

# REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA

— XI —



2018

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

La REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA és la revista oficial de la Societat Catalana de Musicologia, filial de l'Institut d'Estudis Catalans (IEC). Conté articles de recerca de tots els àmbits de la musicologia i de l'etnomusicologia, amb diversitat de metodologies i sense restriccions pel que fa a l'àmbit cronològic. Tot i que la revista publica temes especialment relacionats amb les terres de parla catalana —i que té com un dels seus objectius principals difondre estudis sobre el present i el passat de la música catalana—, també és oberta a articles vinculats a altres contrades (sempre que el seu interès ho justifiqui). La llengua vehicular de la revista és el català, però també s'hi publiquen articles en castellà, anglès, francès i italià.

La revista va néixer l'any 2001, prenent el relleu del *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, que, fins aquell moment, havia estat la publicació oficial de la Societat. Des d'aleshores, la creixent qualitat de la revista l'ha fet mereixedora d'un progressiu reconeixement dins del seu àmbit. Un dels trets principals que ha contribuït a aquest reconeixement és el fet que els textos complets dels articles es troben en línia i en accés obert, la qual cosa permet contrastar el bon nivell dels seus continguts. Actualment, la REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA està indexada en alguns dels principals índexs de citació científica del seu àmbit i en les bases de dades bibliogràfiques nacionals i internacionals més rellevants, com RILM Abstracts of Music Literature, Scopus o DIALNET, a més d'estar avaluada a CARHUS Plus+ i a MIAR.

**Equip editorial:** Jordi Ballester, Emili Ros-Fàbregas, Josep Maria Gregori i Imma Cuscó.

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>



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

# REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA

XI  
2018

BARCELONA

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

Disseny de la coberta: Azcunce | Ventura

© dels autors dels articles

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

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

Compost per Fotocomposició gama, sl  
Imprès a Service Point, FMI, SA

ISSN (ed. electrònica): 2013-3960

ISSN (ed. impresa): 1578-5297

Dipòsit Legal: B 42533-2001



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

JUNTA DE LA SOCIETAT CATALANA DE MUSICOLOGIA (SCMUS)

*President:*

Jordi Ballester i Gibert

*Vicepresident:*

Emili Ros-Fàbregas

*Secretari:*

Josep Maria Almacellas i Díez

*Tresorer:*

Xavier Daufí i Rodergas

*Vocal primer:*

Josep Dolcet

*Vocal segona:*

Imma Cuscó i Pallarès

*Vocal tercer:*

Josep Maria Gregori i Cifré

*Vocal quarta:*

Anna Costal Fornells

DELEGAT DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

Romà Escalas i Llimona



## ARTICLES



## *BEATA CECILIA:* UN MANUSCRIT MUSICAL DEL MAS ROSSINYOL

ROMÀ ESCALAS I LLIMONA

Institut d'Estudis Catalans  
Societat Catalana de Musicologia

### RESUM

Manuscrit musical de pergamí amb text i música, trobat en una coberta que contenia documents notariais. El foli procedeix, probablement, d'un cantoral del segle XIII. La notació musical és sobre un *digrama* amb dues claus i el cant pla està escrit en neumes quadrats. En el quart sistema comença el cant de *Beata Cecilia*, del qual es conserva la primera estrofa i la meitat de la segona. La particularitat del manuscrit és la seva perfecta conservació, cosa que ens permet fer-ne una lectura i transcripció de gran fidelitat, de la qual donem dues possibilitats, d'acord amb l'època: una de gregoriana sense mesura i una altra de mesurada, conseqüència de les influències del cant d'orgue. El seu entorn geogràfic en situa la procedència als voltants del monestir de Montserrat.

PARAULES CLAU: pergamí, música medieval, notació, neuma, lligadura, cant pla, cant mesurat, Montserrat.

