1621, amb Juan Domingo, número 2. El seu nombre total va ser de vint-i-vuit entre els anys 1619 i 1700. A més del primer cas, el 1664 trobem, només pels rebuts de roba a la seva sortida, Antonio Quinto, número 20, i Miguel Alcón, número 21 i possible substitut de l'anterior, al qual se li va fer roba malgrat no ser admès. Cap dels dos apareixen anotats en l'*Asiento*.

L'arribada d'infants capons al Col·legi és bastant regular fins al número 26, Domingo Català, que va arribar el 1679. Van passar catorze anys fins a l'últim ingrés, el 1693. Es va indicar l'edat només en una ocasió, Bartholomé Berdún, número 17, que va arribar al Col·legi amb dotze anys.

Segons consta en les constitucions de la capella, en ser admesos els infants havien de comprometre's a romandre-hi tres anys, després dels quals rebrien roba i trenta lliures —deu lliures anuals—, sempre que no abandonessin la plaça abans d'hora, «[...] no embargante la obligación, ò se echaren por incorregibles [...]».²¹ L'uniforme i la roba de cor pertanyia al Col·legi. A més, sovint la totalitat dels diners es gastava exclusivament en roba. Encara que no va quedar escrit en les constitucions, en complir el temps podien continuar com a infants sota les mateixes condicions si encara no havien mudat la veu, segons es desprèn de l'*Asiento*.²²

A la pràctica, al nen se li computava salari des del moment que era capaç de cantar la seva part: per cobrar les esmentades deu lliures anuals, no només s'havia de cantar «destre», sinó que havia de fer-se per un període de tres anys.

Per tant, si l'infant cantava la seva part i perdia la veu abans dels tres anys, cobraria a la seva sortida, però marxaria sense salari si la sortida no fos justificada, si complís tres anys sense cap progrés —en tal cas, s'acomiadava abans— o si fos expulsat. Així i tot, hi ha nombrosos casos de nens que van cobrar el seu salari en cantar la seva part encara que no fes tres anys que hi eren.

18. «[...] por lo que gastó en traer a los tiples de Albarracín por mandato del Patriarca mi Señor» (ACCV Sacristía, rebut 3 juny 1609).

19. Capellà segon sense salari, present en la capella el 1609; hi romaní el 1630 quan va ser amonestat per mal comportament (ACCV Sacristía, *Correcciones delos ministros dela Capilla y Colegio de Corpus Christi 1608-1742*, f. 6r. D'ara endavant, serà anomenat *Correcciones*).

20. ACCV Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo*, 5 desembre 1609.

21. Juan de RIBERA, *Constituciones de la Capilla de Corpus Christi, 1610*, cap. LXXIII, ap. 1, p. 141.

22. «[...] ysi acabados los tres años querrá estar enla capilla pareciéndole alos collegiales perpetuos sele aya de dar cada un año diez libras ycomida y vestir como en los primeros tres años [...]» (ACCV Sacristía, *Asiento*, nomenament de Jacinto Belloch, f. 2v).

Un total de tres capons, números 2, 11 i 24, van ser apuntats a la seva arribada com a capaços de cantar la seva part o cobrant a l'arribada, mentre que dos, números 6 i 8, van començar a fer-ho i a cobrar salari durant el primer any de la seva arribada; altres quatre, números 1, 5, 17 i 23, van començar a cantar la seva part entre un i tres anys després del seu ingrés.

Solament el número 16, Matías Iranzo, que va trigar gairebé cinc anys a cobrar salari, i el número 6, Joan Romero, van romandre com a capellans al Col·legi, mentre que el número 28 va marxar a ocupar una capellania en lloc desconegut. Això no deixa de provocar cert desconcert: com es podia prendre la decisió de castrar un nen que no sabia cantar perquè preservés la seva bella veu?

Tot sembla indicar que amb un mínim índex de bona veu es va castrar nens molt petits; l'únic de qui coneixem l'edat —Bartholomé Berdún, número 17—, tenia dotze anys quan va arribar el 1656 i no va cantar la seva part fins a 1658. Donat que el canvi de veu té lloc al voltant dels catorze anys, el criteri per escometre aquesta operació sembla no existir, ja que encara es podria haver esperat almenys als tretze anys.

Així, doncs, onze castrats van resultar ser suficientment hàbils i bons cantors, a banda del fet que dels números 1, 3, 4, 5, 9, 10, 15, 20 i 25 no s'informa de la seva perícia vocal o s'indica que no sabien cantar la seva part. D'altra banda, un total de deu capons van ser acomiadats per falta de condicions vocals i musicals: números 7, 9, 12, 13, 14, 18, 19, 21, 22 i 26; el 12 per estar malalt i no aprofitar la seva veu, el 21 després de sis mesos de prova —per ser incompetent i massa petit— i, en el cas del número 27, no va tenir efecte l'elecció. En referència a la sortida, a més dels qui van ser acomiadats per no tenir condicions musicals, es desconeix el motiu de la marxa de cinc capons, mentre que altres cinc, números 5, 8, 11, 15 i 17, van marxar a la seu.

Gràcies, també, al llibre *Correcciones...*, corroborem la preocupació i l'interès que les veus de tiple suscitaven: el valencià Florián García havia estat infant del Col·legi entre el 29 de març de 1626 i el 7 de gener de 1627;²³ en arribar tenia onze anys i no consta com a capó. No s'especifiquen les raons de la seva marxa, però a l'inici de 1627 havia de tenir encara dotze anys; potser fos castrat en aquelles dates.

La qüestió és que amb dinou anys el tornem a trobar al Col·legi, sense que constin edictes, oposició ni nomenament: entre 1633²⁴ i 1635 va ser capellà segon amb trenta lliures anuals, que van augmentar fins a cinquanta;²⁵ va desaparèixer

23. ACCV Sacristia, *Asiento*, f. 8v.

24. L'any anterior a la seva tornada al Col·legi el 1633, era cantor a la catedral de València: «6 de març 1632. Nominació de cantor tiple Florián García ab salari de 100L» (ACV, *Salarios 1605-1810*, manuscrit sign. 1631).

25. ACCV Sacristia, *Libro de Nominaciones*, f. 8v, setembre 1634. D'ara endavant, serà anomenat *Nominaciones*. Només consta aquest augment, i no el nomenament de 1633, que coneixem pels fulls de salaris. El 1633 i 1635 rep dos ajuts i un pagament al seu pare, cosa que fa suposar que tenia l'aspiració de guanyar més diners (ACCV Sacristia, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo*, rebut 26 març 1633 / rebut 3 octubre 1635).

fins a setembre de 1636,²⁶ en què va ingressar com a capellà primer amb vuitanta lliures anuals, i va marxar de nou als dos mesos i dos dies. Aquestes anades i vingudes, així com algunes ajudes rebudes, mostren un cantor amb expectatives de fer carrera professional. Havia de tenir bona veu perquè el 7 de març de 1641 torna a ingressar sense oposició ni edictes, aquesta vegada amb una capellania segona, però amb les cent cinquanta lliures de salari reservades als tiples primers; això indica que no estava ordenat sacerdot.

No obstant això, Florián buscava un tipus de vida més cortesana que monacal, perquè a l'octubre d'aquest mateix any va ser amonestat per sortir de caça amb massa freqüència, faltar a les seves obligacions en el cor i, a més, «[...] sele yva perdiendo la boz, y que los que le oyen y entienden de música dizen havía perdido tres, o quatro puntos della por ser exercicios de mucha fuerça y acalorar-se. Y se le advirtió no fuese a caza, ni hiziesse exercicios con los quales perdiese la boz porque el Colegio no havía de pasar por ello [...]».²⁷

En només sis mesos, el primer tiple de la capella havia sofert el descens d'entre una tercera i una quarta. Probablement, l'amonestació no va fer l'efecte esperat en Florián, perquè en finalitzar aquesta mateixa tèrcia al desembre de 1641 va desaparèixer definitivament de la capella.

A partir d'aquesta data, la necessitat de tiples obliga els collegials a prendre decisions extraordinàries. Encara que no es convoquen oposicions fins a 1645, el Col·legi allega, el 1644, no poder trobar aquestes veus com a argument per incorporar de manera regular al cor dos infants capons:

En dicho se determinó que a Juan Montañés tiple infantilillo se le añadiesen 5 libras de salario a las 30 libras que tiene por quanto haviendo puesto edictos el Colegio para tiple aún no se ha hallado. Y este con otro infantilillo suplen la falta de tiple. Y como no es aun de suficiente disposición para proveherles en segunda capellanía por esto el Colegio le añadió este salario forzado de la necesidad de tiples.²⁸

El Col·legi va preferir fer ús dels mitjans disponibles i evitar, així, la despesa que suposava la convocatòria d'oposició i el pagament de salaris a tiples professionals. Sembla clara la preferència per la veu del cantor castrat per als registres aguts, que tenia un pes indiscutible en l'elecció.

Juan Montañés, número 11 i terolenc de Mosquerola, havia arribat al Col·legi el 1642 procedent de la catedral valentina: «[...] ofreciole el colegio darle treinta escudos [= 30 lliures] cada un año por ser muy diestro ybuena voz».²⁹ No

26. ACCV Sacristía, *Libro de Nominaciones*, f. 9r, edictes i nominació, 8 setembre 1636.

27. ACCV Sacristía, *Correcciones*, f. 24v, amonestació Florián García 7 octubre 1641.

28. ACCV Sacristía, *Libro de Determinaciones* I, f. 82, *Prima mensis* març 1644. D'ara endavant, serà anomenat *Determinaciones*. L'original es va perdre i en la transcripció que es pot consultar posa el nom «Francisco Muñoz», però es tracta d'una errada, ja que Muñoz va estar al Col·legi entre 1681 i 1685.

29. ACCV Sacristía, *Asiento*, f. 22v.

obstant això, aquesta no va acabar d'agradar al Col·legi i així es fa constar el dia en què, per segona vegada, se li va augmentar el salari per cantar de tiple en la capella sense fer-lo capellà: «Se determinó que a Juan Montañés se le añadiesen 10 libras de salario además de las 35 que tiene porque no se hallan, tiples y con esto se ofreció de no tratar de acomodarse en otra parte que por no tener suficiente cuerpo no se le dio capellanía segunda».³⁰

Sis mesos després, Montañés va tornar a la catedral. En el llibre dels infants podem consultar els diversos pagaments a compte que va rebre, i comprovem que se'l va tractar amb generositat. Quan el 1645 es va decidir convocar l'oposició per tiple, l'opció del Col·legi semblava ja ser favorable al conegut capó número 6, Joan Romero, donat que de Montañés s'indica: «[...] que se pague a Joan Montañés tiple 15 libras que se le ofrecieron quando se pasó de la Seo al Colegio por infantilillo por tener poco cuerpo».³¹

Joan Romero procedia de Galve, a la província de Terol, i va ingressar el 19 d'abril de 1635; en l'anotació se l'esmenta com a capó; per tant, havia de tenir com a mínim onze o dotze anys. Amb seguretat, era ell l'altre infant que suplia la falta de tiples en la capella i va ser triat per ocupar la capellania segona de tiple el 1645. Els edictes i la provisió es van anotar en el *Libro de Determinaciones*, i diu simplement: «[...] que se pongan edictos para una capellanía segunda de tiple sin salario, pusiéronse jueves a 6, eligiose a Joan Romero».³²

En conclusió, la castració sembla haver estat una pràctica a la qual sovint es va recórrer sense suficient reflexió, i va afectar nens de molt poca edat procedents de petits pobles amb col·legiates i esglésies de certa importància, però en un entorn pobre i mancat d'expectatives. Moltes famílies pensarien que estaven oferint un futur a un fill amb el simple consell de qualsevol cantor de parròquia, o potser ni això. El resultat és que al Col·legi més d'un terç dels nens castrats van ser acomiadats per no servir per cantar, i fins i tot un va ser emprat com a criat d'un canonge catedralici, la qual cosa suposa un drama si tenim en compte el que s'havia de sofrir per conservar la veu de tiple.

30. ACCV Sacristía, *Determinaciones*, f. 84, determinació 4 desembre 1644.

31. ACCV Sacristía, *Determinaciones*, f. 87, determinació *prima mensis* juny 1645.

32. ACCV Sacristía, *Determinaciones*, f. 85, determinació *prima mensis* abril 1645.

TAULA 1
Infants castrats en el Col·legi del Patriarca. Segle XVII

<i>Infants capons</i>	<i>Edat</i>	<i>Entrada</i>	<i>Sortida</i>	<i>Diversos</i>	<i>Documents</i>
1. Luis Vicente Cotanda, de Mosquerola, Terol.	No s'indica.	1 octubre 1619. Cobra salari des de Corpus de 1621.	1624.	Nebot d'un frare del convent de predicadors. Se sap que és capó pel primer rebut de roba. Última menció en paper de música i enquadrernació en «Gasto menudo», 4 maig 1624.	ACCV, <i>Asiento</i> , f. 5v. ACCV Sacristía, <i>Recibos...</i> , rebut roba 20 juny / 5 set. 1623.
2. Juan Domingo, de Torrecillas, Terol.	No s'indica.	24 abril 1621. Sabia cantar i «algo de contrapunto».	25 setembre 1622.	Se li dona salari per avançat i en acabar. Primera menció a capó anotada en l' <i>Asiento</i> .	ACCV, <i>Asiento</i> , f. 5v. ACCV Sacristía, salari 19 febr. / 25 set. 1622. Cobra sense complir tres anys cantant la seva part.
3. Domingo Franco; no s'indica procedència.	No s'indica.	3 maig 1625.	No s'indica.	Se li fa roba per entrar.	ACCV, <i>Asiento</i> , f. 7v. ACCV Sacristía, roba 7-13 maig 1625.
4. Miguel Giral, de Saragossa.	No s'indica.	4 octubre 1625. Sense saber «cantar su parte».	Potser 2 febrer 1626. (Rebut.)		ACCV, <i>Asiento</i> , f. 7v. ACCV Sacristía, roba 2 febr. 1626.
5. Agustín Villanueva, de Caudiel, Castelló.	No s'indica.	Abril 1628. Sense saber cantar. Guanya salari el 1630.	Gener 1633.	Marxa a la seu. No se li donà salari, només una «sotanilla».	ACCV, <i>Asiento</i> , f. 9v-9r. ACCV Sacristía, roba 27 gen. 1633.
6. Joan Romero, de Galve, Terol.	No s'indica.	19 abril 1635. Canta des d'agost 1635.	Abril 1645 capellania.	Capellà 2n triple des d'abril 1645. Va ensenyar les <i>Dances del Corpus</i> .	ACCV, <i>Asiento</i> , f. 15v-15r. ACCV Sacristía, pagaments i bestretes 1637 / 1638 / 1640 / 1641 / 1642 / 1643 / 1645.

TAULA 1 (*Continuació*)
Infants castrats en el Col·legi del Patriarca. Segle XVII

<i>Infants capons</i>	<i>Edat</i>	<i>Entrada</i>	<i>Sortida</i>	<i>Diversos</i>	<i>Documents</i>
7. Martín Vicente, de Sandelpuerto, Terol.	No s'indica.	7 febrer 1636.	12 agost 1640.	Surt per «no ser de provecho» el 12 juliol 1636, però va tornar segons rebut final.	ACCV, <i>Asiento</i> , f. 16v-16r. ACCV Sacristía, rebut viatge 19 jul. 1636 / salari 11 ag. 1640.
8. Gerónimo Linares, d'Ontinyent, València.	No s'indica.	13 febrer 1636. Canta des de l'1 gener 1637.	3 agost 1639.	Va marxar a la seu enfadat amb el Col·legi.	ACCV, <i>Asiento</i> , f. 17v-17r. ACCV Sacristía, bestretes 5 nov. 1638 / 1 nov. 1639.
9. Juan Gerónimo Gil, de Mosquerola, Terol.	No s'indica.	26 gener 1638. Sense saber «cantar su parte».	31 agost 1641.	Per no tindre bona veu ni «cantar diestro su parte». Se li va fer roba mesos abans.	ACCV, <i>Asiento</i> , f. 18v-18r. ACCV Sacristía, roba 11 des. 1640.
10. Martín Vicente; no s'indica procedència.	No s'indica.	15 desembre 1639.	8 abril 1640 / 12 agost 1640.	Va marxar a Saragossa. Va tornar i marxar de nou.	ACCV, <i>Asiento</i> , f. 20v-20r.
11. Juan Montañés, de Mosquerola, Terol.	No s'indica.	10 agost 1642. Va vindre de la seu; li van pagar per fer-ho.	1 abril 1645.	Cobra a l'arribada per ser «diestro y buena voz». Va tornar a la seu.	ACCV, <i>Asiento</i> , f. 22v-22r. ACCV Sacristía, augment <i>prima mensis</i> març / bestretes 1644-1645.
12. Pedro [Maicas], d'Altura, Castelló.	No s'indica.	Juliol 1644.	Quaresma 1645.	Estava malalt «y no aprovechava la voz». Segons rebut, s'anomenava Pedro Maicas i era d'Altura.	ACCV, <i>Asiento</i> , f. 23v-23r. ACCV Sacristía, roba 20 set. 1644 / 7 abr. 1645.
13. Juan Bueno, del Pobo, Terol.	No s'indica.	19 octubre 1644.	Abril 1646. Rebut roba.	Surt per «no ser la voz a propósito».	ACCV, <i>Asiento</i> , f. 23v-23r. ACCV Sacristía, 13 abr. 1646.

TAULA 1 (*Continuació*)
Infants castrats en el Col·legi del Patriarca. Segle XVII

<i>Infants capons</i>	<i>Edat</i>	<i>Entrada</i>	<i>Sortida</i>	<i>Diversos</i>	<i>Documents</i>
14. Juan Jusepe Clot, de València.	No s'indica.	6 abril 1645.	No s'indica.	Sortida immediata «por no ser de provecho».	ACCV, <i>Asiento</i> , f. 24v-24r.
15. Pedro Mesples, de Daroca, Terol.	No s'indica.	11 maig 1645. Torna 28 octubre 1651 a condició de no marxar a una altra església.	Maig 1648? Desembre 1651. Roba.	Hi ha un Pedro que va fugir i es va enviar un agutzil a buscar-lo (tal volta per por de la pesta). Va marxar a la seu el 1648 i tornà el 1651.	ACCV, <i>Asiento</i> , f. 24v-24r / Tornada f. 28v. ACCV Sacristia, agutzil 3 set. 1647/roba 8/16 des. 1651.
16. Matías Iranzo, de Galve, Terol.	No s'indica.	28 maig 1648. Cobra salari 1 gener 1653.	15 agost 1653.	Va entrar a condició de no marxar a una altra església. Va passar a capellà segon el 1655. El 1657 ensenyà les <i>Danses del Corpus</i> .	ACCV, <i>Asiento</i> , f. 26v-26r. ACCV Sacristia, salari 9 ag. 1655. ACCV Sacristia, <i>Processó</i> 8a Corpus 18 juny 1657.
17. Bartholome Berdún [Verdú], d'Utrillas, Terol.	12 anys «en treze».	18 maig 1656. Canta des de l'1 gener 1658.	13 febrer 1660.	Va marxar a la seu malgrat que se'l va gratificar per evitar que ho fes. Data de sortida segons rebut de salari.	ACCV, <i>Asiento</i> , f. 30v-30r. ACCV, <i>Determinaciones prima mensis</i> gen. 1658 / <i>prima mensis</i> gen. 1660. ACCV Sacristia, salari 13 febr. 1660.
18. Pedro Argiles, d'Alcalá de la Selva, Terol.	No s'indica.	9 novembre 1656.	14 novembre 1657.	Per no ser útil. Va passar a servir un canonge de la seu.	ACCV, <i>Asiento</i> , f. 30v-30r.
19. Juan Navarro, de Calamocha, Terol.	No s'indica.	16 maig 1658.	Octubre 1664.	Segons <i>Asiento</i> ..., acomiadat per «no ser de provecho».	ACCV, <i>Asiento</i> , f. 32v-32r. ACCV Sacristia, roba 20 oct. 1664.

TAULA 1 (Continuació)
Infants castrats en el Col·legi del Patriarca. Segle XVII

<i>Infants capons</i>	<i>Edat</i>	<i>Entrada</i>	<i>Sortida</i>	<i>Diversos</i>	<i>Documents</i>
20. Antonio Quinto; no s'indica procedència.	No s'indica.	No s'indica.	Abril 1664.	Conegut per la roba feta per marxar.	No s'inscriu en l' <i>Asiento</i> . ACCV Sacristía, roba 5/16 abr. 1664.
21. Miguel Alcón, de Mosquerola, Terol.	No s'indica.	1670. De prova més de sis mesos.	2 desembre 1670.	No admès per incompetent i massa petit. Conegut pel rebut de roba.	No s'inscriu en l' <i>Asiento</i> . ACCV Sacristía, roba 2 des. 1670.
22. Joseph Gargallo, d'Alepuz, Sòria.	No s'indica.	19 gener 1673.	Reenviat a casa 1 abril 1673.	Per no aprofitar la veu. Posteriorment indica que fou compositor (és una errada).	ACCV, <i>Asiento</i> , f. 39r. ACCV Sacristía, roba 21 gen. 1673 / viatge 1 abr. 1673.
23. Domingo Escobedo, d'Utrillas, Terol.	No s'indica.	8 febrer 1674. Guanya salari 1 gener 1677.	30 juny 1677?		ACCV, <i>Asiento</i> , f. 40v. ACCV Sacristía, salaris 30 juny 1677.
24. Gregorio Pérez, de Terol.	No s'indica.	22 novembre 1674. Guanya salari a l'arribada.	29 desembre 1678 va passar a «mozo de coro».	Ensenyà a dansar. Gratificat per cantar en el cor (ACCV, <i>Deteminaciones</i> , f. 309, <i>prima mensis</i> maig 1679). Va marxar a Cuenca i després a Madrid (no indica data).	ACCV, <i>Asiento</i> , f. 40r / f. 41v, «mozo». ACCV Sacristía, salaris 25 juny / 31 des. 1675 / 25 juny / 31 des. 1676 / 30 juny / 31 des. 1677 / 25 juny / 31 des. 1678
25. Antonio Lança, de Móra de Rubiols, Terol.	No s'indica.	24 juny 1677.	5 agost 1678.	Acomiadat pel Col·legi. No dona la raó.	ACCV, <i>Asiento</i> , f. 40r. ACCV Sacristía, roba 5 ag. 1678.
26. Domingo Catalán, de Galve, Terol.	No s'indica.	5 gener 1679.	26 juny 1683.	Acomiadat pel Col·legi «por no ser de provecho».	ACCV, <i>Asiento</i> , f. 41v. ACCV Sacristía, roba 28 juny 1683.

TAULA 1 (Continuació)
Infants castrats en el Col·legi del Patriarca. Segle XVII

<i>Infants capons</i>	<i>Edat</i>	<i>Entrada</i>	<i>Sortida</i>	<i>Diversos</i>	<i>Documents</i>
27. Isidoro Gómez, d'Híjar, Terol.	No s'indica.	27 març 1692.	No s'indica.	Elecció sense efecte.	ACCV, <i>Asiento</i> , f. 44r.
28. Juan Francisco Conexero, de Montalbán, Terol.	No s'indica.	3 desembre 1693.	14 octubre 1700.	Va marxar a ocupar una capellania no especificada.	ACCV, <i>Asiento</i> , f. 45r. ACCV Sacristia, salaris 31 des. 1696 / 14 oct. 1700.

SIGLES

ACCV: Arxiu de Corpus Christi de València

ACV: Arxiu de la Catedral de València

FONTS DOCUMENTALS

ACCV SACRISTIA. *Asiento delos infantillos moços de coro, acólitos, monaguillos, asistente, portero y campanero, 1610-1823*. Sign. ACCV-SF-144. [La foliació d'aquest document numera en sentit invers al comú: així, es comencen a numerar els fulls en el verso (f. 2v-2r), com es pot observar en el quadre annex a l'article.]

ACCV SACRISTIA. *Correcciones delos ministros dela Capilla y Colegio de Corpus Christi 1608-1742*. Sign. ACCV-AR/3-183h.

ACCV SACRISTIA. *Hojas de salarios anuales por tercias*. [Sense catalogar]

ACCV SACRISTIA. *Libro de Determinaciones I*. Sign. ACCV-SF-157.

ACCV SACRISTIA. *Libro de Nominaciones*. Sign. ACCV-SF-140.

ACCV SACRISTIA. *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo*. [Sense catalogar]

ACV. *Salarios 1605-1810*. Manuscrit sign. 1631.

CRITERIS DE TRANSCRIPCIÓ DE LES FONTS DOCUMENTALS

Manteniment de la llengua castellana que es feia servir en tots els documents del Col·legi.

Modernització de la puntuació, majúscules i accents.

Respecte de l'ús de la *h*.

Respecte de les alternances *y/i* i *b/v*.

Respecte de les variants que produeixen variacions fonètiques. Per exemple, l'alternança *z/ç* i *j/x*.

BIBLIOGRAFIA

- CACCINI, Giulio. *Le nuove musiche*. Florència, 1601. [Ed. facsímil: Florència: Studio per Edizioni Scelte, 1983. (Archivum Musicum; 13)]
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611. [En línea]. <<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>> [Consulta: gener 2016].
- GREGORI, Josep Maria. «Falsetistas y evirados: reflexiones sobre la tradición tímbrica hispánica y las partes de *Cantus* y *Altus* en el tránsito del Renacimiento al Barroco». *Revista de Musicología*, vol. 16, núm. 5: *XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales del Mediterráneo y sus Ramificaciones* (1993), p. 2770-2782.
- MEDINA, Ángel. *Los atributos del capón: Imagen histórica de los cantores castrados en España*. Madrid: ICCMU, 2001.
- RIBERA, Juan de. *Constituciones de la Capilla de Corpus Christi, 1610*. València: Bernardo Nogués, 1661. [Reed., València: Ferrer Orga, 1896]
- STEVENSON, Robert. *La música en las catedrales españolas*. Madrid: Alianza Música, 1992.

LA FUSIÓ DE DUES CAPELLES DE CANT AL SEGLE XVII A PERPINYÀ: HISTÒRIA D'UN LLARG CONFLICTE

REINALD DEDIES

Societat Catalana de Musicologia

RESUM

Una fusió de les capelles de cant de dues parròquies de Perpinyà fou imposada per l'Administració reial de la província l'any 1699 després de decennis de debats. Publiquem i analitzem dos documents:

— Una súplica dels obrers al vicari general del bisbat argumentant la defensa de la capella de cant; els redactors descriuen la pràctica musical en aquell temps.

— Un edicte de la màxima autoritat civil de la província per definir les regles de la fusió i el paper dels mestres.

Ambdós documents revelen les mentalitats dels clergues, dels obrers, del poble i, sobretot, la importància atorgada a la música com a element de prestigi.

PARAULES CLAU: segle XVII, Perpinyà, parròquia de la Ral, capella de cant, funcionament d'una capella, element de prestigi.

THE UNION OF TWO MUSIC CHAPELS IN 17th-CENTURY PERPIGNAN: THE STORY OF A LONG CONFLICT

ABSTRACT

The union of the music chapels of two parishes in Perpignan was ordered by the royal administration of the province in 1699 after decades of debate. We publish and analyse two documents: a petition of the workers to the general vicar of the episcopal see, presenting a defence of the music chapel (here, the drafters of the document describe the musical practice of their times), and an edict from the supreme civil authority of the province, defining the rules of the union and the role of the masters. Both documents reveal the mentality of the clerics, workers and people, and above all the importance attributed to music as a factor of prestige.

KEYWORDS: 17th century, Perpignan, La Ral parish, music chapel, functioning of a chapel, prestige factor.

Abans de tractar el que fou la vida musical de l'església de Santa Maria de la Ral de Perpinyà, no serà inútil un breu repàs històric: el 2 de gener de 1300 (1301), el rei Jaume II concedia als cònsols de Perpinyà un solar a prop del seu castell, on els Germans de la Penitència havien tingut un convent abans de l'extinció de llur congregació. Es projectava construir una nova església que l'augment de població feia necessària. No trigaren gaire: l'any 1338, el papa Benet XII l'erigia en col·legiata amb dotze canonges, dotze prebendats, vint sacerdots i vuit clergues. L'any 1381, el priorat agustí d'Espirà, poble fronterer que patia les incursions de bandolers vinguts del Lenguadoc veí, obtingué del bisbe d'Elna el permís de refugiar-se a Perpinyà i establir-se a l'església de la Ral, sense perjudicar els drets de la comunitat que ja hi residia. El priorat esdevenia abadia, i l'abat rebia el privilegi d'oficiar pontificalment, amb bàcul i mitra. La cohabitació de les dues comunitats no fou gens fàcil, amb tot un seguit de plets i baralles, que acabaven algunes vegades a cops i patacs! La cura de la parròquia fou agregada al capítol d'Elna. L'any 1408, Benet XIII convocà a l'església, que era aleshores la més àmplia de la vila, un concili general que tractà sense èxit de resoldre el gran Cisma d'Occident. L'any 1592, Climent VIII suprimia l'ordre dels canonges agustins, però mantenia quinze prebendes i el títol d'abat a la Ral que, després de 1695, serà atorgat sistemàticament al bisbe, i acabarà suprimint l'any 1780.

Dels documents que resten de l'arxiu de la Ral, la majoria és conservada, sense classificació coherent, a l'arxiu departamental dels Pirineus Orientals (Archives Départementales des Pyrénées-Orientales). Hi trobem, amb la signatura G446, uns papers de contingut i datació heterogenis: adjudicacions d'obres, construcció d'un orgue, plets, contractes i donacions. Ens interessaren dos documents, de data, llengua i sobretot esperit ben diferents, que concerneixen la vida musical i litúrgica a Perpinyà al segle XVII.

Primer, una *Breu i sumaria informació...*, memòria de sis fulls escrits en català (uns altres fulls escrits de diverses mans semblen uns esborranys de la carta final que reprèn i ordena els arguments). Es tracta, probablement, d'una còpia d'una carta enviada al vicari general pels obrers de la Ral.

Els preocupa un projecte que corre des de fa anys, i que, no obstant l'oposició contínua que manifesten, acabarà per realitzar-se definitivament l'any 1699: es tracta de fusionar les dues capelles de cant de les esglésies de la Ral i de Sant Joan. Aquesta era la primera parròquia de la vila de Perpinyà, però com que el bisbe i el capítol residien a Elna, l'abat de la Ral, amb bàcul i mitra, era un element de prestigi per la seva església, i de retruc per a la ciutat. A mesura que creixia el predomini de Perpinyà, la cúria episcopal prengué el costum de residir-hi sovint, i després contínuament, i d'oficiar a Sant Joan, que esdevenia *de facto* una quasi catedral abans que ho sigui *de jure* l'any 1601, amb el trasllat oficial de la seu episcopal. La Ral hi perdia part del seu prestigi. Així, doncs, els obrers, ells que, molt més que

els beneficiats i clergues de les comunitats residents, fan mostra d'un zel viu i gelós per llur església, estaven atents per guardar els elements de prestigi, i la capella de cant n'és un de primera fila.

Comencen amb termes protocol·laris:

molt il·lustre i molt reverend senyor Vicari General

Humilment suplican a V. R. la gracia de manar que sia rebuda breu y sumaria informatio sobre las cosas següents.

Després desenvolupen un llarg argumentari, en setze punts, ple d'informacions sobre la vida litúrgica de la parròquia i el seu prestigi. Els tractarem de resumir:

Primo: recorden la importància de la comunitat que resideix a l'església; ja hem vist que es tracta de dues comunitats: els canonges amb llur abat i els beneficiats de sant Julià i santa Basilissa.

Secundo: després de la col·legiata, i més endavant catedral, de Sant Joan, la Ral és la més gran i més freqüentada de les esglésies de la vila; el culte s'hi celebra des de sempre amb gran solemnitat, «ostentatio y magnificentia».

Tertio: l'església treu prestigi de moltes relíquies que posseeix, particularment les de sant Julià i santa Basilissa, i de les nombroses confraries, com les de la Soledat, dels Màrtirs, ..., que llueixen moltes indulgències i jubileus concedits pel summe pontífex.

Quarto: s'hi fan moltes festivitats i processons parroquials de ritu pontifical presidides per l'abat, amb cant polifònic. Posseeix molta argenteria valuosa i obres d'art, «com si fos una catedral».

Quinto: el temple és ampli i decorós, atreu multituds, gent de qualsevol condició, «Elevant los esperits per aqueix medi à contemplar la gloria [...] en lo paradís». Així va la pastoral d'aquell temps: la bellesa del culte evoca la glòria, la litúrgia celestial per la qual Maria, els sants i benaurats reten culte a Déu al paradís. La litúrgia terrestre pot produir, així, fruits copiosos de pietat i devoció.

Sexto: l'antiguitat de la capella de cant i també la seva utilitat justifiquen que sigui mantinguda: ja fa molt temps que els obrers paguen un mestre per formar uns joves en el cant litúrgic dels salms, de les misses i, fins i tot, en manté alguns a casa seva.

Septimo: la capella actua en altres esglésies de la ciutat. Molts dels seus antics alumnes segueixen servint, després, com a beneficiats en les esglésies importants de la ciutat o del bisbat.

Octavo: encara que hi hagi una altra capella de cant a la vila, la de la Ral és molt útil: a més de les quatre parròquies, moltes esglésies de convents fan oficis solemnes amb gran concurrència de gent al llarg de l'any. No n'hi hauria prou amb una sola capella.

Nono: remunerar uns músics ocasionals prou competents resultaria molt més car que el salari del mestre de cant que cobra trenta lliures per les seves actuacions, incloent-hi el manteniment i l'ensenyança dels escolans. I es pot preveure

que, sense la competència, un únic mestre per a la vila podria tenir més exigències! S'hauria de renunciar a algunes festivitats molt arrelades, com les de confraries.

Decimo: no es tracta pas de conjectures; tal cas ja s'ha produït: fer venir músics exteriors ha resultat molt costós i es repetiria freqüentment. Millor seria augmentar el nombre de cantors de la capella de cant.

Undecimo: ni entre els canonges ni entre els membres de la comunitat de preveres no n'hi ha que tinguin capacitat per al cant polifònic o el cant pla, cosa que perjudica la pietat.

Duodecimo: per posar-hi remei, no n'hi a prou a conservar la capella, caldria que els cantors, almenys els principals, siguin permanents, i presents al cor per corregir les errades dels preveres i canonges. Podrien ensenyar de cantar als beneficiats, com alguns ja han demanat.

Decimo tercio: els obrers proposen de participar a resoldre el problema econòmic, tal com s'havia fet en una altra ocasió, l'any 1639: acabaven de construir un orgue, i no podien pagar el salari d'organista: van demanar al bisbe de fusionar el benefici de Paula Go [sic], del qual tenien el patronat, a la càrrega d'organista. Així fou fet i així podria fer-se de nou amb un altre benefici.

Decimo quarto: llur requesta és justa i útil. Així, doncs, demanen al reverendíssim senyor bisbe que, fent ús de l'autoritat de l'ordinari i dels poders apostòlics delegats pel Concili de Trento, decideixi la unió d'un benefici a la funció de mestre de capella, afegint-hi l'obligació de residir: el benefici seria vacant automàticament (*de jure pariter et de facto*) passat un mes d'absència del titular, amb l'obligació per als obrers de substituir-lo per un nou mestre.

Decimo quinto: tal procediment ja s'havia experimentat amb l'organista i la seva eficiència s'ha comprovat.

Decimo sexto: els obrers demanen que conservin el patronat sobre els beneficis que s'han d'unir a l'ofici de mestre, i demanen que la «dita unio se fasse ab lo modo y forma contengut en lo memorial», que adrecen juntament amb la súplica.

Més enllà de l'anècdota d'un esdeveniment no gaire transcendental però que inquietarà molts anys els obrers, aquest document ens interessa per tot el que deixa endevinar de les mentalitats i les pràctiques en una parròquia d'importància mitjana als segles XVII i XVIII.

Els arguments que justifiquen l'existència d'una capella de cant van ordenats dels més nobles als més pragmàtics. En primera fila venen:

- La importància i el prestigi de la comunitat.
- El rang de la parròquia i la magnificència del culte que s'hi fa.
- La presència de relíquies i de confraries.
- La pràctica de moltes processons i del cant polifònic.
- I, com a conseqüència, la gran afluència de fidels.

Després, subratllen el valor i la utilitat de la capella de cant per:

- Existència «de temps immemorial».
- Valor musical, presència d'instrumentistes i pràctica de la polifonia.
- Activitats fora de l'església parroquial.

S'argumenta, a més, que no ve a competir amb la de Sant Joan.

Només després s'exposen els problemes econòmics, bo i importants perquè semblen al centre de la qüestió: els obrers tenen cura de no anar en contra dels interessos dels canonges o dels beneficiats. Subratllen el caràcter mòdic de la retribució del mestre. Resultaria més car haver de llogar músics ocasionals, i tindria com a conseqüència la reducció de les prestacions musicals, el descontentament dels fidels i de les confraries.

Però més saborós ens sembla l'argument de qualitat: fan llargs comentaris de la incapacitat dels canonges i beneficiats per al cant litúrgic; fa temps que són debatuts els criteris de reclutament de les dues comunitats residents; les regles no precisen la necessitat de saber cantar, els canonges no volen imposar-ho, i la comunitat de beneficiats no vol tenir més exigències que els canonges. Això fa que, fins i tot quan són molts els membres presents al cor, llur incapacitat causa «grandíssima desconsolació» als fidels: veus falses i sense disciplina no inclinen els auditors a la devoció, i arriben a causar grans distraccions (podem bé prou imaginar els riures continguts dels oients no sempre moguts per una devoció perfecta). Els fidels se'n queixen. La presència de cantors permet de compensar les errades dels clergues. La capella dona a certs membres de les comunitats la possibilitat de formar-se per al cant, i molts antics escolans acaben ja grans al servei d'altres comunitats arreu del bisbat.

Notem que no es limiten a exposar el problema; proposen una solució hàbil i poc costosa: els obrers disposen d'un dret de patronatge per alguns beneficis de la comunitat: fan la proposta d'unir-los amb la funció de mestre de capella: això limitarà llur llibertat per triar els candidats; ho accepten, però volen conservar llur dret de presentació. Cal recordar l'estat conflictiu de les relacions entre les dues comunitats de clergues residents a l'església per comprendre que són prou prudents: demanen al bisbe, que només té poder de decidir emparant-se, si cal, en l'autoritat del Concili de Trento, d'atorgar-los el poder de declarar la vacant del nou benefici en cas d'incompliment de les obligacions per absència del mestre quan passi d'un mes.

Més enllà de l'aspecte anecdòtic, el document que estudiem ens fa endevinar moltes coses de les mentalitats dels clergues d'aquell temps, professionals de la litúrgia i propietaris d'un benefici, preocupats sobretot per les bregues intestines. Però també ens mostra l'actitud dels fidels, representats pels obrers de l'església: són ells els que es preocupen per la bellesa del culte i el prestigi de llur parròquia. Llur súplica al bisbe, enviada al vicari general, no menciona ni al·ludeix l'opinió dels clergues, però no oblida de subratllar llurs deficiències i desinterès per la qüestió.

La importància que atorguen a la música sorprèn: anys enrere, la necessitat de mantenir un organista havia mobilitzat les energies dels obrers; ara es preocupen per la capella de cant, que té un paper important pel culte i per formar músics. Volen conservar-la i, a més, millorar-la amb la presència de cantors estables. Atribueixen a la música sola la bellesa del culte, el prestigi de la parròquia, l'afluència i la pietat dels fidels.

Per copsar l'efecte de les litúrgies amb música sobre la sensibilitat dels oients, cal recordar que l'església era l'únic lloc, exceptuant els balls i les festivitats públi-

ques, on la gent del poble podia escoltar música. Nosaltres, sadollats que som de música ambiental o d'ofertes de concerts de tots tipus, ho tenim de mal entendre. Per als nostres avantpassats, l'ofici religiós era també concert i espectacle, una mena de teatre musical, i la sumptuositat dels retaules, dels vestits litúrgics i de les peces d'orfebreria participaven de l'escenografia de l'espectacle litúrgic.

Argumentant la defensa de la capella de cant, els redactors descriuen la pràctica musical de la Ral en aquell temps, i es correspon amb el que deixen imaginar les partitures contemporànies conservades en arxius musicals veïns, per exemple a l'Arxiu Capitular de Girona o a l'Arxiu Parroquial de Canet de Mar. En una parròquia d'importància mitjana però d'un cert prestigi com és la Ral, la capella tenia, a més de veus infantils, alguns cantors i instrumentistes (baixons i d'altres) per poder cantar polifonia i practicar la policoralitat conforme a la moda d'aquell temps: un llibre de raons del segle XVII, el d'Honrat Ciuró de Camelas, un petit poble de la comarca de l'Aspre, al Rosselló, ho testimonia: conta que, amb motiu de la inauguració de la capella i del nou retaule del Roser a l'església parroquial, venen els cantors de Perpinyà i canten a dos cors, un situat a la tribuna i l'altre a la trona! Als nostres dies s'ha perdut aquesta afició per la música litúrgica, però les queixes sobre la incapacitat musical dels que hi intervenen i el ridícul d'algunes prestacions els podem trobar avui encara, però això son figures d'un altre cistell.

Tornant a la capella de la Ral, no podrà evitar la fusió projectada, que sembla que s'ha acabat de fer anys més tard, després de molts intents, en un ambient conflictiu: ho deixa endevinar un altre document de l'arxiu departamental dels Pirineus Orientals. Hi trobem, amb la mateixa signatura G446, còpia d'un edicte de l'Administració reial francesa, amb data del 15 de març de 1699. Ordena formalment la fusió de les capelles, que ja s'havia decidit i intentat anteriorment, i que havia fracassat, ja que cal tornar a fer-ho de nou. Precisa el *modus operandi* per aconseguir que sigui efectiva, i estipula que no es pugui separar mai més per qualsevol causa o pretext.

L'*intendant*, que és la màxima autoritat civil a la província, fa aplicar una ordre reial del 20 de gener, amb un acte d'autoritat que tracta d'arreglar els litigis aixecats en un intent precedent de fusionar dos organismes que es feien competència anteriorment; «pour eviter toutes les contestations qui pourroient survenir», diu el text, indicant, en llenguatge diplomàtic però clar, que no han deixat de produir-se abans de la intervenció de l'autoritat civil.

D'aquest document podem treure informacions sobre la funció de les capelles i del mestre en aquell temps: intervenen en ocasions solemnes a les esglésies de la ciutat o de la rodalia, a petició de comunitats, parròquies, confraries i, fins i tot, particulars, per exemple quan hom porta el viàtic als moribunds o en exèquies solemnes. El mestre havia d'assegurar l'educació general i musical dels infants que guardava en pensió a casa seva. El document estipula que els dos mestres conservaran aquesta possibilitat: «ils pourront chacun elever et instruire des enfans pour la musique». També havia de ser compositor: cada mestre podrà fer cantar les seves obres, però haurà de tenir el consentiment de l'altre.

Però, sobretot, l'edict de l'*intendant* imposa un reglament que preveu:

— Una igualtat total dels dos mestres en funció i dels futurs, tant per als deures com per als drets.

— L'abolició de qualsevol distinció dels membres de les dues capelles, i la protecció dels que havien estat trànsfugues.

— La preeminència del servei del capítol de la catedral, fins i tot per l'antic mestre de la Ral, i després la prioritat de la Ral sobre qualsevol altra església.

— La possibilitat de fraccionar el nou grup si és necessari per a intervencions simultànies, amb acord dels dos mestres, sense que hi pugui haver cap diferència en les retribucions entre uns membres i els altres.

La igualtat dels dos mestres és curosament assegurada, tant per la feina com pel sou (exceptuant-ne només les pensions que solia atorgar el capítol, generalment en cas de jubilació). El mestre que farà una proposició nova deixarà opinar l'altre primer, i després decidiran junts: «celuy des maitres qui proposera, laissera parler l'autre le premier, et la decision se fera de commun accord». També decidiran junts les intervencions fora de les dues esglésies, sense considerar a quin mestre se li han demanat. Hauran de repartir-se la feina equitativament i substituir-se mútuament en cas de malaltia.

El document es fa moralitzador quan tracta del comportament dels mestres: han de ser respectuosos i obedients als senyors canonges, i només en segon lloc servir la Ral. Al·ludeix a conflictes entre cantors i celebrants, que es poden trobar en qualsevol època, però deixa veure l'ambient en el moment de la fusió quan segueix dient: «les dits maitres vivront avec l'union qui doit etre entre des personnes raisonnables» ('han de guardar la unió tal com ha de ser entre persones raonables').

També es recorda als músics les obligacions de llur ofici i la possibilitat de sancions pecuniàries: hauran de ser presents en els assajos dels nous cants, i els absents no tindran part de la primera retribució que concerneixi a aquell cant.

El text esdevé fins i tot amenaçador quan exigeix obediència als mestres: «Nous ordonnons aux deux maitres de s'y conformer à peine d'etre traittez comme desobeissans aux volontés de Sa Majesté» ('Ordenem als mestres de conformar-s'hi, sota pena de ser tractats com a desobedients a la voluntat de Sa Magestat'). Ens pot semblar excessivament sever. Fins i tot la mera intervenció de la potència pública pot sorprendre, tractant-se d'un assumpte menor. Cal tenir a la memòria que el bisbat d'Elna acaba de ser annexat al reialme de França. Les administracions, tant la civil com l'eclesiàstica, són amarades d'un esperit que podríem qualificar, si no fos al segle XVII, de *colonial*. Es tractava, per al nou poder francès, de civilitzar un poble massa «espanyol». Els exemples sovintegen: el bisbe Habert de Montmort, primer francès nomenat a la seu d'Elna, fa posar en el seu epitafi que és fill de París: «filius parisinus». Molts costums són qualificats de bàrbars i suprimits, per exemple la processó de la Sang. El culte de sant Jordi és sistemàticament substituït pel de sant Lluís, rei de França. Tal ambient perduraria encara al segle XIX, quan el bisbe Ramadié prohibirà per ridícules, segons diu, les estàtues vestides o que porten cabells naturals (Mare de Déu

o Sant Crist). En aquest context, no era insignificant la submissió d'una capella de cant.

Com va acabar la cosa? Encara que pugui semblar difícil que una bicefàlia com aquesta pugui funcionar sense conflictes, no tenim rastre d'hostilitats després de l'edict de l'*intendant*. El temps haurà apaivagat els problemes: s'han acabat per admetre la supremacia de la nova catedral i les conseqüències pràctiques de la decisió, prou lògica, cal dir-ho, de fusió. Les rivalitats personals dels mestres s'hauran aturat. La tempesta revolucionària de final de segle XVIII va suprimir les institucions religioses i els privilegis, deixà obsoletes les qüestions de prestigi i la Ral acaba sent una parròquia normal i corrent, encara que en la nova comunitat de parròquies que inclou les esglésies del centre de Perpinyà perdurin fins avui lleus supervivències de l'antiga rivalitat amb Sant Joan.

DOCUMENTS ESTUDIATS

G446

Al Molt Illustre y molt R^d S^r [Reverend Senyor]

Vicari General

Los obrers de la Iglesia de Nostre S^{ra} de la Real de la pnt [present] vila par los fins y conclusions que baix expresseran humilment suplican a V.R. [Vostra Reverència] la gràcia de manar que sia rebuda breu y sumaria informatio sobre las cosas següents.

Põ com dita iglesia es insigne collegial y que en ella tenen sa residentia personal un Abat y quatorze canonges que formen un capitol y un bon numero de beneficiats que formen una comunitat.

Secundo que apres de la iglesia de S^t Joan de la pnt vila ahont resideixen la S^r Bisbe y capitulars de la catedral de Elna es la dita Iglesia de la Real la major y de major frequentia de las que y a en dita vila y en ella se selebran y se han selebrats sempre los officis divins ab gran ostentatio y magnificentia.

Tertio com en dita iglesia y a moltas reliquias de S^{ts} y en particular qui son los cossos las martirs S^t Julia y S^{ta} Basselitia y tambe y a moltes confrerias fundades assenyeladament la de Nostre S^{ra} de la Soledat la dels dits S^{ts} Martirs y altres ab grans indulgentias y jubileus concedits per los summos pontifices.

Quarto com en lo discurs del any se fan en la dita iglesia moltas festivitats y per la parroquia moltas professons publiques ascistint en ellas lo Abat de la dita iglesia ab son pontifical selebranse los officis divins a cant de orga y adornada la iglesia de la plata y altres ornaments que te la obra de aquella ab tanta ostentatio y solemnitat com si fos una catedral.

Quinto com per ser tant gran y tant sumtuos lo temple de dita iglesia se congrega en ella los dies de dites festivitats una grant multitut de gent de tots estaments ab una particular edificatio de veurer alabar a Deu Nostre S^r ab tanta solemnitat y magnificentia elevansels los sperits per aqueix medi a contemplar la

gloria ab que Deu es venerat y festejat per Maria sanctissima y demes S^{ts} y Benaventurats en lo paradís celestial produint en consequentia molts actes de pietat y devocio en honra tot de la divina Magestat.

Sexto com en dita iglesia y a de pnt y a acostumat haber de temps immemorial una escola de cantors vulgarment dita capella de cant formada de molts veus baixons y altres instrumens necessaris pera cantar a cant de orga a diferents cors ab un mestre que los obrers de la dita iglesia anomenan y pagan son salari pera governar y regir dita escola o capella y ensenyar de cant a minyons y altres persones fent los exercitar el cant dels psalms, llisons misses y demes coses que convenen peraque no sols en dita capella sino tambe en lo cor de dita esglesia sia alabat lo S^r ab tot lo decoro y decencia possible.

Septimo que dita escola y capella de cant es estada de gran utilitat en la pnt vila principalment quant no ni avia altra servinse de ella las Iglesias de dita vila en las ocasions avia de menester celebrar los officis a cant de orga y en dita capella aprenian y se exercitaven las persones que despres provehides de beneficis se trobavan praticas y exercitadas pera cantar ab decoro en los cors de unas y altres iglesias.

Octavo com encara que vuy en dia y age una altre capella de cant en la iglesia de S^t Joan pero com en la present vila ames de les quatre iglesias parroquials y agen moltes altres iglesias en les quals se celebran molt gran numero de festivitats en lo discurs del any cantant en elles a cant de orga los officis y molts dies se rencontra que se celebran ditas festivitats en dos differens iglesias y aixi no es possible que una sola capella de cantors dona satisfaccio en dos parts diferens en una mateixa hora per consequent es molt util y casi necessari que en la present vila y age dos capellas de cant y aixi dita capella de la iglesia de la Real es convenientissim y casi necessari que sia conservada perque en las demes iglesias de la present vila se pujan celebrar les festivitats ordinarias ny extraordinarias ab lo mayor decoro possible pera mayor honra y gloria de la divina Magestat.