### *BEATA CECILIA* A MUSICAL MANUSCRIPT FROM MAS ROSSINYOL

### ABSTRACT

This paper deals with a musical manuscript on parchment with text and music. It was found in a folder containing notarial documents. The sheet on which it appears probably came from an 13th-century choir book. The musical notation is on a two-line staff with two clefs and the plainsong is written in square neumes. In the fourth system begins the chant of *Beata Cecilia*, of which the first stanza and half of the second have been preserved. What makes this manuscript so special is its perfect state of preservation, which allows a very accurate reading and transcription. Here we provide two possibilities of transcription in accordance with its period: one is Gregorian without measure, while the other is measured, reflecting the influences of organ song. The manuscript's geographical



setting indicates that its provenance lies in the surroundings of the Monastery of Montserrat.

KEYWORDS: parchment, medieval music, notation, neume, ligature, plainsong, measured song, Montserrat.

## INTRODUCCIÓ

Fa més de cinquanta anys, pels volts del 1962, passava alguns mesos d'estiu en una masia de la meva àvia, el mas Rossinyol, a la comarca del Bages, situat en un turó just entre Granera i Mura. Des de petit sabia que la casa era molt antiga; deien que la part baixa era del segle XII. Em fascinava un armari amb llibres de música, la sala de música del *tio* Toni Pol, portat de Mallorca, amb sofàs al voltant d'un piano imaginari, folrats de vellut verd. Les pintures de Mallorca i els documents de la família em connectaven amb un passat mallorquí de l'avi, del qual restaven testimonis muts, envoltats de silencis i vides «irregulars» que rodejaven el misteri d'una família de músics que varen esdevenir banquers. El piano, un antic Bernareggi, no era a la sala de música, no fos cas que algú gosés recuperar la tradició. Però jo, guiat per les partitures de la tia Matilde, ja havia penetrat en aquest món, havia fet la carrera de música i estava decidint si abandonava la carrera de química de la Universitat per anar a Holanda, on els somnis sobre la interpretació de la música antiga es feien realitat.

Estiuejava amb la mare i la meva germana (la mare estava delicada de salut i aquell clima sec li provava molt). Jo anava gairebé cada dia al poble, Monistrol de Calders, amb un Seat 600 a comprar i conèixer gent. Allí vaig trobar-me amb el fill de l'administrador d'algunes masies, en Feliu de cal Postilla, que es va apuntar immediatament a la recerca del món antic de les masies. En aquells casals mig en runes, hi trobaríem documents antics. I, per descomptat!, com que la música formava part de la vida, segur que hi trobaríem partitures antigues. En Postilla escorcollava masos abandonats i jo els que pertanyien al Rossinyol, furgant tots els racons on s'haurien amagat els documents. Finalment, al cap d'una setmana, vàrem reunir catorze pergamins i vint-i-un documents en paper, alguns dels quals eren anteriors al segle XIV. Però no hi trobàrem res de música. Mentre en Feliu escoltava les obres de saló de na Matilde, que jo tocava al piano, li explicava que això de la música requereix molta paciència i perseverança. No calia desanimar-se, podia tardar anys o segles, però si estava escrita tornaria a sonar.

Cinquanta anys més tard jo havia conservat els documents, desplegats en carpetes i protegits amb paper neutre. Feien tant goig! Alguns impressionaven per la seva mida, gairebé un metre d'alt, escrits amb una lletra petita, regular i perfecta que conservava els secrets d'aquells que habitaven a les cases més poderoses. Eren documents notariais i còpies de testaments, plegats i enquadernats amb cobertes més resistents. Eren com una part de la meva història, una història oculta, indesxifrable, en llatí, però totalment arrelada al meu subconscient d'adolescent.

Cinquanta anys més tard, el meu subconscient va emetre una alarma: havia de dipositar els documents en una institució que els oferís estudi, recerca i accés, ja que aquells papers i pells de xai, xifrats amb tinta, havien de sobreviure. Després de consultes discretes i ben aconsellades, l'orientació va ser el retorn a la seva terra, l'Arxiu del Bages. Una setmana abans de l'entrega, fixada el 18 de maig de 2017, mentre preparava els documents per al transport, una coberta de pergamí, que guardava documents notariais en paper del segle XVIII, es desencolà. A la part interior del llom s'hi llegien alguns signes de notació musical. Vaig desplegar la coberta de pergamí amb vapor i, com per miracle, aparegué un manuscrit musical, un himne escrit en neumes medievals quadrats amb el text dedicat a la beata Cecília, patrona de la música.