Nono que en quant a la mateixa iglesia de la Real es gran la utilitat que la obra de aquell tire de que dita escola de cant se conserva perque son moltes les festivitats que en ella se fan y aventhi capella ab trenta lliuras que dona de salari al mestre de aquella per totes les dites festivitats canta dita capella y altrament sino y avia sino una sola capella de cant en la present vila auria de pagar molt mayor cantitat y aixi mateix se augmentaria lo gast de les demes festivitats ques fan en dita iglesia com son de la confraria de Nostra S^{ra} de la Soledat, sanct Josep y altres perque avent de concertar una sola capella lo mestre de aquella se posaria lo llogar en un gran preu de cada festivat y aixi no podentho suportar se aurién de deixar dites festivitats de ferse en dita iglesia ab lo decoro y ostentacio que fins vui die se ha fet lo que seria un gran desdoro y gran desconsolacio de tots los parroquians y dels devots de dita iglesia.

Decimo que la experiencia ha fet veurer en moltes ocasions que per faltar cantors en dita capella es estat necessari ferne venir de forasters lo que ha causat grans gastos ala obra de dita iglesia y es molt contingent de veurerse molt sovint en semblant accident sino se troba algun expedient ab lo qual dita capella estiga

plena dels cantors necessaris peraque pugan cantar en ella en les festivitats que corren per compte de la obra com tambe de les demes confraries que son en ella;

Undecimo que ames de sobredites utilitats y hauria molt urgent necessitat de que se conserve dita escola y capella perque tant en lo capitol dels canonges residint en dita iglesia com en la comunitat dels preveres y beneficiats de aquella y ha grandissima falta de persones pratiques de cant no sols de orga pero tambe de cant pla perque no y es la ordinacio que en altres iglesies de no admetrer ningu beneficiat en ella que no sia pratic de cant ni may se an pogut concordar en fer dita ordinacio perque los canonges no volen subjectarse a fer tal examen y aixi la comunitat dels capellans pretanent que son iguals a ells tampoc no volen subjectarsi y aixi com mes va i mes anira lo cor de dita iglesia se emplena de persones que per no ser pratiques de cant donen pena de sentirlos entonar antifonas cantar lliçons y fer altres funcions de cant en las misses y officis ques cantan cada dia, lo que seria de una grandissima desconsolacio als parroquians y als qui assisteixen als officis divins de oir las veus tant desentonades y desordenades lo que no sols no provaque a devocio pero encara per la pena que dona aqueixa falta causa molta distraccio en las animas dels hoiens.

Duodecimo que per remediari dita gran falta lo remey mes efficax es que dita escola y capella de cant sia conservada en dita iglesia de manera que los cantors de aquella almenos los mes principals sien fixos y residescan en aquella per trobarse ells en lo cor pugan reparar les faltes dels demes que no son practics de cant ils pugan encaminar y es molt versemblant com ja altres vegades se ha vist que tenint la comoditat de averhi en dita iglesia una escola y capella de cant los beneficiats despres de ser admessos gozant de la ocasio de dita escola se aderien voluntariament a apendre de cant pla obligant al mestre per amistat o altrament per algu dels cantors perque los ensenyas de cant.

Decimotertio que los obrers desijant cercar algun expedient pera remediari les sobredites faltes y necessitats y que ab dit expedient se alcansas la utilitat de dita obra y de las demes confraries y se celebrassen los officis tant ordinaris com de altres festivitats y lo culto divi anas en augment y no en perill de disminuirse y que tot se fassa en dita iglesia segons lo que requireix la calidat de aquella se an resolt a proposar lo mateix expedient que en lo any 1639 avent fet construhir en aquella un orgue vehent que per no tenir ni poder tenir un organista fixo a causa de no poderlo pus sustentar ab un salari congruo deixave dit orga de tocar en moltes ocasions y festivitats lo qual expedient fou de suplicar al molt Illustre y Reverendissim Senyor Bisbe que alesores ere se servis de unir un benefici a dit orgue del qual benefici dits obrers eren y son patrons que es lo benefici fundat per paula qo muller de Berenguer.

Decimo quarto que dit Reverendissim Senyor Bisbe vista la demande tant justa y tan util al augment del culto divi de dit esglesia usant de son auctoritat tant ordinari com de la apostolica delegada per lo decret del sagrat Consili de trento decreta y feu dita unio ab los pactes y condicions proposades per dits obrers y entre altres que lo beneficiat organista que serie de dit benefici provehit agues de fer personal residencia en dita iglesia y en cas que no tenint legitim impediment o

justa causa de absència lo beneficiat de dir bnefici provehit deixaria de fer la residència sobredita per espais de un mes fos citat personalment si era possible o sino per edicte deixaria de compareixer dintre de un altre mes comptador del dia de la citacio en continent que lo dit benefici fos vist vacar de jure pariter et de facto que fos licit a dits obrers patrons de aquell liberament presentar altra persona habil y pratic de tocar lo orgue.

Decimo quinto que ab lo dit expedient de dita unio y despres de aquella feta dita esglesia de la Real a tingut sempre organista fixo y descarregada dita obra dels gastos y treballs que tenia de trobar persona que volgues sonar dit orgue tot per major gloria y honor de Deu omnipotent.

Decimo sexto que los obrers de dita esglesia son patrons de alguns beneficis fundats en dita iglesia encaragues per son interes particular los serie millor tenir liberament lo dret de presentar dits beneficis com a patrons predits y disposar de aquells en favor de les persones que be los apareixeria ab tot anteposant la mayor utilitat y conveniencia de dita esglesia y lo reparo de la necessitat que en ella y ha per la celebracio dels officis divins y festivitats que en dita iglesia se fan an resolt de proposar y suplicar a V R la unio de dits beneficis dels quals ells dits obrers son patrons ab escola y capella de cant de dita iglesia dels quals beneficis suplican que dita unio se fasse ab lo modo y forma contengut en lo memorial que de aquells dits obrers an fet que junt ab lo present exhibeixen a V R. y que per dit affecte sie manat per V R rebre breu y summaria informacio de totes les sobredites coses tant de las expressades en la present suplicacio com de les demes que seran continuades en dit memorial y concedirlo la gracia de la dita unio que a mes que aquella resultara en molt gran servey de Deu Nostre Senyor dits suplicans ho rebran a singular gracia y merce.

G446, núm. 14

Le Roy ayant trouvé bon que pour la tranquillité et l'union de ses fidelles sujets de la ville de perpignan les deux chapelles de la musique qui servent a l'eglise de S^t Jean et à celle de la Realle se reunissent ainsi qu'il a été fait autrefois, Nous suivant les ordres de Sa Majesté du 20 janvier dernier apres avoir verifié de quelle maniere il avait été pratiqué lorque [*sic*] les dittes deux chapelles ont été unies ; avons ordonné que, dorenavant icelles n'en feront plus qu'une, laquelle ne pourra plus etre separée pour quelle cause et pretexte que ce puisse etre et qui s'appellera la musique de la cathedrale.

Et pour eviter toutes les contestations qui pourroient survenir, nous avons réglé que les retributions qui seront données pour le chant seront partagées également, aquel effet il y aura une bourse commune, à la reserve des pensions qui sont données par messieurs du Chapitre de S^t Jean et messieurs les marguilliers de la realle, lesquelles resteront particulier à ceux auxquels elles auront été assignées.

Que les deux maitres l'un de S^t Jean et l'autre de la Realle qui servent actuellement, et ceux qui serviront à l'avenir subsisteront et assisteront tous deux

à la musique lorsqu'il sagira de chanter aux solemnités des eglises, qu'ils seront tenus et obliges de servir à la cathédrale de St Jean preferablement à toutes les autres eglises, apres quoi, ils serviront à la Realle les jours que la musique y sera demendée, et au cas que par la multiplicité des fetes dans un meme jour, la musique soit obligée de chanter en deux ou plusieurs endroits, les deux maitres conviendront entre eux de la quantité de ceux qui devront chanter avec eux, et la retribution sera neanmoins partagée comme dessus, auquel cas ils seront obligez de prendre les heures dans lesquelles ils ne seront pas d'obligation de chanter à la cathedrale pour messieurs du chapitre.

S'il arrive que quelque superieur des eglises ou il y aura quelque fete, ou que les preposez des confreries s'adressent à un des dits maitres pour aller chanter, celuy la en advertira l'autre, et ils conviendront ensemble de la quantité des misiciens qu'il conviendra conduire et l'on observera que jamais l'un ne determinera rien a ce sujet à l'insceu de l'autre, et la retribution se partagera comme cy devant entre ceux qui auront été nommez, et ceux qui par le nombre n'auront pû assister.

Lorsque les dits maitres seront requis d'aller à quelque fete des villages ils conviendront pareillement de ceux qu'ils devront conduire avec eux observant d'y emmener tantot les uns et tantot les autres, et quand aux maitres, ils auront le meme egard entre eux, et la retribution partagée comme il est dit.

Que les maitres pourront chacun elever et instruire des enfans pour la musique, lesquels ils conduiront avec eux aux endroits ou ils iront chanter mais les uns et les autres des dits enfans devront assister lorsque la musique servira aux endroits, ou elle sera unie, et les portions qui pourront leur estre dûes seront distribuées comme il se pratique à present.

Les deux maitres observeront aussi de se soulager alternativement pour aller chanter dans les eglises de la ville, n'y devant avoir aucune prevention quoy que ce soit un maitre qui ait été averty la ditte musique ne faisant plus qu'un corps.

Les deux maitres seront tenus d'avoir le meme respect, et obeiront à messieurs du chapitre, et ensuite serviront messieurs de la Realle, dans les choses qui concernent le service divin auquel ils devront assister, et les dits maitres vivront avec l'union qui doit estre entre des personnes raisonnables et recevront de leurs superieurs les ordres avec tout le respect qui leur est dû ayant soin que le service de la cathedrale ne manque jamais.

Dans les propositions qui pourront estre faites pour recevoir quelque nouveau musicien ou pour quelque affaire concernant la ditte musique celuy des maitres qui proposera, laissera parler l'autre le premier, et la decision se fera de commun accord, et avec l'approbation de leurs superieurs si elle y est necessaire.

Les maitres auront aussi la faculté de faire chanter chacun de commun consentement de l'autre leurs compositions lorsqu'ils se trouveront ensemble, ou celles qu'ils auront fait venir de dehors, et lorsqu'on produira quelque nouvelle composition elle sera repetée par tous les musiciens qui seront obligez de se trouver aux repetitions, afin que le chant soit plus parfait lorsqu'il conviendra louer dieu dans les eglises, et ceux des musiciens qui manqueront a la repetition n'auront aucune part à la premiere retribution du dit chant.

Les memes choses que dessus seront pratiquées au sujet des enterremens, et du S^t Sacrement qu'on porte aux malades; lorsqu'on demandera la musique tous les musiciens s'y trouveront, et auront part à la retribution, si cependant il y aurait quelqu'un qui fut dispensé d'y assister par les maitres pour quelque cause, il ne laissera pas d'avoir part à la ditte retribution, ce qui sera aussi observé, si quelqu'un des musiciens tombe malade, ou s'il l'absente [*sic*] pour quelques jours par la permission des deux maitres pour cause necessaire.

Au cas qu'un des dits maitres vienne a estre malade, l'autre supplera et aura soin que les fetes des messieurs du Chapitre de S^t Jean soient accompagnées de toute la musique apres quoy si la fete se trouvoit autre part, le maitre qui se portera bien, ira ou il sera demendé avec ceux qui luy seront necessaires pour le chant avec la distribution faite de meme maniere que dessus.

Les musiciens qui se trouveront avoir quitté cy devant une des dites chapelles pour servir dans l'autre seront compris dans la presente union.

Pour l'entiere execution de ce que dessus, Nous ordonnons aux deux maitres de s'y conformer à peine d'estre traittez comme desobeissans aux volontés de Sa Majesté fait à perpignan le 15 mars 1699 signe dequinson et de ponte dalbaret

collationné a l'original resté au greffe de l'intendence par nous
intendant de Roussillon De ponte dalbaret.

LOCATELLI Y LECLAIR EN LA NUEVA ESPAÑA. DOS SONATAS PARA VIOLÍN EN LA CATEDRAL DE MÉXICO¹

ALEJANDRO CORREA RODRÍGUEZ

Orquesta Barroca de Barcelona y grupo Tente en el Aire

RESUMEN

La presencia de música instrumental europea y novohispana del siglo XVIII en los archivos mexicanos es relativamente escasa. Actualmente, sobreviven algunos ejemplos de ella en diversas instituciones; a través de unos cuantos inventarios se describen partituras que circularon en la Nueva España. La identificación, por nuestra parte, de dos sonatas para violín, una de Locatelli y otra de Leclair, que se encuentran en la catedral de México, contribuye no solo a dar a conocer la recepción y circulación de la obra de estos compositores europeos en México durante el siglo XVIII, sino que podría mostrarnos una de las vertientes de la práctica musical en dicha institución a través del repertorio utilizado dentro de ella, así como el nivel técnico que los violinistas novohispanos habrían alcanzado en aquella época. Sirve, también, el presente trabajo para revisar el ámbito novohispano del violín.

PALABRAS CLAVE: Nueva España, violín novohispano, archivo musical de la catedral de México, música novohispana, música colonial mexicana, Leclair, Locatelli, música instrumental en la Nueva España, violín en México.

1. La noticia de la identificación de dos sonatas para violín, una de Locatelli y otra de Leclair, en el archivo musical de la catedral de México fue dada a conocer en mi proyecto final de máster, que lleva por título *Música instrumental del siglo XVIII en la Nueva España: Memorias de instrumentos musicales y piezas de música del marqués de Jaral*, inédito, y que presenté en el curso 2013-2014 para concluir el Máster de Interpretación de Música Antigua impartido por la Escuela Superior de Música de Barcelona (ESMUC) y la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Así mismo, el contenido de los inventarios del marqués de Jaral, acaudalado noble novohispano aficionado al violín, cuyo nombre fue Miguel de Berrio (1716-1779), fue expuesto en mi comunicación titulada «Instrumentos y piezas musicales de un noble novohispano. El inventario del marqués de Jaral», basada en el mismo trabajo arriba mencionado, durante el III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos celebrado en Sevilla, España, el 10 de marzo de 2015, y que está disponible en línea en <www.musicologiactriativa.com/actasiineijm>.

LOCATELLI I LECLAIR A LA NOVA ESPANYA. DUES SONATES PER A VIOLÍ A LA CATEDRAL DE MÈXIC

RESUM

La presència de música instrumental europea i nouhispana del segle XVIII en els arxius mexicans és relativament escassa. Actualment, en sobreviuen alguns exemples en diverses institucions; a través d'uns quants inventaris es descriuen partitures que circularen a la Nova Espanya. La identificació, per part nostra, de dues sonates per a violí, una de Locatelli i una altra de Leclair, que es troben a la catedral de Mèxic, contribueix no només a donar a conèixer la recepció i circulació de l'obra d'aquests compositors europeus a Mèxic durant el segle XVIII, sinó que ens podria mostrar un dels vessants de la pràctica musical en aquesta institució a través del repertori que s'hi utilitza, així com el nivell tècnic que els violinistes nouhispanes haurien aconseguit en aquella època. El present treball serveix, també, per a revisar l'àmbit nouhispana del violí.

PARAULES CLAU: Nova Espanya, violí nouhispana, arxiu musical de la catedral de Mèxic, música nouhispana, música colonial mexicana, Leclair, Locatelli, música instrumental a la Nova Espanya, violí a Mèxic.

LOCATELLI AND LECLAIR IN NEW SPAIN. TWO VIOLIN SONATAS IN MEXICO CITY CATHEDRAL

ABSTRACT

The presence of 18th-century European and New Spanish instrumental music in the Mexican archives is relatively scant. Some examples still survive in various institutions, and scores that circulated in New Spain are described in a few inventories. Our identification of two violin sonatas, one by Locatelli and the other by Leclair, which are found in Mexico City Cathedral, not only helps to make known the reception and circulation of the work of these European composers in Mexico in the 18th century, but may also show us one of the aspects of musical practice in that institution through the repertoire used there, and shed light on the level of accomplishment reached by the New Spanish violinists of those times. This study allows a revision of the field of the violin in New Spain as well.

KEYWORDS: New Spain, New Spanish violin, Mexico City Cathedral music archives, New Spanish music, Mexican colonial music, Leclair, Locatelli, instrumental music in New Spain, violin in Mexico.

EL ROLLO 00-1149 DEL ARCHIVO MUSICAL DE LA CATEDRAL DE MÉXICO

Thomas Stanford publicó, en el año 2002, un catálogo del archivo musical de la catedral de México² en el cual aparece descrito el *Rollo I. Sonatas y minuets. Anónimo. [Sonatas, violín y bajo continuo], [música], - México, Catedral de México, s/f. [...] Partitura para teclado e instr. Melódico (violín o flauta?). 1. Minuetos. I. Título. 00-1149*,³ cuyo contenido también explica Stanford indicando *tempi* y tonalidades de las composiciones incluidas, aunque no así de los autores ni el número de opus de las mismas.

Este rollo se encuentra microfilmado en la Biblioteca del Museo de Antropología e Historia, en la Ciudad de México.⁴ Nos hemos servido de una copia de este documento, publicado en línea,⁵ para realizar nuestro presente trabajo.

Distintas investigaciones han identificado algunas obras y autores de esa fuente. Juan Francisco Sans,⁶ al igual que Laureen Whitelaw,⁷ mencionan en sus respectivos trabajos la correspondencia de las últimas treinta y cuatro piezas del mencionado documento y publicadas por Lucero Enríquez⁸ con algunos *solfeggi*⁹ de Leonardo Leo.¹⁰

2. E. Thomas STANFORD, *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla, de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.

3. E. Thomas STANFORD, *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla, de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*, p. 181.

4. Sobre este manuscrito, Lucero Enríquez señala que ya no se encuentra en el archivo musical de la catedral de México, pero que se puede consultar en «Legajos de sonatas y minuets, siglo XVIII», Archivo de la Catedral Metropolitana de México, Serie música sacra, Sección de microfilmes, Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, México, D. F., rollo 9.4.5.1.1.

5. Se localiza en <imslp.org/wiki/Sonatas_anónimas_de_la_Catedral_de_México_(Various)>.

6. Juan Francisco SANS, «Ni son anónimas, ni son instrumentales, ni están inéditas: “las sonatas” del Archivo de Música de la Catedral de México», *Heterofonía*, n.º 138-139 (2008), p. 131-153. El autor hace un listado de las bibliotecas donde se encuentran los *solfeggi* de Leo: en la Santini-Sammlung de la Diözesanbibliothek de Münster, en la Berlin Staatsbibliothek, en la Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern de Schwerin, en la biblioteca de Samostan Male Braće de Dubrovnik y en la biblioteca de la San Francisco State University.

7. Laureen WHITELAW, «Discovery of the authorship of 34 sonatas from eighteenth-century Mexico City», *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, n.º 3 (2008), p. 54-55. La investigadora encontró concordancias con los *Dodici solfeggi a voce sola di Soprano con Basso* de Leonardo Leo conservados en la Santini-Sammlung de Diözesanbibliothek de Münster.

8. En 2007, Lucero Enríquez publicó esas últimas treinta y cuatro piezas del rollo 00-1149 de la catedral de México dándolas a conocer como una colección de sonatas anónimas novohispanas. Véase Lucero ENRÍQUEZ (ed.), *34 sonatas de un manuscrito anónimo del siglo XVIII: Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

9. Estos *solfeggi* o «solfeos» son obras didácticas escritas como ejercicios vocales; diversos compositores fueron autores de este tipo de trabajos, en este caso Leonardo Leo (1694-1744). Este compositor italiano, representante de la Escuela Napolitana del siglo XVIII, tuvo como alumnos a algunos importantes compositores como Jommelli y Piccini.

10. Revisando la edición de Enríquez, pudimos detectar diez «sonatas anónimas» que corres-

También Sans comenta que junto a los *solfeggi* de Leo se encuentra incompleta la *Sonata* en sol mayor para flauta travesa¹¹ y continuo de Antoine Mahaut (c. 1720 - c. 1785).¹² En el rollo 00-1149, podemos observar que esta sonata para flauta antecede a las treinta y cuatro «sonatas anónimas» y sigue a cinco sonatas para violín de Corelli.

Hemos podido observar que al inicio del rollo se encuentran algunas sonatas del opus 5 de Arcangelo Corelli, aunque incompletas y de la manera siguiente: la primera sonata presenta el primer movimiento completo, el segundo incompleto y el final del quinto movimiento, faltándole los movimientos restantes; la segunda sonata está completa; la tercera sonata tiene el primer movimiento completo, el segundo incompleto y falta el resto de la sonata; de la cuarta sonata nada más se encuentra la parte final del quinto movimiento; la quinta sonata presenta los tres primeros movimientos completos, el cuarto movimiento está incompleto y el último movimiento no aparece.¹³ No hay indicios en el documento del resto de las sonatas del opus 5 de Corelli.

ponden a diez *solfeggi* contenidos en los *Solfèges d'Italie avec la basse chifrée, composés par Leo, Durante, Scarlatti, Hasse, Porpora, Mazzani, Caffaro, David Perez &c. dédiés à messeigneurs les premiers gentili hommes de la chambre du Roi, el recuillis par les Srs. Levesque & Bêche, ordinaires de la musique de Sa Majesté, Paris Cousineau Md. Luthier, 1778*, Biblioteca Nacional de España, signatura M/2497. Nuestra revisión dio como resultado que, de la publicación de Enríquez, los números 26, 27, 30, 30 bis, 37, 38, 42, 47, 50 y 51 coinciden con los *solfeggi* 88, 89, 69, 70, 90, 91, 100, 73, 103 y 104, respectivamente, y todos son de la autoría de Leo.

11. El uso de la flauta travesa o traveso en la Nueva España está documentado. Tenemos, por ejemplo, a Manuel Andreu, que en 1763 adquirió una flauta por diez pesos, entre otros instrumentos, accesorios y partituras. Véase Javier MARÍN LÓPEZ, *Música y músicos entre dos mundos: La catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007, p. 99. A finales del siglo XVIII, Pablo Musín vendía instrumentos de viento y repuestos para estos, entre ellos flautas de boj y ébano (Gabriel SALDÍVAR Y SILVA, *Historia de la música mexicana: Épocas precortesiana y colonial*, México, Secretaría de Educación Pública, 1987, p. 194). En 1801 se vendían flautas de boje [sic] en la Ciudad de México; véase *Abaluo de los papeles de musica pertenecientes á el Albace-nazgo del difunto P. Dn. Jose Fernandez Jauregui. Año de 1801*, Archivo General de la Nación, Tietras, 1334. El funcionamiento de las digitaciones de la flauta se explica en un *Diapasón de la flauta travesera*, de autor anónimo, a mediados del siglo XVIII en México, en Gabriel SALDÍVAR Y SILVA, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, vol. 1, México, CENIDIM, 1991-1992, p. 107. Obras para flauta de Locatelli y Luis Misón se conservan en la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México. El tema de la utilización de la flauta travesera en la Nueva España es abordado en María DÍEZ-CANEDO, «La flauta travesera en las dos orillas: una sonata de flauta de Luis Misón en México», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 14 (2007), p. 41-72.

12. Juan Francisco SANS, «Ni son anónimas, ni son instrumentales, ni están inéditas: “las sonatas” del Archivo de Música de la Catedral de México», p. 137. Agregamos que la mencionada sonata se encuentra en Antoine MAHAUT, *VI sonate a flauto traversiere solo col basso continuo: Op. I*, Florencia, Studio per Edizione Scelte, 1983.

13. Arcangelo CORELLI, *Sonate a violino e violone o cimbalo: Opera Quinta*, Florencia, Studio per Edizione Scelte, 1979. En la Nueva España, la presencia de la música de Corelli es evidente; este compositor está en diversos archivos, inventarios y manuscritos: además de esta copia de las sonatas opus 5 pertenecientes a la catedral de México, se sabe que hacia 1818 se utilizaban en la catedral de Durango, México, doce conciertos de Corelli durante el ofertorio. Véase Evguenia ROUBINA, *El res-*

Entre la sonata para flauta de Mahaut y los treinta y cuatro *solfeggi* hemos podido identificar una sonata que, hasta el momento, no tenemos noticia de que se haya detectado su autor. Sans, en su trabajo ya citado, únicamente acota: «De seguido [de la sonata de Mahaut] está una *Sonata n.º 10*, en do mayor, no identificada e incompleta. Ambas piezas son de amanuenses diferentes del que copió las sonatas de Corelli.»¹⁴

Stanford, en su catálogo sobre el archivo musical de la catedral de México, tampoco informa sobre el autor de esta sonata, en la descripción que hace del rollo 00-1149; cuando hace referencia a la *Sonata n.º 10* únicamente indica: «X: Largo, Allegro assai, Do mayor (faltan páginas).»¹⁵

ponsorio «*Omnes Moriemini...*» de Ignacio Jerusalem, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 129. Otra alusión a la música de Corelli la hallamos en los archivos originales de las sonatas del compositor italiano; para mayor información, véase Josefina MURIEL y Luis LLEDÍAS, *La música en las instituciones femeninas novohispanas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, p. 99. El *Manuscrito 1560. Tablatura musical* de la Biblioteca Nacional de México incluye fragmentos de los opus 5 y 6 de Corelli, a saber: *Chiga de Coreli* (Giga, op. 5, n.º 5), *Lezion del Maestro Corelio Primer biolin Grabe* [sic] (parte del primer violín del VIII movimiento de op. 6, n.º 2), *Lezion a solo del M. Gerardo Allegro Coreli* (X movimiento, op. 6, n.º 2, parte de primer violín); el encabezado de una página indica «Coreli» [sic] (V movimiento, op. 6, n.º 8); también se encuentran las partes de los violines primero y segundo del VIII movimiento del op. 6, n.º 8, *Folia* con cinco *complets* [sic] (es el tema de la *folia* de Corelli presentado en este manuscrito novohispano con cinco variaciones), en *Tablatura musical, Ms. 1560, olim 1686*, fondo reservado, Biblioteca Nacional de México; Gerardo ARRIAGA, «Un manuscrito mexicano de música barroca», *Revista de Musicología*, vol. 5, n.º 1 (1982), p. 97-102. El médico novohispano José Ignacio Bartolache (1739-1790) poseyó impresos originales de obras de Corelli (véase Javier MARÍN LÓPEZ, *Música y músicos entre dos mundos*, p. 571. El noble novohispano marqués de Jaral entre sus partituras tuvo obras de Corelli: «[...] 5 *Quadernos con 12 Sonatas de Coreli* [...], [...] 3 *Quad.s con 6 Sonat.s á 3, p.a flaut.s y bajo de Coreli impresos* [...], [...] 3 *Otros [cuadernos] con 48 trios de Coreli* [...] y [...] 12 *Solos de Coreli* [...]» (*Memoria de las piezas de Música que quedaron por muerte del Señor Conde de San Mateo, Marqués del Jaral del Berrio*, [...], expediente MJB-01-010-073, catálogo de documentos del Fondo Marqueses de Jaral de Berrio, Archivo Histórico del Banco Nacional de México, comprendido en mi proyecto final del Máster de Interpretación de Música Antigua impartido por la Escuela Superior de Música de Cataluña y la Universidad Autónoma de Barcelona: Alejandro CORREA RODRÍGUEZ, *Música instrumental del siglo XVIII en la Nueva España: Memorias de instrumentos musicales y piezas de música del marqués de Jaral* (2014), y en mi comunicación «Instrumentos y piezas musicales de un noble novohispano: el inventario del marqués de Jaral», dada a conocer en el III Encuentro de Jóvenes Musicólogos en 2015). En la tienda de Fernández Jáuregui se vendía, en 1801, música de Corelli (véase *Abaluo de los papeles de musica...*). Ricardo de la Main, músico probablemente francés y que trabajó en la Nueva España desde la primera mitad del siglo XVIII, incluiría ejemplos musicales de Corelli y otros autores en el índice de su tratado de música, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de México, según datos consultados en Drew Edward DAVIES, *The italianized frontier: Music at Durango Cathedral, español culture, and aesthetics of devotion in eighteenth-century New Spain*, tesis doctoral, The University of Chicago, 2006, p. 302-312.

14. Juan Francisco SANS, «Ni son anónimas, ni son instrumentales, ni están inéditas: “las sonatas” del Archivo de Música de la Catedral de México», p. 137.

15. E. Thomas STANFORD, *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla, de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*, p. 181.

Ahora podemos confirmar que esta sonata incompleta, que hemos identificado, se trata de los dos primeros movimientos de la décima sonata, opus 5 del *Troisième livre* de Jean-Marie Leclair (1697-1764), publicada en 1734 en París.¹⁶

De esta manera, el contenido del rollo 00-1149 se encuentra conformado por las cinco primeras sonatas del opus 5 de Corelli (incompletas), la sonata en sol mayor para flauta de Mahaut, la sonata décima para violín, opus 5 de Leclair y treinta y cuatro *solfeggi*, algunos de ellos compuestos por Leo.

LECLAIR Y OTROS AUTORES FRANCESES EN MÉXICO

Del compositor Jean-Marie Leclair únicamente tenemos noticia, aparte de su *Sonata n.º 10* que hemos identificado, y a través del inventario del marqués de Jaral, que también circularon en la Nueva España 2 *Otros* [cuadernos con] 6. *Duos de Violines de Leclair* [sic].¹⁷

Aunque la presencia de obras de Leclair en México es mínima, partituras de otros compositores franceses se conocieron allí ya en el siglo XVIII. En el mismo inventario del marqués de Jaral aparecen mencionados diecinueve dúos de violines de Aubert, seis oberturas de Gossec y dos conciertos para violín de Saint Georges.¹⁸

Así mismo, se vendían en 1801, en una librería de la capital mexicana, partituras de los siguientes músicos del ámbito francés: Alday, Aubert, Barrière, Barthélémon, Breval, Cartier, Davaux, Devienne, Garnier, Gossec, Grétry, Guénin, Kreutzer (Rodolphe Kreutzer?), Le Duc, Rousseau, Saint Georges y Viotti.¹⁹

Existen concordancias de varias de las danzas que integran el *Manuscrito Hague* (también llamado *Manuscrito de Joseph María García* o *Manuscrito de Chalco*)²⁰

16. Jean-Marie LECLAIR, *Sonates à violon seul avec la basse continue: Troisième livre*, facsímil de París, 1734, Courlay, Fuzeau, 1986.

17. *Memoria de las piezas de Musica...*; Alejandro CORREA RODRÍGUEZ, *Música instrumental del siglo XVIII en la Nueva España*. Estos dúos mencionados en ese inventario podrían referirse a algunas de las siguientes obras que compuso Leclair: *Sonates à deux violons sans basse*, op. 3 (1730); *Première Récréation de musique d'une exécution facile pour deux flûtes ou deux violons*, op. 6 (1736); *Deuxième Récréation de musique d'une exécution facile pour deux flûtes ou deux violons*, op. 8 (1737); *Second livre de sonates à deux violons sans base*, op. 12 (1747-1749); *Trois Ouvertures et trois Sonates en trio pour deux violons*, op. 13 (1753), y *Trio pour 2 violons et basse continue*, op. 14 (1766).

18. *Memoria de las piezas de Musica...*; Alejandro CORREA RODRÍGUEZ, *Música instrumental del siglo XVIII en la Nueva España*.

19. *Abaluo de los papeles de musica...* Véase, también, Ricardo MIRANDA, «Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)», *Heterofonía*, n.º 116-117 (1997), p. 39-50.

20. Rafael PÉREZ ENRÍQUEZ, Casilda MADRAZO SALINAS y Manuel MEJÍA ARMIGO, *Un sarao en Chalco: La música del Manuscrito Joseph María García (1772): Selección de repertorio*, coord. y ed. de las partituras a cargo de Manuel Mejía Armijo, México, Fundación Mecenaz Arte y Cultura, 2016. Este texto aporta nuevos datos referentes a los propietarios de este manuscrito novohispano y le designa el nombre de *Manuscrito de Joseph María García* o el de *Manuscrito de Chalco*.

con composiciones de Lully, Campra, Feuillet, Pécour, Marais, Lacoste, Balon y Collasse.²¹

De Campra podemos señalar que la pieza «L'Amable Vainqueur», perteneciente a su ópera *Hesione* de 1700, se halla incluida en el *Manuscrito Hague*, en el *Manuscrito 1560 Tablatura musical* y en el *Códice Saldívar N.4*.²²

Además de partituras, durante el siglo XVIII llegaron también a la Nueva España algunos músicos franceses para ejercer su profesión. Tenemos, por ejemplo, a Juan Bautista Arestin (o Aresten) Sarrain, violinista y violonista;²³ Domingo María Alasio, de Saboya; Juan Baptista del Águila, de París; Sebastián Siquer, violinista; Antonio Picher, tenor; Antonio Salot, trompista;²⁴ Sebastián Disdier, violinista, flautista y cantor, o²⁵ Des Forges, músico del Coliseo de Veracruz.²⁶ Por el apellido podemos pensar que fueron franceses, aunque no nos consta: Pablo Musín, músico del Coliseo de México;²⁷ los clarinetistas del Coliseo de México Luis Bruzar y Luis Anzelich, o Paule Buissin (llamado a veces Pablo Brussen, Bruisin o Buissin), clarinetista.²⁸

Un caso aún por profundizar en su estudio es el del músico Ricardo de la Main, de presumible origen francés. Llegó en 1727 como maestro de música al Coliseo de México,²⁹ hacia la década de 1740 tocaba en la orquesta de aquel teatro

21. Craig H. RUSSELL, «El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII», *Heterofonía*, n.º 116-117 (1997), p. 51-97; Evelyn Louise McCARTY, *A performance edition of selected dances from the Eleanor Hague manuscript of music from colonial Mexico*, tesis doctoral, Northwestern University, 1981. Aquí, la autora hace un seguimiento de danzas incluidas en ese manuscrito con sus correspondencias que aparecen en fuentes británicas.

22. Russell dice que esta pieza de Campra, junto con otras del mismo compositor, «se incorporaron de tal modo al repertorio común en México y España, que cualquier instrumentista que se respetara habría conocido estas melodías y habría sido capaz de improvisar de modo extemporáneo sobre ellas» (Craig H. RUSSELL, «El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII», p. 56).

23. María GEMBERO USTÁRROZ y Emilio ROS-FÁBREGAS (ed.), *La música y el Atlántico: Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 34.

24. Javier MARÍN LÓPEZ, *Música y músicos entre dos mundos*, p. 314. Marín deduce el origen francés de los últimos tres músicos por su apellido.

25. Curioso es el caso de este personaje que ofreció sus servicios en la catedral de México en 1757, proveniente de Nueva Orleans, sin embargo no fue admitido debido a que levantó sospechas de ser espía francés (Javier MARÍN LÓPEZ, *Música y músicos entre dos mundos*, p. 308-309).

26. Javier MARÍN LÓPEZ, *Música y músicos entre dos mundos*, p. 309. La investigadora Evguenia Roubina menciona que era violinista; véase Evguenia ROUBINA, *El responsorio «Omnes Moriemini...» de Ignacio Jerusalem*, p. 159.

27. Este músico vendía oboes, clarinetes, flautas de boj y ébano, cañas, repuestos y partituras para estos instrumentos de viento; véase Gabriel SALDÍVAR y SILVA, *Historia de la música mexicana*, p. 194.

28. Evguenia ROUBINA, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, México, Eón, 2009, p. 211.

29. Este dato es proporcionado por Roubina, que menciona el nombre completo de De la Main: Antonio Josef Ricardo de la Main, información que obtuvo del Archivo General de Notarías del Distrito Federal (AGNDF), Notaría 702, vol. 4750, f. 37r, 27 de marzo de 1727; véase Evguenia ROUBINA, *El responsorio «Omnes Moriemini...» de Ignacio Jerusalem*, p. 140.

novohispano,³⁰ se sabe de la existencia de una colección de villancicos impresos en 1737³¹ y que escribió una misa en 1738;³² se conserva en la Biblioteca Nacional de México únicamente el índice de su tratado de música en dos partes de 1747,³³ y estuvo vinculado con la enseñanza musical en el Colegio para niñas de San Miguel de Belén de la Ciudad de México.³⁴ Saldívar sugiere que De la Main pudo haber sido el compositor de las piezas «Giga por la M. De Ricardo» y «M. Ruiseñor. Ricardo» que integran el *Ms. 1560 Tablatura musical*.³⁵ En la catedral de Durango se conservan la *cantada* a dúo con dos violines y dos trompas *Rompa ya la aurora*, de 1748, y un *Concierto* para dos violines y bajo en mi bemol, aproximadamente de 1750.³⁶

LA SONATA N.º 10, OPUS 5 DE LECLAIR EN MÉXICO

Jean-Marie Leclair publicó en 1734 su *Troisième livre* de sonatas para violín, opus 5, dedicadas a Luis XV, quien, en 1733, lo había nombrado *ordinaire de la musique du Roi*; este compendio de doce sonatas muestra una cierta influencia de Locatelli. Leclair y ese violinista italiano se habían conocido en 1728 en Kassel, donde tuvieron oportunidad de tocar en el mismo concierto. Lustig describe la manera de tocar de Leclair como «un ángel», mientras que como «un demonio» la de Locatelli.³⁷

La copia de la sonata décima de este opus 5 de Leclair que se encuentra en la catedral de México se halla incompleta, presenta el primer movimiento entero, *Largo*, y únicamente los primeros 27 compases del segundo, *Allegro assai*. Le faltan los movimientos tercero y cuarto, que corresponden a un *Aria. Andante* con un *1er* y un *2º. Couplet*, y a un *Tambourin. Presto*, respectivamente, y que completan originalmente la obra.

30. Drew Edward DAVIES, *The italianized frontier*, p. 305. Este autor no señala la nacionalidad de Ricardo de la Main.

31. Gabriel SALDÍVAR Y SILVA, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, p. 98.

32. Juan Francisco SAHAGÚN DE ARÉVALO (ed.), *Gacetas de México*, vol. III, p. 131.

33. Drew Edward DAVIES, *The italianized frontier*, p. 304.

34. Drew Edward DAVIES, *The italianized frontier*, p. 305.

35. Gabriel SALDÍVAR Y SILVA, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, p. 109. Podemos señalar, respecto al *Manuscrito 1560 Tablatura musical*, aparte de la música de Corelli que contiene y que hemos explicado anteriormente (nota 13), que es una colección de piezas instrumentales, en su mayoría minuetos, otras danzas y música de moda de la época; cuenta con dos secciones (una para guitarra y otra para violín) y data de la primera mitad del siglo XVIII. Los autores contenidos en este manuscrito novohispano son Campra, Corelli, Nicolini, Pichiforte, Bartholomé Gerardo, Ricardo y Antonio. Véase *Tablatura musical*...

36. Drew Edward DAVIES, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

37. Stanley SADIE y John TYRRELL (ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, 2ª ed., vol. 14, Londres, Macmillan, 2001, p. 444-448.



FIGURA 1. Inicio del primer movimiento de la Sonata n.º 10, opus 5 de Leclair, manuscrito mexicano.



FIGURA 2. Inicio del segundo movimiento de la Sonata n.º 10, opus 5 de Leclair, manuscrito mexicano.

Intercalada, entre el primer movimiento y el segundo de esta sonata de Leclair, encontramos una página de otra obra, que podría ser la parte final de un *sol-feggi*, de los ya señalados antes. Al final de esa página aparece la palabra *siegue* [sic].



FIGURA 3. *Solfeggi*.

Después del segundo movimiento de la sonata de Leclair, aparece un 20 *Largo e Cantabile* contenido en dos páginas, de las cuales la primera está rota y no presenta la esquina inferior izquierda. A continuación, comienzan las *sonatas anónimas* que fueron editadas por Lucero Enríquez, sobre las cuales ya hemos comentado anteriormente.



FIGURA 4. *Solfeggi 20. Largo e Cantabile*, primera página.



FIGURA 5. *Solfeggi 20. Largo e Cantabile*, segunda página.

Volviendo a la *Sonata n.º 10* de Leclair que nos ocupa, podemos observar que, a diferencia de la edición original, la versión mexicana no cuenta con cifras del bajo continuo.

También detectamos algunas ligaduras omitidas en el manuscrito novohispano, que pudieran ser un error del copista. A continuación, mencionaremos los puntos de la versión mexicana de esta *Sonata n.º 10* de Leclair que presentan omisiones de ligaduras y/o diversa articulación respecto al facsímil.

Primer movimiento, parte de violín:

- anacrusa del compás cinco,
- compás seis, primer tiempo,
- compás dieciocho,
- compás veintiuno, segundo tiempo.

Segundo movimiento, parte de violín:

- compases siete, ocho y nueve, entre la apoyatura y la negra,
- compases once, doce y trece, tercer tiempo,
- compás dieciséis.

EL ROLLO 00-1151 DEL ARCHIVO MUSICAL DE LA CATEDRAL DE MÉXICO

*Rollo I. Sonatas y minuets. Anónimo. Sonata III, Violín y bajo continuo, [música]. -México, Catedral de México, s/f. 6 p. Faltan hojas. CONTIENE: Movimientos: Andante, Si mayor (estilo Leclair), Allegro, Si mayor; Minueto (violín solo; falta el final). 1. Minuets. I. Título. 00-1151.*³⁸ Es la descripción que encontramos en el catálogo realizado por Stanford; como podemos observar, clasifica esta obra como anónima e incompleta. Es curioso el dato que considera que esta sonata está escrita en un «estilo de Leclair».

Revisando una copia³⁹ de dicho documento, podemos afirmar que se trata de una sonata para violín de Pietro Antonio Locatelli (1695-1764), exactamente su *Sonata n.º 3*, opus 6, publicada en 1737 en Amsterdam e incluida en las *XII Sonate a Violino Solo e Basso. Opus VI*.⁴⁰

38. E. Thomas STANFORD, *Catálogo de los acervos musicales de las Catedrales metropolitanas de México y Puebla, de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*, p. 181.

39. Agradezco a Jordi Lara el haberme proporcionado una copia de esta sonata.

40. Pietro Antonio LOCATELLI, *XII Sonate a violin solo e basso. Opus VI, 1732*, Courlay, Fuzeau, 1964.

PRESENCIA DE LA MÚSICA DE LOCATELLI EN LA NUEVA ESPAÑA

En el México del siglo XVIII se conocieron algunas obras de Locatelli: aparte de su *Sonata n.º 3*, opus 6 que hemos identificado, sabemos que el marqués de Jaral tuvo en su posesión 8 otros [libros con] *Introducciones teatrales de Locatelli [sic] impresos...*, 10 *Quad[erno]s con 12 Sonat[a]s impresas de Locatelli...*, 4 Otros [cuadernos] con 6 de flauta à 3 de Locatelli..., 1 *Quad[ern]o con 12 Sonat[a]s de flauta de Locatelli...*⁴¹

El médico novohispano Bartolache (1739-1790), en su colección de música, llegó a tener partituras impresas de Locatelli;⁴² en la librería de Fernández Jáuregui, en 1801, se vendían sonatas y tríos del violinista italiano.⁴³ En la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia se conserva el opus 2 de Locatelli;⁴⁴ el cuarto movimiento de la *Sonata n.º 4*, opus 2 está presente en el *Manuscrito Hague* con el título «Allegro de Dn Pedro Locateli» [sic].⁴⁵ En el ya comentado índice del tratado de De la Main, este autor menciona que incluirá ejemplos musicales de Locatelli, entre otros.⁴⁶

LA COPIA MEXICANA DE LA SONATA N.º 3, OPUS 6 DE LOCATELLI

En este opus 6, y también en su opus 8, Locatelli muestra su nivel técnico como violinista, el de virtuoso, y sus capacidades como compositor, que estaban a la vanguardia de las últimas tendencias. Es considerado el fundador del virtuosismo moderno. Gracias a que Locatelli se estableció en Holanda, donde tuvo un

41. *Memoria de las piezas de Musica...*; Alejandro CORREA RODRÍGUEZ, *Música instrumental del siglo XVIII en la Nueva España*; en 1735 Locatelli publicó su *Opera Quarta. Parte Prima: VI Introductioni Teatrali. Parte Seconda: VI Concerti...* Los diez cuadernos con doce sonatas se podrían referir a las *XII Sonate a Violino Solo e Basso Da Camera...* *Opera Sesta...*, publicada en Amsterdam en 1737; las seis sonatas para flauta podrían corresponder a *Sei Sonate a Tre, o Due Violini, o Due Flauti Traversi, e Basso per il Cembalo...* *Opera Quinta*, también publicada en Amsterdam y en 1736, y las doce sonatas de flauta vendrían a ser el opus 2 de 1732, *12 Sonate à flauto traversiere solo e basso*.

42. Javier MARÍN LÓPEZ, *Música y músicos entre dos mundos*, p. 571.

43. *Abaluo de los papeles de musica...* En este documento de 1801, las partituras de Locatelli se encuentran clasificadas en la sección de música antigua junto con las de Corelli, Valentini, Tartini, Albinoni y Vivaldi.

44. María Díez-CANEDO, «La flauta travesera en las dos orillas: una sonata de flauta de Luis Misón en México», p. 41-72.

45. Craig H. RUSSELL, «El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII», p. 51-97.

46. Drew Edward DAVIES, *The italianized frontier*, p. 307: «Adviértase que todas las cosas contenidas en los índices son fielmente explicadas en los dos libros del autor, y que en el segundo libro de acompañar se verán varios bajos de los mejores autores modernos, como Corelli, Locatelli, Zasoni, Bassani, Astorga, etc. con su acompañamiento escrito encima, como en partitura, para que se pongan las reglas en práctica.»

privilegio por parte del gobierno local para imprimir y publicar su propia música de una manera planeada, gozó de una difusión internacional.⁴⁷

En la catedral de México se conservaba, de Locatelli, su *Sonata n.º 3*, opus 6, cuya autoría se desconocía hasta ahora, ni tampoco sabemos que existan estudios a día de hoy de este documento novohispano. Es una copia manuscrita, comprende cinco páginas y presenta completos únicamente el primer movimiento y el segundo, no así el tercero, aquí inconcluso.

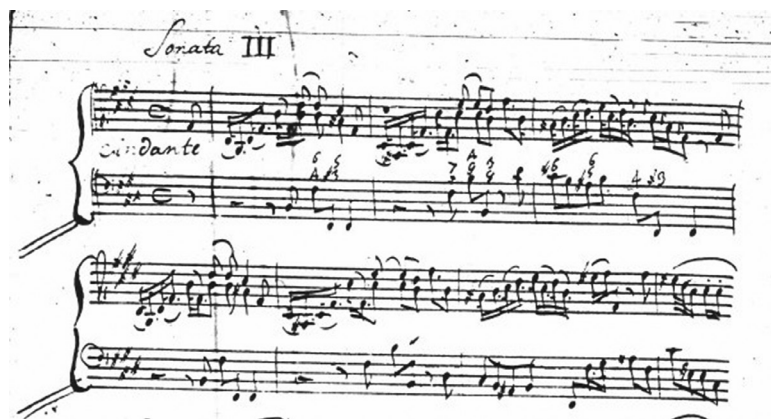


FIGURA 6. Inicio del primer movimiento de la *Sonata n.º 3*, opus 6 de Locatelli, manuscrito mexicano.



FIGURA 7. Fragmento del segundo movimiento de la *Sonata n.º 3*, opus 6 de Locatelli, manuscrito mexicano.

47. Stanley SADIE y John TYRRELL (ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 15, p. 40-43.



FIGURA 8. Inicio del tercer movimiento de la *Sonata n.º 3*, opus 6 de Locatelli, manuscrito mexicano.

Lleva el título de *Sonata n.º 3*, el primer movimiento indica *Andante* como el original y no hay cifrado en el bajo del compás cuatro al doce, de la segunda mitad del compás dieciséis al diecinueve y del veinticuatro al treinta y dos.

Encontramos, en esta copia manuscrita, algunas omisiones y cambios, respecto al original, en cuanto a ligaduras, modificándose, por lo tanto, la articulación. Podemos señalar las siguientes diferencias:

Primer movimiento, parte de violín:

- compás ocho, primer tiempo y segundo,
- compás nueve,
- compás diez, cuarto tiempo,
- compás diecisiete,
- en la primera mitad del compás diecinueve,
- compás veintiuno, segundo tiempo,
- compás veintidós.

En el segundo movimiento, al igual que el original, tiene la indicación *Allegro*; únicamente tres compases y medio cuentan con cifrado en el bajo, esto es, desde el compás veinticinco y hasta el compás veintiocho. En el manuscrito mexicano se ha agregado una apoyatura en el tercer tiempo del compás siete, además de faltarle la ligadura.

Igual como sucede en el movimiento anterior, observamos en este segundo movimiento cambios en las ligaduras y articulaciones distintas:

- en los compases ocho y nueve,
- veintisiete en su primer tiempo,
- en el compás treinta y dos,
- en la segunda mitad del treinta y cinco y treinta y seis,
- y en el cuarenta y uno.

Curioso es ver que, a partir del compás treinta y seis, en el manuscrito mexicano se agregan en las progresiones las ligaduras necesarias para que, de esa manera, se tenga la misma articulación en todas ellas, cosa que en el original no sucede.

El tercer movimiento de la *Sonata n.º 3*, opus 6, de Locatelli es un *Minueto*; todas las sonatas de este opus, excepto la duodécima, que finaliza con un *Capriccio. Prova del Intonatione*, terminan con un minueto con variaciones o un aria con variaciones.

Este movimiento es designado en la copia de México como *Minuete*. Está incompleto, pues se incluyen nada más noventa y dos compases, correspondien-

tes éstos al tema, a la primera variación y a la segunda, y a veinticuatro compases de la tercera variación. No aparecen ni el final de la tercera variación ni tampoco la cuarta variación. Además, la parte del bajo no se encuentra en la copia de la catedral de México, con lo cual únicamente el manuscrito presenta la parte, incompleta, de violín.

La versión mexicana de esta sonata de Locatelli contiene, en su último movimiento, todas las indicaciones de dinámicas, articulaciones, trinos y apoyaturas, sin ninguna variación respecto al original.