He passat dies contemplant la bellesa del manuscrit i la seva música, estudiant-lo i tractant d'assolir una transcripció que doni nova vida a tots aquests signes, fixats sobre pergamí per a poder aparèixer al cap de més de cinc-cents anys. N'aporto la melodia i el text, que ens parlen des del cor i des de l'emoció d'aquells cantors medievals.

## EL MANUSCRIT *BEATA CECILIA*

Descripció: *Beata Cecilia*, pergamí núm. 7, amb text i notació musical, col·lecció privada de Romà Escalas.

Manuscrit de pergamí amb text i música, trobat en desplegar una coberta que contenia documents notariais. La part exterior conserva restes de notació musical amb anotacions notariais, i la interior, el pauta doble amb fragments de dos himnes medievals (figures 1 i 2). El foli, procedent d'un cantoral, de 28 × 40 cm, no conserva cap numeració. Les inicials del text són ornamentades i colorades amb blau i vermell. La notació musical és sobre un *digrama* amb dues claus, fa en vermell i do a punta seca, o groc decolorat. El cant pla està escrit en neumes quadrats.

El text inicial, *nomen omni*, correspon al final d'un himne. En el quart sistema comença el cant de *Beata Cecilia*, del qual es conserva la primera estrofa fins a la meitat del vuitè sistema, on comença la nova estrofa incompleta, *Cecilia me misit* [...], que es manté fins al final del novè sistema.

Pertany a la col·lecció particular de Romà Escalas i prové del recull, el 1962, de documents procedents de les masies del mas Rossinyol, al terme municipal de Monistrol de Calders (Bages).

## TRANSCRIPCIÓ DEL TEXT

[...] nomen omni no negaste non possimus. P Per domini nostri Xristus amen Tune si..anus prexit ad antisturem (per) signo quod adceppe ra tum venit scein ur ba num Cantare Domino .ij. x Elegit eam do(mino) vv.

Beata Cecilia dixit tibi virtus hodie te fa(teor) meum esse cognatum  
quia amor dei te fecit esse contemptorem ydolorum (22)

Sicut enim amor dei michi fitem tuum coniugem fecit itate michi cognatum  
fra (trem) [...] esse p Contempto Cecilia me misit ad vos ut ostendatis  
michi sanctum urbanum Quia [...].