LAS SONATAS DE LECLAIR Y LOCATELLI EN EL CONTEXTO NOVOHISPANO DEL VIOLÍN

La identificación de la *Sonata n.º 10*, opus 5 de Leclair y de la *Sonata n.º 3*, opus 6 de Locatelli nos permite conocer un aspecto más de la circulación de música instrumental europea en la Nueva España, y en especial la recepción de repertorio para violín en la catedral de México.

La música instrumental, como los *versos instrumentales* u *orquestales*⁴⁸ y los fabordones, tenía una función práctica en la catedrales novohispanas junto con sinfonías, oberturas o conciertos. Al respecto, Craig Russell indica que los *versos instrumentales* en la Nueva España interactuaban entre el canto monódico de los salmos.⁴⁹ Ricardo Miranda afirma que los *versos instrumentales* sustituyen a las sinfonías dentro del clasicismo mexicano.⁵⁰ Nuevos estudios nos permitirán conocer la utilización y la función de las sonatas que hemos detectado, en particular, y de la música instrumental, en general, dentro del ámbito catedralicio y su papel dentro del medio de la música sacra novohispana. El tocar unas sonatas para violín dentro de los recintos catedralicios podría significar para el ejecutante una oportunidad de lucimiento personal ante las autoridades y una manera de demostrar su destreza técnica y el dominio del instrumento.

Los manuscritos fueron un medio propagador muy importante de la música en la Nueva España. En distintas oportunidades hemos ido señalando partituras que se vendían en la librería de Fernández Jáuregui, de las cuales muchas eran manuscritos; en el inventario del marqués de Jaral vemos, también, un gran número de partituras manuscritas. Las sonatas de Leclair y de Locatelli localizadas en el archivo de la catedral de México, junto con las otras obras allí resguardadas y que hemos comentado (sonatas de Corelli, sonata de Mahaut o *solfeggi* de Leo),

48. Ejemplos de *versos instrumentales* se pueden encontrar en diversos archivos musicales novohispanos.

49. Craig H. RUSSELL, «El esplendor de los maitines de México: sonoridad y estructura arquitectónica en los “Maitines para la Virgen de Guadalupe” (1764) de Ignacio de Jerusalem», en María GEMBERO USTÁRROZ y Emilio ROS-FÁBREGAS (ed.), *La música y el Atlántico: Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 359-396.

50. Ricardo MIRANDA, «Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)», p. 47.

refuerzan nuestra idea de la importancia del manuscrito en la difusión de la música instrumental en la Nueva España.

Fueron muchos los violinistas italianos⁵¹ que trabajaron en el territorio novohispano; algunos lograron ser maestros de capilla de catedrales —la aspiración más grande de un músico en aquella época en la Nueva España—, como fue el caso de Ignacio Jerusalem⁵² y de Santiago Billoni.⁵³ Podemos suponer que todos estos músicos viajaron llevando consigo entre sus pertenencias partituras para su propio uso. La propagación de música europea se llevó a cabo también y gracias a los archivos personales de los músicos llegados a México desde el viejo continente. Sabemos de la existencia de las *zangonauhtlas*,⁵⁴ *golpes de música*⁵⁵ y tertulias en el ámbito civil,⁵⁶ ocasiones donde se podrían haber tocado obras ins-

51. Entre los violinistas italianos que trabajaron durante el siglo XVIII en la catedral de México, podemos referir a: José Antonio Givomo Laneri, Francisco Todini, José Pisoni Escoto y Juan Gregorio Panseco; en Valladolid (Morelia), a José Beltrán Cristofani, y en Puebla, a Luis Catalani, que son mencionados en Javier MARÍN LÓPEZ, *Música y músicos entre dos mundos*, p. 195. Allí mismo, Marín menciona que a Benito Martini se le negó formar parte de la capilla de la catedral en 1721.

52. Ignacio Jerusalem nació en Lecce, Italia, en 1707; estuvo trabajando en Cádiz antes de viajar a México contratado como director musical del Teatro Coliseo de la capital mexicana, cosa que ocurrió en 1743. En 1750 fue nombrado maestro de capilla de la catedral de México. Su música de estilo galante se diseminó por todo el territorio novohispano llegando, incluso, hasta California, al norte, y a Guatemala, al sur. Sus reformas musicales influyeron durante toda la segunda mitad del siglo XVIII en la Nueva España. Véase Stanley SADIE y John TYRRELL (ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 13, p. 15-17.

53. Santiago Billoni fue maestro de capilla en la catedral de Durango, México, entre 1749 y 1756. De origen romano, este violinista fue el primer italiano nombrado maestro de capilla en la Nueva España, incluso antes que Jerusalem. Su música conservada incluye solamente aquella de tipo religioso y hasta ahora no se han localizado obras instrumentales suyas. Davies señala que Billoni escribió en un *stile antico* y también en estilo galante; además, lo ubica como un músico influenciado por la tradición corelliana. Véase Drew Edward DAVIES, *Santiago Billoni: Complete works*, Middleton, A-R, 2011.

54. El término *zangonauhtla* se refiere a los servicios musicales prestados por músicos de la catedral de México a terceras personas que les pagaban por participar en tertulias, saraos o *golpes de música*. Para mayor información al respecto, se pueden consultar: Evguenia ROUBINA, *El responsorio «Omnes Moriemini...» de Ignacio Jerusalem*, p. 25-38; Lucero ENRÍQUEZ, «Entre cuerdas y castañuelas: un vistazo sonoro a la Nueva España galante», en Lucero ENRÍQUEZ (ed.), *IV Coloquio Musicat: Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglo XVI al XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, p. 79-81.

55. *Golpes de música* se les llamó a las ejecuciones musicales realizadas en la Nueva España. Existen varias descripciones de ellos: «al anochecer en dicho Palacio Real se tuvo primoroso festejo con los más diestros músicos, el que principiaron con una danza, [...] teniendo después varios conciertos de música que fenecieron a la media noche [...]»; también la siguiente: «[...] al anochecer, restituidos a dicho palacio [Arzobispal], concurriendo los sujetos referidos [arzobispo, obispo, padrinos y otros invitados] en el banquete se ministró un difuso y abundante refresco de todo género de dulces cubiertos, masas exquisitas, aguas nevadas y un concierto de música de trompetas, violines, flautas y diversidad de instrumentos, por los músicos de la Santa Iglesia y los más diestros de la Ciudad» (Manuel ROMERO DE TERREROS, *Bocetos de la vida social en la Nueva España*, México, Porrúa, 1944, p. 197-200).

56. Otro nombre que se le dio en la Nueva España a estas tertulias o reuniones donde se podía escuchar música fue el de *alcobas*, sobre todo en la época del virrey Agustín de Ahumada y Villalón,

trumentales y que contaban con el apoyo de las autoridades y de la aristocracia novohispana.⁵⁷

El caso del marqués de Jaral llama la atención, pues al ser un noble aficionado al violín coleccionó una importante cantidad de instrumentos y piezas musicales.⁵⁸ Cabe destacar, entre la música que logró reunir, la presencia de *12 solos de violín de Villoni [sic]*, *6 divertimentos de Vioni [Billoni]*⁵⁹ y *2 otros [tríos] de Jeru-*

marqués de las Amarillas, cuando su esposa, Luisa María del Rosario Ahumada y Vera, organizaba recepciones en el Palacio Real. No faltaron oportunidades para que esta virreina pusiera en evidencia su afición a la música: «Desde el principio de su gobierno, menudearon saraos en palacio y fiestas al aire libre, como eran animados paseos “al ameno y delicioso sitio de la Orilla (la Viga), y en canoas afloradas a Ixtacalco, amén de serenatas en la plaza mayor. El 1º de diciembre de 1755 —dice Castro Santa Anna—, a la primer noche, frente del tablado de SS. EE. se construyó otro que ocupaban los más diestros músicos de esta ciudad [México], con todo género de instrumentos, tocando varios y exquisitos conciertos: hallábanse todos los tablados iluminados, ocuparon el suyo SS. EE., muchas señoras, personas de distinción y todo género de gentes de distintas clases, duró este festejo el espacio de más de tres horas [...]» (Manuel ROMERO DE TERREROS, *Bocetos de la vida social en la Nueva España*, p. 51).

57. Conocemos algunos casos de músicos que estuvieron a disposición de miembros de la nobleza novohispana. Por ejemplo, se sabe que José Manuel Delgado y Mario Córdoba, violinistas de la catedral de México, tocaron para el marqués de Jaral. Otro que también tuvo la buena consideración del marqués de Jaral fue el violinista catedralicio Ignacio Pedroza; véase Evguenia ROUBINA, *El respositorio «Omnes Moriemini...» de Ignacio Jerusalem*, p. 183. En 1786, el virrey Bernardo de Gálvez solicitó a los violinistas Delgado y Aldana para integrar una sociedad de ópera que se llevaría a cabo en el Palacio Real (Javier MARÍN LÓPEZ, *Música y músicos entre dos mundos*, p. 147-148). Roubina menciona un viaje del violinista Delgado, nuevamente, costado por José Mariano Sandaneta, marqués de Rayas (Evguenia ROUBINA, *Obras instrumentales...*, p. 102, n. 34). Otros músicos pudieron haber participado en tertulias musicales, como es el caso del clavecinista y compositor madrileño Matheo Andrés Tollis de la Rocca y López de Ayllón (c. 1710-1781), quien conformó la corte del virrey de las Amarillas, Agustín de Ahumada, que llegó a México en 1755; véase Dianne LEHMANN, «Findings concerning the life and spanish origin of Matheo Tollis de la Rocca (c. 1710-1781)», *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, n.º 3 (2008), p. 15-23. Otra alusión a un músico vinculado a la clase gobernante novohispana es la del organista de la catedral de México Juan Baptista del Águila (c. 1720-1784), que en 1746 llegó acompañando a México al virrey Juan Francisco de Güemes y Horcasitas, conde de Revillagigedo. Este organista fue profesor de música y clave de las hijas del virrey (Javier MARÍN LÓPEZ, *Música y músicos entre dos mundos*, p. 143).

58. En los inventarios del marqués de Jaral figuran veinticinco violines, tres violas, dos violones, un *tololoche* (nombre mexicano que se le asigna al contrabajo), dos guitarras, un organito, unas trompas y dos flautas de boj. Nombres como Stradivarius, Guarneri, Amati, Stainer, Klotz, Bomini, Simpson, Landolfi, Ycoli e Yri-né [sic] se cuentan entre los constructores de los instrumentos de cuerda. Entre las piezas de música se encuentran 191 tríos, 259 sonatas, 221 oberturas, 272 conciertos, 62 dúos, trece cuartetos, siete sinfonías, seis divertimentos y 151 piezas vocales, además de un libro de lecciones y una *partida* de minuets. Los autores representados en este inventario son 53, dos de ellos del medio musical novohispano, de procedencias distintas: Italia, Francia, Alemania, Cataluña, etc. Y abarcan prácticamente todo el siglo XVIII. Véase Alejandro CORREA RODRÍGUEZ, *Música instrumental del siglo XVIII en la Nueva España*.

59. Aunque hubo un compositor italiano llamado Antonio Bioni (c. 1698-1739), quien escribió óperas y muy poca música instrumental, nos inclinamos a pensar que el autor de estos seis divertimentos es Santiago Billoni. Distintos documentos ofrecen diferentes maneras de escribir el nombre de

Un dato importante relacionado con el vínculo de la nobleza novohispana y la música y, más específicamente, con el violín —que nos gustaría señalar—, es la detección que hemos hecho de unos *Minuetes del Marqués de San Cristóbal* [sic] y del *Minuet de Guadalupe* [sic]⁶⁷ dentro de un manuscrito que lleva el título de *Juego Filarmonico Para componer Minuetes con sus Trios p.^a Fortepiano Por la suerte de los Dados. Obra Del Señor Dn. Jose Haiden. Agreganse á este otras obras de distintos Autores, y es de Especial gusto. Del Conde de Sta. Rosa*.⁶⁸ Estos *Minuetes del Marqués de San Cristóbal*⁶⁹ son tres, escritos para violín y bajo: el número uno está completo, el número dos presenta la parte de violín completa y la del bajo sólo en la primera parte del minueto, y el tercer minueto está integrado únicamente por ocho compases del violín. Están escritos por una mano distinta al resto del manuscrito. Sobre el *Minuet de Guadalupe*, pensamos que tiene relación con la ciudad mexicana y es la penúltima pieza del documento. Estos *Minuetes del Marqués de San Cristóbal* podrían estar relacionados con un *Juego Philarmónico, con el que qualquiera, aun sin ser Músico ni saber contrapunto, puede con facilidad componer un infinito número de Contradanzas à dos Violines y Baxo: compuesto por el Señor Marqués de San Cristóbal* [...], que se vendía por dos pesos en la oficina de la *Gaceta de México* en 1794.⁷⁰

También en la Nueva España, un *Haydn filarmónico* —que bien podría ser el *Gioco Filarmónico* de Haydn de 1790— se podía adquirir en 1801 en la librería de Fernández Jáuregui.⁷¹ En esta línea, hacia 1809, apareció en la Ciudad de México otro *Juego harmónico, para poder componer ò sacar cuantos minuets y contradanzas se quieran para baylar, puestos para dos violines y baxo, para que fácilmente se pueda reducir á clave ò a guitarra* de José Francisco Delgado.⁷²

67. Esta localización e información relativa la dimos a conocer en el año 2014 en Alejandro CORREA RODRÍGUEZ, *Música instrumental del siglo XVIII en la Nueva España*.

68. Este documento se encuentra en la Biblioteca Nacional de España con el número BNE M/14856. Un estudio de Gosálvez Lara data este manuscrito alrededor de 1790, lo relaciona con el *Gioco Filarmónico* de Haydn, menciona que perteneció al conde de Santa Rosa (rico noble y clérigo mexicano zacatecano) y que el tipo de papel de que está hecho este manuscrito es de una clase que circuló ampliamente en la Nueva España. Para mayor información sobre este estudio, véase José Carlos GOSÁLVEZ LARA, «La Música de Haydn en colecciones españolas», *MAR: Música de Andalucía en la Red*, n.º 1 (2011), p. 9-24. Disponible en línea en <<http://mar.ugr.es>>.

69. El tercer hijo del conde de Regla, Pedro Romero de Terreros, fue José María Francisco Ciriaco Romero de Terreros y Trueba, marqués de San Cristóbal. Se le concedió el título en 1776 y murió en París en 1817; véase Alejandro GONZÁLEZ ACOSTA, «Versos en Tlalpan en honor al virrey Yrurrigaray», *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* (Universidad Nacional Autónoma de México), vol. XII, n.º 1-2 (2007), p. 113-121.

70. Evguenia ROUBINA, *Obras instrumentales...*, p. 145, n. 77. La autora señala la siguiente fuente: Manuel Antonio VALDÉS, *Gazetas de México: Compendio de noticias de Nueva España*, t. VI, n.º 10 (11 marzo 1794), México, Felipe de Zúñiga y Ontiveros, p. 80. Esta referencia también es indicada en Gabriel SALDÍVAR Y SILVA, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, p. 116.

71. Véase *Abaluo de los papeles de musica...*

72. Evguenia ROUBINA, *Obras instrumentales...*, p. 145, n. 75. Se indica la fuente siguiente: *Diario de México* (Ciudad de México), t. XI, n.º 1502 (11 noviembre 1809), p. 548.

Estos minuets estaban dedicados al esparcimiento de la aristocracia novohispana al igual, seguramente, que el *Manuscrito 1560 Tablatura musical* y el *Manuscrito Hague*, aunque también pudiéramos pensar que tienen algún carácter educativo, sobre todo la *Tablatura musical*, que contiene algunas indicaciones de arco y digitaciones y piezas llamadas *lezion* o *lesión*. Corelli,⁷³ Campra,⁷⁴ Nicolini,⁷⁵ Pichiforte,⁷⁶ Gerardo,⁷⁷ Ricardo⁷⁸ y Antonio⁷⁹ son los autores que aparecen en la colección de piezas, danzas y minuets del *Manuscrito 1560 Tablatura musical*, aunque hay muchas sin autor.

El *Manuscrito Hague*, documento novohispano que recolecta danzas, algunas con indicaciones coreográficas, presenta concordancias con música francesa, inglesa y española, principalmente. Hemos observado nuevas correspondencias de algunas piezas de este manuscrito novohispano con uno catalán conservado en la Biblioteca de Cataluña, con signatura M741 22.⁸⁰

73. Para ver la música de Corelli incluida en la *Tablatura musical*, véase la nota 13.

74. Véase la nota 22.

75. Tenemos los siguientes datos donde aparece el apellido Nicolini; pensamos que se hace referencia a un músico italiano residente en la Nueva España. Así, por ejemplo, en la *Tablatura musical* se encuentran ocho piezas de este autor: *El Florecido Nicolini*, Min.[ueto] Nicol.[ini] 19, Min.[ueto] Nic.[oli]ni 22, Min.[ueto] Nic.[olini] 23, Min.[ueto] Nic.[olini] 28, *Minuet de Nicolini* 35, *Adagio M^o Nicolini*, *Oracion fúnebre* [sic] y *Minuet Nic.[olini]*. El marqués de Jaral poseyó 1 otro [cuaderno] *Lecion de Nicolini con dos exemplares á 2 p[eso]s* (Alejandro CORREA RODRÍGUEZ, *Música instrumental del siglo XVIII en la Nueva España*, p. 82; Alejandro CORREA RODRÍGUEZ, «Instrumentos y piezas musicales de un noble novohispano: el inventario del marqués de Jaral», p. 224). En 1733 se cantaron unos Maitines con letras puestas «en metro músico» por «el célebre Nicolini» (Juan Francisco SAHAGÚN DE AREVALO (ed.), *Gacetas de México*, vol. II, p. 128). Roubina acota que «el más antiguo residente de la capital del virreinato de los compositores italianos que trabajaron en esa ciudad en el siglo XVIII sería Nicolini» (Evguenia ROUBINA, *El responsorio «Omnes Moriemini...» de Ignacio Jerusalem*, p. 147).

76. Hay un *Minuet de Pichiforte*. El origen de este músico podría ser italiano.

77. El nombre Gerardo aparece como autor de: *Minuet Gerardo* 12, *Minuet de Ger.[ard]o* 25, *Sonata Gerardo* 29 (consta de una siciliana y un *Alegro*), *Lesion del maestro Bartholome Gerardo Segunda bos* [sic], *Lezion a solo del M Gerardo-Allegro Coreli* (es un fragmento del décimo movimiento del op. 6, n.º 2 de Corelli, parte de primer violín) y *Gerardo. Sonata* (incompleta). Quizás se trate de un músico con origen novohispano.

78. De Ricardo se encuentra la pieza *M. Ruizeñor Ric[ard]o* 26 y *Giga por la M. de Ricardo*. Posiblemente la autoría de estas piezas, como especula Saldívar, se deba a Ricardo de la Main; véase n. 35.

79. Seis piezas de Antonio están contenidas en la *Tablatura musical*: *Minuet Ant.[oni]o* 2º, *Min.[uet] Ant.[oni]o* 14, *Min.[uet] Ant.[oni]o* 18, *Min.[uet] Ant.[oni]o* 20, *Minuet Ant.[on]io* (es la misma pieza con el número 13 del manuscrito) y *Minuet A[ntoni]o* (es la misma pieza que el número 7 del manuscrito). Al igual que Gerardo, Antonio podría haber sido un músico novohispano.

80. Dicho documento catalán lleva el título *Follias, Ballets, Sardanas, Contradansas, Minuets, Balls, Pasapies, y molts altres coses de aquell temps vell, que ara son poch usades, pero ab tot son bonicas y molt alegres*. Un estudio próximo a realizar nos permitirá determinar si nuestras observaciones son correctas y si son extensivas a otros manuscritos novohispanos. Por ejemplo, hemos visto que «El Babau o fandango cathalan» [sic] del *Manuscrito Hague* corresponde armónicamente con «Lo Babau» del *Manuscrito M741 22*. De igual manera, encontramos títulos de piezas en ese manuscrito catalán que corresponden a nombres de otras que se incluyen en el *Manuscrito Hague*, en el *Manuscrito 1560*

Otro documento muy llamativo, de posible origen novohispano, dedicado al violín y utilizado explícitamente para la enseñanza es el *Livro de lecciones a solo violín del Sr. Don Nicolás Olivari* [sic]. Contiene cincuenta y ocho interesantes pequeñas piezas para violín solo y sin bajo. Se encontraban en el Colegio de San Miguel de Belén, institución dedicada a la educación de niñas en la Ciudad de México. Estas lecciones de Olivari, junto al opus 5 de Corelli, a los doce conciertos *Pensieri Adriarmonici* de Facco, a obras de Sammartini, Hasse, David Pérez, Jommelli, Haydn, Lampugnani, entre otros, y lecciones de solfeo de Leo, Feo y Jerusalem, conformaron el material didáctico que se utilizó en aquella institución de la capital novohispana. Sobre Nicolás Olivari no tenemos noticias; sabemos que en la librería de Fernández Jáuregui se vendían unos dúos de Olivari.⁸¹

La música para violín compuesta en la Nueva España, por lo que hemos apreciado, es muy escasa. De algunos músicos extranjeros residentes en la Nueva España se conservan obras instrumentales; de esta forma, en la catedral de Durango, hallamos, de Ricardo de la Main, un *Concierto a 2 Viol[ine]s y Baxo*, en mi bemol mayor pero incompleto.⁸² También se encuentra en la catedral de Durango un *Concerto. A Due Violines Due trompas i Basso*, en sol mayor y también incompleto⁸³ de Francisco Rueda.⁸⁴

Dos violinistas que sobresalieron en su época fueron los novohispanos Juan Manuel Aldana y José Manuel Delgado. Aldana (1758-1810) posiblemente haya estudiado violín con el italiano Gregorio Panseco,⁸⁵ aunque otras fuentes citan

Tablatura musical y en el *Códice Saldívar N. 4*, por ejemplo «Lo fandango» («Fandango» del *Códice Saldívar N. 4*), «La Berde» («Al verde retamar» del *Códice Saldívar N. 4* y del *Manuscrito Hague* (cabe mencionar, aquí, que Russell, al no encontrar correspondencia de la pieza del *Manuscrito Hague*, pensó que se trataba de una pieza compuesta en México; véase Craig H. RUSSELL, «El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII», p. 53), «La Perla» («La Perla» del *Manuscrito Hague*), «La Bretanya» («Baylete de la Bretaña» del *Manuscrito 1560 Tablatura musical*) y «La Estopa» («La Estopa» del *Manuscrito Hague*).

81. Consúltase Josefina MURIEL y Luis LLEDÍAS, *La música en las instituciones femeninas novohispanas*, p. 97-101.

82. Drew Edward DAVIES, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, p. 364.

83. Drew Edward DAVIES, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, p. 425.

84. Francisco de Rueda (?-1786), músico del teatro de Barcelona, tocaba el violín y la trompa. Llegó en 1743 a la Ciudad de México para trabajar en el Coliseo de esa ciudad, en 1747 ingresó en la capilla musical de la catedral de México y en 1750 fue nombrado maestro de capilla en la catedral de Guadalajara (México), puesto que desempeñó hasta su muerte. Su música se conserva en las catedrales de Guadalajara, Durango y México (datos tomados de Evguenia ROUBINA, *Obras instrumentales...*, p. 94).

85. Gregorio Panseco, violinista originario de Milán, llegado en 1743 con Jerusalem y otros músicos para tocar en el Coliseo de México, en 1761 ingresó como primer violín en la capilla de la catedral de México, con lo cual tuvo que dejar su puesto del Coliseo y la plaza que unos años antes había obtenido como maestro de capilla de la Profesa. Tocaba también el violón y la flauta travesera. Murió en 1802. Panseco, sobre Aldana, se refirió en los siguientes términos: «de cuya habilidad no tengo que recomendar más, sino lo mismo que se ve» (datos de Evguenia ROUBINA, *El responsorio «Omnes Moriemini...» de Ignacio Jerusalem*, p. 111).

como su mentor a Nicolás Gil de la Torre.⁸⁶ Fue un destacadísimo músico, violinista tanto de la catedral de México como del Coliseo. Compuso música instrumental; no toda se ha preservado y casi toda se encuentra incompleta, conservándose en la catedral de México, en la Colegiata de Guadalupe y en la catedral de Durango. Entre la música instrumental de Aldana se hallan varios *versos* orquestales, una sonata y otra *sonata concertante* para guitarra y violín;⁸⁷ un *baile yngles*,⁸⁸ unas *boleras nuevas*,⁸⁹ un *minueto con variaciones*, otras *boleras* y una *Canción en honor del virrey Garibay*;⁹⁰ una sinfonía, un dúo, un concierto, un dueto, doce minuets y doce conciertos.⁹¹ Al inicio del siglo XIX, *El Diario de México* le recomienda cambiar su nombre por el de Aldani o Eldem, para obtener un mayor reconocimiento por parte del público novohispano; el mismo diario lo compararía años después con el italiano Antonio Lolli.⁹² Se tenía a Aldana en muy alta consideración, cuando de nuevo *El Diario de México* le llama *Pleyel americano*. El mismo periódico, en 1806, anuncia «un Concierto obligado de violón, que tocará el diestro y acreditado maestro Don José Manuel Aldana»; además, se halaga su trabajo como maestro de violín, pues, según el mismo diario, «ha sabido inspirar su genio músico a sus discípulos, en el bello estilo de Don Simón Bibián, en la dulzura de Doña Micaela Miramón, y en la habilidad del joven Don Eusebio [...]».⁹³

José Manuel Delgado (1750-1816) fue otro gran violinista novohispano. En 1787 se decía de él lo siguiente: «El primer violín de la Orquesta, q[u]e notori[amen]te es uno de los más distinguidos en la Profesión, hara ostentación de su

86. Mauricio HERNÁNDEZ MONTERRUBIO, «José Manuel Aldana: hacia un nuevo panorama del siglo XVIII», *Heterofonía*, n.º 125 (2001), p. 11. El autor da como fuente el siguiente artículo: Robert STEVENSON, «José Manuel Aldana y Matheo Toles (Tollis) de la Roca», *Heterofonía*, n.º 30 (1973), p. 16.

87. De estas sonatas se conserva únicamente la parte de violín. Se publicaron, con una reconstrucción de las partes de guitarra, en Mauricio HERNÁNDEZ MONTERRUBIO, «José Manuel Aldana: hacia un nuevo panorama del siglo XVIII», p. 65-100.

88. Esta pieza y las dos sonatas mencionadas anteriormente están contenidas en el *Códice Angulo* del fondo reservado de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

89. Esta obra está incompleta, es para dos guitarras y voz, se ubica en el Conservatorio de las Rosas, Morelia (Mauricio HERNÁNDEZ MONTERRUBIO, «José Manuel Aldana: hacia un nuevo panorama del siglo XVIII», p. 23 y 24).

90. Según informa Hernández Monterrubio, estas dos piezas, las boleras y la *Canción*, son mencionadas en Ricardo MIRANDA, «Manuel Antonio del Corral o las andanzas de un músico español en el ocaso del México colonial», en *Ecos, alientos y sonidos, ensayos sobre música mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Veracruzana, 2001, p. 22.

91. Estas últimas obras referidas se incluyen en el *Abaluo de los papeles de musica...*

92. Reseñas hechas en Mauricio HERNÁNDEZ MONTERRUBIO, «José Manuel Aldana: hacia un nuevo panorama del siglo XVIII». Sobre Antonio Lolli podemos decir que un método, sonatas y conciertos de este autor se podían adquirir en la librería de Fernández Jáuregui en 1801, por lo que suponemos que el público novohispano conocía la trayectoria de ese músico italiano. Véase *Abaluo de los papeles de musica...*

93. Evguenia ROUBINA, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009, p. 214.

habilidad, tocando un Concierto de violín Obligado tan brillante en su Armonía, como difícil en su ejecución». ⁹⁴ Delgado, posiblemente, dejó su plaza de violín primero en la catedral de Morelia para trasladarse a la Ciudad de México y tocar para el marqués de Jaral; en 1780 ingresa en la capilla de la catedral de México. Fue reconocido por sus contemporáneos «por el tono corpulento que sacaba a su instrumento y maestría en el manejo del arco», ⁹⁵ y otras cualidades. Se conservan en diferentes archivos catedralicios sus *versos* orquestales; el *Códice Angulo* ⁹⁶ contiene arreglos suyos para dos guitarras de sinfonías de Haydn, y es muy probable que se vendieran tríos, un minueto y unos dúos suyos en la librería de Fernández Jáuregui. ⁹⁷ Unas *Variaciones* de José Manuel Delgado para conjunto instrumental han sido publicadas. ⁹⁸ Nos muestra su autor pasajes de virtuosismo, dignos de un análisis aparte, en la parte de violín primero principal.

José Manuel Delgado fue padre del también célebre y hábil violinista novohispano José Francisco Delgado y Fuentes (1771-1829). José Francisco llegaría a ser primer violín de la catedral de México; se sabe que compuso, hacia 1809, un *Juego harmónico, para poder componer ò sacar cuantos minuets y contradanzas se quieran para baylar, puestos para dos violines y baxo, para que fácilmente se pueda reducir á clave ò a guitarra*. ⁹⁹ También es autor de *versos orquestales* y ha llegado hasta nuestros días su *Trío N.2 para dos violines y bajo*. ¹⁰⁰

Desde luego, aunque la música instrumental escrita por músicos de la Nueva España es poca, se cuenta, en los diferentes archivos musicales novohispanos, con la presencia de música instrumental europea. Continuando con las fuentes novohispanas referentes a repertorio de violín, podemos citar que, en el llamado *Quaderno Mayner*, ¹⁰¹ se encuentran diferentes movimientos del opus 5 de Boccherini, ¹⁰² aunque no está presente la parte de violín —únicamente la correspondiente al teclado. ¹⁰³

También de procedencia europea son algunos tratados y métodos para violín que circularon en la Nueva España. Así, tenemos que *The art of playing on the*

94. Evguenia ROUBINA, *Obras instrumentales...*, p. 213.

95. Evguenia ROUBINA, *Obras instrumentales...*, p. 47.

96. Este documento se encuentra resguardado en el fondo reservado de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

97. *Abaluo de los papeles de musica...*

98. Evguenia ROUBINA, *Obras instrumentales...*, p. 337-378.

99. Véase nota 72.

100. La obra mencionada ha sido publicada en Evguenia ROUBINA, *Obras instrumentales...*, p. 309-334.

101. Este manuscrito novohispano se conserva en el fondo reservado de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada de la Ciudad de México y data de 1804. Véase José de Jesús HERRERA ZAMUDIO, *El Quaderno Mayner*, Universidad Veracruzana, 2007, p. 7.

102. El opus 5 de Boccherini se publicó en 1768 en París como *Sei Sonate per Forte-piano, con accompagnamento di un violino*; un año después, se editó como *Sei sonate di cembalo e violino obbligato* (José de Jesús HERRERA ZAMUDIO, *El Quaderno Mayner*, p. 124).

103. José de Jesús HERRERA ZAMUDIO, *El Quaderno Mayner*, p. 123-127.

*violín*¹⁰⁴ de Geminiani¹⁰⁵ se vendía en la librería de la calle de la Monterilla de la Ciudad de México, hacia 1806; el *Arte del Arco*¹⁰⁶ de Tartini, los *Estudios para violín*¹⁰⁷ de Fiorillo, la *Escuela para violín*¹⁰⁸ de Lolli y la *Escuela para violín*¹⁰⁹ de Herrando podían ser adquiridos en la librería de Fernández Jáuregui, en 1801.¹¹⁰

CONCLUSIONES

El hecho de haber localizado e identificado la *Sonata n.º 10*, opus 5 de Leclair y la *Sonata n.º 3*, opus 6 de Locatelli dentro del archivo de la catedral de México es un testimonio de la circulación de la música instrumental europea en la Nueva España y, específicamente, es una prueba de la recepción de obras para violín del siglo XVIII.

Ha sido una suerte haber detectado estas piezas musicales, propias de un repertorio instrumental, y más bien del ámbito profano, dentro de un archivo catedralicio. Nos sorprende un poco el hecho de que hasta la fecha no haya habido ninguna información referente a estas sonatas para violín ubicadas en la catedral de México.

Pero más allá de eso, la presencia de estas sonatas, en el archivo de la más importante iglesia novohispana, nos lleva a hacernos una serie de preguntas: ¿por qué y para qué necesitaron los músicos de la capilla de la catedral de México tener estas dos sonatas en su archivo?; si se tocaron alguna vez dentro de los servicios religiosos, entonces ¿cuándo y en qué momento lo hicieron?; ¿quién fue el violinista que las tocó?; ¿o quizás fueron diferentes violinistas que en distintas ocasiones pudieron tocar esas sonatas?; ¿cómo llegaron a la catedral?; ¿quién fue el copista?; ¿las copió algún músico integrante de la capilla? Como vemos, son más las preguntas que tenemos, que las respuestas que podemos ofrecer.

Sabemos, por las nuevas investigaciones al respecto, de la asimilación y adaptación de la música galante en el contexto novohispano; conocemos la utili-

104. Este método data de 1751 y fue publicado en Londres.

105. Evguenia ROUBINA, *Obras instrumentales...*, p. 233.

106. Se trata de *L'Arte del arco* o *L'Art de l'archet*, de 1748, publicado en París.

107. Se refiere a *Etude pour le Violon. Formant 36 caprices*, entre 1785-1788, publicado en París.

108. Hacia 1774 se publicó en Berlín *L'Ecole du violon en Quator* de Antonio Lolli.

109. Este método se trata del *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín* de José de Herrando, publicado en París en 1756. Gabriel Saldívar tenía en su biblioteca un ejemplar de este método de violín, aunque, al parecer, desconoció al autor y el título del mismo. Saldívar describe, además, que, a continuación de este tratado, comenzaba un segundo cuaderno de catorce páginas conteniendo ejercicios de dobles cuerdas. Véase GABRIEL SALDÍVAR Y SILVA, *Historia de la música mexicana*, p. 136. Russell afirma que se incluyen veintiocho estudios en el documento perteneciente a Saldívar, que no aparecen en ninguna otra fuente. Véase CRAIG H. RUSSELL, «El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII», p. 58.

110. *Abaluo de los papeles de musica...*

zación de sinfonías, oberturas y conciertos durante partes puntuales de las celebraciones religiosas.

Estas sonatas de Leclair y Locatelli, lo mismo que otras obras instrumentales que se encuentran en los archivos de las catedrales mexicanas, podrían haber tenido una función especial, y podrían estar mostrándonos una flexibilidad de los repertorios religiosos utilizados en la Nueva España.

Pero también nos dan pistas del nivel técnico de los violinistas de la catedral de México, si es que alguno de ellos tocó alguna vez una de estas sonatas. Esta posibilidad, la de tocar unas sonatas con demandas técnicas importantes como son las que presentan estas sonatas identificadas de Leclair y Locatelli, nos hace creer que algunos violinistas novohispanos, los más preparados y diestros en su arte, podrían haberse atrevido a confrontar tales dificultades técnicas y musicales.

BIBLIOGRAFÍA

- Abaluo de los papeles de musica pertenecientes á el Albacenazgo del difunto P. Dn. Jose Fernandez Jauregui. Año de 1801.* Archivo General de la Nación, Tierras, 1334.
- ARRIAGA, Gerardo. «Un manuscrito mexicano de música barroca». *Revista de Musicología*, vol. 5, n.º 1 (1982), p. 111-126.
- BERNAL JIMÉNEZ, Miguel. *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid: Siglo XVIII*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939.
- Códice Angulo. Completo Metodo de Guitarra, n.º 2.* MT580 C65. Fondo reservado. Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- CORELLI, Arcangelo. *Sonate a violino e violone o cimbalo: Opera Quinta, Roma 1700, Incisa da Gasparo Pietra Santa*. Florencia: Studio per Edizione Scelte, 1979. [5ª ed., 2000 (Archivum Musicum. Collana di Testi Rari; 21)]
- CORREA RODRÍGUEZ, Alejandro. *Música instrumental del siglo XVIII en la Nueva España: Memorias de instrumentos musicales y piezas de música del marqués de Jaral*. Proyecto final MIMA UAB-ESMUC, 2014.
- «Instrumentos y piezas musicales de un noble novohispano: el inventario del marqués de Jaral». *III Encuentro de Jóvenes Musicólogos*, Sevilla, 2015, p. 216-226. Disponible en línea en: <<http://www.musicologiacriativa.com/actasiiiiejm>>.
- DAVIES, Drew Edward. *The italianized frontier: Music at Durango Cathedral, español culture, and aesthetics of devotion in eighteenth-century New Spain*. Tesis doctoral. The University of Chicago, 2006.
- «Reinventando la música de Mateo Tollis de la Rocca: Una edición de *Voce mea ad dominum clamavi* (1777-1797) con cometarios». *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, n.º 3 (2008), p. 24-53.
- *Santiago Billoni: Complete works*. Middleton: A-R, 2011.
- *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*. México: Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas: Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, A. C., 2013.

- DÍEZ-CANEDO LORES María. «La flauta travesera en las dos orillas: una sonata de flauta de Luis Misón en México». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 14 (2007), p. 41-72.
- ENRÍQUEZ, Lucero. «¿Y el estilo galante en la Nueva España?». En: ENRÍQUEZ, Lucero; COVARRUBIAS, Margarita (ed.). *I Coloquio Musicat: Música, catedral y sociedad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 171-196.
- «Entre cuerdas y castañuelas: un vistazo sonoro a la Nueva España galante». En: ENRÍQUEZ, Lucero (ed.). *IV Coloquio Musicat: Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglo XVI al XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Humanidades, 2009, p. 65-100.
- ENRÍQUEZ, Lucero (ed.). *34 sonatas de un manuscrito anónimo del siglo XVIII: Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.
- ESTRADA, Jesús. *Música y músicos de la época virreinal*. México: Secretaría de Educación Pública, 1973.
- FIORILLO, Federico. *Etude pour le Violon. Formant 36 caprices, París, Sieber, 1785-1788*. Offenburg: Offenburg, 2005.
- Follias, Ballets, Sardanas, Contradansas, Minuets, Balls, Pasapies, y molts altres coses de aquell temps vell, que ara son poch usades, pero ab tot son boniques y molt alegres. M741 22. Biblioteca de Catalunya.
- GEMBERO USTÁRROZ, María; ROS-FÁBREGAS, Emilio (ed.). *La música y el Atlántico: Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada: Universidad de Granada, 2007.
- GEMINIANI, Francesco. *The art of playing on the violin..., Opera IX, London, 1751, Violon. Italie 1600-1800*. Vol. 1. Courlay: Fuzeau, 2002, p. 255-319. (Méthodes & Traités)
- GONZÁLEZ ACOSTA, Alejandro. «Versos en Tlalpan en honor al virrey Yturriagaray». *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* [Universidad Nacional Autónoma de México], vol. XII, n.º 1-2 (2007), p. 113-121.
- GOSÁLVEZ LARA, José Carlos. «La música de Haydn en colecciones españolas». *MAR: Música de Andalucía en la Red*, n.º 1 (2011), p. 9-24. Disponible en línea en: <<http://mar.ugr.es>>.
- GUERBEROF HAHN, Lidia. *Archivo de música de la Colegiata de Guadalupe de México*. México: Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe de Santa María de Guadalupe, 2006.
- HERNÁNDEZ MONTECUBIO, Mauricio. «José Manuel Aldana: hacia un nuevo panorama del siglo XVIII». *Heterofonía*, n.º 125 (2001), p. 9-30 y 65-101.
- HERRERA ZAMUDIO, José de Jesús. *El Quaderno Mayner*. Universidad Veracruzana, 2007.
- Juego Filarmonico. Para componer Minues con sus Trios p.^a Fortepiano. Por la suerte de dos Dados. Obra Del Señor D.N José Haidem. Agreganse á este otras obras de distintos Autores y de Especial gusto. Del Conde de Sta. Rosa*. Biblioteca Nacional de España, topográfico BNE M/14856.
- KOEGEL, John. «Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de las Nueva España». *Heterofonía*, n.º 116-117 (1997), p. 9-37.
- LECLAIR, Jean-Marie. *Sonates à violon seul avec la basse continue: Troisième livre*. Facsímil de París, 1734. Courlay: Fuzeau, 1986.

- LEHMANN, Dianne. «Findings concerning the life and spanish origin of Matheo Tollis de la Rocca (c. 1710-1781)». *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, n.º 3 (2008), p. 15-23.
- LESURE, Françoise (ed.). *RISM, Recueils Imprimés, XVIII Siecle*. Munich-Duisburgo: Henle, 1964.
- LOCATELLI, Pietro Antonio. *XII Sonate a violino solo e basso. Opus VI, 1732*. Courlay: Fuzeau, 1995.
- LOLLI, Antonio. *Ecole du violon*. Offenbach: J. André, c. 1794.
- MAHAUT, Antoine. *VI sonate a flauto traversiere solo col basso continuo: Op. I*. Florencia: Studio per Edizione Scelte, 1983.
- MARÍN LÓPEZ, Javier. *Música y músicos entre dos mundos: La catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2007.
- «Libros de música para el Nuevo Mundo a finales del siglo XVIII: el proyecto editorial del impresor José Doblado». En: NAVARRO ANTOLÍN, Fernando (coord.). *Orbis Incognitus: Avisos y legajos del Nuevo Mundo: XII Congreso Internacional de la AEA*. Vol. 2. Huelva: Universidad de Huelva, 2007, p. 137-152.
- MCCARTY, Evelyn Louise. *A performance edition of selected dances from the Eleanor Hague manuscript of music from colonial Mexico*. Tesis doctoral. Northwestern University, 1981.
- MIRANDA, Ricardo. «Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)». *Heterofonía*, n.º 116-117 (1997), p. 39-50.
- MURIEL, Josefina; LLEDÍAS, Luis. *La música en las instituciones femeninas novohispanas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2009.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique. *Reseña histórica del teatro en México: 1538-1911*. México: Porrúa, 1961. 5 v.
- ORTA VELÁZQUEZ, Guillermo. *Breve historia de la música en México*. México: Porrúa, 1971.
- PÉREZ ENRÍQUEZ, Rafael; MADRAZO SALINAS, Casilda; MEJÍA ARMIJO, Manuel. *Un sarao en Chalco: La música del Manuscrito Joseph María García (1772): Selección de repertorio*. Coord. y ed. de las partituras a cargo de Manuel Mejía Armijo. México: Fundación Mecenaz Arte y Cultura: Grupo Segrel, 2016.
- REYNA, María del Carmen. *Opulencia y desgracia de los marqueses de Jaral de Berrio*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002. (Obra Varia)
- ROMERO DE TERREROS, Manuel. *Bocetos de la vida social en la Nueva España*. México: Porrúa, 1944.
- ROUBINA, Evguenia. *El responsorio «Omnes Moriemini...» de Ignacio Jerusalem*. México: Universidad Nacional Autónoma de México: Escuela Nacional de Música, 2004.
- *Los instrumentos de arco en la Nueva España*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*. México: Eón, 2009.
- RUSSELL, Craig H. «El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII». *Heterofonía*, n.º 116-117 (1997), p. 51-97.

- RUSSELL, Craig H. «El esplendor de los maitines de México: sonoridad y estructura arquitectónica en los “Maitines para la Virgen de Guadalupe” (1764) de Ignacio de Jerusalem». En: GEMBERO USTÁRROZ, María; ROS-FÁBREGAS, Emilio (ed.). *La música y el Atlántico: Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada: Universidad de Granada, 2007, p. 359-396.
- RUSSELL, Craig H. (ed.). *Santiago de Murcia's «Códice Saldívar N° 4»: A treasury of secular guitar music from Baroque Mexico*. Chicago: Urbana: University of Illinois Press, 1995. 2 v.
- SADIE, Stanley; TYRRELL, John (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2ª ed. Londres: Macmillan, 2001. 29 v.
- SAHAGÚN DE ARÉVALO, Juan Francisco (ed.). *Gacetas de México*. México: Secretaría de Educación Pública, 1949. 3 v.
- SALDÍVAR Y SILVA, Gabriel. *Historia de la música mexicana: Épocas precortesiana y colonial*. México: Secretaría de Educación Pública, 1987.
- *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*. México: CENIDIM, 1991-1992. 2 v.
- SANS, Juan Francisco. «Ni son anónimas, ni son instrumentales, ni están inéditas: las “sonatas” del Archivo de Música de la Catedral de México». *Heterofonía*, n.º 138-139 (2008), p. 131-153.
- SCHLAGER, Karlheinz (ed.). *RISM, Eizeldrucke Vor 1800*. Kassel: Barenreiter, 1971. 15 v.
- Solfèges d'Italie avec la base chiffrée composés par Leo, Durante, Scarlatti, Hasse, Porpora, Mazzoni, Caffar, Davide Perez &c., dédiés a messeigneurs les premiers gentil hommes de la chambre du Roi, et recuillis par les Srs. Levesque & Bêche, ordinaires de la musique de Sa Majesté, Paris Cousineau Md. Luthier, 1778*. Biblioteca Nacional de España, signatura M/2497.
- STANFORD, E. Thomas. *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla, de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia: Gobierno del Estado de Puebla: Universidad Anáhuac del Sur: Fideicomiso para la Cultura México/USA, 2002.
- Tablatura musical, Ms. 1560, olim 1686*, Fondo reservado. Biblioteca Nacional de México.
- TARTINI, Giuseppe. *L'Arte del arco ou L'art de l'archet*. París: Lecler, [s. a.].
- WHITELAW, Laureen. «Discovery of the authorship of 34 sonatas from eighteenth-century Mexico City». *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, n.º 3 (2008), p. 54-55.

MÚSICA SIMFÒNICA I ÒPERA A VILAFRANCA. SEGLE XVIII

JOAN CUSCÓ I CLARASÓ

Universitat de Barcelona
Societat Catalana de Musicologia

RESUM

En aquest article tractem la música des de diferents àmbits. Tot i mostrar la riquesa de la música simfònica i operística que es va produir i que s'interpretà al Penedès (i, per extensió, a Catalunya), també copsem la presència de la música en altres àmbits de la vida. Aquest fet permet un acostament singular al segle XVIII i, més concretament, a la cultura musical d'aquest moment. I suposa reavaluar la música en la Catalunya del segle XVIII.

PARAULES CLAU: música simfònica, òpera, guitarra, música catalana.

SYMPHONIC MUSIC AND OPERA IN VILAFRANCA IN THE 18th CENTURY

ABSTRACT

In this paper we deal with music from different fields. Apart from evidencing the wealth of symphonic and operatic music that was produced and interpreted in El Penedès region and in Catalonia at large, it also highlights the presence of music in other aspects of life. This allows a singular approach to the 18th century and, more precisely, to the musical culture of that time, as well as a reassessment of the music and the musicians of 18th-century Catalonia and their position in the European context.

KEYWORDS: symphonic music, opera, guitar, Catalan music.

Abans d'entrar de ple en el tema que ens ocupa, i a mode d'introducció, voldríem dir quatre dades sobre la Capella de Música de Santa Maria de Vilafranca del Penedès i els gèneres musicals en què ens centrem (la música instrumental i simfònica i la música dramàtica).

No tenim a mà els documents fundacionals de la Capella de Música de Santa Maria; amb tot, sí que hi ha un conjunt de dades sobre la música a Santa Maria a partir del segle XIV. Hi havia una escolania l'any 1314, el primer orgue fou restaurat l'any 1450, el primer mestre de cant amb nom i cognoms és Joan Puig (l'any 1553), l'any 1598 es parla de la capella de cantors i, a partir del 1600, hi ha constants notícies dels ministrers que formaven part de les quatre capelles de música que hi havia a Vilafranca del Penedès. S'arriba a les portes del segle XVIII (l'any 1697) amb una gran festa amb motiu de la fi de la guerra en què veiem que hi ha música a quatre cors, s'estrenen villancets nous i la Capella de Música de Santa Maria és reforçada amb cantors de Montserrat i del Palau de la Comtessa (i d'altres indrets) i, fora de l'església els seus instrumentistes ja actuen com a cobla de la vila i fan balls de màscares nocturns. D'altra banda, a Vilafranca es conserva molta música d'aquests segles i en coneixem alguns músics i mestres de dansa¹ (a banda dels membres de les cobles de joglars i de ministrers).² I, entre aquesta música, hem de destacar el manuscrit de l'anomenada «Missa de Barcelona» (que avui es conserva a la Biblioteca de Catalunya).

Pel que fa al moment que ara ens ocupa i per centrar, també, algunes de les relacions amb el que es feia a Catalunya, s'ha de dir que a la segona meitat del segle XVIII, tot i que no s'han conservat totes, a Vilafranca es tocava la música de Francesc Valls, de Francesc Queralt i de Carles Baguer,³ i que alguns músics formats a la Capella de Música de Vilafranca van tenir una profitosa carrera, per exemple: Manel Camps Castellví, Josep Fagès Baró i Francesc Torner (a la Capella Reial de Madrid i a la del comte d'Osuna);⁴ Antoni Milà (mestre de capella a Tarragona), i Jaume Duran (organista a Montserrat). Pensem que aquests fets són importants per a comprendre el que explicarem. Alhora, des d'una mirada més global de la història de la música, s'ha de prendre en consideració que a la segona meitat del segle XVIII es desenvolupa la música simfònica amb un epicentre ben clar a Mannheim (com ja va estudiar Burney fa molts anys), amb la qual cosa es desplega el gènere simfònic a partir de les obertures de l'òpera, conjuntament amb la constitució de l'orquestra moderna i del quartet de corda. Aquests aspectes els trobarem reflectits en el repertori conservat a Vilafranca, ja que al costat de les

1. Sabem que a Vilafranca hi van treballar Nicolau Çavall (almenys des de l'any 1473 i fins a principis del segle XVI), que era un mestre de música conegut com «el dansador», i també un altre músic professional que no trobem relacionat amb cap capella de música de la vila, i que era Gabriel Planas (l'any 1516).

2. Sobre aquest tema, vegeu Joan CUSCÓ (2013), «Ministrers i joglars a la Catalunya Nova (segles XIV-XVII)», *Revista Catalana de Musicologia* (Barcelona, IEC), vol. VI, p. 11-29.

3. En aquest mateix sentit, és interessant contrastar el nostre treball amb d'altres: José RECHÉ ANTÓN, *Els germans Petrides a Barcelona: Dos trompetistes bohemis al teatre de la Santa Creu (1794-1798)*, projecte final de l'ESMUC dirigit per Josep Borràs, Barcelona, curs 2010-2011.

4. El lligam és ben clar en la relació que hi havia entre aquests músics i els seus familiars que seguien exercint la música a la vila (Manel Camps, per exemple) en el fet que algun d'ells va haver de tornar a Vilafranca per la Guerra del Francès i, en el cas de Francesc Torner (mort l'any 1767), en el fet que un dels seus marmessors va ser Salvador Reixach (de qui es conserva música simfònica a Vilafranca).

obres dels compositors locals i catalans hi ha les de Stamitz, Pleyel, Bach, Beck, Filtz, Schuster, Galupi, Gassmann, Sanmartini...

Aquesta bona època del segle XVIII podem considerar que comença a finals del segle XVII amb coses tan interessants com la restauració completa de l'orgue de Santa Maria per part del «mestra d'orgas» Andreu Bargeró de «nació flamenca». L'any 1689 se li encarregà refer la cadireta i l'any 1690, l'orgue major. I és interessant per dos motius: primer, perquè suposa una posada al dia completa de l'instrument amb projecció de futur i, segon, perquè aquest organer posteriorment participà en la modernització de l'orgue de València (1699 i 1716).⁵

Ens acostem, doncs, a un patrimoni musical ben ric i divers, i a un període històric en què dos conceptes antics i centrals de la música europea van ser reescrits: el d'*orquestra* i el de *simfonia*. Dos termes que arrelen en la Grècia clàssica i que hem de vincular, aleshores, a la tragèdia grega i, en el moment que ens ocupa, a l'òpera (i a la música dramàtica en general). Dos termes que, d'entrada, només volen dir (respectivament): «lloc de dansa» i «conjunt de sons».

Tot plegat, sense que aquestes coses més concretes (perquè el temps ens empeny) no facin perdre de vista: primer, que la música acompanya tots els moments de la vida humana (sobretot els més importants); segon, que els humans som els únics que fem música i en gaudim. Per tant, i com ja iniciarem en el paràgraf que segueix, volem parlar de coses concretes però mostrar aquesta «importància global» de la música en la cultura humana.

Per acabar aquesta introducció, hi ha un altre aspecte de la vida musical del moment que voldríem anotar: la música de disbauxa a les tavernes i per carnestoltes i la música en el lleure. D'aquesta, que ens dona algunes dades interessants, en tenim un parell de descripcions que cal anotar. La primera és de finals del segle XVII i és interessant perquè diu que els capellans hi actuaven amb guitarres i altres instruments. En la visita que el representant del bisbe de Barcelona va fer l'any 1681 a la comunitat de preveres beneficiats de Santa Maria especifica que: «Los preveres beneficiats no poden entrar per las tavernas, casas de joch, anar de nits sense habits clericals, tocant guitarres o altres instruments, no se posen disffressar per Carnestoltas», sota pena econòmica i dos mesos de presó.⁶ Aquest fet

5. Els contractes es conserven a l'Arxiu Comarcal de l'Alt Penedès (ACAP), ref.: P-XVII-440-1/2098, P-XVII-439-6/2099, P-XVII-441-3/2106 i P-XVII-442-1/2107. Sobre el tema, vegeu Louis JAMBOU (1988), *Evolución del órgano español: Siglos XVI-XVIII*, vol. 1, Oviedo, Universidad de Oviedo.

6. En aquesta època hi havia una taverna enganxada a la Capella dels Dolors (i l'any 1675 hi va haver queixes perquè la gent passava per dins l'església per accedir-hi), una altra al carrer de Sant Joan coneguda com a «taverna d'en Garau» (l'any 1601), la de Joan Ribera a la plaça de l'Oli (l'any 1604), la de Pere Jeroni Janer al carrer de Graupera (l'any 1604) i als Quatre Cantons la de Batista Garau (1608). I, com diu Jordi Vidal (i demostra la queixa del 1675), moltes vegades l'espai públic i privat no quedaven ben delimitats. Vegeu Joan CUSCÓ (2007), *Cançons del vi, de beure i de taverna*, Barcelona, Dinsic; Jordi VIDAL (2013), «Els processos de les Corts del Batlle. Una aproximació a la vida quotidiana del segle XVII», *La vida quotidiana al Penedès històric: Actes del IV Seminari d'Història del Penedès*, Vilafranca del Penedès, IEP.

ens porta, també, a posar sobre la taula l'ús de la guitarra i altres instruments per part dels preveres beneficiats, que eren una elit econòmica i cultural amb poder adquisitiu i dedicats, també, al crèdit monetari.⁷ És un clar exemple del que acabem de dir el prevere beneficiat Pau Raventós, que en morir l'any 1778 sabem que tenia una guitarra i la seva corresponent funda.

Val a dir, a més, que una de les formes de lleure de les classes populars era la de passejar per la vila (costum que perdurà al segle XVIII i que al XIX i al XX es fa a les Rambles). En aquest acte al carrer, els més joves solien cantar cançons satíriques o d'amor (acompanyats de guitarres), i si es tractava d'anar a escarnir algú a casa seva fins i tot ho feien músics de les cobles que hi havia (com els Castellvins). Aquesta activitat musical surt anotada com: «llençant notades» o «coblejant».⁸ I aquestes passejades solien acabar o començar a les tavernes.⁹ És l'any 1629 quan als sínodes eclesiàstics de Barcelona es diu que no es permeti que es facin ballades als voltants de les esglésies.¹⁰

La segona descripció sobre música en el lleure és una narració del Baró de Maldà que ens conta la seva estada a la casa dels Mir de Sant Sadurní d'Anoia (a Can Guineu) l'any 1777. Hi explica com demanà una guitarra i la va començar a tocar: «Yo demaní la guitarra y luego fui servit, ab la que passàrem aquella nit de gresca fins a hora de sopar, tocant yo la guitarra y la germana cantant alguna tonadilla per cortejar al senyor oncle excel·lentíssim.»¹¹ I cal tenir en compte que l'any 1803 fins i tot es localitza a Vilafranca un sonador de guitarra conegut com «Jan de la guitarra» i que es deia Joan Dulset.¹² Aquestes dades i les dels preveres beneficiats ens porten a copsar la importància de la guitarra en l'àmbit aristocràtic o de l'alta cultura al llarg del segle XVIII (i els seus usos en altres moments).

7. Vegeu Belén MORENO (2007), *Consum i condicions de vida a la Catalunya Moderna: El Penedès, 1670-1790*, Vilafranca del Penedès, Andana.

8. Vegeu Jordi VIDAL (2013), «Els processos de les Corts del Batlle. Una aproximació a la vida quotidiana del segle XVII».

9. Aquest tipus d'activitat popular perviu a Catalunya i se segueix fent en les celebracions importants fins al segle XIX. En l'article «Las costums de Barcelona» (publicat l'any 1878 a *La Renaixença*), Josep Puiggarí diu: «Preguntéu qui mou, qui dona sant y senya á las mils personas, grans y xicas, homens y donas, que en las nits de Nadal ó S. Joan, per cas, ixen al carrer sens premeditació, sens propòsit, quiscuna porque ixen las demás: y no obstant, qui ab un pandero, qui ab una guitarra, qui solament ab una esquella, van sols ó acollats, se juntan ab altres, se familiarisan ab tots, dels que van ó dels que venen, y rondan per ciutat, cantan, bromejan, saltan y ballan fins á reventar: ab lo ben entés que poch, á no cobejar mala intenció, se propasan ab excessos; sent proverbial la morigeració de nostre poble en semblants casos.»

10. «Que prop de les iglesies, a vint passos, no consenten los rectors que's balle, exortant als ministres reals que's guarde així y ab penes aplicades al Hospital del lloch.» (Josep SANABRE (1930), *Los sínodos diocesanos en Barcelona*, Barcelona, Eugenio Subirana, Editor Pontificio, p. 53.)

11. Rafael d'AMAT (1994), *Miscel·lània de viatges i festes majors*, Barcelona, Barcino, p. 200.

12. Sobre la importància de la guitarra com a instrument popular només cal assenyalar, a banda de les nombroses notícies existents (i del tractat que l'any 1830 li dedicà Ferran Sor, que encara és un molt bon mètode), que l'any 1586, el metge, músic i filòsof Joan Carles Amat va publicar a Barcelona el que s'ha considerat el primer tractat per a guitarra.

MÚSICA INSTRUMENTAL I SIMFÒNICA

La Capella de Música de Santa Maria era la màxima institució musical de Vilafranca del Penedès i la seva influència arribava, en el període que ens ocupa, a les altres viles importants de la vegueria: l'Arbós, el Vendrell i Sitges (per a les quals componia i interpretava música), i mantenia bones relacions amb les dues principals capelles de música de Vilanova i la Geltrú.

Qui més anys va estar al capdavant d'aquesta institució en aquest període va ser el mestre de capella Magí Riera (?-1826), al qual se situa al capdavant de l'anomenat «Cuerpo de musica».¹³ Així mateix, hi ha dos fets més que cal tenir en consideració: primer, que si al segle XVII la majoria de relacions musicals es decanten cap a Montserrat, al segle XVIII es decanten cap a Barcelona,¹⁴ fet que explicaria la importància que agafa la nova consciència de fer una cultura (música) ciutadana; segon, la consolidació dels ministrers de la Capella de Música i, amb ells, de la cobla de la ciutat, cosa que implica una transformació tímbrica important i un nou nivell de professionalització d'aquests músics enfront del que passava als segles XVI i XVII, en què es contractaven molts músics de cobles de la vegueria per a actuar a les celebracions més importants.¹⁵ Aquest procés de canvi podem dir que s'inicià en el sínodo de Barcelona de l'any 1575, quan es digué que no entressin joglars amb tamborins durant l'ofertori a les esglésies del deganat del Penedès.¹⁶

Un dels fons més importants, quantitativament i qualitativament, és el de la música simfònica dels segles XVIII i XIX. Malauradament, no hem estat de sort amb la música per a orgue d'aquest període, ja que es va cremar l'any 1934 (com l'antic orgue renaixentista) quan la basílica de Santa Maria fou incendiada.

Pensem que aquests fons cal estudiar-los des de diferents perspectives. En primer lloc, hem de veure de quin tipus de música parlem i dels seus autors i, després, del moment i els llocs en què s'interpretava. Cal constatar que hi ha tres tipus de música instrumental: la música simfònica, la música ballable o lleugera (per usar una terminologia més actual) i la música de processó (o d'«ús funcional»). I les principals diferències entre elles són: els gèneres que es conreen, els

13. Tot i que la informació que tenim és molta, queden caps per lligar, sobretot en relació amb les capelles de música dels monestirs i convents, i amb noms com els de l'organista Francesc Sanou (que l'any 1738 actuà en un tribunal d'oposicions a Igualada), de l'organista i mestre de capella vilafranquí Josep Jansà i Farrer (que actuà com a tal a Santa Maria de la Geltrú entre els anys 1725 i 1775) i del mestre de capella Enric Ferrer (que sembla que pels volts del 1817 podria haver estat a Vilafranca).

14. Amb tot, s'ha de dir que al llarg dels dos segles Vilafranca manté relació musical amb Tarragona, Montserrat i Barcelona, segurament per la seva situació geogràfica.

15. Un clar exemple del que acabem de dir és que, mentre que al primer terç del segle XVIII encara es contractaven cobles de ministrers de la zona per a reforçar les actuacions de les diades importants (com és el cas de la cobla de Jaume Puigdemgols entre els anys 1700 i 1713), a partir del darrer terç del segle veiem que se cerquen músics d'altres capelles de música (sobretot de Barcelona, però també de Vilanova i la Geltrú).

16. Vegeu Joaquim M. PUIGVERT (1990), *La parròquia rural a Catalunya (segles XVIII-XIX, bisbat de Girona)*, tesi doctoral, dir. per Emili Giralt, Universitat de Barcelona.

instruments, la funcionalitat i els espais d'interpretació i el públic —no pas els intèrprets, que sempre són els membres de la Capella de Música, però sí els compositors.

Certament, hi ha un altre àmbit a tenir en compte: el de la música al carrer o civil, la qual també té un doble vessant. D'una banda, el cos de trompeters i timbalers de Vilafranca (almenys des de l'any 1419); de l'altra, la música al carrer, de la qual volem esmentar dos fets concrets del segle XVIII: el primer és l'ús de corns i tambors en les disbauxes populars fetes per a escarnir els botiflers sitgetans en el moment de la Guerra de Successió, que és un costum que arreu del país trobem vinculat a altres celebracions al llarg del segle XVIII i XIX, com són el carnestoltes i el pas de la solteria al matrimoni. El segon és l'ús de timbals i, sobretot, de corns (que són uns instruments que perviuen vius a Catalunya des de l'època medieval, i anterior).¹⁷ La referència l'ha localitzat l'historiador Jordi Vidal, i explica com es va perseguir Miquel Cassador l'any 1706. Diu: «acompanyats de molts minyons ab corns y ab so de tabal assercaren motí en aquella».¹⁸ Amb tot, aquests dos àmbits, avui, els tractarem només de manera tangencial.

En la mesura que sigui possible, cal estudiar: la música, els compositors, el públic i l'organologia (però sempre hi ha límits). Si comencem pels tipus de música (anant del de menys envergadura i representat al més important i més nombrós), el primer que tenim són les marxes de ministrers i els ballables (minuets, valsos i contradanses).

De marxes per a ministrers en tenim tres. Dues escrites per Antoni Milà entre 1750 i 1760 i la tercera va ser escrita per Magí Riera, l'any 1781. Totes elles es conserven senceres i en partitura general. I és molt interessant veure els instruments que hi participen. De fet, d'aquestes músiques cal destacar l'ús dels clarinets i els clarins.

D'altra banda, demostra que aquells instrumentistes que a principis del segle XVII solien agrupar-se en una cobla en què hi podia haver un parell de baixons i un parell de xeremies ja són un cos de músics, i tenen un repertori i un rol propis.

A Vilafranca, l'any 1697 i amb motiu de les festes de les paus, ja es parla de la «Cobla de la vila»¹⁹ i, al primer terç del segle XVIII, les antigues cobles de «ministrils» (o de sonadors d'instruments alts) han donat pas a les cobles de trompes i oboès i, posteriorment, han incorporat els nous instruments: el clarinet, el fagot i el clarí.²⁰ A més, a la segona meitat del segle XVIII almenys actuaven dues cobles

17. Al Penedès hem localitzat un parell de corns d'època neolítica que es conserven a VINSEUM, Museu de les Cultures del Vi de Catalunya. D'altra banda, encara en els nostres dies el corn és un instrument viu en moments de gatzara desenfrenada, com les festes de «quintos» per Sant Blai a l'Aleixar.

18. Jordi VIDAL (2014), «La Guerra de Successió al Penedès. Reflexions i aportacions documentals», ponència, XXIV Jornades d'Estudis Penedesencs, 24 d'octubre de 2014.

19. Vegeu J. VALLÈS, J. VIDAL, C. COLL i J. M. BOSCH (ed.) (1992), *El llibre verd de Vilafranca*, vol. II, Barcelona, Fundació Noguera, p. 929-933.

20. La trompa comença a estar present en la música religiosa catalana a principis de la dècada del 1720. A Vilafranca, la documentem a la cobla de ministrers a partir de l'any 1753.

de la vila: la de la Capella de Música de Santa Maria i la que dirigia Josep Camps després de fer una escissió d'aquesta.²¹

Pel que fa als instruments que trobem acompanyant els cantors de la Capella de Música, en direm que, si a principis del segle XVII hi ha els baixonistes, l'arpa, el sacabutx i que era habitual que en aquells anys (segle XVII) es contractessin músics d'altres cobles de la zona per a les festes més importants,²² a poc a poc això va canviant. Aviat es prioritzen els instruments que poden participar en la polifonia (xeremies, baixons i sacabutx).²³ Després, vindran els instruments de corda (violí, viola, violoncel i contrabaix), els oboès, les flautes i les trompes, i ja no es contractaran músics de cobles, sinó d'altres capelles de música de Barcelona o de Vilanova i la Geltrú. Aquest fou un camí cap a la professionalització dels instrumentistes i cap a la constitució d'un cos de músics estable i de qualitat. Així, el baixó deixarà pas al fagot (o hi comparteix espai), i ja a la segona meitat del segle XVIII s'hi incorpora el clarinet. Com a exemple, tenim que per a la festa major de Sant Fèlix de l'any 1755 es van contractar músics de Barcelona i de Vilanova i la Geltrú, entre els quals el fill de Vilafranca Francesc Torner, un violinista de Barcelona, un fagotista i tres músics vilanovins.

D'altra banda, al costat de les marxes que acabem de veure, un altre tipus de repertori per a ús al carrer són els ballables. D'aquesta música ballable en coneixem manuscrits que han arribat molt parcialment del període que va del tercer terç del segle XVIII fins al primer del XIX. En van escriure Magí Riera, Anton Forment i Manel Camps i Castellví, entre d'altres. Es tracta d'un corpus de quaranta obres que es divideixen en: contradanses, minuets i valsos. A poc a poc, el vals va guanyant terreny a les contradanses i el minuet desapareix (tot i que en alguna ocasió s'aprofita algun dels minuets de les obres de música simfònica per a interpretar-los de manera autònoma). Amb tot, el predomini absolut és per a la con-

21. Al primer terç del segle XX, després de les desamortitzacions eclesiàstiques i d'una primera desfeta de la Capella de Música de Santa Maria, aquesta es va dividir en tres orquestres diferents.

22. L'any 1558, la Generalitat de Catalunya celebrà la festa de Sant Jordi a Santa Maria de Vilafranca i en aquesta ocasió ja hi va haver música amb cantors i ministrers. A la nit d'aquella festa, els mateixos ministrers van anar davant la casa de Simeó Ferran i allà s'hi va fer música i s'hi va ballar (i després es va tornar a ballar a la plaça fins a altes hores de la nit). Uns anys després, trobem la cobla Els Castellvins actuant a Vilafranca i a Sant Quintí de Mediona fent balls i actuant en comèdies. Així mateix, sabem que al convent dels trinitaris, l'any 1601, hi havia, almenys, un joc de quatre «boxons cornetes» o «cornetes», que són uns altres instruments molt interessants. Vegeu L. CASES i J. FERNÁNDEZ (ed.) (1994), *Dietaris de la Generalitat de Catalunya*, vol. II, Barcelona, Generalitat de Catalunya; J. VALLÉS, J. VIDAL, C. COLL i J. M. BOSCH (ed.) (1992), *El llibre verd de Vilafranca*, vol. I.

23. Com a mostra tenim una missa a tres cors i nou veus de principis del segle XVII que diu que hi participen els «ministrils», que són dos «tiples» i un baix (Arxiu Musical VINSEUM (AMV), ms. 1836/2300A), i una notícia interessant és la que es dona en el sínode de l'any 1575 sobre algunes coses a corregir al deganat del Penedès: «Item done licentia lo dagá que en les yglesias puguén entrar los jutglars ab tamburino y cornamusa a sonar a la hora del offertori, y donar aygua ros als qui estan offerint, del que reste escandol que en unes parrochies se fasse y en altres no, mana sa senyoria que no's done aygua ros ni ientren jutglars ni tamborinos en lo offertori sino manastrils, los quals serveixen de orguens.» (Josep SANABRE, *Los sínodos diocesanos en Barcelona*, p. 40).

TAULA 1
Denominacions dels instruments de vent a les marxes (segles XVII-XVIII)

	<i>Capella de Música de Santa Maria</i> (s. XVII)	<i>Cobla Torner</i> 1721-1755	<i>Capella de Música de Santa Maria; mestre de capella</i> <i>Antoni Milà;</i> ²⁴ 1750-1760 (nota 24)	<i>Capella de Música de Santa Maria; mestre de capella</i> <i>Magí Riera; 1781</i>
<i>Baixó</i>	1601: «boixons» 1694: Jaume «lo baixonista»		Fagot	
<i>Oboè</i>	Ministrils / 2 tiples	Ministrils / oboès		
<i>Trompa</i>		Trompes	2 trompes	
<i>Clarí</i>			Clarí	2 clarins
<i>Clarinet</i>			2 clarinets	
<i>Sacabutx</i>	Ministrils / baix			Baix
<i>Violí</i>				2 violins

tradansa, i la instrumentació sempre consta d'un baix, dos violins i dos clarinets. Eren tongades de ballables que se solien tocar en acadèmies privades i al carrer.²⁴

Ara bé, només es ballaven aquestes danses? Si fem cas de les partitures conservades, sí. Ara bé, per sort, tenim altres dades que indiquen la presència d'altres balls de plaça. I per això anem a la segona notícia que volem esmentar: és la que parla de les danses que es feien a la zona a finals del segle. La notícia prové d'una crònica del Baró de Maldà de l'any 1771: «marchàrem ab la silla a una festa de balladas a fora, que havia unas quantas casas distants 3 quarts de hora de la vila que se'n deia de las Cabanyas. Allí ba lo motiu de Sant valentí, que era festa major, hi

24. És bo contrastar aquestes dades d'aquests anys amb el que passà a Vilanova i la Geltrú l'any 1760, quan es van unificar les dues cobles de ministrers de les dues capelles de música. Fins aquell moment, a la cobla de la Capella de Música de Sant Antoni hi havien actuat un sacabutx, una xeremia i dos tiples i, a la de Santa Maria de la Geltrú, dues trompes, dos oboès i un fagot. Amb la unificació va quedar establerta com a «Cuerpo o Cobla de Música» i quedà format per: dues trompes, tres oboès i un fagot. Vegeu Francesca ROIG (2011), *Concòrdia per a la constitució d'una cobla municipal al segle XVIII*, Vilanova i la Geltrú, El Cep i la Nansa. També és bo de contrastar aquestes dades amb les que tenim sobre els lutiers que hi havia a la vegueria del Penedès. Així, veiem que mentre que al primer terç del segle XVII només tenim constància que a Vilafranca del Penedès hi treballava un lutier de xeremies anomenat Josep Romagosa, a la segona meitat del segle XVIII a Igualada ja hi treballava un lutier que es dedicava a fer trompes i clarins i que es deia Narcís Coll. A mesura que s'eixampla el ventall d'instruments apareixen els lutiers que els fabriquen. Finalment, si agafem una obra un poc posterior, la marxa per a la processó de Sant Pere de la festa major de Sant Pere de Ribes escrita pel mestre de capella de Santa Maria de Geltrú Antoni Domènech l'any 1831 (tot i tenir l'estructura d'una antiga contradansa del segle XVIII), els instruments són tots ben moderns (l'estètica tímbrica és moderna): dos clarins, dos clarinets, dos flautins, un requint, dues trompes, un baix i el «ruido» (percussió).

havia forsa gent. [...] Se tocàban bellament las castañolas y semblàban las matracas de algún convent de jusepets. / Las donas y hòmens ballàban llargas estonas y prou galant jovent.»²⁵ I aquestes danses ens recorden que en aquells anys, tal com Riera les inclou als seus villancets, es devien ballar danses del tipus de les seguidilles i les boleres. Cal anotar, per veure també la diferència amb el que feien les classes benestants, que les classes populars solien ballar cada diumenge (excepte per la quaresma) i en les celebracions importants (el Corpus, les fires, Sant Miquel, carnestoltes...). Sovint, ballades nocturnes i de màscares. I altre tipus de música és la que devia sonar per a acompanyar la imatge festiva que anava a les processons del Corpus i de la festa major de Sant Fèlix. Sobre aquest assumpte en sabem poc, però podem dir que els anys 1775 i 1777 és Miquel Pañelles qui cobra per «los gastos de baylar los gegants y otros» amb motiu del Corpus.²⁶

A banda d'aquestes músiques, hi ha el gros de música simfònica.²⁷ Ara bé, abans d'entrar-hi, direm que s'han conservat incompletes dues obres molt interessants. De la primera, en tenim tres fragments que van servir per a apedaçar les partícules de la simfonia de Pasquale Anfossi i que es corresponen a una *Dibercio para violin* en diverses parts.²⁸ L'altre és la *Sonata núm. 3* de Johann Anton Filtz (1733-1760) per a tecla i violí, de la qual manca la part de violí; d'aquest autor es conserva, també, una simfonia,²⁹ treballa sota la direcció de Johann Stamitz a Mannheim i, malgrat morir molt jove, va escriure moltes obres simfòniques i concerts per a violoncel i per a flauta que en la seva major part resten perdudes.

Les primeres obres de música simfònica (bona part de les quals, des d'aquest moment i fins al primer terç del segle XIX, són les simfonies d'obertura d'òperes, oratoris i villancets) daten dels anys 1750 i 1758, del moment en què era mestre de capella Antoni Milà. Les dues obres datades són de Josep Fàbrega (? - 1791) i amb

25. Rafael d'AMAT (1994), *Miscel·lània de viatges i festes majors*, p. 128.

26. Sobre la presència del bestiar festiu i de les danses en les celebracions eclesiàstiques i les processons més importants, en podem donar algunes dades. De l'any 1629 són les notes sinodals en què es diu que per la celebració del Corpus i de la seva Octava (i altres festes assenyalades) es vigili que els diables, els dracs i els cavalls cotoners no destorbin els actes litúrgics. L'any 1751 es repeteix que les moixigangues i altres representacions no pertorbin els actes a l'església (vegeu Josep SANABRE, *Los sínodos diocesanos en Barcelona*, p. 53 i 76-77). I de l'any 1780 és la «Real cedula de S.M. y señores del Consejo por la cual se manda que en ninguna iglesia de estos reynos, sea Cathedral, Parroquial, ò Regular, haya en adelnate danzas, ni gigantones, sino que cese del todo esta practica en las Procesiones, y demás funciones eclesiasticas, como poco conveniente à la gravedad, y decoro que en ellas se requiere» (Barcelona, Impremta de Francesc Subirà).

27. Es calcula que en el període que ara ens ocupa, a Europa (sobretot a Alemanya) i als EUA, es van escriure unes 16.000 simfonies. D'aquestes, a l'Arxiu de Vilafranca n'hi ha 130 i són el conjunt més voluminós de totes les que es conserven d'aquest període a Catalunya. I és bo destacar que hi ha la majoria dels autors catalans del moment i els més importants dels italians i dels alemanys que s'interpretaren arreu, i també hi ha sis obres que es conserven en l'edició que se'n va fer a París en aquell moment i que va ser adquirida per la Capella de Música de Santa Maria (que era un fet poc usual, ja que se solien comprar a copistes).

28. AMV, ms. 1105/1748B.

29. AMV, ms.1142/1785B i 2151/2643B.

ell arriben, també, a Vilafranca les simfonies de Gaetano Pugnani (1731-1798). D'aquesta època també data la simfonia escrita per Felipe de los Ríos per a oboès, trompes, violins i baix.³⁰

A l'època d'Antoni Milà veiem que es toquen els tríos de Sammartini i les obertures de Melchior Chessa i Bariera. A més, ja amb Ramon Milà es toca Josep Duran. Són obres per a corda o per a corda i trompes, i de clara influència italiana. Aviat, però, arribaran, també, els autors alemanys. Tot i que hi ha molt poquetes simfonies dels mestres de capella de Santa Maria, del 1768 hi ha un adagi de Ramon Milà per a dues flautes, dos oboès, dos violins i baix.³¹

Després d'ells arriben (ja en època de Magí Riera) les obres de Carles Baguer (1768-1808), de qui es conserven un total de tretze simfonies que foren molt interpretades i una altra de Josep Duran (1730-1802), datada l'any 1788, la d'*Il Telemaco* de Ferran Sor i tot el simfonisme alemany. Així, conjuntament amb autors catalans com Parera i Reixac, trobem els millors autors vinculats a l'escola de Mannheim (els Stamitz, Pleyel, Schuster, J. C. Bach, Haydn...) i, ja al final del segle, destaca la molt interpretada simfonia periòdica d'Adalbert Gyrowetz (1763-1850). Per tant, a banda de la majoria de compositors catalans del moment, hi trobem els seus coetanis alemanys i italians (molt ben representats en un conjunt de 130 obres). I, a partir de l'any 1818, l'orquestració de les obres creix. L'any 1818, Agustí Blanch copia el manuscrit de la simfonia de l'oratori *El triomf de la Gràcia*, en què participen la flauta, dos clarinets, dues trompes, el fagot, els violins, la viola i el baix,³² i l'any següent copia una simfonia de Josep Roses (mestre de capella de la catedral de Barcelona) i ja diu «con toda orquesta». És a dir, amb flauta, oboè (o clarinet), fagot, trompes, violins, viola i baix.³³

De tots aquests anys, en podem dir tres coses: primer, que a l'època de Ramon Milà ja hi havia un repertori d'entre quinze i vint simfonies; segon, que les simfonies de Josep Fàbrega foren interpretades per Antoni i Ramon Milà i Magí Riera, a qui durant setze anys li va desaparèixer una de les partitures, la qual li fou retornada el mateix any en què morí l'autor (el dia 22 de setembre de l'any 1791); tercer, que les dues simfonies que s'han conservat atribuïdes (des del moment en què foren interpretades) a Jacint Gayet són de Karl Stamitz. La primera és el quartet simfònic (o d'orquestra) número 1 i la segona (ja que en algunes de les seves partícels llegim «sinfonia segunda») és el quartet simfònic número 4 (ambdós editats a París).³⁴

30. AMV, ms. 1099/1742B. El manuscrit denota que l'obra és d'un autor important i s'ha atribuït a Felipe de los Ríos (c. 1745-1801). D'aquest autor se'n sap molt poc. Tot just se'n conserva una sonata per a viola i baix de l'any 1778 i que es va tornar a interpretar l'any 1990 a Madrid. L'obra que ens ocupa és una obertura simfònica en tres moviments: *allegro*, *andante* i minuet *presto*.

31. AMV, ms. 1095/1738B. Amb tot, és ben probable que entre les simfonies anònimes de l'època del magisteri de Magí Riera, n'hi hagi alguna d'aquest mestre de capella (segurament d'algun dels seus oratoris).

32. AMV, ms. 1205/1852B.

33. AMV, ms. 1100/1743B.

34. AMV, ms. 1092/1735B i 1093/1736B.

Vist aquest repàs general, que ens mostra com van arribant les variacions orquestrals i estilístiques, a partir de les obres conservades a Vilafranca podem passar a veure una descripció d'una acadèmia de música feta a Vilafranca per membres de la capella de música, en una descripció del Baró de Maldà de l'any 1782: «vingué [...] lo sogre, pare d'en Pauet Baladas, ab sa trompa de caça, y demés turba musicorum de la vila ab sos instruments de cordas y vent. Tremparen-se las dels violins y yo las de la viola de Fèlix Carbó y, acordat tothom, nos posàrem a tocar un concert. Y no sé si diga desconcert, per lo que desafinàbam un poch, fixa la vista als cartipassos de al solfa. Lo doctor Artigas també s'hi feu ab lo violí de un d'aquells músichs, y que-n feu lo amigo bona feina en lo minuet de la Tirana. [...] Pau Icart³⁵ reposaba de tocar lo violí, suposat servir-se'n llavoras lo doctor Artigas.»³⁶ I, al costat d'aquesta descripció que parla d'una sessió de música al vespre, en tenim una altra del dia abans que fa referència a la tarda del dia anterior: «Vingué en el ínter, suposat haver-lo fet avisar, Fèlix Carbó ab sa viola y altres músichs ab sos violins, passant a probar algun minuet y contradansa en al sala de casa Espuny, deixant-me al viola el Fèlix per a que me divertís ab ella, segons se lo insinuí, fins a entrada de fosch, per necessitar-la el músich per la comèdia de Santa Isabel, que se feya en una casa, pati o corral de la vila.»³⁷

A partir del que diu el Baró de Maldà i del que observem en les partitures, podem ben dir que en aquests anys la Capella de Música estava formada per violins primers i segons, viola, violoncel, contrabaix, oboès i flautes (que podien ser el mateix intèrpret), fagot i trompes.³⁸ Una formació que no dista molt de la que el 1788 se'ns diu que hi havia a les companyies d'òpera de la Santa Creu de Barcelona: vuit violins, una viola, un violoncel, dos contrabaixos, dos oboès i dues trompes.³⁹ I aquesta és la plantilla habitual que trobem fins a la primera dècada del segle XIX, en què s'hi incorporen els clarinets, els clarins i altres instruments de metall, per exemple en les simfonies d'Ignasi Ayné i d'Agustí Vila (acompanyades per les de Rossini i Pedro Arnedo). Amb tot, amb anterioritat ja tenim un villançet a sant Fèlix de Magí Riera amb «clarientto obligado»⁴⁰ i dues simfonies obliga-

35. Pau Icart, violinista, era un sastre de Vilafranca (conegut com Pau Ganxo) amb botiga a la plaça de la Constitució i membre de la Capella de Música, com Fèlix Carbó. Pau Balades, que començà com a escolà de la Capella de Música sota el mestratge de Magí Riera, també treballava de sastre.

36. Rafael d'AMAT (1994), *Miscel·lània de viatges i festes majors*, p. 321.

37. Rafael d'AMAT (1994), *Miscel·lània de viatges i festes majors*, p. 319.

38. Per a fer-nos una idea del model orquestral amb què ens trobem, podem veure el que passava en una de les millors orquestres del moment: la plantilla orquestral que l'any 1754 hi havia a l'orquestra de l'òpera de Dresden, en la qual trobem dues flautes, cinc oboès, cinc fagots, dues trompes, tres trompetes, tres timbales, vuit violins primers, set violins segons, quatre violes, tres violoncels i tres contrabaixos. En el corpus d'obres conservades destaquen, però, dos tríos de Giovanni Battista Sammartini, un dels quals fou copiat per Antoni Milà, que són dues obres per a dos violins i baix.

39. Dades extretes de José RECHÉ (2011), *Els germans Petrides a Barcelona: Dos trompetistes bohemis al teatre de la Santa Creu (1794-1798)*, projecte final de l'ESMUC, dir. per Josep Borràs, Barcelona, curs 2010-2011, p. 39.

40. AMV, ms. 2057/2561A.

des de fagot —l'una és anònima i l'altra, del compositor Vincenzo Pucitta (1778-1861).⁴¹ Per a fer-nos una idea de com ha canviat l'orquestra en aquests anys, podem citar la simfonia de Manuel Sala del 1823, en què participen: flautes, clarinets, trompes, fagot, trombó, violins, viola i baix,⁴² i el fet que en la simfonia en mi bemoll de Vittorio Trento ja es diu que és per «clarinete solo».⁴³

Una altra dada interessant sobre la interpretació de les simfonies la trobem en una crònica del Baró de Maldà de l'any 1771, en la qual diu que en van interpretar en una novena que es feia al convent dels trinitaris: «a la novena de la Mare de Déu del Remey, y tocàrem ab los demás músichs —Ramon Paguera son violí, Geroni Amoretti sa flauta travessera y yo ab al viola— algunas simfonias que portàrem de Barcelona, conclohent-se la novena ab los goigs de Nostra Senyora del Remey.»⁴⁴ I a aquesta descripció cal anotar-hi la que fa referència al dia abans, en què es diu que el primer dia de la novena s'havia estrenat una salve de Francesc Queralt (autor que va ser força interpretat aquells anys a Vilafranca) i uns goigs a la Verge del Remei de Ramon Milà que van agradar al Baró de Maldà, i que a les festes hi havia diversos músics de Barcelona i el mestre de capella de Tarragona (i fill de Vilafranca) Antoni Milà. En aquesta sessió que se celebrà a la Casa Espuny, hi actuaren els músics de la Capella de Música de Santa Maria de Vilafranca; quatre músics de Barcelona: dos de la Capella de Música de la Catedral de Barcelona (Francesc Casamor i Francesc Mas); un que s'hi havia format però que ara era a la l'església del Pi (Francesc Guitart) i un que actuava al Palau de la Comtessa (Miquel Junyer).⁴⁵ I els altres tres que eren: ell a la viola, Ramon Paguera al violí i Geroni Amoretti a la flauta travessera. Aquí, a banda de música simfònica s'hi van interpretar fragments d'òpera: «Se tocaren, trempant tothom son instrument, algunas simfonietas y oberturas per entrant, arietas y recitativos en sos intermedis y el duetto per postras. Los senyor Mataró, famós contralt de la música de la Seu, y

41. AMV, ms. 1209/1856B i 1362/2036B. A mesura que els baixons es van anar millorant i van aparèixer bons sonadors, es va començar a escriure música amb aquests instruments com a protagonistes. Això passà quan Antonio Vivaldi va escriure quatre concerts per a baixó l'any 1735 (per a Christoph Garuper) i es va repetir amb els concerts per a baixó d'Antonio Rossetti (en relació amb l'instrumentista Christoph Ludwig Hoppius) a finals del segle XVIII. A Catalunya aquest fenomen es va produir (després de néixer una indústria amb bons lutiers a Barcelona i orquestres que l'utilitzaven en la música dramàtica) de la mà del mestre de capella de Montserrat Anselm Viola, qui va escriure el seu concert per a baixó datat l'any 1791 (amb la curiositat que en aquest cas és una obra pensada per a la pedagogia de l'instrument) i el concert per a dos fagots de Carles Baguer, que es va poder tornar a escoltar a l'Auditori de Barcelona l'any 2008 (vegeu Meritxell FERRER, *El concert per a fagot d'Anselm Viola: Un concert pedagògic*, projecte de final de l'ESMUC, dir. per Josep Borràs i Xavier Blanch, Barcelona, curs 2005-2006).

42. AMV, ms. 1101/1744B.

43. AMV, ms. 1139/1782B. Aquesta peça fou copiada pel mestre de capella Agustí Blanch al primer terç del segle XIX.

44. Rafael d'AMAT (1994), *Miscel·lània de viatges i festes majors*, p. 129.

45. El Baró de Maldà diu que es van tocar algunes simfonies que ells van portar de Barcelona. És probable que una d'aquestes obres sigui, precisament, la simfonia de Miquel Junyer que hi ha al fons de Vilafranca (AMV, ms. 1094/1737B). En el manuscrit hi ha dos copistes: un de desconegut i un altre que és Ramon Milà, que just aquell any encara era el mestre de capella de Santa Maria.

mosèn Guitart, tenor de la del Pi en Barcelona, son capellani, foren los cantors. Las àrias éran: “Fra tante pene, constante io sono”, que cantà ab sa delicada veu y estil lo senyor Mas; mosèn Guitart la de “Ombra dolente, e pallide”, ab son recitativo al principi; y lo duo fou de “Lauretta mia perdono”, que mereixian, per ma fe, cada hu una capsa plena de confitura.»⁴⁶

De les tres obres que esmenta el Baró de Maldà, no se n’ha conservat cap als fons de la Capella de Música de Santa Maria, i només hem pogut esbrinar quina era una d’aquestes. Es tracta de l’ària «Ombra dolente, e pallida», la qual fou escrita pel napolità Gian Francesco de Majo (1732-1770) i pertany a l’òpera *Montezuma*, estrenada a Torí l’any 1765.⁴⁷

MÚSICA DRAMÀTICA I ÒPERA

Bona part de la música simfònica que hem vist la trobem vinculada al desenvolupament de la música dramàtica i, sobretot, de l’òpera com a gènere musical. No obstant això, l’ús que es feia d’aquesta música no era pas com a integrant d’una representació operística. Això sí, el seu estudi ha permès veure quina música s’interpretava i quins estils arribaven a casa nostra.

D’altra banda, la darrera citació del Baró de Maldà ja dona notícia del moment en què es podien interpretar algunes de les àries, duets i quartets vocals d’òperes que hem localitzat a Vilafranca (que són els gèneres que tractarem tot seguit): sobretot, en concerts privats a les cases dels nobles de la vila, de la mateixa manera que les comèdies i qui sap si alguna òpera completa es podrien haver estrenat en algun corral, pati o casa de la vila.

El que farem tot seguit, doncs, és concretar aquestes cosetes i fer aportacions a la història de l’òpera a la Catalunya del segle XVIII a partir de la troballa de tres manuscrits excepcionals: el de l’òpera *Il viaggiatore ridicolo* (1757), d’Antonio Mazzoni;⁴⁸ el d’un oratori basat en l’*Isacco figura del redentore*, de Metastasio, que data dels volts del 1750,⁴⁹ i el de l’ària «So ben io quel che dica» de l’òpera bufa *Il villano geloso* (1769), de Baldassare Galuppi.⁵⁰ En els dos primers casos es

46. Rafael d’AMAT (1994), *Miscellània de viatges i festes majors*, p. 126. En aquesta crònica, el Baró de Maldà també ens diu el lutier que havia fet la viola de Fèlix Carbó que ell tocà aquells dies: el barceloní Bufill. Val a dir, també, que aquest esquema de concert és el que ja en el segle XIX trobarem als cafès.

47. Gian Francesco de Majo era fill del també compositor Giuseppe de Majo (1697-1771) i va mantenir relació amb altres compositors de qui també es conserven obres a Vilafranca, com Martinni i Insanguine. De fet, Giacomo Insanguine fou qui va acabar l’òpera que va deixar inacabada en morir. Va ser un autor força prolífic en el terreny de l’òpera i va viatjar per Europa (Viena, Mannheim i Madrid). L’òpera *Montezuma* es basa en l’obra *La conquista de Mèxic* d’Antonio Solís, amb llibret de Vittorio Amadeo Cigna-Santo (c. 1730-1795).

48. AMV, ms. 136/204A.

49. AMV, ms. 2065/2569A.

50. AMV, ms. 2066/2570A.

tracta d'obres que hom considera perdudes i en el tercer, d'un manuscrit del qual tenim una còpia de l'any 1770 a Viena.⁵¹

Aquests manuscrits situen Catalunya, i de manera específica Vilafranca del Penedès, en un lloc destacat de la música europea. I agafen més relleu quan els posem al costat d'altres obres dramàtiques d'autors catalans com Baguer i Carnicer (i europeus com Jommelli i Gassman), com veurem.

Quan ens endinsem en l'àmbit de la música dramàtica, cal dir que també ens trobem davant una nova divisió en tres gèneres: els oratoris, les comèdies i les òperes.

Començarem pel més fàcil: les comèdies. Com hem vist en la descripció del Baró de Maldà, a Vilafranca es feien comèdies (de temàtica religiosa), però d'aquest repertori només n'hem conservat un petit fragment d'una d'elles (d'autor desconegut) i de temàtica còmica. És una partitura conservada sobre una comèdia en què intervenen tres personatges femenins, en la qual la sogra acusa la seva jove d'haver-se casat embarassada. Es tracta d'un text en castellà del qual es conserven parts de les veus i del violí, escrites en les darreres pàgines d'una missa a quatre veus de Jaume Hernández de l'any 1703.⁵² L'obra la datàriem al segon terç del segle XVIII.

D'altra banda, hi ha els oratoris. Aquests també foren molt conreats a la vila i pels mestres de capella del moment. I com sabem, s'executaven a l'interior del temple i a les places més importants en el transcurs de les processons. Fins ara, hem parlat molt de la figura de Magí Riera, però és clar que la presència de simfonies i música d'òpera dels autors europeus més importants a Vilafranca del Penedès data de la tasca del mestre de capella Ramon Milà (qui exercí entre els anys 1757 i 1771), autor de diversos oratoris (interpretats a Vilafranca i a l'Arboç del Penedès els anys 1766, 1768, 1770 i 1771), la música del qual fou escoltada pel Baró de Maldà l'any 1771: «Est se cantà ab tota la cantúria de Vilafranca, la que, unida ab los quatre músichs forasters, certs e feya una gran òpera.»⁵³

Dels oratoris, en direm que el primer oratori que documentem a Vilafranca el va compondre Antoni Milà (1725-1782) l'any 1752;⁵⁴ que Magí Riera en va escriure els anys 1772, 1773, 1774, 1778, 1781, 1783, 1784, 1786, 1787, 1790 i 1792,⁵⁵

51. Österreichische Nationalbibliothek, sign. A-Wn-Mus Hs 18073.

52. AMV, ms. 79/108A i 2098/2603A. D'aquest músic no en sabem res. Podria ser un mestre de capella que va exercir a Reus al segle XVIII o algun músic del País Valencià.

53. Rafael d'AMAT (1994), *Miscel·lània de viatges i festes majors*, p. 119.

54. La creació i la interpretació d'oratoris musicals a les esglésies del bisbat de Barcelona ja eren força esteses, populars i problemàtiques l'any 1751, quan a la reunió sinodal es va dir: «Asi mismo suplican á V.S.I. se sirva a establecer, en conformidad a lo determinado por el Sínodo provincial Tarraconense, que las músicas que se tienen en muchas fiestas en las iglesias de esta ciudad con titulos Oratorios, no duren más que hasta el anochecer, por las muchas y graves ofensas que se pueden cometer contra la magestad de Dios» (Josep SANABRE (1930), *Los sínodos diocesanos en Barcelona*, p. 77).

55. Com passa arreu del país, i ha ben estudiat Xavier Daufí, d'aquests oratoris se'n conserven la majoria de llibrets (perquè foren editats), però ben poques de les partitures originals (que resten manuscrites). De molts només en tenim algunes de les parts que es van seguir interpretant al llarg dels

i que un oratori a prendre en consideració és el del mestre de capella Joan Tort (1752-1811), organista franciscà que només va actuar en aquest càrrec a Santa Maria entre els anys 1771 i 1772. Un magnífic oratori dedicat a santa Teresa⁵⁶ que ens dona idea de la importància de la música dramàtica en aquest període i de la capella de música capaç d'interpretar-la.

A l'hora de mirar aquests drames sacres o oratoris, s'ha de dir que es tracta de peces en un acte (a vegades dividides en tres parts o escenes), en què intervien diferents personatges i el cor, i que s'han pensat a mode de petites òperes; excepte els dels anys 1768, 1781 i 1787, que s'estructuren en tres villancets. D'aquests dos, el primer és una acció dramàtica basada en el diàleg entre sant Fèlix i el Tirà. El segon, que Magí Bosch tornà a posar en música l'any 1803,⁵⁷ i el tercer narren la vida i el valor del martiri de sant Fèlix; l'acció és explicada per un narrador i és netament dramaticonarratiu. Tots ells, però, acaben amb el corresponent «càntico».

Altres oratoris que es conserven als fons de Vilafranca són: l'oratori d'Isaac i l'oratori d'Ester. En l'oratori d'Isaac participen Abraham, la seva esposa Sara, el seu fill Isaac i el cor (que actua com a veu de la consciència i com a narrador omniscient). I, també per influència de Metastasio, l'escena es desenvolupa amb diàlegs entre els personatges. És una obra en un acte per a quatre veus (dues de soprano, una de tenor i la de baix), amb acompanyament orquestral format per flauta travessera («traversiere»), oboès, trompes, fagot, violins, viola i acompanyament continu.⁵⁸ El tema gira sobre la figura d'Isaac, fill d'Abraham i de Sara, i pare de Jacob i d'Esau. És un dels temes centrals dels cicles dels patriarques en la Bíblia i se centra en el sacrifici d'Isaac per part d'Abraham. De fet, Isaac és vist com un model de Crist, i des de l'Església se subratllava el paralelisme entre el sacrifici d'Isaac i el de Jesús. Ambdós oferts pel pare i portadors de la fusta (o creu). Tots dos van obeir l'ordre divina de morir i tots dos representen el triomf sobre la mort. I per a l'Islam, Isaac (Ishaq) i Jacob (Yaqub) eren els descendents d'Abraham (Ibrahimn) i són vistos com a profetes i homes justos. Aquesta història reflecteix bé un dels aforismes més coneguts de Metastasio, segons el qual el temor i l'esperança neixen i moren junts.

L'oratori d'Ester, de l'època de Ramon Milà, va ser molt cantat. Se'n conservava un duo que mostra el diàleg entre Ester i Mardoqueu, personatges del Llibre d'Ester, el qual va ser un llibre semblant al de Judit però amb diferències. Mentre que el de Judit vol explicar la intervenció divina en el triomf d'Israel, el d'Ester vol donar confiança als guerrers apellant a la victòria final per l'ajuda divina. Ester i

anys, i molts dels llibrets que es van editar van servir als compositors posteriors com a base per a escriure nous villancets. Un dels pares d'aquest gènere musical a Catalunya va ser Francesc Queralt (1740-1825), de qui actualment no es conserva cap obra musical als arxius de Vilafranca, però la música del qual es va interpretar en les celebracions més importants en què intervenia la Capella de Música de Santa Maria, per exemple en la festa major de Sant Fèlix de l'any 1771.

56. AMV, ms. 385/511A. Posteriorment, la Capella de Música de Santa Maria de Vilafranca va cantar aquest oratori en honor de Santa Anna.

57. La partitura general es conserva a l'Arxiu Musical de Montserrat (ms. 704) i les partícels, a l'Arxiu Musical de VINSEUM (ms. 32/41A).

58. AMV, ms. 2065/2569A.

Mardoqueu són cosins i Mardoqueu demana a Ester que intercedeixi davant de Déu per a la salvació del poble Jueu.⁵⁹

En tercer lloc arribem al gènere de l'òpera. Primer, cal parlar de dos manuscrits inèdits i desconeguts de Baguer i de Carnicer i, després, de Mazzoni i de Galuppi, tots quatre documents de molta importància.

D'entrada, ens hem de situar a l'any 1797, quan el jove músic Ferran Sor i Muntades (1778-1839) presentava la seva òpera *Il Telemaco nell'isola di Calipso*⁶⁰ a Barcelona, l'obertura simfònica de la qual es conserva, també, a Vilafranca del Penedès, i també es presentava l'òpera *La Principessa filosofa*, de Carles Baguer (1768-1808).⁶¹ Era l'inici d'una nova època musical a partir d'una obra que va gaudir de molt bona acceptació; comença a brostar l'any 1806 amb una ferma renovació de la plantilla de músics i de professionals del Teatre de la Santa Creu de Barcelona.⁶² Musicalment, i per relacionar-ho amb els fons que hi ha a Vilafranca, podem dir que d'entrada se segueixen programant els mateixos autors, com Guglielmi, Cimarosa i Baguer, i que ben aviat apareixen a escena Rossini i Carnicer.

A banda de Cimarosa, de qui l'any 1806 se'n va tornar a programar l'òpera *Il matrimonio segreto* (la simfonia de la qual també fou interpretada per la Capella de Música de Santa Maria de Vilafranca),⁶³ un dels autors que es va portar a l'escena barcelonina va ser Pietro Carlo Guglielmi (1772-1817), de qui l'any 1816 es va posar en escena l'òpera *La Semira, ossia, la distruzione de Gerusalemme*. En aquells anys, aquest autor s'estava programant a Milà, Nàpols i Madrid amb molta freqüència, i a Barcelona també se n'havia estrenat *L'impresa d'opera* (1770), *La pastorella nobile* (1799) i *La serva bizzarra* (1807); posteriorment se'n programaria *Paolo e Virginia* (1823). D'aquestes obres, a Vilafranca es va interpretar l'ària de *La semira* «Egli può Tutto»⁶⁴ (de la primera escena del primer acte). Però dos dels autors que obren les portes de l'escena barcelonina a noves estètiques són Giacomo Rossini i Ramon Carnicer. De Carnicer, a Vilafranca en tenim el manuscrit d'un fragment (recitatiu i duet) de l'òpera *La dama soldato* (1811)⁶⁵ i de Rossini es conserva el manuscrit de la simfonia de l'òpera *Tancredi* (que va ser interpretada en un concert a Barcelona l'any 1818, conjuntament amb la introducció de *La Semira* de Guglielmi).⁶⁶ Aquest tipus d'obres (simfonies, quartets, duets...) eren les que es programaven en concerts compostos per fragments de música dramàtica.