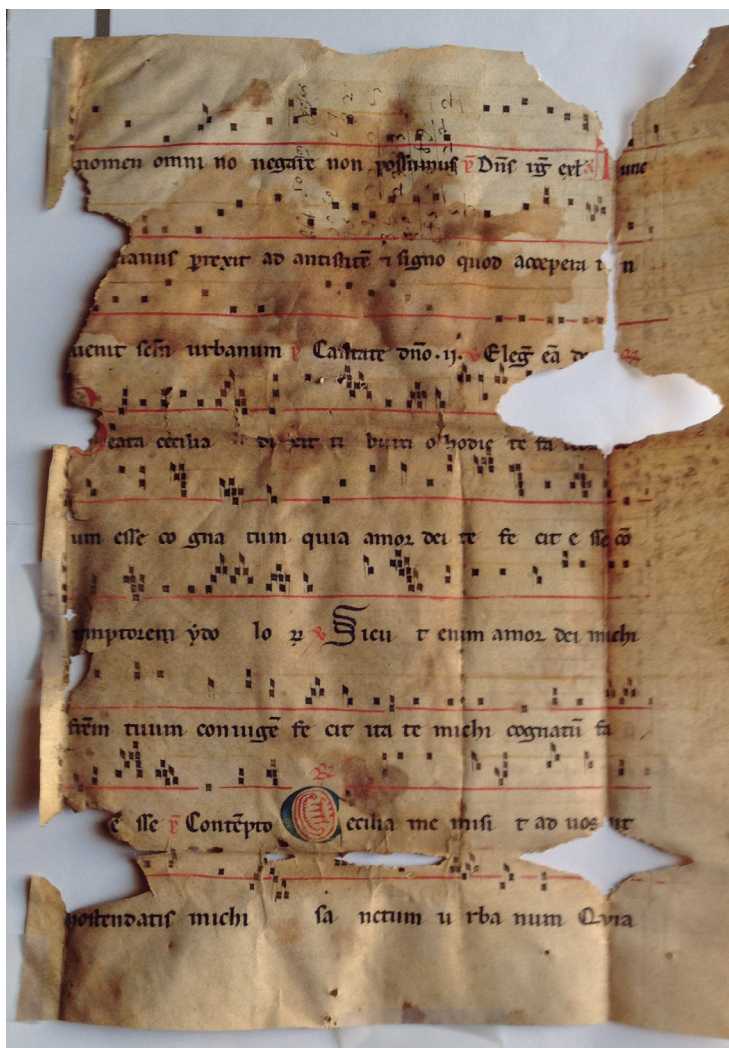


FIGURA 1. Pergamí del mas Rossinyol (part interior).

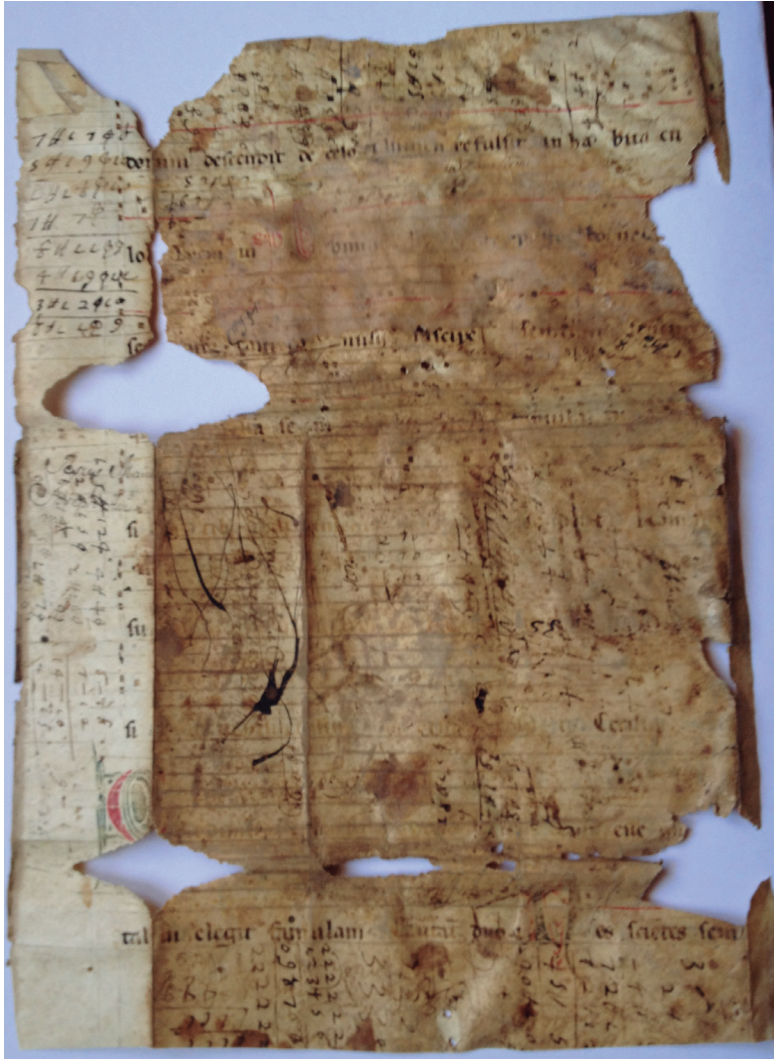


FIGURA 2. Pergamí del mas Rossinyol (part exterior).

## TRANSCRIPCIÓ MUSICAL ARRÍTMICA

La lectura i la transcripció dels neumes en general plantegen el problema de la interpretació rítmica. Segons l'escola de Solesmes, la lectura dels neumes d'aquesta època es basa en el que s'ha anomenat *ritme lliure i additiu*, és a dir,

l'altura dels sons està fixada amb precisió, però la durada de les notes i el ritme que se'n deriva depèn d'una interpretació lliure. A continuació oferim una primera transcripció en la qual les notes i la seva relació amb el text ens ofereixen una lectura més propera a la dels gregorianistes de Solesmes.