59. AMV, ms. 2074/2578A.

60. AMV, ms. 1102/1745B.

61. En els fons musicals de l'AMV es conserven manuscrites la pràctica totalitat de les simfonies de Carles Baguer i altres obres seves de música litúrgica i escènica (tretze simfonies, dues completes, quatre misses i el «quartetto» d'òpera).

62. Vegeu Francesc CORTÈS (2005), «El joven que inspira placer a las almas: las óperas de los años barceloneses de Ramon Carnicer», a Màrius BERNADÓ i Francesc CORTÈS (ed.), *Ramon Carnicer: Actes de les Jornades d'estudi*, Tàrraga, Natan.

63. AMV, ms. 1107/1750B.

64. AMV, ms. 2067/2570A.

65. AMV, ms. 2073/2577A.

66. AMV, ms. 1368/2041B.

Del manuscrit de Carnicer val la pena dir-ne quatre coses. Es tracta del fragment d'una òpera bufa fins avui desconeguda, composta a Maó sota la influència de l'activitat operística d'aquella ciutat, on es va haver d'exiliar durant cinc anys a partir del 1808, i que posa en música un llibret de Luigi G. Bounavoglia, al qual, l'any 1774, li va posar música Giuseppe Gazzaniga i l'any 1791, el compositor alemany Johann Gottlieb Naumann, entre d'altres. L'òpera es desenvolupa en un camp de batalla prop de Nàpols i el fragment que en tenim es correspon a l'inici de l'escena vuitena del segon acte, en què participen dues sopranos amb acompanyament instrumental de violins i baix: la comtessa d'Altariva (amant del capità) i Lauretta (governanta del capità). Des del darrer terç del segle XVIII i durant el primer terç del segle XIX, d'aquesta òpera es van fer representacions (de les diferents versions) a Anglaterra, Holanda, Alemanya i Itàlia.

A aquest manuscrit n'hem d'afegir un altre de Carles Baguer que fins avui restava desconegut. Es tracta del quartet de l'escena sisena de l'òpera *La pastorella Nobile*, que s'havia estrenat a París amb música de Pietro Guglielmi l'any 1789, obra protagonitzada per la pastora Eurilla, pel seu amant (Il Marchese Astolfo), Don Polibio (governador de Belprato, que és el lloc on se situa l'acció dramàtica), el seu fill Don Calloandro i Don Astianatte; un Carles Baguer de qui coneixem cinc oratoris estrenats entre els anys 1804 i 1807 a Barcelona i una altra òpera.

Tots aquests manuscrits són ben importants, però el que destaca i dona més dimensió europea als fons és el de l'òpera *Il viggliatore ridicolo*, del qual tenim la partitura general dels tres actes, i qui consta en la portada com a «Maestro di Cappella Bolognese» és Antonio Mazzoni.

Es tracta d'un manuscrit en tres volums enquadernats i amb anotacions i modificacions diverses, cosa que no passa en els altres dos. Fou molt usat i es conserva en bon estat, excepte el quadern del tercer acte. Aquesta òpera era la desena de les dinou que va escriure Mazzoni al llarg de la seva vida, data de l'any 1757 i es va estrenar a Parma. El 1755, Mazzoni s'estava a Lisboa, però pel terratrèmol que hi va haver⁶⁷ es va desplaçar fins a la cort reial de Madrid i allà, l'any 1756, de la mà del seu amic Farinelli, estrenà l'òpera *Aminta, il ré pastore* (que l'any 1757 es va estrenar a Bolonya).⁶⁸

Antonio Mazzoni (1717-1785) va ser mestre de capella en diferents ciutats italianes i, sobretot, a l'Acadèmia Filharmònica de Bolonya (1736); a les dècades del 1740 i del 1750 va fer estades a l'Estat espanyol i a Portugal, en les quals va estrenar algunes de les seves òperes. De fet, les òperes foren molt ben rebudes arreu d'Europa.

El llibretista d'aquesta òpera va ser l'autor dramàtic venecià Carlo Goldoni (1707-1793), qui va revolucionar el món de l'òpera bufa i va introduir-hi elements

67. El terratrèmol es va produir el dia 1 de novembre de l'any 1755 al matí i és un dels més destructius i mortífers de la història.

68. D'aquesta òpera, estrenada al Coliseo del Buen Retiro de Madrid, se n'ha fet un enregistrament discogràfic l'any 2006, en el qual és interpretada per la Real Compañía Ópera de Cámara (Juan Bautista Otero, dir.), i ha estat editada en un doble CD per Harmonia Mundi.

anticlericals i una visió amarada pels ideals de l'humanisme. De fet, es formà en filosofia i en dret, però decidí dedicar-se a l'art dramàtic i es decantà per la comèdia, enfront de la tragèdia. Així, els protagonistes acostumen a ser individus de classe mitjana que proven de triomfar en la societat usant la raó, però sense oblidar els seus sentiments. Però el que predomina en el seu estil és la sàtira dels costums. Els nobles són presentats com a persones arrogants i els de classe més baixa com a mancats de dignitat, ja que només busquen els diners. Cada obra està centrada en un tipus de caràcter, que representa tota la seva classe, amb els seus problemes i les seves preocupacions.

És curiós assenyalar que en aquest mateix període a Vilafranca es va interpretar l'obertura de l'òpera *Il viaggiatore ridicolo*, de Florian Leopold Gassman (1729-1774).⁶⁹ És tracta d'una obra que es conserva manuscrita amb la data de 1767 en la portada. Va ser una obra molt interpretada i en la qual trobem dos copistes diferents: els mestres de capella Ramon Milà i Magí Riera, qui també estampà el seu nom, al costat d'un dels músics de la Capella de Música de Santa Maria anomenat Florit, en la portada del manuscrit.⁷⁰ Gassman va escriure durant uns anys (del 1757 al 1762) una òpera que s'estrenà pel Carnaval de Venècia i el seu principal llibretista va ser Goldoni. Val a destacar que l'òpera *La Contessina* (qualificada com a «drama giocoso») es va estrenar el dia 3 de setembre de l'any 1770 i que el llibretista fou Goldoni. El mateix any ja la tenim copiada en el manuscrit de Vilafranca, de la mateixa manera que *Il viaggiatore ridicolo* (que com hem vist parteix d'un llibret de Goldoni) s'havia estrenat el dia 25 de maig de l'any 1766 a Viena i la còpia que hi ha a Vilafranca data del 1767, cosa que vol dir que les novetats de la música que es fa a l'Europa central arriben molt ràpid a Vilafranca del Penedès.

Ja per anar acabant, cal fer un incís en una obra de Galuppi, i és que la quarta peça que volem presentar és una ària de la primera escena del primer acte de l'òpera *Il villano geloso*, la qual fou musicada per Baldassare Galuppi (1706-1785) a partir d'un llibret de Giovanni Bertatti (1735-1808), i es va estrenar al Teatro Giustiniani di San Miosè l'any 1769. D'aquest autor italià, en els fons musicals de VINSEUM, se'n conserven manuscrites dues obertures simfòniques coetànies de la peça esmentada.⁷¹

També trobem, entre els manuscrits musicals de Vilafranca, l'ària «Sperai viciono il Lido» per a soprano en una còpia anònima, però en què trobem la mà dels germans Antoni i Ramon Milà.⁷² Aquest no és un fet excepcional, ja que trobem manuscrits d'àries de Galuppi en diversos arxius catalans (com ara al d'Olot). En tot cas, cal dir que aquesta ària pertany a l'òpera *Demofonte*, que es va escriure a partir d'un llibret de Metastasio i que se'n va estrenar la primera versió, a

69. AMV, ms. 1143/1786B.

70. L'altra simfonia que es conserva és l'obertura de l'òpera *La condessita* i porta la data de 1770; hi ha partícels que foren copiades per Magí Riera (AMV, ms. 1144/1787B).

71. AMV, ms. 1115/1758B i 1116/1759B.

72. AMV, ms. 69/86A.

Madrid, el dia 18 de desembre de l'any 1749 i una segona versió, a Pàdua, l'any 1758. Es tracta d'una ària que fou molt interpretada i que encara en els nostres dies es programa en concerts de música setcentista.

NOTA FINAL SOBRE EL CONTEXT

No podríem acabar aquesta aproximació a la vida musical de la Vilafranca del segle XVIII sense dir algunes coses més sobre el context en què es va produir i executar. En relació amb l'àmbit estrictament musical, cal dir que hi havia la tasca de mestratge del mestre de capella Magí Riera (que ho va ser entre els anys 1773 i 1801) i de l'organista Benet Casanovas (que actuà entre els anys 1783 i 1811). Sense el primer no s'entenen les figures que després de fer la primera formació musical a Vilafranca anaren a treballar a les institucions més importants de la Península, i amb ell es van formar la major part de músics que trobem actuant a principis del segle XIX a Vilafranca.⁷³ De Casanovas cal destacar l'educació dels infants de la vila que no eren escolans de la Capella de Música, ja que, pel fet que el seu benefici el dotava l'Ajuntament, estava obligat a fer cada dia laborable una hora i mitja de classe gratuïta als infants de Vilafranca.

D'altra banda, cal notar les relacions de persones importants de la Vilafranca del moment (els Copons, els Peguera, el marquès d'Alfarràs), des de la fundació de l'Acadèmia dels Desconfiats i al llarg de tot el segle, amb músics com Francesc Valls. I no és casual que fos l'arquebisbe de Tarragona, Pere de Copons i Copons, qui decretés noves constitucions per a la música eclesiàstica.

En el terreny més ampli de l'educació i del moviment cultural que hi havia a la vila, cal destacar la presència d'un mestre de gramàtica (que al darrer terç del segle XVII exercí Josep Miret) i d'un mestre de lletres menors (que en aquest mateix període exerciren Sebastià Bassells i Jacint Garrigó), que eren subvencionats per l'Ajuntament.⁷⁴ Així mateix, hi havia l'aula de retòrica al convent de Sant

73. Entre aquests, cal destacar els músics i el director d'orquestra Josep Capdet, Josep Font, Anton Florit, Jaume Forment, Francesc Morató i Pau Valtà.

74. S'ha de dir que l'any 1361 el municipi ja va decidir contractar Bernat de Pou, batxiller en arts, perquè durant un any fes classes «de parts fins a lògica», en la tasca del qual l'acompanyà «lo Garnau» a qui se li mantenia la possibilitat de fer classe a vuit escolars de la vila. Així mateix, l'any 1367 ja existia l'aula de filosofia del convent de Sant Francesc, ensenyaments de filosofia que al llarg dels anys compartien amb el convent dels trinitaris (que també en feien de teologia), i que es completava amb ensenyaments de primera ensenyança. Aquests estudis dins l'àmbit eclesiàstic es van acabar al primer terç del segle XIX, però va ser en aquestes càtedres de filosofia i de teologia en què es formaren les dues generacions de catedràtics d'origen vilafranquí que donà el segle XVIII i que s'escamparen arreu de l'Estat. Posteriorment, l'Ajuntament de la vila creà l'aula de llatinitat de Santa Catalina, en la qual començaren la seva formació Llorens i Barba i Vidal i Valenciano. Vegeu Claudi Mas (1902), «Notes sobre'l moviment intel·lectual i artístic de Vilafranca del Penedès durant el segle XIX», a *El Penedès en el segle XIX*, Vilafranca del Penedès, Centre Catalanista; Antoni SABATÉ (1949), *Torras y Bages en la Vilafranca Ochocentista*, Vilafranca del Penedès, Artes Gráficas Vila; Antoni SABATÉ (1991),

Francesc (i també es feia teologia i filosofia al convent dels trinitaris) i a la vila hi havia famílies ben il·lustrades com els Oliveres, els Barba i els Rabella (que tenien una biblioteca francòfona). Entre els il·lustrats que van tenir més presència en la cultura de Vilafranca, cal esmentar Manuel Barba i Roca i Fèlix Janer (també relacionats amb les acadèmies de Jurisprudència i de Medicina de Barcelona).

És de molt destacar (sobretot si pensem en les dimensions de la ciutat) el munt de catedràtics que al llarg de tot el segle XVIII Vilafranca va escampar a les universitats d'arreu de l'Estat: Pau Janer, Josep Andolfo, Fèlix Estalella, Ramon Miret i Colí, Francesc Llorens, Josep Ignasi Almirall i Nin (a la Universitat de Cervera), Benet Ràfols (a la Universitat de Salamanca), Manuel Valenciano (a la Universitat d'Osca), Jacint Maisonada (al Col·legi de Cirurgia de Burgos), Pere Tarrada i Antoni Mainer (a la Universitat de Barcelona) i Josep Torner (al Col·legi de Cirurgia de Barcelona), als quals els seguí la generació formada pels doctors Gaetà i Fèlix Janer, Jordi i Ramon Miret i Teixidor, Marià Almirall, Fèlix Barba i Rabella...

Acabat el primer terç del segle XIX, però, les coses canviaren: la ciutat enderroca les muralles i creix, augmenta la població i canvia la seva estructura econòmica. Entre el 1835 i el 1865 tenim que: l'any 1857 es va fer la instal·lació del «telégrafo-electrico» entre Vilafranca i Barcelona; entre 1861 i 1865 s'aprovà i es va fer efectiva l'arribada del ferrocarril (i uns quants vilafranquins inverteixen en accions per a la seva construcció); l'any 1866 s'instal·là la primera fàbrica de gas (abans d'aquesta data, i d'ençà del 1817, els únics llums que hi havia al carrer eren d'oli); els anys 1865 i 1869 van néixer els setmanaris *Eco del Panadés* i *El Panadés* (després d'algun intent anterior fallit); els anys 1856 i 1857 es compren les cases del costat de l'hospital per instal·lar-hi l'escola per a noies; l'any 1856 es comencen a crear empreses per a l'exportació dels aiguardents i dels vins... Tenim, doncs, que entre 1833 i 1888 Vilafranca passà de tenir 860 edificis a tenir-ne uns 1.860⁷⁵ i de tenir uns 5.516 habitants a tenir-ne 8.344.⁷⁶

Musicalment, també hem de tenir en compte les desamortitzacions eclesiàstiques que culminen amb la voluntat de crear, l'any 1856, una orquestra municipal en substitució de la Capella de Música de Santa Maria, ja que en aquells moments a Vilafranca hi treballen tres bandes (amb una forta rivalitat entre elles);⁷⁷ que les nissagues dels Torner, els Blanch i els Camps segueixen actuant a la vila

«Notícia a l'autor de les respostes», a *El Corregiment i partit judicial de Vilafranca del Penedès a l'últim terç del segle XVIII*, Vilafranca del Penedès, Museu de Vilafranca.

75. Les dades que es donen es basen en Pere Alagret. Amb tot, l'arquitecte i urbanista Josep M. Barenys va calcular que eren 1.816 edificis (vegeu Josep M. BARENYS (1934), *Vilafranca del Penedès: Projecte d'urbanització i eixamplament: Memòria*, ms. conservat al fons de Sabaté Mill del Centre de Documentació VINSEUM).

76. Calculem que pels volts de l'any 1775 en tindria 6.931 i que el creixement més fort es va produir a la dècada del 1880.

77. La nova formació s'havia de dir «Música de la Vila» i l'havia de dirigir Fèlix Torner i Gili (que guanyà les corresponents oposicions). Val a dir que l'any 1852 els músics Josep Capdet i Josep Font (que havien estat membres de la Capella de Música de Santa Maria sota la direcció d'Agustí

com a músics (fins al segle xx); que Vilafranca compta amb músics (organistes, pianistes...) que treballen a Barcelona i en altres ciutats del país... Val a dir, però, que mentre va actuar el mestre de capella Agustí Blanch (1824-1842), la Capella de Música va mantenir un bon to i va continuar el seu procés de modernització instrumental i incorporant els nous instruments i nou repertori (sobretot en l'àmbit de la música simfònica, amb obres d'Ignasi Ayné, i en el de la música religiosa, amb obres de Jaume Joan Lleys, Ramon Gili...), i fins a l'any 1849.

No obstant això, en el camp educatiu, en l'interpretatiu i en el compositiu, les coses canviaren radicalment, però aquest és un altre capítol.

BIBLIOGRAFIA

- AMAT, Rafael d'. *Miscel·lània de viatges i festes majors*. Barcelona: Barcino, 1994.
- BARENYS, Josep M. *Vilafranca del Penedès: Projecte d'urbanització i eixamplament: Memòria*. Ms. conservat al fons de Sabaté Mill del Centre de Documentació VINSEUM, 1934.
- BERNADÓ, Màrius; CORTÈS, Francesc (ed.). *Ramon Carnicer: Actes de les Jornades d'estudi*. Tàrraga: Natan, 2008.
- BONASTRE, Francesc; CORTÈS, Francesc (ed.). *Història crítica de la música catalana*. Barcelona: UAB, 2009.
- BOYD, Malcolm; CARRERAS, Juan José (ed.). *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000.
- BURNEY, Charles. *Viaje musical por Francia e Italia en el s. XVIII*. Barcelona: Quaderns Crema, 2014.
- CASES, Lluïsa; FERNÁNDEZ, Josep (ed.). *Dietaris de la Generalitat de Catalunya*. Vol. II. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1994.
- CHASE, Gilbert. *La música en España*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1943.
- CODINA, Daniel. «La música religiosa a la ciutat de Barcelona (ss. XVII-XIX)». *Anuario Musical* [Madrid: CSIC], vol. 57 (2002), p. 97-111.
- CUSCÓ, Joan. *Cançons del vi, de beure i de taverna*. Barcelona: Dinsic, 2007.
- «Ministres i joglars a la Catalunya Nova (segles XIV-XVII)». *Revista Catalana de Musicologia* [Barcelona: IEC], vol. VI (2013), p. 11-29.
- *Josep Soler, Vilafranca i l'òpera a Catalunya*. Vilafranca del Penedès: Scialare, 2014.
- DA PONTE, Lorenzo. *Memòries*. Barcelona: Quaderns Crema, 2006.
- EVANS, Mark. *La música como pensamiento*. Barcelona: Quaderns Crema, 2014.
- FERRER, Anacleto. *Estética, política y música en tiempos de la Encyclopédie: La querella de los bufones*. València: PUV, 2013.
- FERRER, Meritxell. *El concert per a fagot d'Anselm Viola: Un concert pedagògic*. Projecte de final de l'ESMUC. Dir. per Josep Borràs i Xavier Blanch. Barcelona, curs 2005-2006.

Blanch) ja demanen que l'Ajuntament els contracti de manera fixa, ja que entre els anys 1850 i 1853 eren l'orquestra a qui l'Ajuntament contractava per a fer les funcions importants.

- JAMBOU, Louis. *Evolución del órgano español: Siglos XVI-XVIII*. Vol. 1. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1988.
- MAS, Claudi. «Notes sobre'l moviment intel·lectual i artístic de Vilafranca del Penedès durant el segle XIX». A: *El Penadès en el segle XIX*. Vilafranca del Penedès: Centre Català-nista, 1902.
- MCGEE, Timothy. *The ceremonial musicians of late medieval Florence*. EUA: Indiana University Press, 2009.
- MORENO, Belén. *Consum i condicions de vida a la Catalunya Moderna: El Penedès, 1670-1790*. Vilafranca del Penedès: Andana, 2007.
- PARKER, Mara. *The string quartet 1750-1797*. EUA: Ashgate, 2002.
- PUIGVERT, Joaquim M. *La parròquia rural a Catalunya (segles XVIII-XIX, bisbat de Girona)*. Tesi doctoral. Dir. per Emili Giralt. Universitat de Barcelona, 1990.
- RECHÉ ANTÓN, José. *Els germans Petrides a Barcelona: Dos trompetistes bohemis al teatre de la Santa Creu (1794-1798)*. Projecte final de l'ESMUC. Dir. per Josep Borràs. Barcelona, curs 2010-2011.
- SABATÉ, Antoni. *Torras y Bages en la Vilafranca Ochocentista*. Vilafranca del Penedès: Artes Gráficas Vila, 1949.
- «Notícia a l'autor de les respostes». A: *El Corregiment i partit judicial de Vilafranca del Penedès a l'últim terç del segle XVIII*. Vilafranca del Penedès: Museu de Vilafranca, 1991.
- SANABRE, Josep. *Los sínodos diocesanos en Barcelona*. Barcelona: Eugenio Subirana, Editor Pontificio, 1930.
- SORIANO, Mariano. *Historia de la música española desde los fenicios hasta el año 1850*. Madrid: ICCMU, 2007.
- TURNER, Walter J. *La música*. Barcelona: Apolo, 1936.
- VALLÈS, Jordi; VIDAL, Jordi; COLL, Maria del Carme; BOSCH, Josep M. (ed.). *El llibre verd de Vilafranca*. Barcelona: Fundació Noguera, 1992. 2 v.
- VIDAL, Jordi. «Els processos de les Corts del Batlle. Una aproximació a la vida quotidiana del segle XVII». A: *La vida quotidiana al Penedès històric: Actes del IV Seminari d'Història del Penedès*. Vilafranca del Penedès: IEP, 2013.
- «La Guerra de Successió al Penedès. Reflexions i aportacions documentals». Ponència. XXIV Jornades d'Estudis Penedesencs (24 octubre 2014).
- WOLF, Johannes. *Historia de la música*. Barcelona: Labor, 1934.

EL PAISATGE SONOR DE PALAMÓS ENTRE 1770 I 1850: L'ESGLÉSIA DE SANTA MARIA I EL CONVENT DE NOSTRA SENYORA DE GRÀCIA¹

ANNA MARIA ANGLADA I MAS
Graduada en musicologia (UAB)

RESUM

El paisatge sonor de Palamós entre 1770 i 1850 es configura, essencialment, en dos espais: l'església de Santa Maria de Palamós i el convent de Nostra Senyora de Gràcia, conegut com el convent dels agustins. Aquests temples estaven impregnats d'una intensa activitat religiosa, que es manifestava tant a dins com a fora dels temples. Les dues institucions estaven situades als extrems oposats de la vila i professaven episodis d'intensa rivalitat.

El fet musical es presentà, majoritàriament, amb la construcció de l'orgue i el pagament als organistes, així com les despeses del magisteri de l'escolania i el lloguer de les cobles de músics per a processons, balls de plaça i saraus, entre els quals destaca la festa del patró, sant Joan.

La figura de Joan Vicens, frare agustí del convent, agafa protagonisme després de corroborar la seva entrada a la catedral de San Juan de Puerto Rico. Va ser el gran impulsor musical durant la seva estada al capdavant del cor catedralici, i es preocupà de la dotació econòmica per fer-ho possible.

PARAULES CLAU: Palamós, orguener Josep Pujol, orgue, convent de Nostra Senyora de Gràcia, Joan Vicens Llibert, església de Santa Maria, cobles de músics, Baix Empordà.

1. El present article és un extracte parcial del meu treball del Màster en Recerca Musicològica, Educació Musical i Música Antiga del Departament d'Art i Musicologia de la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona (2014-2016), defensat el 12 de juliol de 2016. El tutor va ser el doctor Josep Maria Gregori i Cifré, a qui aprofito l'avinentesa per reiterar les gràcies.

THE MUSIC LANDSCAPE IN PALAMÓS FROM 1770 TO 1850: SANTA MARIA CHURCH AND NOSTRA SENYORA DE GRÀCIA CONVENT

ABSTRACT

The music landscape in Palamós between 1770 and 1850 was basically formed by two spaces: Santa Maria Church and Nostra Senyora de Gràcia Convent, known as the Augustinians Convent. These places carried out an intense religious activity, which took place both inside and outside the churches. The two institutions were located at opposite ends of the town and their relations were marked by episodes of intense rivalry. The musical endeavours primarily involved the building of the organ and the payment of organists, together with the expenses of teaching the boys choir and the hiring of bands of musicians for processions, dances on the town squares and festivals, notably including the feast of the town's patron Saint John. The figure of Joan Vicens, an Augustinian friar of the convent, became prominent after corroborating his entry into the Cathedral of San Juan, Puerto Rico. He was a great promoter of music during his time as the head of the cathedral choir, taking care of its financing in order to make its activity possible.

KEYWORDS: Palamós, organ maker Josep Pujol, organ, Nostra Senyora de Gràcia Convent, Joan Vicens Llibert, Santa Maria Church, bands of musicians, Baix Empordà region.

La intensa activitat musical que es va produir a Palamós entre 1770 i 1850 és l'objecte del nostre article. La recerca a l'entorn del constructor de l'orgue de l'església i els organistes que ocuparen la plaça, així com la descoberta de la figura del frare del convent dels agustins Joan Vicens, que acabà essent l'impulsor d'una nova etapa musical a la catedral de San Juan de Puerto Rico, han motivat aquesta investigació.

Els dos centres eclesiàstics, l'església de Santa Maria i el convent de Nostra Senyora de Gràcia, foren els focus d'interès on es produïren la majoria dels esdeveniments musicals. La ingent quantitat d'afany per a obtenir feligresia i la poca distància que separava els dos temples van provocar alguns episodis de manifesta rivalitat. És per això que la comunitat s'esforçà a procurar la presència d'orgue a l'església parroquial, organistes i un benefici per al seu manteniment, tot invocant a la solemnitat necessària per a la litúrgia. En el convent també es dotaren d'orgue i d'una escolania de prestigi, fet que serví a Vicens per a ser reconegut més tard, a la catedral de San Juan de Puerto Rico, com un músic excel·lent; cal fer esment d'aquesta projecció intercontinental.

El paisatge sonor, configurat en l'espai proposat, fou el resultat de l'expressió comunitària, íntimament lligada als processos socials, religiosos i polítics. En aquest aspecte, cal destacar el redreçament de l'auge econòmic estroncat amb la Guerra de Successió, que va deixar el nostre país immers en la desolació per les pèrdues de les nostres llibertats. Aquesta remuntada es produeix amb força a Palamós, com a conseqüència de l'intens moviment social de la població, generat dins l'àmbit religiós i amb la presència de càrrecs nobiliaris adscrits a la vila, que

permeteren potenciar l'art en les vessants patrimonials, arquitectòniques i musicals. Les mostres de l'apogeu econòmic dins l'àmbit eclesiàstic es manifestaren amb una gran quantitat de fundacions de beneficis, patronats i causes pies.

Els esforços per a dotar la vila de grans obres arquitectòniques amb finalitat religiosa permeteren preparar el terreny per a l'establiment futur de música en aquests espais:

[...] es dugueren a terme quatre grans empreses que cal destacar: l'Església de Santa Eugènia de Vila-romà (1765-1810), l'Hospital i la Capella del Carme (1768-1771), la nova església del convent dels Agustins (1771-1791) i la Capella del Sant Crist, altrament coneguda per Capella Fonda de l'església de Santa Maria de Palamós (1766-1770).²

El mecenatge civil, encarnat en la figura del duc de Sessa, propicià l'ampliació del substrat cultural palamosí a través de l'art i de la música. La vila palamosina augurava prosperitat econòmica pel fet d'estar dotada d'un port marítim que permetia el cabotatge cap a les terres franceses i italianes. Aquest comerç era una porta oberta al mar que facilitava l'intercanvi cultural i la presència de figures nobiliàries privilegiades.

Els efectes de la Il·lustració es visualitzaren a Palamós seguint la línia de la diòcesi, amb presència del mestratge musical, sota el compliment de les disposicions sinodals. Els rituals festius, fonamentats en principis religiosos, prengueren força, sobretot la festa del patró, sant Joan. En arribar el període desamoritzador i la desaparició del teixit conventual, el fet musical repengué noves vies d'actuació, sobretot amb la derivació a noves formacions sustentades per un caire més civil, representat per les bandes i les orquestres. La presència militar va dotar la vila d'una justificada presència de bandes, mostra de la influència de la dinàmica musical europea. Les festes públiques anaren mutant a partir del segle XIX i es dinamitzaren els balls de plaça i les ballades nocturnes a les sales.

L'ESGLÉSIA DE SANTA MARIA DE PALAMÓS

Construïda al segle XV, l'església de Santa Maria va patir diferents atacs bèl·lics amb les consegüents destrosses materials,³ incloent-hi la desaparició d'un orgue renaixentista que vinculava amb Palamós les figures dels orgueners/organistes Joan Ferrando⁴ i Gaspar Roig.⁵ L'església de Santa Maria es va quedar sense

2. Gabriel MARTÍN, «Els Barons de Bellpuig i la revifalla de Palamós al segle XVIII: la capella del Sant Crist (1766-1770)», *Quaderns de El pregoner d'Urgell*, núm. 21 (2008), p. 6.

3. L'atac turc del 1543, a mans del pirata Baba Aruj «Barbarroja» i la seva tripulació, devastà la població i saquejà el temple.

4. AHG, Notaria de Palamós (1521), Pa 52, s. f.

5. L'estada de Roig a Palamós es produí abans de l'atac turc. «1536, 7 maig. Gaspar Roig orguener, oriund de Blanes, domiciliat a la vila de Palamós, de Catalunya, ara resident en el present

orgue a mitjan segle XVI, i fins a finals del segle XVIII no en trobem cap més referència. La construcció de la capella del Sant Crist (1766-1770) feu un impuls notori a la dotació artística del temple i, en conseqüència, la feligresia demostrava la seva voluntat de disposar d'un nou orgue. Es justificava la necessitat d'un instrument que augmentaria el prestigi i la categoria local, degut a l'ostentació econòmica d'algunes famílies de la vila i també «per las de las Personas de gran y alt caracter que ab frecuencia concurren a ella de transit ab motiu del Port y estacio segura per las embarcaciones Navegans». ⁶ L'intens moviment cultural promogut a finals del segle XVIII es demostrava, també, amb la creació de les fundacions musicals, com a signe dels efectes de la Il·lustració. ⁷ És per això que l'existència d'un orgue dotaria de valor afegit la pràctica religiosa, tal com es va manifestar després de la seva adquisició:

Atenent que en d^a Igla se ha col·locat un Orga per mayor culto de Deu y sos sants y en major honorificencia y solemnisació de las funcions de oficios y demes de ella. ⁸

L'activitat confrarística, junt amb l'obreria i els beneficis existents a la parròquia, fou un dels motius que impulsaren la comunitat de preveres a dotar l'església d'orgue. L'any 1789 hi havia vuit clergues residents que donaven sortida a la demanda de la celebració d'oficis solemnes, les misses d'aniversaris i altres celebracions litúrgiques, que necessitaven d'orgue per la solemnització d'aquestes funcions:

[...] faltaba la exhistencia en ella de Orga que ab la suavitat y veus sonoras acompanyas tambe en termes de la escriptura sagrada a alabar y beneir al Señor y servir al mateix temps per fer més descansat lo cant del cor a sos concurrents; per quals motiusa ells y demes individuos de la present Vila o alomenos a la mayor part de ells vingué en lo pensament y desitg, la formació y col·locació de Orga en d^a Iglesia per los efectes referits; lo que haventse proposat a d^a Rñt Comunitat, al Mag^{sh} Ajuntament y al publich enter de d^a Vila ha merescut lo general aplauso y acceptació. ⁹

Aquesta iniciativa, que desprenia tanta illusió, va suposar una despesa molt costosa d'assumir durant uns quants anys, donat que el cost final va provocar la

Regne de Mallorca per causa de fer orgues, promet a Damia (.) prevere i rector de l'església de Sant Nicolau de la Ciutat de Mallorca, que per espai de 10 mesos fara un orgue segons ja està estipulat amb els obrers de la dita església, per preu de 200 lliures mallorquines. (ARM Jeroni Carles C-311 f. 36)», Ramon ROSSELLÓ, «Sant Feliu de Guíxols-Mallorca (s. XIII-XVI)», *Arxiu i Museu d'Història de la Ciutat* (Sant Feliu de Guíxols), núm. 20 (desembre 1994), p. 11.

6. AHG, Notaria de Palamós (1790-1791), Pa 407, f. 124v.

7. Josep M. MARQUÈS, «Organistes i mestres de capella de la Diòcesi de Girona», *Anuario Musical*, vol. 54 (1999), p. 89-130.

8. AHG, Notaria de Palamós (1790-1791), Pa 407, f. 125r.

9. AHG, Notaria de Palamós (1790-1791), Pa 407, f. 124v.

recerca d'un finançament per a la creació de la plaça d'organista, ja que el benefici no es va poder materialitzar tal com s'havia previst:

Pero atenen que per la matexa contribucio y limosnas dels Particulars y per lo extret del sobrant de das Confrarias y Administracions per los cost de dit Orga sa caxa y collocacio que ha estat y es de conciderablissim valor se troban extenuadas, las facultats, y entradas y de ellas no seria esperable poder fer una dotacio competent per lo officio y empleo de tocar dit Orga o per la fundacio de un Benefici dich ab dit destino.¹⁰

El desig dels palamosins es va veure fet realitat quan tingueren col·locat damunt de la capella de Sant Cosme i Sant Damià l'orgue fabricat per Josep Pujol.¹¹ Aquest estava a la mateixa alçada que el cor, però no hi comunicava. Es tractava d'un orgue major amb balconada, que integrava la cadireta, amb els seus registres i flautats inclosos a la bancada i als laterals. L'orgue menor, de tres camps, estava dotat d'uns tubs canonges a la part superior del camp central, protegits per una cortina. L'orgue major disposava de dos teclats i una filera amb vuit registres. Estava format per tres camps centrals i dos laterals que es protegien, també, amb una cortina en lloc del quadre de l'orgue. Els tubs de trompeteria, tipologia de la influència de l'orgueneria castellana que penetrà dins l'àmbit geogràfic de la Corona d'Aragó, estaven repartits en dues fileres.

L'ORGUENER JOSEP PUJOL,¹² *EL MANRESÀ*, DE BARCELONA¹³

Com a constructor d'orgues destaca amb l'autoria d'un orgue-saltiri,¹⁴ l'orgue de la basílica de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona (1793),¹⁵ com a orguener a l'església de la Santa Creu a Barcelona (1796-1799),¹⁶ «també és autor de l'orgue de tribuna que hi ha al costat de l'evangeli de l'església de Sant Felip Neri de Bar-

10. AHG, Notaria de Palamós (1790-1791), Pa 407, f. 124v-125.

11. La descripció de l'orgue l'hem fet a partir de la imatge A-1918 (Francesc Blasi Espinosa, Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya).

12. Es va casar amb Ignacia Mas l'any 1793 i se li atribueix l'ofici d'orguener i rellotger (Jaume Morelló, notari públic de Barcelona, Fons de l'Hospital de la Santa Creu, Biblioteca de Catalunya, doc. AH4862).

13. Francesc CIVIL, «La Capilla de Música de la Catedral de Gerona (siglo XVIII)», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 19 (1968), p. 176.

14. «[...] un instrument curiosíssim datat entre 1760 i 1769 que està exposat al Museu de la Música de Barcelona amb número de registre MDMD 54. Pretén ser un orgue que es toca mitjançant la tècnica del saltiri» (Josep Maria ESCALONA, *L'orgue a Catalunya: Història i actualitat*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2000, col·l. «Lectura i So», núm. 3, p. 25. Per a detalls de l'instrument, vegeu el web del Museu de la Música, que conté una imatge d'aquest instrument, <<http://cataleg.museumusica.bcn.cat>>.

15. Vegeu <<http://basilicasantjust.cat/175-2/>>.

16. Josep Maria ESCALONA, *L'orgue a Catalunya: Història i actualitat*, p. 25.

celona (1798)»¹⁷ i les reparacions a l'orgue major de la catedral de Barcelona (1799).¹⁸ Fora de la capital catalana: les reformes a l'orgue de la catedral de Girona (1794)¹⁹ i la construcció de l'orgue de Cassà de la Selva (1805).²⁰

La primera paga per la construcció de l'orgue palamosí es va efectuar l'any 1786, quan l'obreria va fer efectives les 600 lliures «del ajust del Orga que dech construir per dita Iglesia Parroquial Palamos y 7^{bre} â 19 de 86 / Joseph Pujol Organer».²¹

Tinch rebut dels Senyors que Componen l'Junta de Obra de la
Parroquial Iglesia de la Vila de Palamos Les Senyas Lliuras d'altre
600-0-9 per la primera paga del ajust del Orga que dech
construir per dita Iglesia Parroquial Palamos y 7^{bre} â 19 de 86
Joseph Pujol Organer.

FIGURA 1. Detall del rebut signat per l'orguener Josep Pujol de les 600 lliures que l'obreria parroquial va fer efectives com a primera paga de l'ajust de l'orgue l'any 1786 (SAMP, fons de la comunitat de preveres de Santa Maria de Palamós, *Llibre dels comptes de l'obra de l'església parroquial de la Verge Maria de la Vila de Palamós* (1677-1875), s. f.

La següent paga efectuada fou de «300 ll Moneda Barcelonesa [...] a Cumpliment del ajust del Orga feu per la Iglesia Parroquial de Palamos. Bar^{na} y Matx a 30 de 1789 Joseph Pujol Organer».²² Abans, però, l'any 1788, hi hagué la intervenció de l'escultor Pere Grau Martí de Girona:²³ «Tinch rebut Jo lo Infrascrit [...]

17. Josep Maria ESCALONA, *L'orgue a Catalunya: Història i actualitat*, p. 71.

18. Josep PAVIA, «Historia del órgano mayor de la Catedral de Barcelona (1538-1952)», *Anuario Musical*, vol. 33 (1978), p. 27.

19. Josep Pujol va ser escollit per a fer reformes a l'orgue de la catedral de Girona amb el «Plan del Orga de la Església Catedral de Gerona en lo any 1794» (Francesc CIVIL, «La Capilla de Música de la Catedral de Gerona (siglo XVIII)», p. 176).

20. En un altre treball sobre Cassà de la Selva, Civil explica que «hi ha encara qui recorda el primitiu instrument que lluí una llengueteria exterior horitzontal —de trompeteria— i que datava de 1805, obra de l'organer barceloní Josep Pujol» (Francesc CIVIL, *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*, Girona, Dalmau Carles, Pla, S. A., 1994, p. 89).

21. SAMP, fons de la comunitat de preveres de Santa Maria de Palamós, *Llibre dels comptes de l'obra de l'església parroquial de la Verge Maria de la Vila de Palamós* (1677-1875), s. f.

22. SAMP, fons de la comunitat de preveres de Santa Maria de Palamós, *Llibre dels comptes de l'obra de l'església parroquial de la Verge Maria de la Vila de Palamós* (1677-1875), s. f.

23. Com a professional va visurar una reforma a la Congregació dels Dolors el 3 d'octubre de 1788 (ADG, Congregació dels Dolors, Actes de la Junta Secreta, f. 26, <http://centredere restauracio.gencat.cat/web/.content/crbmc/pdf/arxiu/rescat_22.pdf>).

Tres Centas Trenta Lliúras B^{as} per lo import de la Caxa del Orga que he construit per la matexa Ig^a que es lo preu a que fou ajustada, Palamos y Juny 9 de 1788 [...]».²⁴ La caixa de l'orgue era de factura barroca, amb una balconada farcida de motius treballats i que integrava l'orgue menor, que lluia al seu cim un conjunt escultòric molt ornamentat.²⁵ L'orgue major tenia a la part central superior un nínxol en forma de petxina i estava flanquejat als laterals amb figures d'àngels músics.

La feina de l'orguener es va completar amb la cadireta, que va incrementar el valor túbmic i harmònic de l'instrument. El pagament a compte per aquest concepte ascendia a 200 lliures.²⁶ Més tard, arribaria el moment d'embellir el quadre de l'orgue,²⁷ necessari per la seva «triple funció: litúrgica, protectora i decorativa».²⁸

El manteniment de l'orgue era fonamental per a continuar funcionant: «Havent Dn. Tomas Ballester compost lo orgue [...]» (1820);²⁹ «Per los días q. se ocupa en manxar la mateixa Pasqual mentre se adobaba lo orgue per afinarlo» 1 lliura i 2 sous (1820),³⁰ «Per una clau i adobar les manxes de l'orgue» (1826-1829).³¹

ORGANISTES I MANXAIRAS DE L'ESGLÉSIA DE SANTA MARIA

Les penúries econòmiques per a finalitzar el pagament de l'orgue van agreujar la creació del benefici d'organista. De manera provisional, «en algunas temporadas y festividades anuales se ha tocado por sujetos que dits comissionats han proporcionat».³² Però lluny de ser la solució definitiva, la comunitat de preveres

24. SAMP, fons de la comunitat de preveres de Santa Maria de Palamós, *Llibre dels comptes de l'obra de l'església parroquial de la Verge Maria de la Vila de Palamós* (1677-1875), s. f.

25. No es poden precisar els detalls al·legòrics; només s'hi identifica alguna figura humana amb un instrument de vent.

26. SAMP, fons de la comunitat de preveres de Santa Maria de Palamós, *Llibre dels comptes de l'obra de l'església parroquial de la Verge Maria de la Vila de Palamós* (1677-1875), s. f.

27. Del quadre de la caixa de l'orgue no es conserva cap imatge. Anys més tard, entre 1831 i 1833 es constaten despeses associades a la roba per a fer cortines per a l'orgue i pintar-les: «A Francisco Calvet per al drap per dues cortines per a l'orgue 7 ll» i «A Anton Alabau per pintar les dues cortines de l'orgue» (SAMP, fons de la comunitat de preveres de Santa Maria de Palamós, *Llibre dels comptes de l'obra de l'església parroquial de la Verge Maria de la Vila de Palamós* (1677-1875), f. 157).

28. «[...] la primera utilitat, després del cant del Glòria de la missa del dijous sant, l'orgue emmudia i [...] es tancaven les seves portes, que no es tornaven a obrir fins que transcorregut el tridu pasqual [...]. Quant a la protecció, el tancament de les portes guardava tot l'instrument d'elements externs que el podien perjudicar, com la pols i el fum. Respecte a la decoració, les dues cares de les portes contenien generalment pintures d'inspiració bíblica, formació dels fidels en definitiva» (Josep Maria ESCALONA, *L'orgue a Catalunya: Història i actualitat*, p. 28).

29. SAMP, fons de la comunitat de preveres de Santa Maria de Palamós, *Llibre dels comptes de l'obra de l'església parroquial de la Verge Maria de la Vila de Palamós* (1677-1875), f. 146.

30. SAMP, fons de la comunitat de preveres de Santa Maria de Palamós, *Llibre dels comptes de l'obra de l'església parroquial de la Verge Maria de la Vila de Palamós* (1677-1875), f. 146.

31. SAMP, fons de la comunitat de preveres de Santa Maria de Palamós, *Llibre dels comptes de l'obra de l'església parroquial de la Verge Maria de la Vila de Palamós* (1677-1875), f. 151.

32. AHG, Notaria de Palamós (1790-1791), Pa 407, f. 124v.

es plantejaria la possibilitat d'afegir una servitud a un benefici ja existent degut a la impossibilitat de crear-ne un de nou, tal com es reflecteix en l'acord notarial:

[...] no seria esperable poder fer una dotacio competent per lo officí y empleo de tocar dit Orga ó per la fundacio de un Benefici ecl[esiastic]h ab dit destino [...] y esperanza de poder aplicar y añadir dit cárrech y obligacio a algun Benefici de los fundats en d^{ta} Igla y admesos a sa residencia o unir y agregar algun Benefici al dit ofici y cárrech de organista mediant lo corresponent augment de dotacio competent y proporcional assemblant.³³

Es resolgueren algunes condicions indispensables per a l'obtenció de la plaça, com la residència a la parròquia i que els candidats fossin presentats pels «Ad^{tes} de la cofradia de la virgen maria, en lo vulgar nombrada Nuestra S^{ta} de la Puerta, en la capilla del Santo Christo [...] fundada en la pred^a Iglesia de y en su conseq^a del pp^o simple y residencial Beneficio bax la invocacion del precioso cuerpo de Christo»,³⁴ que amb data de 4 de novembre de 1789 crearen la servitud de l'ofici d'organista per a després «de seguida la muerte de su actual Obtentor, que es el Rñdo Juan Olivos P^{bro} capellan de la misma Villa». El procés per a accedir al càrrec es va veure determinat per un seguit de puntualitzacions: «a fin de obviar los crecidos gastos que se ofrecen en oposiciones es de poder dichos Patronos hazer la primera nominacion sin concursos o examenes».³⁵

La quantia econòmica prevista abans de dotar-se de la servitud no estava equiparada a l'ofici i es resolgué mitjançant l'augment en «363 lliures el benefici de Corpus de patronat de dita confraria (fundat el 1509) i li imposen la servitud de l'orgue (1790)».³⁷ Aquesta transacció va provocar els traspassos d'alguns censals per aconseguir la quantitat desitjada.

L'organista tenia «la obligació tots los dias de tocar lo Orga en lo Ofici que serveyx de conventuál en las vespras, y completas cantadas», a més de rogatives i accions de gràcies del comú, o novenaris i litúrgies de les confraries, i «acompañar la Musica y copbla ques diu en las festivitats de d^a Iglesia y de sas confrarias tot gratuitamente».³⁸ Entre altres funcions destacades, s'hi trobava l'ensenyament del cant als minyons per a poder exercir la polifonia. Es tractava d'una polifonia que pogués oferir diferents colors vocals segons les tessitures dels cantors:

Y aixibé deura lo Obtentor de d^a servitut fer lo officí de capiscól ó de sustentor de cor en ell en las funciones que no dega tocar lo Orga, y que tinga la obligació de ensenyar de Cant atres miñons naturals de la pñt vila sens estipendi.³⁹

33. AHG, Notaria de Palamós (1790-1791), Pa 407, f. 124v-125.

34. SAMP, fons de la comunitat de preveres de Santa Maria de Palamós, capsa 01, f. 1r-1v.

35. SAMP, fons de la comunitat de preveres de Santa Maria de Palamós, capsa 01, f. 1r-1v.

36. SAMP, fons de la comunitat de preveres de Santa Maria de Palamós, capsa 01, f. 2v.

37. ADG, *Dotalies de beneficis*, D-26, f. 21-38.

38. AHG, Notaria de Palamós (1790-1791), Pa 407, f. 126r.

39. AHG, Notaria de Palamós (1790-1791), Pa 407, f. 126r.

Es tingueren en compte, també, mesures en cas que l'organista es trobés amb un impediment per a dur a terme la seva tasca per causes de malaltia.⁴⁰ I, si aquesta falta d'assistència tingués una durada més llarga d'un mes, es pogués optar per noves oposicions a la plaça d'organista.⁴¹

— **Joan Olivós Vinyals** (Palamós, 1724-1804). Fou ordenat capellà el 1751.⁴² La historiografia local considera Olivós com el primer organista de la parròquia.⁴³ Va fundar i augmentar un personat per obtenir la permuta amb el benefici del Corpus de Palamós⁴⁴ l'any 1748.⁴⁵ Amb tot, no hem trobat prou evidències per a atorgar-li la tasca d'organista.⁴⁶

— **Joan Gajà⁴⁷ Fabregas** (Blanes, 1767-1810). Va néixer a Blanes,⁴⁸ on va exercir de professor de música.⁴⁹ L'any 1790 fou candidat per ocupar la plaça d'organista a Palamós, quan encara no havia iniciat la seva carrera eclesiàstica,⁵⁰ però va renunciar al benefici abans de prendre'n possessió. Va morir essent beneficiat de l'orgue de la parroquial de Blanes.⁵¹

— **Cici Garrigoles Vinyals** (Castelló d'Empúries, 1769-?).⁵² Començà la seva tasca d'organista a Palamós el 16 de gener de 1791, sense examen d'oposició, després de la renúncia de Joan Gajà.⁵³ No fou beneficiat en els primers anys per la manca de resolució de la servitud de l'orgue, i els cobraments s'aconseguien de la «Caixa dels Sobrans resultats de las Confrarias».⁵⁴ A partir de la defunció de

40. AHG, Notaria de Palamós (1790-1791), Pa 407, f. 126.

41. AHG, Notaria de Palamós (1790-1791), Pa 407, f. 126.

42. Va ser tonsurat el 1748, sotsdiaca el 1749, diaca el 1750 i ordenat el 1751 (ADG, *Capellans*, <<http://www.arxiuadg.org/ca/arxiu/fons/capellans>>).

43. Pere TRIJUEQUE, «L'església parroquial de Santa Maria de Palamós. Notes inèdites», *Estudis del Baix Empordà*, núm. 12 (1993), p. 122.

44. El benefici del Corpus de Palamós no tindria adscrita la servitud de l'orgue fins al 1789.

45. «Joan Olivós permuta un personat fundat per ell mateix amb Miquel Costa, domer de Torroella de Montgrí, obtentor del benefici del Corpus de Palamós» (ADG, *Lletres*, D-402, f. 198v).

46. Olivós ocupava el càrrec d'ecònom; no s'esmenta mai com a organista (SAMP, fons de la comunitat de preveres de Santa Maria, capsa 01, f. 1v). D'altra banda, la servitud de l'orgue es produirà després de la seva mort (AHG, Notaria de Palamós (1790-1791), Pa 407, f. 125r).

47. El cognom es troba escrit de diverses maneres: «Gaia», «Gaià», «Gaja» i «Gajà». Optem per «Gajà», atès que és el que consta en les inscripcions de naixement i defunció.

48. Spain, Catholic Church Records (1307-1985). Girona. Blanes. Santa Maria, *Bautismos* (1763-1774), f. 226, <<https://familysearch.org>>.

49. La plaça de professor de música provenia d'una capellania de l'orgue que va ser fundada l'any 1654 pels Jurats de Blanes (ADG, *Dotalies de Causes Pies*, vol. 12, f. 334-336).

50. ADG, *Capellans*. Va ser tonsurat el 1797, sotsdiaca el 1798 i diaca el 1799. No consta la data de l'ordenació sacerdotal.

51. Spain, Catholic Church Records (1307-1985). Girona. Blanes. Santa Maria, *Defunciones* (1782-1827), f. 465, <<https://familysearch.org>>.

52. Spain, Catholic Church Records (1307-1985). Girona. Castelló de Ampúries. La Asunción de Nuestra Señora, *Bautismos* (1768-1778), f. 30, <<https://familysearch.org>>.

53. SAMP, fons de la comunitat de preveres de Santa Maria, capsa 01, f. 2r.

54. SAMP, fons de la comunitat de preveres de Santa Maria de Palamós, *Llibre dels comptes de l'obra de l'església parroquial de la Verge Maria de la Vila de Palamós* (1677-1875), s. f.

Joan Olivós, passaria a cobrar la pensió de seixanta lliures anuals, en el moment que fou admès a residència dins la comunitat de preveres.⁵⁵ Alternava la feina d'organista a Palamós amb el benefici de l'orgue a Castelló d'Empúries.⁵⁶ El dia 3 de juny de 1815 deixà la residència per traslladar-s'hi definitivament.⁵⁷

— **Joan Marull Badia** (Palamós, 1795-1865?).⁵⁸ Formava part de la comunitat de preveres palamosina des de ben jove. L'any 1809 fou proposat per a l'obtenció del benefici de Sant Joan Baptista,⁵⁹ associat a l'ofici de soxantre durant el segle XVII i al mestratge de minyons més tard.⁶⁰ La seva estada a la comunitat de preveres, al costat de l'organista Cici Garrigoles, i la seva substitució⁶¹ podrien justificar l'aprenentatge de l'orgue a l'església. Va exercir a Palamós fins que va renunciar a la plaça el 1818, i es va traslladar al monestir dels benedictins d'Amer, on estigué fins a 1865.⁶² La seva marxa de Palamós va deixar l'orgue en una situació d'inestabilitat, reflectida en la paga de manxaire:

Per un mes i cerca de tres setmanes de manxar lo orgue desde que no hi ha organista i després per a 22 dies diferents. (1818)⁶³

Joan Marull tenia familiars que també havien estat clergues. El seu nebot va ser el compositor i organista Josep Marull Feliu (Palamós, 1821-1878).⁶⁴

— **Esteve Coromines Colomer**⁶⁵ (Olot, 1793-?).⁶⁶ Va obtenir el benefici de l'orgue per la renúncia de Joan Marull,⁶⁷ i actuà com a organista a Palamós entre

55. ADG, D-459, f. 140.

56. «Pere Ferrer, de Castelló, presenta Cici Garrigoles, organista de Palamós, per al benefici de la Santa Creu de Santa Maria de Castelló, vacant per òbit de Pere Garrigoles, prevere. (1811)» (ADG, D-466, f. 51).

57. SAMP, fons de la comunitat de preveres de Santa Maria de Palamós, *Llibre de funerals*, f. 82v.

58. Fill de Joan Marull fuster i Rita Badia (SAMP, *Llibre de Baptismes* (1786-1808), f. 90).

59. «Els regidors de Palamós presenten Joan Marull i Badia per al benefici de Sant Joan Baptista de la seva parroquial, vacant per òbit enfront de l'enemic de Miquel Mont. (1809)» (ADG, *Manuale*, D-464, f. 93).

60. ADG, *Manuale*, D-470, f. 495.

61. «Palamós. Corpus o de l'orgue. Joan Marull, clergue, presentat pels pabordes de la confraria de Santa Maria de la Porta» (1815) (ADG, *Processos sobre dret de patronat*, A-130, f. 1008).

62. «Amer. Joan Marull, diaca de Palamós, 70 anys el 1865, 1818-1865 (fitxes personals de preveres, per l'adjudicació: Manual 1818, f. 349)» (Josep M. MARQUÈS, «Organistes i mestres de capella de la Diòcesi de Girona», p. 98).

63. SAMP, fons de la comunitat de preveres de Santa Maria de Palamós, *Llibre dels comptes de l'obra de l'església parroquial de la Verge Maria de la Vila de Palamós* (1677-1875), f. 144.

64. A l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa es conserven composicions seves, <<http://ifmuc.uab.cat/search?f=author&p=Marull%20i%20Feliu%2C%20Josep&sc=1&ln=ca>>.

65. Hem trobat escrit el cognom en singular i en plural: «Coromina» i «Coromines». Optem per la darrera versió donat que és el nom que s'hi troba associat en el període de Palamós.

66. ADG, *Capellans*. En aquests documents consta amb el cognom Coromina.

67. «1819. El rector i els pabordes del Corpus de Palamós presenten Esteve Coromines, natural d'Olot, per al benefici del Corpus i de l'orgue, renunciat per Joan Marull» (ADG, *Manuale*, D-474, f. 415).

els anys 1819 i 1828.⁶⁸ Durant la seva estada es produïren diversos pagaments a altres músics per la mateixa tasca.⁶⁹ L'any 1820, «A dⁿ. Tomas Ballester p^r. tocar al orga y als Nois de cantar en tota la Octaba».⁷⁰ Després d'aquesta etapa tan irregular, l'any 1828 Coromines va renunciar a la servitud de l'orgue⁷¹ i va ser ordenat sacerdot el dia 1 de març del mateix any.⁷²

— **Tomás Ballester de Belmonte**. Va exercir d'organista i mestre de minyons. L'any 1824, Ballester editaria un manual de música⁷³ motivat per la seva experiència personal associada a l'ensenyament del cant d'orgue.⁷⁴ La seva presència a Palamós, en un període de desestructuració de les esglésies en el moment en què la Guerra del Francès havia foragitat els clergues, va servir per a revifar l'escolania. En aquell moment, la presència d'organistes laics fou un recurs que ajudà a la recuperació musical dels temples.

— **Esteve Alabau Simon** (Palamós, 1805-?).⁷⁵ No consta a l'Arxiu Diocesà de Girona com a clergue; no obstant això, sí que el trobem documentat com a beneficiat a la parròquia,⁷⁶ i l'any 1830 com a solfista al convent de Nostra Senyora de Gràcia.⁷⁷

— **Pere Busquets Pons** (Torroella de Montgrí, 1802-?).⁷⁸ Va prendre possessió de la plaça presentat pels administradors de la confraria de la Porta de Palamós.⁷⁹

68. Josep M. MARQUÈS, «Organistes i mestres de capella de la Diòcesi de Girona», p. 113.

69. SAMP, fons de la Confraria del Santíssim Sagrament, *Confraria Santíssim Sagrament* (1679-1879), f. 90v.

70. SAMP, fons de la Confraria del Santíssim Sagrament, *Confraria Santíssim Sagrament* (1679-1879), f. 91.

71. ADG, *Manuals*, D-482, f. 187.

72. ADG, *Capellans*.

73. Tomás BALLESTER, *El porqué de la música ó sea primeros elementos del noble arte de la música y método fácil que contienen la teórica y práctica del órgano, y un compendio ó breve explicación fundamental del canto llano y canto figurado según varios autores, para la instrucción de la juventud*, Barcelona, Imprenta de José Torner, 1824, disponible en línia a <<http://www.europeana.eu/portal/search?q=tomas+ballester+de+belmonte>>.

74. L'edició del seu tractat és considerada un recurs a la necessitat general de dotar la població d'una eina metodològica per a ajudar a la pedagogia del cant. Vegeu Antonio MARTÍN MORENO, «La musicologia catalana des de Pedrell a l'actualitat», a Francesc BONASTRE i Francesc CORTÈS (coord.), *Història crítica de la música catalana*, Bellaterra, UAB, 2009, p. 515-575.

75. Esteve Alabau Simon, nascut el 8 d'octubre de 1805 a Palamós (<<http://www.palamos-santjoan.org/htmls/genealogia/a.html>>).

76. AHG, Notaria de Palamós (1823-1825), Pa 439.

77. APAC, *Libro del gasto del convento de Ntra. Sra de Gracia de la orden de P. P. Agustinos de la Villa de Palamós* (1771-1834), s. f.

78. Pere Busquets Pons, fill de Miquel i de Maria (Spain, Catholic Church Records (1307-1985). Girona. Torroella de Montgrí. San Ginés, *Bautismos* (1800-1836), f. 40, <<https://familysearch.org>>).

79. «El rector i confreres de la Porta de Palamós presenten Pere Busquets, clergue de Begur, per al benefici de l'orgue, recentment renunciat» (ADG, *Manuals*, D-482, f. 195); «Palamós. Corpus o de l'orgue. Pere Busquets, presentat pels mateixos. 1828» (ADG, *Processos sobre dret de patronat*, A-137, f. 131).

S'havia format musicalment a la catedral de Girona;⁸⁰ ocupà la plaça de cantor com a tiple IV a la capella de música de la catedral el 1820⁸¹ mentre era mestre de capella J. Joan Lleys.⁸² No aconseguí entrar com a organista a la catedral de Girona l'any 1829.⁸³ La seva estada a Palamós durà tres anys,⁸⁴ ja que renuncià al benefici.⁸⁵

— **Tomàs Griver Vidal** (Verges, 1809-1877).⁸⁶ L'any 1831 va optar a la plaça d'organista⁸⁷ i posteriorment va ser ordenat sacerdot, l'any 1833.⁸⁸ El reverend Griver està documentat en els llibres de la comunitat de preveres⁸⁹ fins a la data de la seva mort, que es produeix el 1877, a la mateixa parròquia de Palamós.⁹⁰

— **Les manxaires.** La figura de les dones que feren possible el so de l'orgue mitjançant la seva tasca es mereix, també, un paràgraf. A Palamós, l'obreria es feia càrrec del salari de les manxaires. Parlem en femení perquè justament totes les persones que es feren càrrec d'aquesta tasca foren dones. Tenien una assignació de divuit lliures anuals i les anotacions d'aquesta percepció salarial permeten fer un seguiment dels períodes d'activitat de l'orgue. «De lo pagat a la manxadora del orga en lo temps que hi hague organista. 12 ll.» (1815).⁹¹ La primera manxaire documentada fou Rosa Pasqual, que exercí la tasca a partir de 1802.⁹²

80. Montiel GALDON, *La música a la catedral de Girona durant la primera meitat del segle XIX*, tesi doctoral, Barcelona, UAB, 2003, p. 709, disponible en línia a <<http://hdl.handle.net/10803/5192>>.

81. «21 [sic] [...] Pere Busquets natural de Bagur. Bisbat de Girona/Entrà lo dia 21 de juliol de 1820» (Montiel GALDON, *La música a la catedral de Girona durant la primera meitat del segle XIX*, p. 1197).

82. Jaume Joan Lleys i Agramont, nascut a Figueres el 1803. Deixeble de Francesc Andreví a Santa Maria del Mar de Barcelona, i mestre de capella de la catedral de Girona i a Castelló d'Empúries fins a la seva mort, el 1853. Vegeu més informació a Joan CUSCÓ, *Els goigs a Sant Fèlix: Música, festa i tradició*, Barcelona, Novagráfik, 2000, p. 56-58; també en trobareu referències en la tesi de Montiel GALDON, *La música a la catedral de Girona durant la primera meitat del segle XIX*, p. 1197.

83. Montiel GALDON, *La música a la catedral de Girona durant la primera meitat del segle XIX*, p. 391.

84. Josep M. MARQUÈS, «Organistes i mestres de capella de la Diòcesi de Girona», p. 125.

85. ADG, *Manuals*, D-485, f. 185.

86. «[...] fill de Banet Grivé, flaquer i Catherina Vidal conjugues» (Spain, Catholic Church Records, 1307-1985. Girona. Verges. Santos Quirico y Julián, *Bautismos* (1800-1839), f. 428, <<https://familysearch.org>>).

87. ADG, *Manuals*, D-485, f. 194; «Palamós. Corpus o de l'orgue. Tomàs Griver, estudiant de Verges, presentat pels mateixos. 1831» (ADG, *Processos sobre dret de patronat*, A-139, f. 180).

88. ADG, *Capellans*.

89. SAMP, fons de la comunitat de preveres, *Llibre de comptes de la comunitat de preveres* (1777-1821), f. 137 i altres fulls solts de rebuts censals. Hi consten diverses anotacions referides als comptes de la comunitat.

90. Spain, Catholic Church Records, 1307-1985. Girona. Palamós. Santa Maria, *Defunciones* (1869-1884), f. 113, <<https://familysearch.org>>.

91. SAMP, fons de la comunitat de preveres de Santa Maria de Palamós, *Llibre dels comptes de l'obra de l'església parroquial de la Verge Maria de la Vila de Palamós* (1677-1875), f. 140.

92. SAMP, fons de la comunitat de preveres de Santa Maria de Palamós, *Llibre dels comptes de l'obra de l'església parroquial de la Verge Maria de la Vila de Palamós* (1677-1875), f. 110v.

LA FESTA MAJOR DE SANT JOAN

Sant Joan es convertí en el patró de la vila en el moment en què passà a ocupar la seva posició privilegiada a l'altar major de l'església de Santa Maria de Palamós. Es feien esforços econòmics per poder celebrar tots els actes amb gran solemnitat. És per això que els músics tenien la seva presència assegurada, i havien de demostrar la seva multifuncionalitat i dotar de música variada la jornada per a cobrir els rituals de la processó, l'ofici solemne, el llevant de taula, la dansa i el sarau. La presència musical d'una cobla a l'ofici solemne era obligada: «Dia 24 de Juny se ha pagat p la copbla que tocaren p la Funcio del Patro S^t Joan. 5 lliures» (1771).⁹³

La universitat finançava el lloguer de la cobla, i s'establí l'obreria com a mitjancera de la transacció: «Cobrat del Regid^r Major Franc^a Calvet en lo dia de S^a Joan p^r aberi agut Cobla com es costum ó dret de diners del comú de la Vila 50 rals ardits» 5 lliures (1822),⁹⁴ o un altre cas «Dels regidors Miquel Matas per la dansa del dia de Sant Joan Baptista» 5 lliures (1826-1829).⁹⁵ Els ingressos obtinguts per gestionar els actes tenien quantitats no gens menyspreables: «Quedá de Ganancia en lo Saraus del Dia de San Joan en 1825 pagat tos los gastos» 28 lliures i 6 sous,⁹⁶ que anaven als comptes de l'obreria parroquial.

La presència de la dansa a la plaça es va fer efectiva a partir d'aproximadament l'any 1820; marcà un canvi de tendència social i passà a ocupar un espai públic i un finançament institucional, però vinculat amb la parròquia. Es tractaria d'un ball de caire institucional, amb possibilitats d'ocupar públicament un relleu de paborde d'alguna associació laica vinculada a l'església, com és el cas habitual en la successió de càrrecs dins les confraries. Però aquest ritual va anar transformant-se amb el temps en nous formats de balls a la plaça que implicarien la presència de la institució civil local. Tenint en compte que «La dansa no era un accessori de la festa, sinó que era la festa mateixa»,⁹⁷ caldria veure-hi aquell punt d'atracció comunitària que formava l'eix de la celebració festiva. La festa prenia un nou caire amb la presència d'una cobla local l'any 1850: «Als set Musichs de Palamos per tocar en dits dos dias a las funciones de la Ig^a plasa y sarau»⁹⁸ i que s'allargava fins a les nits: «Als Proms de S^t Elm per lo lloguer de la sala de aquell

93. SAMP, fons de la comunitat de preveres de Santa Maria de Palamós, *Llibre dels comptes de l'obra de l'església parroquial de la Verge Maria de la Vila de Palamós* (1677-1875), f. 56.

94. SAMP, fons de la comunitat de preveres de Santa Maria de Palamós, *Llibre dels comptes de l'obra de l'església parroquial de la Verge Maria de la Vila de Palamós* (1677-1875), f. 149.

95. SAMP, fons de la comunitat de preveres de Santa Maria de Palamós, *Llibre dels comptes de l'obra de l'església parroquial de la Verge Maria de la Vila de Palamós* (1677-1875), f. 155.

96. SAMP, fons de la comunitat de preveres de Santa Maria de Palamós, *Llibre dels comptes de l'obra de l'església parroquial de la Verge Maria de la Vila de Palamós* (1677-1875), f. 149.

97. Albert GARCIA, «Una ciutat de danses i guitarres», a *Dansa i música: Barcelona 1700*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2009, p. 22.

98. SAMP, fons de la comunitat de preveres de Santa Maria de Palamós, *Llibre dels comptes de l'obra de l'església parroquial de la Verge Maria de la Vila de Palamós* (1677-1875), f. 166.

Gremi en que se tingue lo Sarau en las nits de dits dos dias 24 y 25 dels corrents consta del recivo».⁹⁹

EL CONVENT DE NOSTRA SENYORA DE GRÀCIA¹⁰⁰

Els testimonis visibles de les restes del convent dels agustins són: la rosassa i portalada de la façana de l'església, i una part del claustre del convent, vestigis arquitectònics que es troben esparsos en el turó del Pedró, a Palamós.

Amb els precedents de sant Agustí, teòleg i teòric de la música que va fundar l'orde religiosa, el convent havia de dotar-se d'una gran traça per a l'ensenyament i la música. La proximitat del convent amb l'església de Santa Maria i la competència dels serveis religiosos que s'hi oferien contribuïren a crear més d'un conflicte amb el clero secular.¹⁰¹

La inauguració de l'església del convent, molt esperada i festejada,¹⁰² es va veure acompanyada d'una gran festa amb «dos coblas de Musica y sis musicchs de la catedral de Gerona».¹⁰³ El funcionament diari del convent sovint es veia interromput per causes alienes, ja que els frares es veien assetjats per l'ocupació de militars. Els danys materials i les destrosses de la Guerra del Francès foren importants.¹⁰⁴ Amb tot, l'església havia quedat intacta, però els informes dels desperfectes no especificaven l'estat de l'orgue. Segons la comptabilitat, l'activitat organística es veuria afectada entre 1817 i 1825, anys en què el convent fou ocupat pels artillers francesos. Al poc temps, el període desamortitzador va acabar amb la presència conventual, tot i que entre 1825 i 1830 encara va gaudir d'una gran esplendor musical.

La voluntat de dotar d'orgue l'església del convent es va manifestar el maig de l'any 1807, quan Anton Muntaner es va desplaçar a Girona a buscar les flautes

99. SAMP, fons de la comunitat de preveres de Santa Maria de Palamós, *Llibre dels comptes de l'obra de l'església parroquial de la Verge Maria de la Vila de Palamós* (1677-1875), f. 167.

100. Conegut, també, per convent dels agustins, per l'orde religiosa que l'habitava i administrava.

101. L'escena del conflicte es refereix al funeral d'Antoni Casademont, en el qual es van establir baralles públiques en el moment de dirigir-se al convent per al seu enterrament. El motiu de les disputes fou que una part de la comitiva s'interposà en la decisió que el cadàver fos conduït al convent en lloc de la parròquia. Vegeu Gabriel MARTÍN, «L'afer Casademont: un conflicte entre capellans i frares a Palamós al segle XVIII», *Estudis del Baix Empordà*, núm. 31 (2012), p. 106-130.

102. «17 Octubre 1796. Per tot genero de gasto que es feu en dita semana i festes que es feren en la traslació del sagrament en la iglesia nova los 3 dies 75 lliures 16 s. 1 d.» (APAC, *Libro del gasto del convento de Ntra. Sra de Gracia de la orden de P. P. Agustinos de la Villa de Palamós* (1771-1834), s. f.).

103. APAC, *Libro del gasto del convento de Ntra. Sra de Gracia de la orden de P. P. Agustinos de la Villa de Palamós* (1771-1834), s. f.

104. L'informe de l'arquitecte Renart, emès segons una visita presencial a les dependències dels agustins el dia 4 de maig de 1814, certifica que l'església del convent va resultar intacta i que les obres per a restablir els danys pujaven a 800 lliures. Vegeu BC, Fons Renart, llig. XXVII, doc. 1, f. 46-47.

de l'orgue.¹⁰⁵ Més tard, el 28 de març de 1808, s'anirien desvetllant altres dades: «Pagat per la fabrica del Orga que fins ara se ha construit, sis centas cinquanta dos lliuras divuit sous y deu»,¹⁰⁶ i se succeïren despeses d'ordre menor, que anirien configurant l'instrument, com el «Pagat a Gaspar Matas per los panys golfos y demes ferros del orga 15 ll. 11s 6».¹⁰⁷

L'any 1815, l'orgue es va reconèixer per «dos religiosos forasters, venin los capellans a dinar y algun germa del orde y se feu una solemne festa»,¹⁰⁸ però l'any 1817 tornava a tenir intervencions «per desmontar, tornar a montar tot lo Orga, añadir alguna flauta y compondrerla tota, que era molt descompost, fent lo gasto al Organer, vint y dos lliuras deu sous».¹⁰⁹

L'únic organista documentat fou Llorens Ubeda, al qual es va comprar un hàbit per vestir-lo.¹¹⁰ Cobrava una mitjana de tres sous per ofici, i en cas d'altres festes o oficis més assenyalats la seva retribució augmentava.

La matèria a treballar per l'escolania eren els cants propis de la litúrgia i, per això, Marquès¹¹¹ assenyala que els llibres de missa i antifonaris patien un desgast que s'havia de resoldre. En el cas del convent, les despeses evidencien aquest ús continuat: «cobertas de pargamí per un llibre de solfas»,¹¹² i la necessitat de nou material musical: «Per un llibre de Antifona y altre de Missas per cantar al cor una lliura disset sous y sis».¹¹³

Les festes patronals de l'orde agustiniana promovien una gran activitat musical: «4 setembre de 1825. Pagat a l'organista, manxador i còlits per lo ofici de Nostra Sra de la Corretja, 5s. 9d.»;¹¹⁴ «pagat lo organista, escolans de can, acolits y manxador per lo Novenari de Sta Rita, sinch lliuras tres sous»,¹¹⁵ i a la Mare de

105. El cost és de set lliures i dos sous. Vegeu APAC, *Libro del gasto del convento de Ntra. Sra de Gracia de la orden de P. P. Agustinos de la Villa de Palamós* (1771-1834), s. f.

106. APAC, *Libro del gasto del convento de Ntra. Sra de Gracia de la orden de P. P. Agustinos de la Villa de Palamós* (1771-1834), s. f.

107. El dia 17 d'octubre de 1807. Vegeu APAC, *Libro del gasto del convento de Ntra. Sra de Gracia de la orden de P. P. Agustinos de la Villa de Palamós* (1771-1834), s. f.

108. APAC, *Libro del gasto del convento de Ntra. Sra de Gracia de la orden de P. P. Agustinos de la Villa de Palamós* (1771-1834), s. f.

109. APAC, *Libro del gasto del convento de Ntra. Sra de Gracia de la orden de P. P. Agustinos de la Villa de Palamós* (1771-1834), s. f.

110. APAC, *Libro del gasto del convento de Ntra. Sra de Gracia de la orden de P. P. Agustinos de la Villa de Palamós* (1771-1834), s. f.

111. Josep M. MARQUÈS, «Ensenyament al bisbat de Girona fins a la Il·lustració», *Arxius de Textos Catalans Antics*, núm. 12 (1993), p. 274.

112. APAC, *Libro del gasto del convento de Ntra. Sra de Gracia de la orden de P. P. Agustinos de la Villa de Palamós* (1771-1834), s. f.

113. APAC, *Libro del gasto del convento de Ntra. Sra de Gracia de la orden de P. P. Agustinos de la Villa de Palamós* (1771-1834), s. f.

114. APAC, *Libro del gasto del convento de Ntra. Sra de Gracia de la orden de P. P. Agustinos de la Villa de Palamós* (1771-1834), s. f.

115. APAC, *Libro del gasto del convento de Ntra. Sra de Gracia de la orden de P. P. Agustinos de la Villa de Palamós* (1771-1834), s. f.

Déu de Gràcia, vetlladora dels mariners, que es festejava acompanyada del cant dels goigs: «Se ha pagat la imprejo de 100 estampas grans, 200 de petites y 300 goigs de N^a S^{ra} de Gracia 5 lliuras 12 sous 6».¹¹⁶



FIGURA 2. Goigs de Nostra Senyora de Gràcia que es veneraven al convent dels agustins de Palamós, <https://mediatheques.montpellier3m.fr/DEFAULT/doc/IFD/ESTAMPE_9010/goigs-en-alabansa-de-nostra-senyora-de-gracia>.

JOAN VICENS: FRARE AGUSTÍ, MÚSIC I COMPOSITOR

D'entre els frares del convent de Nostra Senyora de Gràcia, la figura de Joan Vicens i Llibert¹¹⁷ pren rellevància per la seva trajectòria musical. Es va formar a la catedral de Girona, on estigué des dels vuit anys fins als quinze, sota la direcció del mestre de capella Josep Pons, i després amb Rafel Compta.¹¹⁸ L'afició per la música li va arribar per la via familiar: «lo referit mon Pare no sols per

116. APAC, *Libro del gasto del convento de Ntra. Sra de Gracia de la orden de P. P. Agustinos de la Villa de Palamós* (1771-1834), s. f.

117. Nascut a la Bisbal el 2 de febrer de 1785. Era fill de Joan Vicens Payés i Rosa Llibert (Spain, Catholic Church Records (1307-1985). Girona. La Bisbal. Santa María, *Bautismos* (1784-1791), f. 22, <<https://familysearch.org>>).

118. Montiel Galdon, *La música a la catedral de Girona durant la primera meitat del segle XIX*, p. 709.

haverme posat en lo nom si y tambe per haver experimentat desde que tinch us de rahó que me ha tractat ab lo major cariño subministrantme tot quant ha pogut afi de instruhirme en los primers estudis y musica aque mon natural se ha inclinat». ¹¹⁹

Va ingressar al convent de Palamós per estudiar-hi teologia i allà mateix va ser ordenat sacerdot. ¹²⁰ Les adversitats sobrevingudes per la Guerra del Francès provocaren la fugida d'eclesiàstics i músics cap a terres espanyoles d'ultramar, ocasió que aprofità per desplaçar-se a Puerto Rico. ¹²¹ La seva arribada a la catedral de San Juan va significar un nou impuls qualitatiu al cor catedralici, mancat de pressupost musical. Tingué una relació molt propera amb el bisbat porto-riqueny i insistí perquè es reclamés al monarca espanyol que complís en l'establiment de qualitat musical en la litúrgia. ¹²² El seu mestratge encetava una etapa d'esplendor: ¹²³ «Aumentadas a dos, en 1812 las plazas de sorchantres, Don Juan Vicens ocupó la de 1º y Don José Matías Cuxach la de 2º, con 100 pesos de asignación». ¹²⁴ Els elogis «dotat d'una excel·lent veu coneixedor de la música» i «un excel·lent compositor músic» ¹²⁵ situen Vicens en una faceta inèdita ¹²⁶ que es reforça mitjançant el

119. AHG, Notaria de Palamós (1802), Pa 396, f. 182v.

120. Daniel MENDOZA, «Panorama of the Music in the Cathedral of San Juan, Puerto Rico, 1749-1857», *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 10, núm. 1 (primavera-estiu 1989), p. 57.

121. Fernando CALLEJO, *Música y músicos portorriqueños*, San Juan, Puerto Rico, Cantero Fernandez & Co., 1915, p. 27, disponible en línia a <<https://archive.org/details/msicaymsicos00call>>.

122. Daniel MENDOZA, «Domingo Delgado Gómez (1806-56): Puerto Rican Master Composer», *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 16, núm. 2 (tardor-hivern 1995), p. 122-123, disponible en línia a <<http://www.jstor.org/stable/780371>>.

123. «A period of stability began in 1811 for the San Juan Cathedral, when de excellent Spanish musician amb composer Juan Vicens Llibert (1785-1830), was appointed succentor» (Daniel MENDOZA, «Domingo Delgado Gómez (1806-56): Puerto Rican Master Composer», p. 156.

124. Fernando CALLEJO, *Música y músicos portorriqueños*, p. 28.

125. «The priest Juan Vicens y Llibert, “endowed with an excellent voice and knowledgeable in music”, was named to the post of succentor in San Juan Cathedral on an interim basis, succeeding Father Cayetano Pastrana y Feduche. Exactly one year later, on 31 December 1811, his appointment became permanent, carrying a salary of three hundred pesos per year, taken from whatever would remain from the tithes» (Daniel MENDOZA, «Panorama of the Music in the Cathedral of San Juan, Puerto Rico, 1749-1857», p. 57).

126. Aquest treball ha establert noves vies de recerca a l'Arxiu Capítular de la Catedral de San Juan. El seguiment del material musical de Joan Vicens ha estat infructuós fins ara, tot i l'amabilitat del doctor Ángel Luis Olmeda Avilés de la Universitat de Puerto Rico, amb qui hem mantingut contacte per correu electrònic. La seva tesi doctoral (pendent de publicació) es titula: *Historia de la actividad musical y la creación de un repertorio religioso en la Catedral de San Juan Bautista (xix)*, CEA SJ, 2015. Tracta àmpliament els músics, les músiques i el fons musical de la catedral de San Juan de Puerto Rico. La falta de grafia musical de Vicens no ens permet aclarir si les seves composicions resten entre els anònims de l'esmentat arxiu. El doctor Olmeda ens ha ampliat alguns detalls de la seva tesi en què esmenta que «Por otra parte Juan Vicens según indica las Actas Capitulares sobre su nombramiento, fue preferido a otros músicos, no solo por cumplir con las cualidades vocales para el canto sino por ser también “algo compositor”. (AHDSJ, Cabildo» (p. 179).

testimoniatge capitular que l'assenyala com a autor de composicions de la Passió, Lamentacions i Miserere.¹²⁷

Entre el 1825 i el 1830, Joan Vicens passà a ocupar la plaça d'organista.¹²⁸ L'any 1828 es trobava la catedral mancada de les places de soxantres i Vicens s'ocupava de la contractació dels músics.¹²⁹ Va escriure a Rafel Bonet, canonge de la catedral de Girona, qui li recomanà Isidre Martí (1806-1836)¹³⁰ i Ramon Seguer i Deldón (1806-1857), ambdós domiciliats a Torroella.¹³¹ Els dos cantors es van desplaçar a la catedral de Sant Juan de Puerto Rico i formaren part del cor catedralici.

Joan Vicens deixà la plaça de primer soxantre en mans d'Isidre Martí quan va passar a ocupar l'organistia. Al mateix temps, Ramon de Seguer assumí el càrrec de segon soxantre. A la mort de Vicens,¹³² l'any 1830, la plaça d'organista l'ocupà Isidre Martí i la de primer soxantre, Ramon de Seguer. Així, doncs, se succeïren canvis al capdavant del cor catedralici i l'ofici d'organista, primer de manera simultània i després substituint-se entre els clergues baixempordanesos, els quals aconseguiren establir-se en un lloc privilegiat degut als seus dots com a cantors.

CODETA

La música que omplia l'espai palamosí configurava un paisatge sonor, que entre 1770 i 1850 es va produir dins i fora dels temples eclesiàstics: l'església de Santa Maria i el convent de Nostra Senyora de Gràcia. Els llibres de comptes d'ambdues institucions ho reflecteixen en les seves despeses, on figuren les traces de la construcció dels orgues i el pagament als organistes. Les festes també tingueren presència al carrer, en els actes de religiositat popular i en la celebració del patró, sant Joan.

Tot plegat configura una història local on és present la seva gent, amb les seves inquietuds i els seus maldecaps. Tot i no passar bons moments econòmics i socials en determinats moments, estem segurs que la presència de la música els

127. Daniel MENDOZA, «Panorama of the Music in the Cathedral of San Juan, Puerto Rico, 1749-1857», p. 58.

128. Daniel MENDOZA, «Panorama of the Music in the Cathedral of San Juan, Puerto Rico, 1749-1857», p. 59.

129. Referent a la contractació dels músics, Joan Vicens havia fet avançaments de salaris que després havia de reclamar a l'administració de la catedral (informació facilitada pel doctor Ángel Luis Olmeda).

130. Isidre Martí havia de ser un bon cantor, ja que posseïa el benefici de contralt a Torroella de Montgrí (ADG, A-135, f. 447). Fou beneficiat fins l'any 1826 (Joan RADRESSA, «La Capella de Música de la parròquia de Sant Genís», *Llibre de la Festa Major*, 1981, p. 17).

131. Es justifica la correspondència entre Bonet i Vicens mitjançant la lectura de l'article de Daniel MENDOZA, «Panorama of the Music in the Cathedral of San Juan, Puerto Rico, 1749-1857», p. 58.

132. La data exacta de la mort ens l'ha facilitat el doctor Olmeda: «14 de gener de 1830. Presbítero Juan Vicens organista. (AHDSJ), Fondo Ntra. Sra. de los Remedios, Defunciones.»

ajudà, en algun moment, a sentir-se reconfortats dins d'aquell espai local que els identificava. Les activitats socials anaven sempre acompanyades de música seguint les pautes del cicle de l'any i es configuraven mitjançant el treball específic de cada col·lectiu, que sempre tenien una part de pressupost per a llogar músics.

SIGLES

APAC: Archivo de la Provincia Agustiniana de Castilla (Madrid)

ADG: Arxiu Diocesà de Girona

AHG: Arxiu Històric de Girona

BC: Biblioteca de Catalunya

SAMP: Servei d'Arxiu Municipal de Palamós

BIBLIOGRAFIA

- BALLESTER, Tomás. *El porqué de la música ó sea primeros elementos del noble arte de la música y método fácil que contienen la teórica y práctica del órgano, y un compendio ó breve explicación fundamental del canto llano y canto figurado según varios autores, para la instrucción de la juventud*. Barcelona: Imprenta de José Torner, 1824. Disponible en línia a: <<http://www.europeana.eu/portal/search?q=tomas+ballester+de+belmonte>>.
- CALLEJO FERRER, Fernando. *Música y músicos portorriqueños*. San Juan, Puerto Rico: Cantero Fernandez & Co., 1915. Disponible en línia a: <<https://archive.org/details/msicaymsicos00call>>.
- CIVIL CASTELLVÍ, Francesc. «La Capilla de Música de la Catedral de Gerona (siglo XVIII)». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 19 (1968), p. 131-178.
- *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*. 2a ed. Girona: Dalmau Carles, Pla, 1994.
- CUSCÓ, Joan. *Els goigs a Sant Fèlix: Música, festa i tradició*. Barcelona: Novagràfik, 2000.
- ESCALONA, Josep Maria. *L'orgue a Catalunya: Història i actualitat*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2000. (Lectura i So; 3)
- GALDON ARRUÉ, Montiel. *La música a la catedral de Girona durant la primera meitat del segle XIX*. Tesis doctoral. Barcelona: UAB, 2003. Disponible en línia a: <<http://hdl.handle.net/10803/5192>>.
- GARCIA ESPUCHE, Albert. «Una ciutat de danses i guitarres». *Dansa i música: Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2009, p. 16-79.
- MARQUÈS, Josep M. «Ensenyament al bisbat de Girona fins a la Il·lustració». *Arxiu de Textos Catalans Antics*, núm. 12 (1993), p. 273-301.
- «Organistes i mestres de capella de la Diòcesi de Girona». *Anuario Musical*, vol. 54 (1999), p. 89-130.
- MARTÍN MORENO, Antonio. «La musicologia catalana des de Pedrell a l'actualitat». A: BONASTRE, Francesc; CORTÈS, Francesc (coord.). *Història crítica de la música catalana*. Bellaterra: UAB, 2009, p. 515-575.

- MARTÍN ROIG, Gabriel. «Els Barons de Bellpuig i la revifalla de Palamós al segle XVIII: la capella del Sant Crist (1766-1770)». *Quaderns de El pregoner d'Urgell*, núm. 21 (2008), p. 3-15.
- «L'afer Casademont: un conflicte entre capellans i frares a Palamós al segle XVIII». *Estudis del Baix Empordà*, núm. 31 (2012), p. 106-130.
- MENDOZA, Daniel. «Panorama of the Music in the Cathedral of San Juan, Puerto Rico, 1749-1857». *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 10, núm. 1 (primavera-estiu 1989), p. 53-68. Disponible en línia a: <<http://www.jstor.org/stable/780382>>.
- «Domingo Delgado Gómez (1806-56): Puerto Rican Master Composer». *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 16, núm. 2 (tardor-hivern 1995), p. 154-164. Disponible en línia a: <<http://www.jstor.org/stable/780371>>.
- PAVIA SIMÓ, Josep. «Historia del órgano mayor de la Catedral de Barcelona (1538-1952)». *Anuario Musical*, vol. 33 (1978).
- RADRESSA I CASANOVAS, Joan. «La Capella de Música de la parròquia de Sant Genís». *Llibre de la Festa Major*, 1981, s. n.
- ROSSELLÓ, Ramon. «Sant Feliu de Guíxols-Mallorca (s. XIII-XVI)». *Arxiu i Museu d'Història de la Ciutat* [Sant Feliu de Guíxols], núm. 20 (desembre 1994), p. 11.
- TRIJUEQUE FONALLERAS, Pere. «L'església parroquial de Santa Maria de Palamós. Notes inèdites». *Estudis del Baix Empordà*, núm. 12 (1993), p. 107-149.

EL LIED A TRAVÉS DEL TEMPS. UNA HISTÒRIA DEL GÈNERE NARRADA DES DEL DOMICILI DE JOSEP BARTOMEU DURANT EL PRIMER FRANQUISME

MARTINA RIBALTA COMA-CROS

Doctoranda del programa «Societat i cultura: història, antropologia,
arts, patrimoni i gestió cultural» de la Universitat de Barcelona

RESUM

Els concerts domèstics han estat una realitat freqüent en la història musical i social de Barcelona, sobretot al segle xx. Només deu anys després de donar per finalitzada la Guerra Civil espanyola (1936-1939), la ciutat, immersa en la severa dictadura del general Franco i amb fortes afectacions institucionals, seguia, en bona part, viva culturalment gràcies a algunes iniciatives privades entre les quals trobem els concerts domèstics.

L'industrial Josep Bartomeu desenvolupà, en aquest context, una importantíssima labor de mecenatge musical, i la seva finca de Pedralbes fou la seu de nombrosos cicles. Entre aquests, *El lied a través del temps* constituí un exemple d'altíssim interès artístic i musicològic marcat per la realitat històrica que envoltà la seva execució.

PARAULES CLAU: concerts domèstics, primer franquisme, *lied*, mecenatge musical, Barcelona.

THE *LIED* OVER TIME. A HISTORY OF THE GENRE NARRATED FROM THE HOME OF JOSEP BARTOMEU DURING THE EARLY FRANCOISM PERIOD

ABSTRACT

Domestic concerts have been an interesting part of the musical and social history of Barcelona, mostly during the 20th century. Only ten years after the end of the Spanish Civil War (1936-1939), the city, immersed in the harsh dictatorship of General Franco and suffering from a great institutional disruption, remained culturally alive largely thanks to some private initiatives which included domestic concerts.

During that period, the industrialist Josep Bartomeu carried out an important musical patronage activity and many concert series were performed at his mansion in Pedralbes.

These included "The *Lied* over time", a concert series of great artistic and musicological interest primarily due to the historical context in which it was set.

KEYWORDS: domestic concerts, early Francoism, *Lied*, musical patronage, Barcelona.

ELS CONCERTS DOMÈSTICS DURANT EL PRIMER FRANQUISME

La Guerra Civil espanyola i el consegüent franquisme frustraren, a Barcelona, bona part de les iniciatives musicals engendrades durant el primer terç del segle XX, i condemnaren a la desaparició importants institucions de la ciutat i a l'exili algun dels seus impulsors. La situació que es generà fou complexa, en gran manera degut a la imposició d'un règim centralista nul·lament sensible a la rica diversitat del territori català i a l'íestable posicionament de les classes més acomodades considerades, allora, vencedores (per haver donat suport, en ocasions, al règim franquista) i vençudes (per ser catalanes).¹

La nova conjuntura política provocà que la vida musical oficial s'alterés a causa de les noves directrius del règim. Tanmateix, no podem obviar la impressionant quantitat de manifestacions públiques que se celebraren, d'ordre i qualitat molt diversos i heterogenis, però totes elles reveladores de profundes inquietuds i d'una intensa i molt ben orientada política de cultura popular.² Amb tot, l'escasament de recursos i facilitats, sumada a la presència de certes voluntats fermes i estratègiques, possibilità que l'activitat no fos mai interrompuda, ans al contrari.

Algunes d'aquestes iniciatives individuals acabarien formant, amb el temps, un enteranyinat alternatiu al qual es referí Xavier Montsalvatge (1912-2002) des de la seva secció en la revista *Destino*:³ «Transcurren en nuestra Ciudad, al margen de la temporada de música que podemos llamar oficial, una serie de manifestaciones de honda vida cultural y de calidad artística insuperable». Malgrat la limitació del dret de reunió que caracteritzà el període, les vetllades musicals organitzades en entorns domèstics pertanyents a la burgesia barcelonina suposaren un motor cultural i artístic molt important durant el primer franquisme.

Aquests concerts resten, encara, poc estudiats des d'un punt de vista musicològic, però són diversos els fons que en conserven referències documentals i hemerogràfiques.⁴ No obstant això, la major part de la informació segueix es-

1. Catalunya, com a personalitat col·lectiva, va trobar-se inequívocament en un dels bàndols, contra els qui l'agredien com a tal; els catalans, però, van partir-se entre tots dos, fet que significà que «també dins Catalunya va haver-hi guerra civil». Vegeu Carles RIBA, «Presentació», *Revista de Catalunya*, núm. 94 (1939), p. 7.

2. Oriol MARTORELL, *Quasi un segle de simfonisme a Barcelona*, Barcelona, Beta, 1995, p. 129.

3. Xavier MONTSALVATGE, «Momento musical», *Destino*, núm. 622 (1949), p. 20.

4. Xosé AVIÑO, «La creació d'institucions i la diversitat musical», a Xosé AVIÑO (ed.), *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. V, Barcelona, Edicions 62, 2002, p. 13-91; Marta CURESES, «La creació musical. Escoles i tendències», a Xosé AVIÑO (ed.), *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. V, p. 162-176; Francesc TAVERNA-BECH, «Josep Bartomeu: el mecenatge

sent custodiada per testimonis que van viure, directament o indirecta, aquestes vetllades com a artistes, organitzadors o assistents, per la qual cosa és necessari —i en certa manera, urgent— realitzar-ne un estudi en profunditat. M. Mercè Armengol de Bonet, Amèrica Cazes de Coma, Josep Maria Llamaña o els matrimonis Gomis-Bertrand i Pons-Rivière són alguns dels noms propis vinculats a l'organització de vetllades musicals.

Aquest article recupera un dels objectes d'estudi principals del treball de final de màster titulat *El lied més casolà. Els concerts domèstics de lied a la Barcelona del primer franquisme*, elaborat i defensat a l'Escola Superior de Música de Catalunya dins els estudis del Màster en Lied «Victoria de los Ángeles». El tema general analitzava les vetllades dedicades al gènere alemany, però l'objecte d'estudi més rellevant va ser l'excepcional cicle esdevingut durant el curs 1949-1950 al domicili de Josep Bartomeu i Granell (1888-1980), el qual analitzem en profunditat a continuació.

L'ACTIVITAT MUSICAL PROMOGUDA PER JOSEP BARTOMEU

El Jardí dels Tarongers, tal com anomenava la seva torre de Pedralbes l'adinerat industrial i melòman Josep Bartomeu, constituí un gran exemple, alhora que referent, en el camp de la música domèstica duta a terme a Barcelona després de la Guerra Civil (en aquest cas, entre 1948 i 1958). En aquell emplaçament es programaren, anualment, temporades de concerts al voltant d'un tema central que obrava de fil conductor al llarg de la trentena de sessions proposades, sovint complementades amb conferències a càrrec de crítics o musicòlegs com Rossend Llates (1899-1973), Miquel Querol (1912-2002), Jean-François Paillard (1928-2013) o Oriol Martorell (1927-1996).⁵

La gran freqüència i regularitat de les sessions, sumada a la varietat musical oferta, denota que Bartomeu cercava un enriquiment cultural profund. Segons Taverna-Bech,⁶ «mai no va pretendre assolir una projecció pública o [...] social sinó [...] solament intentava aprofundir en l'art dels sons en tots els aspectes [alhora que] acollia la música ignorada dels antics i l'experiment dels contemporanis», programant allò que suscitava el seu interès per damunt de la implicació econòmica o logística que pogués tenir. També Montsalvatge posà en relleu l'excepcionalitat de l'empresa atenent al context sociopolític en què es duia a terme.

Hay pocas obras entre las aludidas que puedan escucharse en los conciertos habituales. Es muy difícil conseguir las partituras, peligroso ofrecerlas al público y

providencial», *Revista Musical Catalana*, núm. 65 (1990), p. 127-129; Francesc TAVERNA-BECH, «L'inqüestionable mecenatge de Josep Bartomeu», *Revista Musical Catalana*, núm. 193 (2000), p. 578-580.

5. Francesc TAVERNA-BECH, «Josep Bartomeu: el mecenatge providencial», p. 129.

6. Francesc TAVERNA-BECH, «Josep Bartomeu: el mecenatge providencial», p. 127.

problemático que interesen a un número imprescindible de aficionados con los que es preciso contar cuando un empresario se propone abrir una taquilla.⁷

El públic del Jardí dels Tarongers coneixia la peculiaritat d'algunes propostes i se sentia atret pel repertori que, freqüentment, no era aquell destinat solament a afalagar l'oïda, sinó que provocava, també, el comentari i la controvèrsia, sempre dins una atmosfera simpàtica, amigable i familiar.⁸ Entre els assistents als concerts sempre s'hi comptava un volum important de gent jove (molts d'ells estudiants de música), així com intèrprets i amics personals de Bartomeu provinents, en gran manera, de les grans famílies barcelonines.⁹ La xifra dels habituals als concerts oscil·lava entre el mig centenar i el centenar d'aficionats, entre els quals no faltaven membres de l'estament musical, la intel·lectualitat i el món de les arts a Barcelona.¹⁰ No obstant això, Cureses¹¹ afirma que per a assistir als concerts del Jardí no era necessària cap targeta de presentació ni entrada: les portes eren obertes a tota persona que s'interessés en l'activitat. Tot plegat, però, és força sorprenent des de la realitat política i social del moment. El dret de reunió estava estrictament vigilat i la burgesia catalana no solia interactuar amb les classes més populars.

EL LIED A TRAVÉS DEL TEMPS

El primer cicle temàtic organitzat pel senyor Bartomeu al seu domicili —esdevingué durant el curs 1949-1950— buscava dibuixar la història del *lied* germànic des dels seus orígens fins a la més estricta contemporaneïtat.

Abans d'entrar en termes d'anàlisi, ja resulta rellevant el fet de programar, a la Barcelona del moment, trenta-quatre concerts dedicats al gènere, just finalitzada la Segona Guerra Mundial i en ple franquisme. Si bé la ciutat estava força familiaritzada amb el *lied*¹² —en gran manera després que Joaquim Pena¹³ n'hagués

7. Xavier MONTSALVATGE, «Una conmemoración íntima. Mozart», *Destino*, núm. 991 (1956), p. 37.

8. Xavier MONTSALVATGE, «Los conciertos del "Jardí dels Tarongers"», *Destino*, núm. 781 (1952), p. 21.

9. En finalitzar els primers cursos temàtics del Jardí dels Tarongers, Bartomeu obsequià alguns dels seus amics amb volums relligats amb tots els programes de la temporada. D'aquests, se'n conserven alguns al Fons Bartomeu de la Biblioteca de Catalunya, i també a l'arxiu particular de la família Gomis Bertrand (els quals contenen una dedicatòria autògrafa del mateix Bartomeu). D'altra banda, la correspondència conservada en el citat fons públic evidencia que també enviava volums a entitats com l'Ateneu Barcelonès, l'Institut Francès o l'Institut Italià.

10. Francesc TAVERNA-BECH, «Josep Bartomeu: el mecenatge providencial», p. 127-129.

11. Marta CURESES, «La creació musical. Escoles i tendències», p. 162.

12. El *lied* sembla que arrelà a Catalunya gràcies a l'auge del wagnerisme creixent i a les traduccions franceses que arribaven de París, l'autèntic mirall de la ciutat.

13. Joaquim PENA, *Cançoners selectes, recull de lieder dels grans mestres*, Barcelona, Llimona i Boceta, 1908, 5 v.; Joaquim PENA, *Audicions de lieder*, Barcelona, Direcció General de Radiodifusió de la Generalitat de Catalunya, 1938.

publicat moltes traduccions catalanes adaptades al cant i hagués organitzat un seguit d'«Audicions íntimes de Lieder» en plena Guerra Civil—,¹⁴ el fet que s'interpretessin un nombre rellevant d'obres escrites per compositors jueus —alguns considerats artífexs de «música degenerada» (*Entartete Musik*) o prohibits pel nazisme—, i presentant-ne les lletres traduïdes al català, resulta excepcional i ariscat tenint en compte el règim al qual estava sotmès el país.

D'altra banda, el caràcter minuciós i exhaustiu amb què Bartomeu ideà el curs —comentat àmpliament per Montsalvatge—¹⁵ posa en relleu el seu coneixement profund de la matèria ajudat, com explicita ell mateix en el programa de mà del cicle, pels llibres monogràfics d'Edouard Schuré¹⁶ i Hans Joachim Moser.¹⁷ Inclou els compositors ja consagrats per la història, però no s'oblida d'aquells que hi estaven dedicats a mitjan segle XX, i inclogué en la seva programació fins a onze compositors vius, a més de dos traspassats l'any anterior, tal com podem observar en detall en la taula 1 reproduïda a continuació.

TAULA 1
Compositors interpretats en el cicle

<i>Dates biogràfiques</i>	<i>Compositor</i>	<i>Lloc de naixement</i>	<i>Sessions en què s'interpreta</i>
1732-1809	Joseph Haydn	Rohrau	27
1756-1791	Wolfgang Amadeus Mozart	Salzburg	32
1770-1827	Ludwig van Beethoven	Bonn	1
1786-1826	Carl Maria von Weber	Eutin	4
1789-1860	Friedrich Silcher	Schnait	10
1796-1869	Karl Loewe	Löbejun	5
1797-1828	Franz Schubert	Viena	2, 3 i 17
1809-1847	Felix Mendelssohn	Hamburg	9
1810-1856	Robert Schumann	Zwickau	6, 7 i 8
1811-1886	Franz Liszt	Doborján	11
1813-1883	Richard Wagner	Leipzig	11
1815-1892	Robert Franz (Knauth)	Halle	10
1824-1874	Peter Cornelius	Magúncia	11
1833-1897	Johannes Brahms	Hamburg	12, 13 i 14
1837-1879	Adolf Jensen	Königsberg	21

14. Cèsar CALMELL, «Barcelona, 1938: una ciutat ocupada musicalment», *Recerca Musicològica*, vol. XVII-XVIII (2007), p. 340.

15. Xavier MONTSALVATGE, «Los conciertos del “Jardí dels Tarongers”», p. 21.

16. Edouard SCHURÉ, *Le lied allemand*, Poitiers, Imprimerie Blais et Roy, 1903.

17. Hans Joachim MOSER, *Das deutsche Lied*, vol. I i II, Berlín, Atlantis, 1937a i 1937b.

TAULA 1 (*Continuació*)
Compositors interpretats en el cicle

<i>Dates biogràfiques</i>	<i>Compositor</i>	<i>Lloc de naixement</i>	<i>Sessions en què s'interpreta</i>
1843-1907	Edvard Grieg	Bergen	29
1860-1903	Hugo Wolf	Windischgrätz	15 i 16
1860-1911	Gustav Mahler	Kalischt	20
1863-1942	Felix Weingartner	Zadar	19
1864-1949	Richard Strauss	Munic	22 i 23
1866-1914	Hermann Loens	Kulm	21
1869-1949	Hans Pfitzner	Moscú	19
1871- <u>1958</u>	Leo Blech	Aquisgrà	21
1873-1916	Max Reger	Brand	18
1874- <u>1951</u>	Arnold Schönberg	Viena	30
1875-1910	Emil Darzins	Jaunpiebalga	29
1875-1939	Emil Mattiesen	Dorpat	20
1878-1934	Franz Schreker	Mònaco	21
1881-1945	Béla Bartók	Sánnicolau	29
1882- <u>1964</u>	Joseph Marx	Graz	20
1882- <u>1967</u>	Zoltán Kodály	Kecskemét	29
1883-1945	Anton Webern	Viena	26 i 28
1885-1935	Alban Berg	Viena	26
1886-1946	Heinrich Kaminski	Tiengen	28
1886- <u>1957</u>	Othmar Schoeck	Brunnen	25
1890- <u>1966</u>	Janis Medins	Riga	29
1895- <u>1963</u>	Paul Hindemith	Hanau	30
1897- <u>1985</u>	Karl Marx	Munic	20
1898- <u>1962</u>	Hans Eisler	Leipzig	28
1900- <u>1991</u>	Ernst Krenek	Viena	26
1903- <u>1969</u>	Rudolf Wagner-Régeny	Szaszrégen	19

Informació extreta dels trenta-quatre programes que conformen el cicle *El lied a través del temps*, dut a terme al Jardí dels Tarongers durant el curs 1940-1950.¹⁸ Les dates de defunció ressaltades indiquen els compositors que eren vius en el moment d'execució del cicle.

18. Programes conservats a la seu del Consell Català de la Música i a la Biblioteca Nacional de Catalunya.

Fent una anàlisi visual del volum que compila els trenta-quatre programes relligats, al qual ens referirem d'ara en endavant com a *Volum relligat*,¹⁹ ens adonem que, més enllà del cicle de concerts, Bartomeu tenia, molt probablement, la voluntat que la seva obra perdurés en el temps com a guia de la història del gènere i es convertís en una mena de manual similar al *Zwölf Liederabende* de Moser. Alhora, també notem, després de llegir la dedicatòria a la seva mare (Teresa Grannell de Bartomeu), que el preàmbul introductori del cicle està escrit amb posterioritat. S'hi citen problemes en la recepció de partitures, es descriuen interpretacions de *lieder* pertanyents als concerts de casa seva i, sobretot, s'hi relaten les «Impressions que hem tret d'aquest cicle». Finalment, aquest volum també ens permet constatar que l'ordre dels programes enquadernats (reproduït en la taula 2) no es correspon amb l'ordre en què es van dur a terme les vetllades: l'àlbum es regeix per criteris històrics i d'estil.²⁰

TAULA 2
Sumari dels concerts del cicle El lied a través del temps

<i>Sessió</i>	<i>Obres interpretades</i>	<i>Artistes participants</i>
I 30/09/1950	Sessió inaugural: Els precursors [del <i>lied</i>]	Quartet Filarmonia
24 13/05/1950	<i>Lieder</i> suïssos i cançons populars	Margarita i Carmen Goller, Margarita Casasús de Goller i Pablo Dini
34 31/06/1950	Àries, balades i <i>lieder</i> des de Bach a Brahms	M. Carme Espona i Enriqueta Garreta
27 27/05/1950	<i>Lieder</i> de Haydn	Montserrat Urgell i Josep M. Roma
32 22/06/1950	<i>Lieder</i> de Mozart	Montserrat Urgell i Josep M. Roma
1 24/12/1949	<i>Geistliche lieder</i> i <i>An die ferne Geliebte</i> de Beethoven	M. Carme Espona i Enriqueta Garreta
4 21/01/1950	Diversos <i>lieder</i> de Von Weber	Emília Quer i Ernest Cervera
2 07/01/1950	<i>Winterreise</i> de Schubert	Bartomeu Bardagí i Josep Rius
3 14/01/1950	<i>Die schöne Mullerin</i> i altres cançons de Schubert	Montserrat Turullols i Mercè Llates
17 15/04/1950	<i>Lieder</i> de Schubert	Núria Quer de Climent i M. Teresa Balcells

19. Conservat al Fons Bartomeu de la Biblioteca Nacional de Catalunya i encara sense topogràfic d'identificació.

20. El resum del cicle fet a «El nostre programa» concorda, gairebé a la perfecció, amb l'ordre que atorga als programes individuals abans de ser relligats. Les alteracions que no es corresponen estan ressaltades en la relació següent: sessió inaugural, 24, 34, 27, 32, 1, 4, 2, 3, 17, 5, 2, 6, 7, 8, [5], 10, [9], 11, 12, 13-14, 15-16, 18-19, 20-21, 22, 23, 25, 30, 26, 28, [30], 29 i sessió extraordinària.

TAULA 2 (*Continuació*)
Sumari dels concerts del cicle El lied a través del temps

<i>Sessió</i>	<i>Obres interpretades</i>	<i>Artistes participants</i>
5	28/01/1950 Balades de Loewe	Núria Quer de Climent i M. Teresa Balcells
9	11/03/1950 <i>Lieder</i> i duets de Mendelssohn	Carme Goller, Margarida Goller i Pablo Dini
6	11/02/1950 <i>Dichterliebe</i> de Schumann	Concepció Badia d'Agustí i M. Teresa Balcells
7	18/02/1950 <i>Lieder</i> de Schumann i Eichendorff	Núria Quer de Climent i M. Teresa Balcells
8	04/03/1950 <i>Frauenliebe und Leben</i> de Schumann i altres <i>lieder</i>	M. Carme Espona i Enriqueta Garreta
10	12/03/1950 <i>Lieder</i> per a quartet de F. Silcher i <i>lieder</i> de R. Franz	Quartet Filarmonia i Emília Quer de Baucis i Ernest Cervera
11	18/03/1950 <i>Lieder</i> de P. Cornelius, F. Liszt i R. Wagner	Montserrat Turullols i Mercè Llates
12	19/03/1950 <i>Lieder</i> i valsos per a quartet i piano de Brahms	Quartet Filarmonia i M. Teresa Balcells i Joaquim Serra
13	25/03/1950 <i>Lieder</i> de Brahms	Montserrat Turullols i Mercè Llates
14	<i>Die schöne Magelone</i> de Brahms i altres <i>lieder</i>	Bartomeu Bardagí i M. Teresa Balcells
15	01/04/1950 <i>Lieder</i> de Wolf	Bartomeu Bardagí i M. Teresa Balcells
16	<i>Lieder</i> de Wolf	M. Carme Espona i Enriqueta Garreta
18	22/04/1950 <i>Lieder</i> de Max Reger	Emília Quer de Baucis i Ernest Cervera
19	<i>Lieder</i> de F. Weingartner, R. Wagner-Régeny i H. Pfitzner	Margarita Goller, Carmen Goller i Pablo Dini
20	29/04/1950 <i>Lieder</i> de K. Marx, E. Mattiesen, J. Marx i G. Mahler	Emília Quer de Baucis i Ernest Cervera
21	<i>Lieder</i> d'A. Jensen, F. Schreker, H. Loens i L. Blech	Margarita Goller, Carmen Goller i Pablo Dini
22	06/05/1950 <i>Lieder</i> de Strauss	Montserrat Turullols i Mercè Llates
23	07/05/1950 <i>Lieder</i> de Strauss	Aurèlia Basso de Balaguer i Concepció Badia d'Agustí
25	17/05/1950 <i>Lieder</i> d'O. Schoeck	Emília Quer de Baucis i Ernest Cervera i Rosa Balcells de Ramírez
30	10/06/1950 <i>Lieder</i> de Schönberg i Hindemith	Margarita Goller i Pablo Dini + conjunt de cambra

TAULA 2 (Continuació)
Sumari dels concerts del cicle El lied a través del temps

Sessió	Obres interpretades	Artistes participants
26 20/05/1950	<i>Lieder</i> d'A. Webern, E. Krenek i A. Berg	Concepció Badia d'Agustí i M. Teresa Balcells
28 02/06/1950	<i>Lieder</i> de H. Eisler, A. Webern i H. Kaminski	Carme Goller i Lolita Torrentó (cantants) + conjunt de cambra
29 07/06/1950	<i>Lieder</i> de E. Grieg, Z. Kodály, B. Bartók, E. Darzins i J. Medins	Aurèlia Basso de Balaguer i Concepció Badia d'Agustí
E 03/02/1951	Sessió extraordinària: <i>Lieder</i> de Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Wolf i Strauss	Gerda Lammers i Gustav Beck

Els concerts es presenten seguint l'ordre narratiu proposat per Josep Bartomeu, ordre no equivalent a la cronologia d'execució.

DESCRIPCIÓ DEL CICLE

Josep Bartomeu encapçalà el *Volum rel·ligat* amb un preàmbul («El nostre programa») que ens permetrà d'articular i referenciar el discurs descriptiu que segueix.²¹ En efecte, el *lied* té uns orígens remots i n'han sobreviscut pocs testimonis, raó per la qual la *Sessió inaugural. Els precursors*, juntament amb el concert de *Lieder suïssos i cançons populars* (núm. 24), busca aproximar l'oient al gènere tot fent un recorregut des del segle XV fins al XVIII. Aquest plantejament transversal també el trobem en el concert 34, el qual combina *Àries, balades i lieder: de Bach a Brahms*,²² en una mena de tast del curs.

A continuació, els inicis del gènere pròpiament dit s'il·lustren amb tres sessions dedicades als compositors classicistes: Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) i Ludwig van Beethoven (1770-1827), tots tres analitzats en profunditat per Moser²³ en el llibre que Bartomeu usà com a referència. Fins i tot el repertori escollit per al concert dedicat a Beethoven (*Geistliche Lieder* op. 48 i *An die ferne Geliebte* op. 98)²⁴ està extret íntegrament de la proposta del primer *liederabend*.²⁵

21. Totes les citacions d'aquest capítol que no continguin la deguda referència bibliogràfica pertanyen a «El nostre programa».

22. Sobre aquest concert, també és rellevant destacar que alguns dels títols dels *lieder* estan en català, italià o francès, fet que fa pensar que, probablement, es cantaren en aquesta llengua. Cal recordar que a inicis del segle XX era força comú interpretar els *lieder* alemanys traduïts (sobretot al francès).

23. Hans Joachim MOSER, *Das deutsche Lied*, vol. I, p. 73-105.

24. Es considera com el primer cicle de *lieder* de la història.

25. Hans Joachim MOSER, *Das deutsche Lied*, vol. II, p. 7.

Les obres de Carl Maria von Weber (1786-1826), Friedrich Silcher (1789-1860) i Robert Franz (1815-1892) —interpretades en les sessions 4 i 10, i menys populars en l'època— tenen, però, una forta presència en la monografia de referència que usà Bartomeu, fet que concorda, doncs, amb la visibilitat que ell els donà.

La figura de Franz Schubert (1797-1828) fou abordada durant tres sessions. Els cicles *Die schöne Mullerin* (D. 795, 1823) i *Winterreise* (D. 911, 1827)²⁶ van ocupar les dues primeres, mentre que un tercer concert de *lieder* variats (el número 17) va completar-ne la presentació. En aquest darrer no trobem cap paral·lisme amb la proposta del llibre alemany, fet que ens fa pensar que, possiblement, Bartomeu programà les cançons que li semblaren més populars (entre les quals podríem destacar *Der Tod uns das Mädchen*, *Erlkönig* i *Die Forelle*), que, amb tota probabilitat, ja formaven part del repertori individual de les intèrprets de la sessió.

Karl Loewe (1796-1869) va ser l'encarregat d'abordar el subgènere de la balada, en un concert monogràfic sobre el qual Bartomeu considerà que les obres estaven «molt lligades al sentit del text poètic, però [que eren] més madures i acabades que originals». Malgrat que Moser dedica un capítol sencer al compositor,²⁷ només hem trobat una coincidència entre la seva proposta de *liederabend*²⁸ i la que tingué lloc a Barcelona.

El món *liederístic* de Robert Schumann (1810-1856) fou evocat amb tres concerts íntegres per als quals Bartomeu proposà tres grans cicles de la història del *lied* (escrits tots el 1840): *Dichterliebe* (op. 48), *Liederkreis* (op. 39) i *Frauenliebe und Leben* (op. 42).²⁹ D'altra banda, és remarcable que la rellevància que el melòman de Pedralbes atorgà al romàntic alemany contrasta una mica amb la sobrietat amb què el tracta Moser, el qual només li dedica un dels seus dotze *liederabende*.³⁰

Igualment, el cas de Felix Mendelssohn (1809-1847) també resulta peculiar, en comparar les dues «històries» del *lied* germànic: l'escriptor alemany eludeix completament el compositor d'Hamburg, mentre que Bartomeu li dedicà una sessió sencera (la 9), en la qual se sentiren *lieder* i duets.

La sessió onzena s'encarregà d'introduir el «Lied dels nous alemanys»³¹ amb obres de Peter Cornelius (1824-1874), Franz Liszt (1811-1886) i Richard Wagner (1813-1883). D'aquesta manera, al públic assistent li fou permès d'apreciar les dues tendències predominants en l'època: d'un costat, la d'aquests compositors

26. Reprodueixen, invertint-ne l'ordre, el segon *Liederabend* de Moser i el tercer.

27. Hans Joachim MOSER, *Das deutsche Lied*, vol. I, p. 128-140.

28. Hans Joachim MOSER, *Das deutsche Lied*, vol. II, p. 77.

29. En aquest darrer concert de Schumann, el número 8, també s'inclogueren altres *lieder* del compositor.

30. Hans Joachim MOSER, *Das deutsche Lied*, vol. II. Les dotze sessions proposades pel tractat alemany estan destinades, respectivament, a Beethoven, Schubert (3), Loewe, Schumann, Brahms (2), Wolf (3) i Pfitzner.

31. Nom que coincideix amb el títol del desè capítol de Hans Joachim MOSER, *Das deutsche Lied*, vol. I, p. 235.

més innovadors i, de l'altre, la dels seguidors més o menys fidels a Schumann, com seria el cas de Johannes Brahms (1833-1897), interpretat en els tres concerts posteriors (12 a 14). El primer d'aquests fou dedicat, íntegrament, a obres per a quartet vocal i piano³² i en destaquen els *Zigeunerliedchen* (op. 112) i la selecció de *Neue Liebeslieder* (op. 65). El segon, ja dedicat al *lied* per a veu solista i piano, constitueix un recull de cançons de diversos poetes —no coincidents amb els proposats en els volums de referència— i culmina, en el tercer concert, amb el cicle *Die schöne Magelone* (op. 33), el qual compartí programa amb *Quatre chants bibliques* del mateix compositor. Crida l'atenció la falta de coherència temàtica amb la inclusió d'aquests cants sagrats. Podria tractar-se, doncs, d'un repertori ja conegut pel tenor Bartomeu Bardagí que va afegir-se per completar la vetllada?

Hugo Wolf (1860-1903), «pessimista [i autor dels] “lieder” del qual la veu pren ja deliberadament una iniciativa que la separa de l'acompanyament», protagonitzà dos concerts realitzats el mateix dia. S'hi interpretà una selecció dels cicles de Goethe i Mörike, però destaca el poc protagonisme que Bartomeu atorgà als àlbums italià i espanyol, força més freqüents avui en dia.

El tombant del segle xx³³ fou abordat al Jardí dels Tarongers per la figura de Max Reger (1873-1916), del qual es feren *lieder* de diversos poetes. A continuació, el mateix dia, s'interpretà una petita mostra de Felix Weingartner (1863-1942) —amb uns *lieder* escrits per l'emperadriu Elisabet d'Àustria—, Rudolf Wagner-Régeny (1903-1969) —primer compositor viu present en el cicle— i Hans Pfitzner (1869-1949), «considerat a Alemanya com a successor de Schumann». D'aquest últim, és força probable que Bartomeu agafés les tres cançons amb textos d'Eichendorff del darrer *liederabend* de Moser.

I en aquest punt finalitzaria l'àmbit d'influència de *Das deutsche Lied*, el manual de referència que usà per programar gran part del cicle.

La següent sessió doble (20-21), duta a terme el 29 d'abril de 1950, seguí posant en relleu les controvèrsies estilístiques pròpies del canvi de centúria augmentant progressivament la presència de compositors encara en actiu, dels quals, molt probablement, no s'havien sentit mai obres a Barcelona. De tots ells,³⁴ el melòman de Pedralbes en destacà, sobretot, Gustav Mahler (1860-1911), pel seu «extraordinari valor expressiu, molt nou però dintre una forma no renyida amb les tradicions musicals alemanyes». No obstant això, crida l'atenció la marginalitat amb què és tractat el compositor dins el cicle, ja que se n'interpreten, només, tres *lieder*.³⁵ Si bé és cert que el seu origen jueu li complicà l'existència a l'Europa dominada pel nazisme (la seva música va ser considerada «degenerada»), dins la pro-

32. Hans Joachim MOSER, *Das deutsche Lied*, vol. 1, p. 328-347.

33. Altre cop, calc de Hans Joachim MOSER, *Das deutsche Lied*, vol. 1, p. 235.

34. Karl Marx (1897-1985), Emil Mattiesen (1875-1939), Joseph Marx (1882-1964), Gustav Mahler (1860-1911), Adolf Jensen (1837-1879), Franz Schreker (1878-1934), Hermann Loens (1866-1914) i Leo Blech (1871-1958).

35. Malgrat que la seva producció és menor, numèricament, respecte a la d'altres compositors (només va escriure uns quaranta *lieder*), sembla clar que actualment se li donaria més protagonisme.

gramació d'*El lied a través del temps* trobem, també, altres exemples de biografia similar que en surten més ben parats.

Richard Strauss (1864-1949), també representant d'aquest romanticisme tardà i mort uns mesos abans de l'inici del cicle, fou tractat, en canvi, amb molta més deferència; gaudí de dos concerts monogràfics en els quals es pogueren sentir la majoria dels seus *lieder* més populars. Per a completar el programa, només hi faltarien els seus *Vier letzte Lieder*, però, cronològicament, no era possible perquè, si bé ja editats, no s'estrenaren fins al 22 de maig d'aquell mateix any.

La presència del suís Othmar Schoeck (1886-1957) fou destacada àmpliament pel mateix Bartomeu en la presentació del curs, ja que era conscient que presentava algú desconegut al públic assistent:

Arriba un autor nou [...] germànic per la tècnica, però d'un lirisme més fresc; natural dintre de la seva saviesa i alegre malgrat el seu romanticisme. El teixit musical de l'acompanyament torna a aconseguir la melodia alliberada, la qual pren la iniciativa rítmica sense quedar-se sola.

A més, el concert que li fou dedicat introduí, com a novetat, la presència d'una arpa com a interlocutor de la veu en el diàleg *liederístic*.

A partir de la sessió 26 es produí un gran canvi en el llenguatge musical, i prengueren protagonisme les noves formes impulsades per Arnold Schönberg (1874-1951) i els seus alumnes de la Segona Escola de Viena. Malgrat que Bartomeu hagués volgut oferir els concerts en ordre invers, «per raons circumstancials d'estudi i d'ordre de recepció de les partitures, els deixebles i els seguidors de Schönberg passaren davant del mestre». Això no obstant, i atenent a la voluntat del melòman, per als comentaris, seguim la cronologia històrica i ens aproximarem, en primer lloc, al concert dedicat al vienès i a Paul Hindemith (1895-1963). Després de l'impacte que tingué l'estrena barcelonina del *Pierrot Lunaire*³⁶ (amb Marya Freud com a solista recitant), Bartomeu va voler reprogramar l'obra a la sala Vila-Arrufat del seu domicili. El cicle atonal, de requeriments instrumentals molt explícits,³⁷ fou acompanyat, en la segona part de la sessió, per *Die Junge Magd*, obra de joventut de Hindemith per a contralt, flauta, clarinet i quartet de corda. Així, doncs, amb el canvi de llenguatge tonal també arribà a Can Bartomeu la diversificació instrumental iniciada ja per la citada obra de Schoeck. D'altra banda, també és rellevant destacar que en el programa del concert s'especifica, per primera vegada, l'editorial musical, fet que pot respondre a requeriments de drets d'autoria acordats per Bartomeu per a poder disposar de les partitures.

Les sessions 26 i 28 es dedicaren, majoritàriament, als alumnes i seguidors de Schönberg: Anton Webern (1883-1945), Ernst Krenek (1900-1991), Alban Berg

36. El 29 d'abril de 1925 al Palau de la Música. Dirigit pel mateix compositor, el concert tingué lloc en el marc del Festival Schönberg organitzat per l'Associació de Música «da Camera».

37. Està escrita per a ser tocada amb piano, flauta, flautí, clarinet, clarinet baix, violí, viola i violoncel.

(1885-1935) i Hans Eisler (1898-1962). Sembla clar que l'audició de la música de la Segona Escola de Viena devia causar força impressió al Jardí dels Tarongers, ja que el mateix organitzador no escatima mots a l'hora de subratllar la raresa d'algunes peces (com les de Webern), les quals titlla de «realment agres i difícils d'assimilar». Les obres de Heinrich Kaminski (1886-1946),³⁸ en canvi, foren acollides més favorablement pel melòman, el qual afirmà que «són una meravella de composició i de sonoritat alhora novíssima i agradable». D'aquest *alhora* emfàtic podem entendre que Bartomeu devia considerar que els canvis de sonoritat musical no havien d'anar acompanyats de *disgustos* auditius.

Per tancar *El lied a través del temps*, es dedicà una sessió (la 29) als compositors d'origen no germànic però amb marcada influència dels grans mestres del *lied* (juntament amb les seves respectives tradicions folklòriques). És curiós destacar que les obres d'Emil Darzins (1875-1910) i Janis Medins (1890-1966), harmonitzacions de cançons populars, van ser cantades en francès, fet que pot respondre a l'origen de l'edició de les partitures. Tanmateix, els *lieder* de Zoltán Kodály (1882-1967) i de Béla Bartók (1881-1945) ja es van interpretar en la llengua majoritària del gènere, de la mateixa manera que els oferts en la segona part de la sessió, pertanyents al compositor noruec Edvard Grieg (1843-1907), i força més freqüents de sentir avui en dia.

Donada l'exhaustivitat de la programació ideada per Josep Bartomeu i tenint en compte que, conceptualment i geogràfica, casaria amb la proposta de Grieg, es podrien haver inclòs, també, alguns *lieder* del finès Jean Sibelius (1865-1957).

L'àlbum relligat amb els programes de la temporada conté, també, una sessió extraordinària realitzada el febrer del curs següent i protagonitzada pels populars *liederistes* alemanys Gerda Lammers i Gustav Beck —els quals ja havien debutat junts a Barcelona l'any 1942.³⁹ La vetllada va incloure cançons de Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Wolf i Strauss, de manera que es finalitzà el cicle del Jardí dels Tarongers amb un cert retorn als orígens del gènere.

Amb tot, és interessant reincidir en el fet que *El lied a través del temps* fou la primera «sèrie de concerts de música homògena» que Josep Bartomeu es proposà de programar, ja que, fins llavors, tenia acostumat el públic a propostes molt més variades de gènere. Aquest curs marcà un punt d'inflexió en l'activitat de la casa, la qual, des de llavors, estaria regida majoritàriament per cicles monogràfics.

ELS ARTISTES PARTICIPANTS

Més enllà de l'excepcionalitat històrica de la programació del cicle i de la riquesa i l'interès musicals que suscita, cal també posar en relleu el paper dels artistes participants. Parafrasejant un dels articles de Montsalvatge a *Destino*,⁴⁰ qües-

38. Bartomeu es refereix al compositor com si encara fos viu, tot i haver mort el 1946.

39. En un concert organitzat per Educación y Descanso al Palau de la Música.

40. Xavier MONTSALVATGE, «Una conmemoración íntima. Mozart», p. 37.

tionarem «Qui dels nostres instrumentistes o cantants en actiu [en aquell moment, s'entén] no ha sigut sol·licitat per a “fer música” a casa de Bartomeu?». Malgrat combinar la presència d'interpres professionals amb *amateurs*, tots els concertistes que en formaren part eren presents, habitualment, en els programes dels concerts públics que oferien a Barcelona les diverses agrupacions en actiu. Són molts els noms que no han transcendit fins als nostres dies, però és important reivindicar la tasca desenvolupada per tots a l'hora de preparar aquesta pluralitat de repertoris: «d'ells pot dir-se ja que han creat escola, que han donat el model a seguir per a tots aquells que vulguin dedicar-se al conreu de la cançó culta», segons paraules de Josep Bartomeu en el preàmbul del *Volum relligat*.

Destaca la marcada predominança femenina en un moment en què l'activitat professional de les dones era poc més que domèstica. Amb aquest fet veiem l'empremta que causà la proliferació de formacions corals a Barcelona, juntament amb la intensa activitat impulsada per les associacions de concerts sorgides durant el primer terç del segle xx. D'altra banda, també és destacable que algunes d'elles interpretessin cicles de *lieder* considerats, tradicionalment, masculins —el poeta parla en aquesta persona—, com és el cas d'*An die ferne Geliebte* de Beethoven o el *Dichterliebe* de Schumann.

Entre els pianistes, a més de la presència de Conxita Badia (que també figura com a cantant en molts dels concerts), és rellevant notar l'absència de Pere Vallribera (1903-1990), important liederista català el qual, a més de ser un habitual en els concerts domèstics d'altres salons burgesos de la ciutat, posteriorment tocà força vegades en les temporades del Jardí dels Tarongers.

Finalment, cal destacar la presència de Rosa Balcells de Ramírez (1914-1997), reconeguda arpista barcelonina, a més dels membres dels dos petits conjunts de cambra requerits en els concerts 28 i 30.⁴¹

CONCLUSIÓ OBERTA AL FUTUR

Malgrat que historiogràficament el franquisme segueix essent considerat un despertar lent i dificultós després del sotrac de la Guerra Civil espanyola, darrerament l'àmbit musicològic comença a posar en relleu la intensa activitat desenvolupada a Barcelona durant el conflicte i després d'aquest; sembla clar que en moments de debilitat institucional, la societat no va dubtar a prendre les regnes per oferir als seus conciutadans alternatives de gran qualitat, entre les quals, vetllades musicals emplaçades en interiors domèstics.

D'entre la vintena d'exemples identificats fins al moment, sobresurt, amb escreix, l'activitat que Josep Bartomeu promogué al seu domicili de Pedralbes.

41. Francesc Reixach (flauta i flautí), Eduard Bocquet i Domènec Ponsa (violins), Lluís Benejam (viola), Josep Trotta (violoncel), Renata Tarragó (guitarra), León Sanpedro (requint), Josep González (clarinet) i Josep Xirau (clarinet baix). Molts d'aquests músics van fer una important carrera, però no ens estendrem en les seves biografies en tractar-se d'una aparició anecdòtica dins el cicle de *lied* analitzat.

L'exhaustivitat de les onze programacions que va dur a terme entre els anys 1948 i 1958, sumada a la gran diversitat de gèneres i estils que va arribar a oferir, fa que el mecenatge que desenvolupà no tingui parangó. Bartomeu recuperà música del passat que Barcelona havia gairebé oblidat, alhora que no dubtà a promoure l'obra dels compositors més estrictament contemporanis —catalans i estrangers— confiant, sempre, en intèrprets locals i aplegant, en ocasions, al voltant d'un centenar de persones —sense discriminació d'accés segons fonts de l'època, tot i que caldria posar-ho en quarantena—, en un moment en què Barcelona estava sotmesa a una severa censura a més d'una estricta limitació del dret de reunió.

Amb tot, atenent a aquest context social i polític —al qual hauríem d'afegir la Segona Guerra Mundial, finalitzada recentment—, podríem considerar l'execució del curs *El lied a través del temps* (1949-1950) quelcom molt singular, ja que la programació incloïa obres escrites per compositors jueus, alguns d'ells considerats «degenerats» o prohibits pel nazisme i, a més, en presentava els textos dels poemes traduïts al català, llengua absolutament prohibida a l'Estat.

Musicalment, l'anàlisi del cicle ha tret a la llum el profund coneixement del gènere que va assolir Bartomeu (introduint *lieder* de compositors estrictament contemporanis que, possiblement, encara no s'havien sentit a la ciutat), juntament amb la voluntat de perdurabilitat i transcendència que movia la seva colossal empresa, materialitzada en els àlbums relligats que enviava als seus amics.

El lied a través del temps, doncs, constitueix una fita prominent no només per al món dels concerts domèstics (en ser el primer cicle temàtic d'aquest abast organitzat en una casa particular), sinó també per la presència del gènere dins del global dels concerts de la ciutat de Barcelona. A més, la calendarització d'aquestes sessions íntimes dedicades al *lied* permet observar un creixement progressiu al llarg de la dècada dels quaranta, coincidint amb el retorn de Conxita Badia de l'exili —que en fou una de les més grans promotores a Catalunya— i l'inici de l'activitat al Jardí dels Tarongers.

Pel que fa a l'àmbit dels artistes participants, la continuació d'aquest estudi permetrà aflorar una dimensió no contemplada habitualment en les biografies i els estudis sobre les seves carreres professionals, centrats majoritàriament en la trajectòria pública. Amb tot, el gènere del *lied*, íntim i cambrístic per definició, no podia trobar un millor escenari on desenvolupar-se, també de la mà de músics de grandíssima qualitat que van trobar, en aquest circuit *alternatiu*, oportunitats impensables d'altra manera.

Finalment, voldria remarcar la importància que tenen els testimonis orals per al desenvolupament d'investigacions centrades en la segona meitat del segle xx. La bibliografia resulta, encara, escassa i és important no deixar passar l'oportunitat de recollir aquest material de primera —o ja segona— mà mentre sigui possible, ja que el temps, malauradament, juga en contra de la recuperació d'aquesta memòria. A partir d'aquí, la recerca es manté oberta al futur perquè encara queda camí per recórrer dins el camp dels concerts domèstics, uns autèntics revulsius culturals que van contribuir a dinamitzar la vida cultural de la ciutat en temps de repressió i clandestinitat.

BIBLIOGRAFIA

- AVIÑOÀ, Xosé. «La creació d'institucions i la diversitat musical». A: AVIÑOÀ, Xosé (ed.). *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Vol. V. Barcelona: Edicions 62, 2002, p. 13-91.
- BARTOMEU, Josep. *El Jardí dels Tarongers*. Barcelona: Seix i Barral, 1953.
- *Deu anys de música al Jardí dels Tarongers*. Barcelona: Autoedició, 1958. [Llibre conservat al Fons Bartomeu de la Biblioteca de Catalunya]
- CALMELL, Cèsar. «Barcelona, 1938: una ciutat ocupada musicalment». *Recerca Musicològica*, vol. XVII-XVIII (2007), p. 323-344.
- CURESES, Marta. «La creació musical. Escoles i tendències». A: AVIÑOÀ, Xosé (ed.). *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Barcelona: Edicions 62, 2002, p. 162-176.
- GAY, Joan; PALLÀS, Laura; PUJOL, Josep. *Xavier Montsalvatge: una estètica des de la premsa: Selecció d'assajos i crítica musical*. Girona: Diputació de Girona, 2012.
- MARTORELL, Oriol. *Quasi un segle de simfonisme a Barcelona*. Barcelona: Beta, 1995.
- MONTSALVATGE, Xavier. «Momento musical». *Destino*, núm. 622 (1949), p. 20.
- «Los conciertos del "Jardí dels Tarongers"». *Destino*, núm. 781 (1952), p. 21.
- «Conciertos íntimos». *Destino*, núm. 885 (1954), p. 27-28.
- «Una conmemoración íntima. Mozart». *Destino*, núm. 991 (1956), p. 37.
- «Los conciertos del "Jardí dels Tarongers". Una labor musical incomparable». *Destino*, núm. 1092 (1958), p. 37-38.
- MOSER, Hans Joachim. *Das deutsche Lied*. Vol. I: *Das deutsche Lied seit Mozart*. Berlín: Atlantis, 1937a.
- *Das deutsche Lied*. Vol. II: *Sängerstudie - zwölf Liederabende*. Berlín: Atlantis, 1937b.
- PENA, Joaquim. *Cançoners selecte, recull de lieder dels grans mestres*. Barcelona: Llimona i Boceta, 1908. 5 v.
- *Audicions de lieder*. Barcelona: Direcció General de Radiodifusió de la Generalitat de Catalunya, 1938.
- RIBA, Carles. «Presentació». *Revista de Catalunya*, núm. 94 (1939), p. 7.
- RIBALTA COMA-CROS, Martina. *El lied més casolà. Els concerts domèstics de lied a la Barcelona del primer franquisme*. Treball final de màster. Escola Superior de Música de Catalunya, 2016.
- SCHURÉ, Edouard. *Le lied allemand*. Poitiers: Imprimerie Blais et Roy, 1903.
- TAVERNA-BECH, Francesc. «Josep Bartomeu: el mecenatge providencial». *Revista Musical Catalana*, núm. 65 (1990), p. 127-129.
- «L'inqüestionable mecenatge de Josep Bartomeu». *Revista Musical Catalana*, núm. 193 (2000), p. 578-580.
- VILA-SANJUÁN, Sergio. «Tertulias, cenas y conciertos: un diario cultural de posguerra». *La Vanguardia* (7 juny 2002), p. 2-3.

LA MUSICOLOGIA EN L'ÀMBIT DE MÚSICA DEL CONGRÉS DE CULTURA CATALANA

JOSEP MARIA ALMACELLAS I DÍEZ

Secretari de la Societat Catalana de Musicologia

RESUM

El Congrés de Cultura Catalana, moviment cultural de recuperació, va desenvolupar-se entre els anys 1975 i 1977. Dividit en vint-i-cinc àmbits, un d'aquests va ser el de música, coordinat per Manuel Valls i Oriol Martorell. En les seves sessions es van delimitar vuit grups de treball que van acabar aprovant les seves resolucions. Un d'aquests grups de treball va ser Musicografia: història, musicologia i crítica. Del procés del Congrés, en general, i més particularment de l'àmbit de música tracta aquest article. Finalment, s'exposen resums de les comunicacions de l'àmbit del nostre interès.

PARAULES CLAU: música, musicologia, Catalunya, Congrés de Cultura Catalana, política musical, transició.

MUSICOLOGY IN THE MUSIC AREA OF THE CATALAN CULTURE CONGRESS

ABSTRACT

The Catalan Culture Congress, a cultural recovery movement, took place between the years 1975 and 1977. It was divided into 25 areas, one of them music, which was coordinated by Manuel Valls and Oriol Martorell. In its sessions, eight working groups were formed, which finally came to approve its resolutions. One of these working groups dealt with musicography, covering history, musicology and critique. This paper looks at the Congress process in general, and more particularly at its music area. The paper concludes with summaries of the communications presented in this specific area.

KEYWORDS: music, musicology, Catalonia, Catalan Culture Congress, music policy, Spanish political transition.

El 27 de novembre de 1977, enguany fa quaranta anys, se celebrava l'acte de cloenda del Congrés de Cultura Catalana al Palau de Congressos de Montjuïc de Barcelona. Es tancava un procés iniciat el 28 de gener de dos anys abans, l'any 1975, al Col·legi d'Advocats de Barcelona. Més de 15.000 adhesions individuals i 1.400 d'entitats, 12.400 congressistes amb carnet i 3.400 persones¹ que van participar en els treballs dels diferents àmbits donen fe de la importància de l'esdeveniment.

Amb el dictador Franco encara al poder, Josep Pi-Sunyer i Cuberta, secretari del Col·legi d'Advocats de Barcelona, presenta a la junta del 28 de gener de 1975 la proposta de crear la Comissió de Defensa de la Cultura Catalana en el marc del Col·legi; l'organització del «gran Congrés en Defensa de la Cultura Catalana, o bé promogut pel mateix Col·legi d'Advocats o bé a escala intercol·legial amb la col·laboració de tots els col·legis professionals de Barcelona», i adreçar-se al ministre d'Educació i Ciència demanant-li que no es posin obstacles a l'ensenyament del català.² La petició al Ministeri s'explica pel fet que en la Llei d'educació de l'any 1970³ es parlava d'«actividades de lenguaje, incluida, en su caso, la lengua nativa»,⁴ en l'educació preescolar, i d'«el dominio del lenguaje mediante el estudio de la lengua nacional, aprendizaje de una lengua extranjera y el cultivo, en su caso, de la lengua nativa»,⁵ en l'educació general bàsica (EGB), que s'instaurava amb el nou sistema educatiu. A més, la proposta s'emmarcava en la reivindicació ciutadana que anava prenent cada cop més força de reivindicar la presència pública, i en el marc de l'escola, de la llengua catalana.

La Vanguardia Española en dona la notícia en l'edició del 5 de febrer.⁶ En aquell mateix diari⁷ s'explica la proposta del regidor a l'Ajuntament de Barcelona Jacint Soler Padró en el sentit de subvencionar l'ensenyament de la llengua catalana. El 4 de març d'aquell 1975 es va produir la coneguda negativa del plenari de l'Ajuntament de Barcelona (amb 18 vots en contra, 9 a favor i 7 abstencions) a la subvenció de l'ensenyament del català i la conseqüent reivindicació ciutadana que va obligar a canviar el sentit de la votació, i amb la intervenció inclosa del governador civil de l'època, Rodolfo Martín Villa.

1. Lluís DURAN I SOLA, *El Congrés de Cultura Catalana i la transició política*, Barcelona, Fundació Congrés Cultura Catalana i Ajuntament de Barcelona, s/d, p. 94. Disponible en línia a <<http://www.fundccc.cat/wp-content/uploads/2016/03/LLIBRE-CONGR%C3%89S-LLUIS-DURAN.pdf>> (consulta: 18/02/2017).

2. *Congrés de Cultura Catalana*, vol. iv: *Manifest i documents*, Barcelona, Curial [etc.], abril 1978, p. 8-9.

3. «Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa» (*Boletín Oficial del Estado*, núm. 187, 6 agost 1970, p. 12525-12546).

4. Article 14.1 de la Llei 14/1970.

5. Article 17.1 de la Llei 14/1970.

6. «El Colegio de Abogados crea una comisión para defensa de la cultura catalana», *La Vanguardia Española* (5 febrer 1975), p. 5.

7. «Sólo un siete por ciento de la población escolar de Barcelona recibe enseñanza de catalán», *La Vanguardia Española* (5 febrer 1975), p. 23.

De seguida es reben adhesions a la idea dels advocats. Així, el 12 de febrer ja es rep la del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya i Balears, seguida de la del Col·legi Oficial d'Enginyers Industrials de Catalunya; un degoteig constant que va fer que a finals de març hi hagués 140 entitats adherides, a finals d'abril 321 i que a principis de juny ja s'haguessin rebut més de 500 adhesions.

Al setmanari Canigó aparegut el 29 de març, el col·lectiu Trencavel demanava que el Congrés es digués, definitivament, Congrés de Cultura Catalana, després d'abonar la idea d'un Congrés Popular, al servei de la cultura nacional dels Països Catalans. Dies més tard la Federació de Cine-Clubs, en adherir-se al Congrés, sol·licitava també el canvi de nom.⁸

El dia 3 de juny es constitueix el Secretariat Provisional del Congrés, que dissenya «el projecte del Congrés que no serà de defensa de la cultura catalana sinó, simplement de cultura catalana».⁹

Aquest canvi en la denominació i, per tant, en l'obertura d'àmbit del Congrés, va ajudar a l'adhesió a la proposta d'entitats de caire musical, com Joventuts Musicals de Barcelona, l'Orfeó Català, Joventuts Musicals de Vic o l'Orfeó Gracienc.

A mitjan mes de juny, s'inicien els contactes amb persones dels diferents àmbits, a fi de «preparar un guió general, tant de temàtica com de persones, de cara a començar el treball de cada una de les 17 seccions del Congrés i a la constitució d'un Secretariat Cultural».¹⁰ Al llarg d'aquest estiu de 1975, el Congrés es preveu que tingui disset àmbits. El de música encara no és previst. Oriol Martorell i Maria-Aurèlia Capmany són les persones en les quals es pensa per a tractar de l'àmbit anomenat *Folklore*.

El 29 d'octubre de 1975 es crea la Comissió Permanent del Congrés de Cultura Catalana. Presidida per Miquel Casals Col·decarrera, actua com a secretari Josep Pi-Sunyer i Cuberta. Entre els assistents hi trobem Josep Antoni Maragall i Noble, que apareix com a representant de l'Orfeó Català. Oriol Martorell hi va ser convocat, però no consta com a assistent en l'acta de la reunió.

El 14 de gener de 1976 es crea la Secció de Música dins l'àmbit de creació artística. La reunió constitutiva es va celebrar al Col·legi d'Advocats. En la llista d'assistents que consta en l'acta de la reunió¹¹ hi podem veure compositors, docents, organitzadors i intèrprets de música docta. L'objectiu que es marca la secció és

8. Jaume FUSTER, *El Congrés de Cultura Catalana: ¿Què és i què ha estat?*, Barcelona, Laia, 1978, p. 16.

9. *Congrés de Cultura Catalana*, vol. IV: *Manifest i documents*, p. 24.

10. Text de la carta de data 28 de juliol de 1975, adreçada a Oriol Martorell, de convocatòria a una reunió el dia 30 de juliol (Fons Oriol Martorell).

11. La reunió va ser convocada per Frederic Mompou, Manuel Valls i Oriol Martorell. Hi van assistir: Montserrat Albet, Xavier Benguerel, Francesc Bonastre, Manuel Capdevila, Maria Lluïsa Cortada, Rafael Ferrer, Maria Teresa Giménez, Enric Gispert, Joan Guinjoan, Joaquim Homs, Oriol Martorell, Josep Maria Mestres Quadreny, Lluís Millet, Francina Mir, Frederic Mompou, Joan Pich Santasusana, Santi Riera, Antoni Sàbat, Pere Vallribera, Manuel Valls i Joaquim Zamacois.

[...] aprofundir [*sic*] —a través de diverses ponències i estudis— la problemàtica actual de la música al Principat, tant des del punt de vista estrictament estètic com dels socials, pedagògics, professionals, històrics, etc.

Aquesta problemàtica s'estructura, inicialment, en set ponències bàsiques.¹²

Aquestes set ponències són en aquests moments: música i societat; creació; difusió; l'interpret; problemàtica pedagògica; institucions i història, i musicologia i crítica. És ara, doncs, el mes de gener de 1976, un any després de la presentació de la iniciativa del Congrés, que apareix com a qüestió a debatre i estudiar, la musicologia. I hi apareix amb aquesta denominació, que anirà canviant amb els mesos.

El dia següent, 15 de gener, es reuneix el Secretariat Cultural. En la relació d'àmbits trobem el de Producció Artística, els representants del qual són Oriol Martorell, Manuel Valls, Josep Maria López Llaví i Jaume Fuster. En l'acta de la reunió, en el seu punt 5, llegim:

Es posa de manifest la conveniència de que els diversos àmbits pensin en la celebració d'actes públics (una conferència-debat, un acte popular, etc.) per a donar raó de la seva constitució i de l'inici de les activitats de cara al Congrés. Se'ls donaria la màxima difusió i s'haurien de fer en diversos llocs de la regió.

Sobre aquest aspecte s'informa de l'organització per a mitjans de març d'un acte massiu a l'estadi del F. C. Barcelona («Cançons del món per al poble») amb la participació de Raimon, Lluís Llach, Peter Seeger, Georges Brassens, Yves Montand, Melina Mercouri, etc... que marxa per molt bon camí.¹³

La setmana següent, concretament en la reunió del Comitè Executiu del 24 de gener, s'acorda iniciar els tràmits per a aconseguir els permisos governatius. Es proposa fer el concert el dia 24 d'abril, l'endemà de Sant Jordi. El governador civil del moment, Salvador Sánchez Teran, donava allargues. Es va ajornar en diverses ocasions, fins a programar-se per al dia 11 de juliol. Finalment, el mes de juny, el Ministeri de Governació es negava a autoritzar el concert.¹⁴

Els dies 12 i 13 de juny d'aquest any de 1976 es reuneixen a Calella el Comitè Executiu i el Secretariat Cultural.¹⁵ Els àmbits de treball passen a ser vint.¹⁶ I es continua endavant amb l'organització del Congrés, entès com de tot l'àmbit geogràfic dels Països Catalans. En aquell moment, s'apunta com a moment per a fer

12. Acta de la reunió del 14 de gener (Fons Oriol Martorell).

13. De l'acta de la reunió del Secretariat Cultural del Congrés de Cultura Catalana de data 15 de gener de 1976 (Fons Oriol Martorell).

14. Podeu llegir el detall de tot l'afer a Jaume FUSTER, *El Congrés de Cultura Catalana: ¿Què és i què ha estat?*, p. 45-49.

15. Per l'Àmbit de Música, pertanyien al Secretariat Cultural Manuel Valls i Oriol Martorell, pel Principat; Vicent Ros, pel País Valencià, i Salvador Pons, de Menorca, per les Illes.

16. El 28 de setembre de 1976, es fa pública la decisió de cloure el Congrés amb un manifest de la cultura catalana («El Congrés de Cultura Catalana abre su trabajo por sectores, que comprende 20 ámbitos distintos», *La Vanguardia Española*, 29 setembre 1976).

la presentació final de les conclusions dels diferents àmbits la primavera de l'any 1977.¹⁷ També es comença a parlar de mantenir una continuïtat més enllà de la possible cloenda del Congrés, amb les seves conclusions.

Tot aquell afer del concert era independent de les tasques que, sobretot, Manuel Valls i Oriol Martorell duïen a terme amb la idea de continuar endavant amb els diferents temes a tractar en l'àmbit de la música.

No serà, però, fins al 15 d'octubre d'aquest 1976 que es tornarà a fer una reunió de l'àmbit de música. Es van convocar quaranta-quatre persones, però l'assistència no es va correspondre amb les expectatives dels convocants.¹⁸ Cal destacar que en la convocatòria ja trobem el nom de cantautors de la Nova Cançó.¹⁹ Malgrat la poca assistència es nomenen representants per a cadascuna de les set subcomissions que s'havien creat en la reunió de gener. De la subcomissió de la qual tractem, història, musicologia i crítica, en són nomenats com a representants Francesc Bonastre, Montserrat Albet i Gregori Estrada.

El 21 de desembre hi ha una nova reunió del que encara és subàmbit de música. S'acorda l'organigrama del subàmbit. La Comissió Coordinadora serà formada per Francesc Bonastre, Enric Climent, Gonçal Comellas, Salvador Escamilla, Miquel Farré, Oriol Martorell, Josep Maria Mestres Quadreny, Frederic Mompou, Manuel Valls, Antoni Sàbat, Josep Casanovas i Xavier Montsalvatge. L'equip responsable estarà format per Frederic Mompou, Manuel Valls i Oriol Martorell. El responsable econòmic serà Antoni Sàbat.

A més, s'afegeix una nova ponència i se'n reanomenen d'altres. Així, a partir d'ara, l'àmbit de música quedarà repartit en vuit punts: música i societat, composició, intèrpret, Nova Cançó, difusió, pedagogia, musicografia i institucions. El responsable de musicografia és Francesc Bonastre.

En aquesta reunió s'estableix, també, un calendari amb terminis per a recepció de documents i previsió de jornades de treball. La primera, els dies 12 i 13 de març de 1977; una reunió plenària el 19 de maig, i un acte final el 5 de juny a Maó.

Per als dies 12 i 13 de març de 1977 es convoquen unes jornades de treball del subàmbit²⁰ de música del Congrés de Cultura Catalana a celebrar a la Fundació

17. Jaume FUSTER, *El Congrés de Cultura Catalana: ¿Què és i què ha estat?*, p. 67-71, apunta com a causa de l'ajornament dels actes de cloenda la convocatòria de les primeres eleccions democràtiques, que es van celebrar el 15 de juny de 1977.

18. En l'acta consten com a assistents: Manuel Valls, Oriol Martorell, Miquel Farré, Antoni Sàbat, Carles Santos, Gonçal Comelles, Esther Nolla, Joaquim Homs, Jordi Casas, Leo Massó i Jordi Jané.

19. A més dels assistents i dels reunits en la convocatòria del 14 de gener, hi havia convocats: Xavier Montsalvatge, Raimon, Lluís Llach, Ovidi Montllor, Francesc Pi de la Serra, Romà Escalas, Maria Cateura, Jaume Francesch, Albert Romaní, Antoni Ros-Marbà, Josep Maria Espinàs, Miquel Querol, Àngel Soler, Paula Torrontegui, Josep Casanovas, Maria Dolors Bonal, Manuel Oltra, Jordi Garcia Soler, Josep Maria Alpiste, Joan Arnau i Antoni Pérez i Simó.

20. La denominació de *subàmbit* desapareixerà en el moment en el qual s'estableixen els vint-i-cinc àmbits de treball definitius, per desdoblament de l'inicial de producció artística: I. Llengua; II. Estructura Educativa; III. Recerca; IV. Història; V. Estructura Social; VI. Dret; VII. Institucions; VIII. Ordena-

Miró. En la convocatòria a «tots els músics, professionals i estudiosos dels Països Catalans»,²¹ es planteja un apartat de «Temàtica» i un altre de «Mètode de treball». La temàtica té dues vessants: «Perspectiva històrica i problemàtica actual» i «Possibles alternatives de futur». En l'apartat de mètode de treball es parla de crear vuit equips de treball en format de taula rodona. La Comissió Coordinadora seleccionarà les comunicacions que consideri d'interès general. Els temes sobre els quals es treballarà seran: «1) Música i societat. 2) La composició. 3) L'interpret. 4) La Nova Cançó, jazz, rock, folk, *free*, etc. 5) La difusió. 6) La pedagogia. 7) Institucions. 8) Musicografia: història, musicologia i crítica.»²² Es demana que les comunicacions s'enviïn abans del 10 de febrer.

El dissabte dia 12 de març, a les cinc de la tarda, s'inicien les jornades amb la presentació per part de Manuel Valls. De dos quarts de sis a vuit se celebren les vuit taules rodones previstes. Els coordinadors, respectivament segons la llista anunciada en la convocatòria, són: Manuel Valls, Josep Maria Mestres Quadreny, Miquel Farré, Salvador Escamilla, Antoni Sàbat, Jordi Cabero, Gonçal Comellas i Francesc Bonastre. De dos quarts de nou a dos quarts de deu, Josep Maria Ainaud, Frederic Mompou i Xavier Montsalvatge disserten sobre «La música a l'època de la Generalitat», amb col·loqui posterior. Diumenge dia 13, de deu a dotze, Jordi Cabero, Joan Casals, Elisenda Climent i Santi Riera²³ parlen sobre «La música en l'ensenyament i l'ensenyament de la música», presentació seguida de col·loqui. A dos quarts d'una es fa un resum conjunt de les taules rodones²⁴ i a dos quarts de dues es fa la clausura de les jornades.

Si ens centrem en el tema que volem tractar, inclòs en la vuitena taula rodona i coordinat per Francesc Bonastre, es van acordar com a línies de treball les següents: historiologia catalana, estat actual; funció de la crítica; fonts, arxius, biblioteques; publicacions; revistes, i museus de música. S'hi va afegir el treball d'Oriol Martorell «Mig segle de simfonisme a Barcelona: 1920-1970».

El 13 d'abril de 1977 es reuneix la Comissió Coordinadora al Palau de la Música Catalana. En l'ordre del dia es veu com es va tancant el procés d'elaboració de documents per concloure l'àmbit en el marc del Congrés. Així, es plantegen la revisió dels resums dels vuit grups de treball; la redacció del primer projecte de resolució final; la confecció de l'ordre del dia de la reunió plenària de l'àmbit, i el plantejament de la difusió i el pressupost corresponent.

ció del Territori; IX. Economia; X. Estructura Sanitària; XI. Indústria; XII. Agricultura; XIII. Navegació i Pesca (no va reeixir i no va participar en la redacció de conclusions); XIV. Turisme; XV. Música; XVI. Cinema; XVII. Literatura; XVIII. Arts Plàstiques; XIX. Teatre; XX. Arquitectura i Disseny; XXI. Antropologia i Folklore; XXII. Esport i Lleure; XXIII. Mitjans de Comunicació; XXIV. Fet Religios; XXV. Projecció Exterior (va ser l'altre àmbit que no va desenvolupar les seves tasques i no va presentar comunicacions ni conclusions).

21. *Guia Musical: Temporada 76-77*, núm. 12, p. (227) 7 (Fons Oriol Martorell).

22. *Guia Musical: Temporada 76-77*, núm. 12, p. (227) 7 (Fons Oriol Martorell).

23. Finalment, s'hi va afegir Àngel Colomer i del Romero.

24. El resum de la quarta, sobre Nova Cançó, jazz, rock, *free*, folk, etc., el va fer Gonçal Pons, per absència de Salvador Escamilla.

El 19 de maig de 1977 se celebra la reunió plenària de l'àmbit de música a Montserrat. En l'acta de la reunió llegim el nom dels trenta-cinc assistents.²⁵

La reunió comença a quarts d'onze del matí i s'allarga fins a quarts de set de la tarda.

Bàsicament es dedica a corregir i modificar els textos de l'«Avant-projecte de resolució» i del «Manifest», segons els suggeriments rebuts per escrit i els que es presenten oralment durant l'Assemblea.²⁶

Cada àmbit del Congrés va preparar una sèrie de resolucions i un manifest que es publicaria en format de llibre. El manifest de l'àmbit de música diu el següent:

XV. Música

D'acord amb les correccions i modificacions aprovades a l'Assemblea de Montserrat (19 de maig de 1977).

La música constitueix una importantíssima manifestació cultural que en les seves múltiples projeccions (creació, interpretació, difusió, investigació, pedagogia, etc.) s'insereix i participa d'una manera constant i persistent en la societat actual.

La manca autèntica d'atenció oficial per a la música, en fonamentar la proliferació massiva dels seus sub-productes, ha contribuït a una progressiva degradació de la sensibilitat col·lectiva. Només, en tot cas, s'ha programat l'activitat musical com a instrument essencialment propagandístic i de prestigi extern d'un règim que n'ha manipulat els valors pedagògics i formatius.

Davant d'aquesta situació de fet:

CREIEM

— Que la música és un bé de cultura que s'ha d'integrar al patrimoni espiritual del poble.

— Que cal reestructurar les línies d'actuació sobre bases pedagògiques actuals i de reconeguda eficàcia.

— Que cal desvetllar nou interès per [sic] la música a través de tots els mitjans de comunicació.

VOLEM

— La nostra pròpia política musical.

— La promoció i la potenciació de l'ensenyament musical a tots nivells.

— El ple domini i la gestió musical de la Ràdio i TV pròpies.

REIVINDIQUEM

— L'AUTONOMIA, com a condició indispensable per a ordenar i establir de bell nou el nostre propi fet musical.²⁷

25. Ramon Alsina, Pere Artís, Josep Audenis, Joan Busquets, Jordi Cabero, Joan Casals, Josep Casanovas, Elisenda Climent, Manuel Cervera, Núria Delclós, Salvador Escamilla, Gregori Estrada, Miquel Farré, Anna Herbage, Joaquim Homs, Cassià Just, Xavier Justes, Isidre Llucià, Montserrat Lluveras, Núria Lluveras, Ricard Macías, Rafael Malaret, Oriol Martorell, Jordi Mestres, Josep Maria Mestres Quadreny, Xavier Montsalvatge, Enric Puigventós, Josep Quintana, Rosa M. Quinto, Gerard Quevedo, Josepa Roselló, Antoni Sàbat, Ireneu Segarra, Manuel Valls i Víctor Valls.

26. De l'acta de la reunió (Fons Oriol Martorell).

27. *Congrés de Cultura Catalana*, vol. IV: *Manifest i documents*, p. 106-107.

En aquest manifest es marquen unes línies d'actuació encaminades bàsicament a l'educació i la difusió. En aquests termes generals, el patrimoni musical s'entén des d'un punt de vista allunyat de la història i del seu estudi científic. Una visió més propera a la de principis del segle, que no pas a la de finals de segle, com denota aquesta menció al «patrimoni espiritual del poble».

L'acte de cloenda de l'àmbit de música era previst realitzar-lo el dia 5 de juny, segons l'agenda que, com sabem, s'havia aprovat el mes de desembre passat. Finalment, però, aquest acte no es farà fins al dia 10 de juliol de 1977 i serà a Ciutadella. L'acte acadèmic de clausura es va fer al saló gòtic de l'Ajuntament de Ciutadella. Allà s'aproven les resolucions de l'àmbit. Oriol Martorell vol destacar la importància que, segons les seves paraules, es dona a la música com a «element cultural de formació i sensibilització de l'esperit humà (i d'aquí el relleu donat als aspectes pedagògics, difussors [sic] i institucionals)». ²⁸ També fa esment del que ha de ser el treball en el futur i que queda reflectit en el cartell anunciador de l'acte de cloenda de l'àmbit: «Per una música viva a l'abast de tothom».

En aquest resum que estem comentant, Oriol Martorell escriu:

Finalment, el capítol dedicat a la Musicografia ens diu, molt conscientment, el treball el treball [sic] fet fins ara, les incorporacions que el canalitzen, i sobretot, la imperiositat de completar la recerca, recuperació, i divulgació de tota la nostra història musical. Una història sobre la que cal bastir el nostre present i el nostre futur musical.

Finalitzat tot el procés del Congrés, es van publicar les resolucions de tots els àmbits en un total de quatre llibres. Els tres primers recollien les resolucions dels vint-i-tres àmbits que van arribar a tenir-ne. El quart recollia el manifest general del Congrés de Cultura Catalana, els documents explicatius de l'organització i la memòria d'activitats, així com els manifestos de cadascun dels àmbits. ²⁹

L'àmbit de música del Congrés de Cultura Catalana va tenir 218 inscrits de tots els camps: intèrprets, cantants, mestres, estudiosos, directors, compositors... Com ja ha estat comentat més amunt, l'àmbit es va dividir en vuit grups de treball, i cadascun va generar diverses comunicacions. En el volum II dels esmentats llibres amb resolucions, podem llegir una presentació de la tasca de cada grup de treball ³⁰ i un resum de cadascuna d'aquestes resolucions.

Pel que fa al grup de treball VIII. Musicografia: història, musicologia i crítica, llegim:

28. Oriol MARTORELL, «Les resolucions de l'Àmbit de Música del Congrés», *El Iris: Información y Cultura* (Ciutadella), any XXXIII, núm. 1795 (23 juliol 1977), p. 9.

29. El de música l'hem reproduït més amunt.

30. El IV es va quedar amb el títol de «La Nova Cançó», sense els altres estils, en el resum, tot i que els recupera en el títol de les comunicacions.

1. Entenem la Musicologia com un aspecte funcional al servei de la música. Una axiologia inversa ens menaria a una situació inexacta i alhora inoperant.

2. La realitat històrica ens ha palesat l'impuls decisiu que els estudis musicològics han tingut als Països Catalans, capdavanters d'aquesta faceta cultural. Als noms de Felip Pedrell i d'Higini Anglès, podem afegir-hi avui una quantiosa llista d'investigadors, prova evident que la llavor ha donat els seus fruits.

3. Al costat dels homes, institucions com el Departament de Música de la Biblioteca de Catalunya, l'Institut Valencià de Musicologia, l'Institut Espanyol de Musicologia del CSIC, la Societat Catalana de Musicologia (filial de l'IEC), els Conservatoris i les Universitats evidencien una veritable allau potencial de tasca cultural i investigadora. Caldrà, però, que aquestes institucions disposin dels mitjans oportuns per al normal desenvolupament de la seva missió. Llur lamentable situació actual suposa un greu perill per a la seva existència.

4. Malgrat l'esforç individual, resta per fer encara un immens treball de recerca, que faci possible la reconquesta del pes específic del nostre passat musical. La identificació, l'estudi i catalogació de tots els fons musicals serà l'objectiu primari pel que fa al definitiu plantejament de la nostra musicologia.

5. El cicle musicològic no esdevindrà complet sense l'ajut de les publicacions i l'acurada difusió. Només així serà possible que hom retorni a la societat catalana allò que, per íntima connotació històrica i creadora, li pertany plenament.³¹

En definitiva, la musicologia té importància en tant que el resultat de la seva tasca és el producte musical, que caldrà presentar i difondre. Malgrat haver-hi una bona colla d'institucions que tenen com a objectiu la musicologia i una bona quantitat d'investigadors, la seva situació real en aquests moments és lamentable. I es posa en evidència que el treball a fer, en relació amb identificació, estudi i catalogació, és immens.

En el resum de l'àmbit³² es destaca la urgència de potenciar l'ensenyament de la música i de dirigir la difusió musical tant en l'àmbit públic, com amb la col·laboració d'iniciatives privades i comercials. Pel que fa al nostre tema, cal «[...] a termini *immediat*: [...] 2. Fomentar els estudis musicològics a través d'institucions, amb facilitats per a la investigació».³³

I, finalment, en recollir els suggeriments de les converses de les Jornades de Treball (Fundació Miró, 12 i 13 de març 1977), considerem que cal:

1er. Estudiar la urgent confecció i l'edició del Vocabulari Musical Català.

2on. Reivindicar per al nostre patrimoni nacional l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya.

3er. Promoure la difusió de l'obra musicogràfica de Robert Gerhard.³⁴

31. *Congrés de Cultura Catalana*, vol. II: *Resolucions*, p. 238.

32. *Congrés de Cultura Catalana*, vol. II: *Resolucions*, p. 239.

33. *Congrés de Cultura Catalana*, vol. II: *Resolucions*, p. 240.

34. *Congrés de Cultura Catalana*, vol. II: *Resolucions*, p. 240.

I, encara, cal tractar de les comunicacions. Cada un dels grups de treball en va generar. El llibre publicat pel Congrés les esmenta totes, amb menció de la quantitat de pàgines, l'estructura i els punts que tracta.³⁵

L'autor d'aquest article ha pogut localitzar una còpia de les comunicacions de l'àmbit de música al Fons Oriol Martorell que es conserva a la biblioteca de Belles Arts de la Universitat de Barcelona.³⁶ I aquesta és la font que fa servir. Els autors i el títol de cadascuna són:

I. Música i societat

— Josep Casanovas i Manuel Valls: «Música i societat». 4 pàgines mecanografiades. Datades a febrer de 1977.

— Romà Escalas: «La música domèstica a Barcelona». 8 pàgines manuscrites, amb una tapa i una altra de bibliografia. Datades a 1977.

II. La composició

— Joaquim Homs: «Situació del compositor durant els darrers 45 anys». 2 pàgines mecanografiades.

— Josep Cercós: «La composició». 1 pàgina mecanografiada.

— Josep Maria Mestres Quadreny: «La professionalitat del compositor». 2 pàgines mecanografiades. Datades a 4 de febrer de 1977.

— Xavier Benguerel: «La programació de música catalana a l'Orquestra Ciutat de Barcelona». 1 pàgina mecanografiada.

— Andreu Lewin-Richter: «Situació de la música electrònica a Catalunya». 2 pàgines mecanografiades.³⁷

— Joaquim Homs:³⁸ «La composició». Porta com a subtítol: «Recull de propostes amb algunes ampliacions, basat en les ponències de J. Homs, J. M. Mestres Quadreny, A. Lewin». 1 pàgina mecanografiada.

III. L'intèrpret

— Miquel Farré: «L'intèrpret». 1 pàgina mecanografiada. Datada a Barcelona, el 10 de febrer de 1977.

— M. Carme Talleda: «Problemàtica de l'intèrpret a Catalunya». 2 pàgines mecanografiades. Datades a Sant Cugat del Vallès, l'1 de febrer de 1977.

IV. La Nova Cançó, jazz, rock, *free*, folk...

— Salvador Escamilla: «Sujerencies [*sic*] presentades per Salvador Escamilla». ³⁹ Hi consten com a «Responsables: G. Motta, Oriol Trambia [*sic*], Jaume

35. Apareixen en format d'apèndix al final de cada àmbit.

36. Vull agrair l'amabilitat i les facilitats que vaig rebre per part del personal d'aquesta biblioteca per a poder consultar el fons, tot i que encara no és del tot d'accés públic.

37. A *Congrés de Cultura Catalana*, vol. II: *Resolucions*, hi consta com si només en tingués una.

38. *Congrés de Cultura Catalana*, vol. II: *Resolucions*, p. 242. Hi consten com a autors Joaquim Homs, Josep Maria Mestres Quadreny i Andreu Lewin-Richter.

39. A *Congrés de Cultura Catalana*, vol. II: *Resolucions*, p. 243, figura com a títol de la comunicació «Sugeriments».

Arnella, Salvador Escamilla». 7 pàgines mecanografiades. Datades a 10 de febrer de 1977. Amb signatura.

— Guillermina Motta: «Les dones i la Nova Cançó». 2 pàgines mecanografiades. Amb signatura.

V. La difusió

— Enric Climent: «La difusió». 2 pàgines mecanografiades. Amb signatura.

— Enric Climent, Salvador Pueyo, Salvador Escamilla i Antoni Sàbat: «Aspectes i problemàtica de la difusió musical». Ponència discutida en la taula rodona del dia 12 de març amb la intervenció de Marita Gomis, Lluïsa Passola, Oriol Martorell i Pere Artís. 8 pàgines mecanografiades, amb tapa amb títol i tapa amb presentació d'autors i col·laboradors.

VI. La pedagogia

— Anònim:⁴⁰ «Perspectiva històrica i problemàtica actual». 2 pàgines mecanografiades. Datades a Lleida, febrer de 1977.

— Anna M. Bonay, M. Dolors Bonal i Àngel Colomer: «Escoles de sensibilització musical». 2 pàgines mecanografiades.

— M. Clara Forteza, Santi Riera i Mercè Vilar: «La música a Pre-escolar, EGB, BUP i COU». 2 pàgines mecanografiades. Datades a Barcelona, febrer de 1977.

— Santi Riera i Joan Casals: «Escoles de pedagogia musical». 2 pàgines mecanografiades. Datades a Barcelona, febrer de 1977.

— Montserrat Busqué i M. Teresa Malagarriga: «L'etapa pre-escolar».⁴¹ 4 pàgines mecanografiades.

— Joan Guinjoan: «Iniciació musical per a escolars». 6 pàgines mecanografiades.

— Anònim:⁴² «La Pedagogia». 15 pàgines mecanografiades.

VII. Institucions

— Gonçal Comellas: «La música instrumental a Barcelona. De la postguerra a l'actualitat». 4 pàgines mecanografiades. Amb signatura.

— Joan Palet i Ibars: «L'orquestra a l'àmbit no professional». 4 pàgines⁴³ mecanografiades. Datades a febrer de 1977.

— Enric Bardina i Jucla, Trini Benseny i Vallverdú, Rosa M. Coca i Sirera, M. Del Carme Coca i Sirera, Dolors Escué i Olivé, Joan Escué i Olivé, Francesc Jové i Yusta, Núria Marin, Marta Pelegrí, Antoni Pujol i Giménez, Elvira Querol i Cornudella, Enric Sauret, Jaume Tort i Bardolet, Mercè Vilardosa, Lluís Virgili i

40. A *Congrés de Cultura Catalana*, vol. II: *Resolucions*, p. 245, figura com a autor «Equip de Lleida».

41. En l'original, sense títol.

42. A *Congrés de Cultura Catalana*, vol. II: *Resolucions*, p. 247, hi figuren com a autors Jordi Cabero, Joan Casals, Elisenda Climent i Santi Riera. És una compilació de les anteriors comunicacions.

43. Al Fons Oriol Martorell hi ha una altra còpia, en la qual la comunicació ocupa nou pàgines, i així apareix a *Congrés de Cultura Catalana*, vol. II: *Resolucions*, p. 247.

Trilla i M. Carme Valls i Farrà: «Moviment coral català». 2 pàgines mecanografiades. Datades a Lleida, el febrer de 1977.

— Pere Artís i Benach: «El futur de les entitats corals». 5 pàgines mecanografiades, amb tapa.

I, finalment, tenim les comunicacions del grup de treball en el qual ens centrem. A partir d'ara, doncs, afegirem un resum i un comentari sobre cadascuna de les comunicacions d'aquest grup de treball. Com veurem, hi ha dos tipus de comunicacions: les tres primeres, de temàtica general; les quatre següents donen una visió històrica del que tracten; les tres darreres de tema concret.

VIII. Musicografia: història, musicologia i crítica

— Miquel Querol: «La musicologia catalana, ahir, avui i demà». 4 pàgines mecanografiades. Amb signatura.

Querol assenyala la *Revista Musical Catalana* com el testimoni de la tradició catalana dels estudis musicològics. Fa una extensa llista d'autors que van publicar articles musicològics, i manifesta que amb tots aquests treballs es va iniciar el coneixement de la història de la música a Catalunya. La revista acaba l'any 1936, com a conseqüència de la Guerra Civil. En la postguerra, la musicologia es manté gràcies a l'Institut Espanyol de Musicologia, fundat l'any 1943 dintre del CSIC⁴⁴ per mossèn Higiní Anglès. La raresa que, dins del règim dictatorial, una institució estatal tingués Barcelona com a seu central és deguda al fet que aquesta va ser condició *sine qua non* de mossèn Anglès per a crear-la. I la raó era que la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya, edifici adjacent on es va instal·lar l'Institut, era en aquell moment el lloc més adient per a dur a terme estudis musicològics. Els treballs publicats pels estudiosos catalans a l'*Anuario Musical* donaven exemple als folkloristes espanyols dels procediments de recollida i classificació de la cançó popular. Esmenta una bona colla de noms i planteja la queixa del perill de pèrdua d'importància i pressupost que està patint en aquests moments. Parla, també, de la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya, de la qual destaca la seva importància cabdal, i també de l'oblit que durant la dictadura va patir. Des del gener de 1971 es troba sense responsable. A continuació, parla amb entusiasme de l'acabada de crear Societat Catalana de Musicologia⁴⁵ i evidencia el seu optimisme en els estudis que joves universitaris estan iniciant en forma de tesis doctorals.⁴⁶ Acaba la comunicació amb deu consideracions. Querol afirma que l'important és la música, més que no pas la musicologia. Que cal, per tant, salvar

44. Consell Superior d'Investigacions Científiques. L'esmentat Institut continua encara avui la seva tasca amb el nom d'Institució Milà i Fontanals.

45. La sessió fundacional de la Societat Catalana de Musicologia es va celebrar el dia 17 de gener de l'any 1974 i ell, Miquel Querol, en va ser el primer president. La resta de la junta era Miquel Altisent, vicepresident; Francesc Bonastre, secretari, i Manuel Mundó i Montserrat Albet n'eren vocals.

46. I cita expressament Antonio Martín Moreno, Josep Pavia, María del Carmen Gómez i Josep Maria Gregori (actualment vocal de la Societat Catalana de Musicologia).

la música, i catalogar-la, sense oblidar la del present. Que l'objectiu final de la musicologia és aconseguir la interpretació d'allò estudiat, transcrit i publicat. Tot i que en un primer moment caldria publicar obres amb text en català, per nodrir el repertori coral, no es pot oblidar l'obra ingent de compositors catalans de gran qualitat musical, tant en català, com en llatí o en castellà, dels segles XVII i XVIII. Els estudis de musicologia han de ser de caire universitari. El musicòleg és qui estudia en profunditat i un mínim d'originalitat, independentment del tipus de música que investigui. I, finalment, fa una crida a la «màxima bona voluntat i concòrdia entre tots els que conreen la investigació musical».⁴⁷

— Montserrat Albet, Miquel Querol, Josep M. Llorens, Gregori Estrada i Francesc Bonastre (equip de treball: Musicologia): «Resultats de l'Equip».⁴⁸ 1 pàgina mecanografiada.⁴⁹

Són els cinc punts que ja hem pogut llegir, perquè van publicar-se en el llibre de resolucions.⁵⁰

— Francesc Bonastre: «Vers una metodologia de recerca de les fonts musicals». 3 pàgines mecanografiades. Datades a 15 de febrer de 1977. Amb signatura.

Bonastre afirma que cal considerar Catalunya capdavantera en els estudis musicològics, atenent a la seva importància històrica. Reconeix que en el moment present la situació és «trista» i que cal coordinar-se. Considera la recerca de les fonts musicals elemental. Cal, doncs, recuperar la documentació musical escrita. Així, cal un cens dels fons arxivístics dels Països Catalans, i estudiar els seus materials, tant els estrictament musicals, com aquells que puguin aportar coneixement del context històric d'aquestes fonts musicals. En segon lloc, és necessari un cens de biblioteques i cerca bibliogràfica sobre temes musicals. Cal, també, la catalogació dels fons de compositors catalans i d'aquells que hagin tingut contacte amb Catalunya. També s'ha de cercar altra documentació contigua al fet musical. I aquesta és la més dispersa: goigs, cançoners, epistolaris, programes, crítiques... Plantejat el fet que, «tradicionalment, hom hagi situat a la cruïlla del 1800 l'empresa investigadora», afirma Bonastre que és imprescindible trencar aquesta barreira. Finalment, doncs, la musicologia ha de retornar al poble allò que ha nascut en el seu si, la seva música i la dels seus compositors.

— Joan Magriñà: «La dansa». 2 pàgines mecanografiades. Datades el març de 1977. Amb signatura.

Magriñà afirma que cal considerar Barcelona la llar de la dansa a la Península. Se'n va a l'abril de 1847 al Liceu per validar la seva afirmació, i fa un seguit d'apunts històrics i de mencions a ballarins dels segles XIX i XX. Atansant-se més al

47. Crida que no podem oblidar, encara, avui.

48. A *Congrés de Cultura Catalana*, vol. II: *Resolucions*, p. 248, hi consta com a títol «Musicologia».

49. Aquest document no es troba en el Fons Oriol Martorell. L'autor d'aquest article l'ha pogut consultar gràcies a la generositat de Josep Maria Gregori, que li ha proporcionat una còpia del mateix.

50. Vegeu nota 31.

moment de la comunicació, exposa la creació dels Ballets de Barcelona l'any 1951 i la creació, l'any 1967, dels Ballets del Liceu. Insisteix en la capacitat i el potencial dels ballarins, que han hagut d'emigrar, i en la capacitat dels professionals de mantenir Barcelona a un nivell internacional. Finalment, demana que Barcelona torni a tenir un ballet propi, sobretot tenint en compte «que ha estat l'única capital de la península que ha mimat i ha acollit a les més famoses estrelles de l'art coreogràfic».

— Oriol Martorell: «Mig segle de simfonisme a Barcelona: 1920-1970». 14 pàgines i tapa.

És un resum de la seva tesi doctoral, dirigida pel doctor Santiago Alcolea i Gil. Explica, aquí, Martorell que la seva tesi consta de 900 pàgines en tres volums i que, després d'unes «Paraules prèvies», hi ha quatre capítols cronològics: «1920-1937: l'Orquestra Pau Casals»; «1936-1944: el parèntesi bèl·lic i postbèl·lic»; «1944-1967: l'«Orquesta [sic] Municipal de Barcelona»», i «1967-1970: l'Orquesta [sic] Ciudad de Barcelona». A continuació, es troben unes «Paraules finals», «Fonts i bibliografia», un apèndix sobre «El repertori autòcton» i els diferents índexs. En la comunicació, hi posa l'índex de la tesi. En les paraules inicials, Martorell planteja que no pot haver-hi una literatura simfònica sense l'existència de l'«instrument», és a dir, l'orquestra, i aquesta ha de ser estable i permetre la presentació de l'obra. Segons afirma, aquesta estabilitat no es dona fins a l'Orquestra Pau Casals i, amb un parèntesi, en les orquestres municipals.⁵¹ Sempre centrant-se en Barcelona. La seva tesi és, per tant, d'aportació de materials, més que d'anàlisi. A continuació, fa un breu resum de cadascuna de les etapes incloses en l'índex i dels apartats finals. Inclou la relació dels 97 compositors dels Països Catalans dels quals alguna d'aquestes tres orquestres va interpretar alguna obra.

— Joan Company: «Música a Mallorca». 3 pàgines mecanografiades. Dades a Mallorca, el març de 1977. Amb signatura.

La comunicació exposa la situació de la música a Mallorca en el moment de ser escrita, és a dir, l'any 1977. Company estructura l'explicació en dos camps: «el que hi ha» i «el que es fa». A «el que hi ha» fa un inventari d'entitats, institucions i centres que tenen la música com a activitat. Des del conservatori elemental, fins a Joventuts Musicals, passant pel Patronat de Música de les Balears, l'Auditorium i el Teatre Principal i la «Comissió Diocesana [sic] de Música», que organitza la setmana internacional d'orgue. Dues orquestres —la Ciutat de Palma i la de Cambrà de Manacor— i onze bandes, incloent-hi la del Regiment d'Infanteria de Palma, s'ocupen de la música instrumental; setze corals d'adults, quatre corals infantils i tres escolanies completen aquest inventari. A «el que es fa» esmenta el «Gener a Mallorca», la setmana internacional d'orgue, el festival internacional de música de Pollença i el concurs internacional de guitarra, a més d'activitats soltes que es van realitzant al llarg de l'any a indrets diversos. Finalment, cita algunes societats

51. Obvia altres intents anteriors, com podria ser l'Orquestra Simfònica de Barcelona, de Joan Lamote de Grignon, tot i una breu menció en un apartat anomenat «Altres orquestres».

en les quals es desenvolupen activitats musicals, com Club es Fortí, Círculo Mallorquín i Círculo Medina. Com a conclusió, Company apunta la necessitat que té l'estudiant de música de marxar de l'illa per seguir estudis, el turisme no cultural com a problema, així com la manca de subvencions. També apunta que l'activitat musical se centra gairebé en exclusiva a Palma.

— Salvador Castelló: «La música a Menorca». 23 pàgines mecanografiades amb tapa. Està datada a març de 1977.

Aquesta comunicació, que s'autodenomina ponència, té el format de treball, amb índex, introducció, apartats, bibliografia, conclusió i notes. En la introducció se'ns explica que la justificació del treball és el fet que la cloenda de l'àmbit de música fos previst celebrar-la a Menorca.⁵² La finalitat del treball és, doncs, mostrar la situació actual de la música a Menorca, tot fent referència als seus orígens i analitzant els problemes. Que una illa de 50.000 habitants hagi comptat l'any 1976 amb prop d'un centenar d'actes musicals, trenta-dos dels quals organitzats per les Joventuts Musicals de Maó, pot fer pensar que la situació és optimista. El caràcter específic dels illencs i la seva activitat econòmica han fet que el turisme no hagi estat un trasbals com ho ha estat a Mallorca o a Eivissa. La influència dels anglesos, presents a l'illa des del Tractat d'Utrecht (1713), fa que l'illa es mogui dins les llibertats del comerç i es creï una burgesia autòctona interessada per la cultura i la música. El Teatre Principal de Maó es construeix l'any 1829: abans que el Real de Madrid i que el Liceu de Barcelona. El segle XIX l'òpera és important a l'illa. Companyies italianes hi fan temporades de quatre i cinc mesos. Amb l'aparició del cinema, al segle XX, la presència de l'òpera decau. L'associació Amics de l'Òpera intenta revifar-la, des de l'any 1972, amb els seus cinc-cents socis. El 1890 es va fundar l'Orfeó Maonès. Actualment, l'Orfeó organitza dues o tres sarsueles i un parell de vetllades artístiques. Tot *amateur* i cada cop amb menys importància. De fet, a hores d'ara, l'Orfeó ja no té orfeó. De l'any 1905 ve l'Ateneu Científic, Literari i Artístic. De 1916, el «Grup Filarmònic [*sic*]». Entre els anys 1948 i 1958 va actuar l'Orquestra Simfònica de Maó, sota la direcció de Josep M. Taltavull i Saura. El 1959 neixen les Joventuts Musicals, a Maó i Ciutadella. Encara avui donen vida musical a l'illa. La de Maó sosté Sa Petita Orquestra, formada per dotze estudiants dirigits per la pianista Marlèn Coll, amb adaptacions del mestre Jaume Calafat. Darrerament, s'hi han afegit les delegacions de Ferreries i d'Alaior. També cal esmentar la tasca dels centres parroquials i culturals, de la Secció Femenina i de les colònies d'estiu. Aquestes organitzen vetllades de glosats,⁵³ tot i que estan decaient. El 1944, Bartomeu Pasqual Marroig, bisbe de Menorca, funda la Capella Davidica, de Ciutadella. Va ser dirigida per mossèn Gabriel Salord fins al 1969, i des d'aleshores per mossèn Guillem Coll. Va funcionar, també, la Capella Assumpta, a Santa Maria de Maó. També fa menció de la Junta Protectora de l'Orquestra, la Capella de Santa Eulàlia d'Alaior i el Cor de Sant Esteve, a Ciutadella. En

52. Encara es parla del 5 de juny de 1977 com a data de l'acte.

53. «Competició poètica improvisada, de caràcter jocós i un tant satíric, entre dos glosadors acompanyats en el seu cant per el [*sic*] ritme d'una guitarra» (citació de l'article que estem resumint).

el camp de la música lleugera, la discoteca ha mort el poc que hi havia. En temps hi havia hagut la banda militar, ja desapareguda, i la municipal, que va córrer la mateixa sort. Darrerament, s'han intentat revifar bandes petites, d'una vintena de músics, a Maó, Ciutadella i Alaior. Pel que fa a l'ensenyament, Menorca no disposa de conservatori. S'enseny solfeig, cant i algun instrument a la Capella Davidica, on hi ha un grup juvenil. Joventuts Musicals de Maó ha creat l'Acadèmia de Música de Menorca. També hi ha l'Escola de Ferreries. En l'apartat de músics, nomena obres de Jaume Alaquer, Benet Andreu, Antoni Mercadal, Josep M. Talavull, Joan Tudurí, Llorenç Galmés, Jaume Calafat i Deseado Mercadal. En el món de la interpretació parla de Ramon Coll, pianista; Antoni Borràs i Joan Pons, baixos; Diego Monjo, en el món escènic; Pilar Alonso, en el cuplet; Maria Mercadal, soprano; Maria Pilar Escandell, *mezzo*, i Òscar Pol, baríton. Destaca l'orgue de Santa Maria de Maó, construït entre 1805 i 1810 a Barcelona per Joan Kyburz.⁵⁴ En tot Menorca no hi ha cap botiga de venda d'instruments. Només a l'Ateneu de Maó i al Seminari de Ciutadella es troben pianos per a poder fer-ne concerts. No hi ha tampoc locals ben condicionats, amb excepció del Teatre Principal de Maó, actualment cinema. Malgrat això, hi ha el teatret de l'Orfeó, l'Ateneu i el saló d'actes de l'Institut. Després d'aquesta anàlisi, l'autor esmenta bibliografia musical de Menorca. Pel que fa a arxius amb informació musical, l'autor diu que no n'hi ha ni un. Per a seguir l'activitat musical, només hi ha el diari *Menorca*, que es publica des de 1941. Parla, també, de les gravacions fetes a l'orgue de Santa Maria per Montserrat Torrent els anys 1967 i 1976. Encara en gravacions, n'esmenta algunes de folklore menorquí i dos discos amb cançons del Festival de la Cançó Menorquina. Finalment, i per concloure, Menorca es troba sense ajuts econòmics, no hi ha conservatori, només hi ha dos pianos de cua, no hi ha cap botiga de música i la situació és difícil de revertir.

— Jaume Cots de la Riera: «Aportació de Menorca».⁵⁵ 3 pàgines mecanografiades. L'autor es presenta com a rector de la parròquia de Santa Maria de Maó.

Cots explica la història de l'orgue, agafant com a referència l'obra *Organo monumental de la parroquial iglesia de Sta. María de Mahón*, de Francesc Hernández i Sans, editada l'any 1899, reeditada i ampliada l'any 1910. L'orgue es va inaugurar el 30 de setembre de 1810. Ha viscut tres reparacions serioses, la darrera l'any 1974. Cots hi afegeix informacions tècniques, que diu que són preses de la memòria que va presentar l'orguener Gabriel Blancafort per a aquesta darrera restauració i de la conferència que va fer Jaume Mas i Porcel, amb motiu del 150è aniversari de l'orgue.

— Salvador Castelló Carreras:⁵⁶ «L'orgue de Santa Maria de Maó». 9 pàgines mecanografiades amb tapa. Datades el mes de març de 1977.

54. No tractaré, ara, del que diu de l'orgue de Santa Maria, perquè hi ha dues comunicacions més que tracten específicament d'aquest instrument.

55. A *Congrés de Cultura Catalana*, vol. II: *Resolucions*, p. 250, hi consta com a títol «L'orgue de l'església de Santa Maria de Maó».

56. A *Congrés de Cultura Catalana*, vol. II: *Resolucions*, p. 250, sense segon cognom.

Castelló explica, en primer lloc, l'origen i la història de l'orgue. Ja n'havia fet cinc cèntims en la seva altra comunicació i la informació que hi exposa és coincident amb la del treball de Cots. L'orgue arriba a l'illa enmig de la Guerra del Francès, i es necessita l'ajuda de la marina anglesa per a arribar a bon port. El 1809, Joan Kyburz inicia el muntatge de l'instrument, que s'inaugura el 30 de setembre de 1810. Inicialment, l'orgue disposava de quatre teclats, 3.006 tubs i transmissió mecànica. Els tres teclats tenien 51 teclcs i disposava de 51 registres. Al voltant de 1955, Salvador Aragonès, orguener de Girona, amplia l'orgue en 180 tubs, divuit dels quals de fusta, i va convertir la transmissió en pneumàtica. Blancafort, en una restauració feta entre els anys 1972 i 1974, hi afegeix vint-i-quatre tubs metàl·lics —queda en els 3.210 actuals (215 de fusta i 2.995 de metall)—, i retorna la transmissió mecànica original. A continuació, Castelló exposa les característiques tècniques diferenciadores de l'orgue de Maó, respecte als orgues ibèrics. Tot seguit, fa referència als instrumentistes que han passat per la seva cadira, i en destaca els dels darrers anys: Robert de la Riba (1959 i 1960), Montserrat Torrent (1960, 1967, 1970, 1973, 1974 i 1975), J. Mas Porcel (1960), Luigi Ferdinando Tagliavini (1963 i 1975), Albert Bölliger (1964, 1965, 1968, 1969, 1970 i 1975), André Marchal (1965), M. Teresa Martínez (1974 i 1976) i una colla més. Com a obres de referència, Castelló parla del llibre de Francesc Hernández Sanz que ja comentava Cots, així com d'un article de Joan M. Thomàs i de la memòria, també referenciada anteriorment, de Blancafort. Finalment, menciona els dos enregistraments de Montserrat Torrent i els moments en els quals es pot escoltar l'orgue actualment.

— Gregori Estrada: «Els cants i les danses del “Llibre Vermell” de Montserrat». 3 pàgines mecanografiades. Datades a Montserrat, el febrer de 1977.

Estrada inicia la seva comunicació referint-se a l'estudi *Els cants dels romeus* (s. XIV) de Gregori Suñol, publicat a *Analecta Montserratensia*, núm. 1, l'any 1917, que dona a conèixer al món el que ara coneixem com a Llibre Vermell. Dels 172 folis originals, se'n conserven 137. El treball de Suñol incloïa l'edició facsímil dels cants i la seva transcripció moderna. Otto Ursprung, en els anys 1921 i 1922, presenta una nova transcripció. Higiní Anglès en fa un estudi i presenta la seva transcripció a «El “Llibre Vermell” de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el s. XIV», a *Anuario Musical*, vol. X, l'any 1955. Aquesta és la transcripció que, fins al moment de la comunicació, s'ha fet servir com a referència. Fa un repàs dels enregistraments existents fins al moment i exposa la seva visió del tema. Estrada afirma que les tres transcripcions presenten problemes no resolts i que «els transcriptors no dubten a carregar-los a l'incúria [sic] del pobre copista del s. XIV». Un nou estudi, per tant, s'imposa. Estrada afirma que ha solucionat els problemes rítmics, que la semitonía queda clara i que els cants anotats com a ball rodó tenen indicacions coreogràfiques. Dels deu cants, vuit són en llatí i dos en català (un vulgar i un altre literari). Tres són en forma de cànon i la resta, a una veu. Afirmar Estrada que «el valor [ratllat i afegit manuscrit «signe»] coreogràfic de la notació musical del Llibre Vermell [...] podria ser el testimoni més antic d'escriptura coreogràfica de la dansa a Europa». Parla de la transcripció d'Anglès de les Cantigues i afirma que no serveix com a punt de comparació en

aquest sentit coreogràfic, donat que «el ritme de la transcripció no dóna garanties d'autenticitat». En tot cas, les cinc danses del Llibre Vermell són inequívocament danses i poden servir de referència per a estudis d'altres fonts més antigues o, fins i tot, de les mateixes Cantigues.

Fins aquí, doncs, les comunicacions del nostre subàmbit. Fixem-nos, sobre-tot, en el camp proposat en les tres primeres comunicacions. La musicologia ha d'estar al servei de la música, cal conèixer el nostre passat i el nostre present per a poder difondre'l. La mancança d'estudis previs fa que aquest coneixement sigui molt reduït. Cal catalogar, estudiar, analitzar... Fixem-nos com, malauradament, algunes de les frases que podem llegir en aquests textos de fa quaranta anys segueixen vigents. La nostra Societat Catalana de Musicologia continua amb la seva tasca, busca la renovació, però se segueix trobant amb obstacles, prejudicis i dificultats en la difusió de la seva feina. S'ha avançat: tenim estudis de musicologia universitaris i de nivell superior; es publiquen catàlegs i transcripcions; la nostra *Revista Catalana de Musicologia* comença a tenir els estàndards per al seu reconeixement científic. Cal seguir treballant pel bé del país. I ho volem fer.

BIBLIOGRAFIA

- «XV. Música». A: *Congrés de Cultura Catalana*. Vol. II: *Resolucions*. Barcelona: Curial [etc.], juny 1978, p. 201-251.
- Congrés de Cultura Catalana*. Vol. IV: *Manifest i documents*. Barcelona: Curial [etc.], abril 1978.
- DURAN I SOLÀ, Lluís. *El Congrés de Cultura Catalana i la transició política*. Barcelona: Fundació Congrés Cultura Catalana: Ajuntament de Barcelona, s/d. Disponible en línia a: <<http://www.fundccc.cat/wp-content/uploads/2016/03/LLIBRE-CONGR%C3%89S-LLUIS-DURAN.pdf>> [Consulta: 18/02/2017].
- FOLCH, Xavier. «El Congreso de Cultura Catalana, vieja aspiración de la oposición democrática». *El País* [Madrid] (7 juliol 1976). Disponible en línia a: <http://elpais.com/diario/1976/07/07/cultura/205538408_850215.html> [Consulta: 8/01/2017].
- FUSTER, Jaume. *El Congrés de Cultura Catalana: ¿Què és i què ha estat?* Barcelona: Laia, 1978. (Les Eines; 38)
- MARTEORELL, Oriol. «Les resolucions de l'Àmbit de Música del Congrés». *El Iris: Información y Cultura* [Ciutadella], any XXXIII, núm. 1795 (23 juliol 1977), p. 9 i 10.

FONS

- Fons Oriol Martorell i Codina. Universitat de Barcelona. Biblioteca de la Facultat de Belles Arts.
- Fons Jordi Planes i Casals. Universitat de Barcelona. Biblioteca del Pavelló de la República.
- Fons Manuel Valls i Gorina. Biblioteca de Catalunya.

TAULA

<i>Josep Maria Gregori i Cifré</i> FRANCESC BONASTRE I BERTRAN (1944-2017)	9
---	---

ARTICLES

<i>Josep M. Salis i Clos</i> ELS BORDONS, DESTACADA NISSAGA D'ORGUENERS, I LA SEVA APORTACIÓ A L'ORGUENERIA CATALANA (SEGLES XV-XVII)	15
---	----

<i>Josep Maria Gregori i Cifré</i> JOAN FERRER, MESTRE DE CANT I ORGANISTA DE LA CATEDRAL DE BARCELONA (1513-1536), AUTOR DEL MOTET «DOMINE NON SECUNDUM» DEL <i>CANCIONERO MUSICAL DE SEGOVIA</i> (CMS) (E: SEG C, s. s.)	45
---	----

<i>M. Mar Miranda López</i> MÚSICA I CERIMÒNIA PER A LA FESTIVITAT DE SANT NARCÍS A LA <i>CONSUETA</i> DE LA CATEDRAL DE GIRONA, 1595-1655	67
--	----

<i>Mireya Royo</i> CANTORS CASTRATS EN LA CAPELLA DEL COL·LEGI SEMINARI DE CORPUS CHRISTI DE VALÈNCIA, ENTRE LES VEUS DE TIPLE MASCULINES ADULTES I INFANTILS DURANT EL SEGLE XVII	91
---	----

<i>Reinald Dedies</i> LA FUSIÓ DE DUES CAPELLES DE CANT AL SEGLE XVII A PERPINYÀ: HISTÒRIA D'UN LLARG CONFLICTE	107
---	-----

<i>Alejandro Correa Rodríguez</i> LOCATELLI Y LECLAIR EN LA NUEVA ESPAÑA. DOS SONATAS PARA VIOLÍN EN LA CATEDRAL DE MÉXICO	121
--	-----

<i>Joan Cuscó i Clarasó</i> MÚSICA SIMFÒNICA I ÒPERA A VILAFRANCA. SEGLE XVIII	149
---	-----

<i>Anna Maria Anglada i Mas</i> EL PAISATGE SONOR DE PALAMÓS ENTRE 1770 I 1850: L'ESGLÉSIA DE SANTA MARIA I EL CONVENT DE NOSTRA SENYORA DE GRÀCIA	171
<i>Martina Ribalta Coma-Cros</i> EL LIED A TRAVÉS DEL TEMPS. UNA HISTÒRIA DEL GÈNERE NARRADA DES DEL DOMICILI DE JOSEP BARTOMEU DURANT EL PRIMER FRANQUISME	191
<i>Josep Maria Almacellas i Díez</i> LA MUSICOLOGIA EN L'ÀMBIT DE MÚSICA DEL CONGRÉS DE CULTURA CATALANA	207

NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS PER A L'EDICIÓ

1. Els articles han de ser inèdits i no han d'haver estat aprovats per a la seva publicació en altres revistes.
2. Els articles es poden escriure en català, castellà, anglès, francès o italià i s'han d'enviar en format de Word (DOC o DOCX) a l'adreça electrònica *revistamusicologia@correu.iec.cat*.
3. Els originals s'han de presentar en lletra Times New Roman de 12 punts i el text s'ha de compondre amb un interlineat d'1,5 punts.
4. Els articles han de tenir una extensió d'entre 15.000 i 75.000 caràcters amb espais. Totes les pàgines han d'anar numerades correlativament.
5. Els articles han d'anar precedits d'una primera pàgina en la qual hi ha de constar la informació següent:
 - Títol de l'article.
 - Nom i cognom(s) de l'autor o autors.
 - Afiliació institucional.
 - Adreça electrònica.
 - Perfil acadèmic o un currículum breu (màxim quatre línies).
 - Un resum en la llengua de l'article (màxim 1.100 caràcters amb espais), i també en català i en anglès si la llengua no és cap d'aquestes.
 - Entre cinc i deu paraules clau per a la indexació de l'article, les quals s'haurien d'extreure, si és possible, de tesaurus o diccionaris d'especialitat. Cal traduir les paraules a les llengües dels resums.
6. Les referències bibliogràfiques incloses en el text s'han de referenciar en nota a peu de pàgina amb la informació abreujada, segons el model següent:

Higini ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, p. 79.

Joaquim GARRIGOSA I MASSANA, «Música i religió», a *Perspectiva musical de Catalunya des de la Revista Musical Catalana (1904-2008)*, 2009, p. 155-182.

Romà ESCALAS I LLIMONA, «Tres claviorgues d'un mateix constructor a Nova York, Moscou i Barcelona», *Revista Catalana de Musicologia*, núm. II (2004), p. 21-40.

7. Cal incloure una llista de bibliografia, ordenada alfabèticament pel cognom, al final de l'article d'acord amb les normes habituals en les publicacions de l'Institut d'Estudis Catalans (<http://criteria.espais.iec.cat/2016/05/18/4-1-criteris-per-a-la-composicio-de-la-bibliografia-any-de-publicacio-al-darrere/>):

- *Llibres i capítols de llibre*

ANGLÈS, Higiní. *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya, 1935.

GARRIGOSA I MASSANA, Joaquim. «Música i religió». A: ESCALAS I LLIMONA, Romà. *Perspectiva musical de Catalunya des de la Revista Musical Catalana (1904-2008)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2009, p. 155-182.

En el cas que es tracti d'un llibre o d'un capítol d'un llibre en línia, la referència s'ha de compondre de la manera següent:

PLA I GARRIGÓS, Adolf. *Frederic Mompou: música i pensament. La fluïdesa de l'ésser i la creativitat musical (1893-1987)* [en línia]. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Departament d'Art i de Musicologia, 2015. <<http://hdl.handle.net/10803/326459>> [Consulta: 13 abril 2017].

LÓPEZ-CANO, Rubén.; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. «El dilema de la investigación artística». A: *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos* [en línia]. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México, 2014. <<http://invaristic.blogspot.com.es>> [Consulta: 17 abril 2017].

En el cas que es tracti d'un llibre o d'un capítol d'un llibre publicat en doble suport, s'ha de compondre la referència com si fos imprès, i afegir-hi al final «També disponible en línia a:», seguit de la localització entre angles i la data de consulta:

- *Articles de revista*

ESCALAS I LLIMONA, Romà. «Tres claviorgues d'un mateix constructor a Nova York, Moscou i Barcelona». *Revista Catalana de Musicologia*, vol. II (2004), p. 21-40.

En el cas que es tracti d'un article d'una revista en línia, la referència s'ha de compondre de la manera següent:

REHDING, Alexander. «Instruments of music theory». *Music Theory Online* [en línia], vol. 22, núm. 4 (desembre 2016). <<http://mtosmt.org/issues/mto.16.22.4/mto.16.22.4.rehding.html#AUTHORNOTE1>> [Consulta: 8 març 2017].

En el cas que es tracti d'un article d'una revista publicat en doble suport, s'ha de compondre la referència com si fos imprès, i afegir-hi al final «També disponible en línia a:», seguit de la localització entre angles i la data de consulta:

GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «El pare Robert de la Riba, figura cabdal de la música per a orgue en la Catalunya del segle XX». *Revista Catalana de Musicologia*, núm. IX (2016), p. 243-260. També disponible en línia a: <<http://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000244/00000032.pdf>> [Consulta: 13 abril 2017].

8. Les notes han d'anar al peu de la pàgina on figura la crida, que s'ha de compondre amb xifres aràbigues volades i amb una lletra de 10 punts.
9. Les citacions textuais s'han de posar entre cometes (« ») dins del text si són més curtes de tres línies. Si són més llargues, caldrà escriure-les en un paràgraf a part, en lletra de 10 punts i sense cometes.
10. En el cas que hi hagi figures, s'han de presentar numerades correlativament en format JPEG o TIFF, han de tenir una resolució mínima de 300 ppp i s'han d'enviar en arxius electrònics independents. En el cas de gràfics o taules, s'han de presentar amb el format original d'Excel o de Word, i han d'anar numerats correlativament. També s'haurà d'indicar el lloc exacte on han d'anar dins del text. Cadascuna de les il·lustracions ha de tenir un text explicatiu que inclogui detalls de la font de procedència: la llista d'aquests textos, degudament numerats, s'ha d'adjuntar en un document a part en format DOC o DOCX.
11. Per garantir la qualitat dels treballs que es publiquen, la Direcció i el Consell de Redacció de la revista sotmet els articles rebuts a l'informe d'experts en cada matèria.

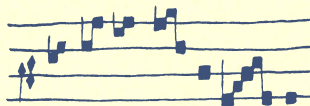
Responsabilitats i drets d'autor

Els autors cedeixen els drets de reproducció dels seus textos a la REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA.

Pel que fa a les imatges, és responsabilitat dels autors obtenir els permisos necessaris quan aquestes estan subjectes a *copyright*.

Els treballs publicats són responsabilitat dels seus autors. La revista no es fa responsable de les idees i opinions exposades pels autors dels articles publicats. Qualsevol reclamació s'ha de fer als autors del treball causant del conflicte.

La REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA és una revista d'accés obert i els seus continguts 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.



SOCIETAT CATALANA
DE MUSICOLOGIA