## Beata Cecilia

Pergami mas Rossinyol  
4t Sistema

Transcripció: R. Escalas

**B** e - a \_\_\_\_\_ ta **C** e \_\_\_\_\_ ci - li - a \_\_\_\_\_ di \_\_\_\_\_ xit ti \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ bur - ti \_\_\_\_\_ o \_\_\_\_\_ ho \_\_\_\_\_ di - e \_\_\_\_\_ te fa - ta - or me -

\_\_\_\_\_ um \_\_\_\_\_ es - se \_\_\_\_\_ cog \_\_\_\_\_ na \_\_\_\_\_ tum \_\_\_\_\_ qui - a a - mor

de i \_\_\_\_\_ te \_\_\_\_\_ fe \_\_\_\_\_ cit es \_\_\_\_\_ se \_\_\_\_\_ com-tem pto \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ rem y - do \_\_\_\_\_ lo \_\_\_\_\_ rum \_\_\_\_\_

Si \_\_\_\_\_ cut \_\_\_\_\_ e \_\_\_\_\_ nim a - mor de - i mi - chi fi - tem tu \_\_\_\_\_ um

con iu \_\_\_\_\_ gem fe \_\_\_\_\_ cit \_\_\_\_\_ i - ta \_\_\_\_\_ te mi - chi cog - na \_\_\_\_\_ tur fra \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ trem \_\_\_\_\_ es \_\_\_\_\_ se \_\_\_\_\_

53  
 8 C on - tem - pto \_\_\_\_\_ Ce - ci li - a me mi - sit \_\_\_\_\_ ad \_\_\_\_\_

60  
 8 vos \_\_\_\_\_ ut \_\_\_\_\_ hos - ten - da - tis \_\_\_\_\_ mi - chi \_\_\_\_\_

64  
 8 \_\_\_\_\_ san - ctum ur \_\_\_\_\_ ba \_\_\_\_\_ num \_\_\_\_\_ Quia...

## TEXT:

Beata Cecilia dixit Tibuirtio hodie te fa(teur) meum esse cognatum  
 quia amor dei te fecit esse contemptorem ydolorum

Sicut enim amor dei michi fitem tuum coniugem fecit itate  
 michi cognatum fra (trem) .... esse

Contempto Cecilia me misit ad vos ut hostendatis michi  
 sanctum urbanum

Quia...

DESCRIPCIÓ I ESTUDI DE LA NOTACIÓ MUSICAL DE *BEATA CECILIA*

## RELACIONS AMB ALTRES MANUSCRITS

El pergami *Beata Cecilia* presenta trets característics en la notació musical que, en comparar-los amb altres manuscrits de l'època medieval, ens poden ajudar a aclarir la datació més precisa, la seva procedència i la relació amb l'*scriptorium* que el va copiar. A continuació mostrem una tria de manuscrits amb grafies comunes, a fi d'establir aquestes comparacions com a estudi complementari a la transcripció musical, el qual ens orientarà cap a una millor lectura dels signes musicals, del seu ritme i de la interpretació musical.



### 1. Pergamí del mas Rossinyol

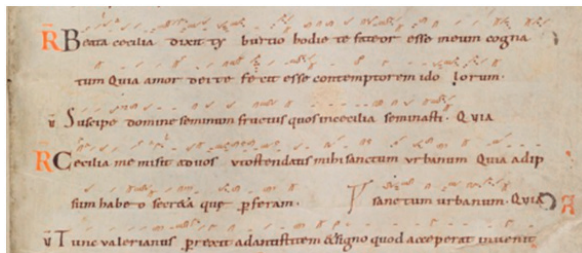
Segellat i imprès en tinta amb el núm. 7, amb text i notació musical. Pertany a la col·lecció privada de Romà Escalas i conté la música de l'himne a santa Cecília que hem transcrit. Les inicials del text són ornamentades i colorades amb blau i vermell. La notació musical sobre *digrama* —dues línies paral·leles— amb dues claus inicials, fa en vermell i do a punta seca, o bé groc decolorat. El cant pla està escrit en neumes quadrats (ex. 1).



EXEMPLE 1. Pergamí del mas Rossinyol.

### 2. *Beata Cecilia* de Sankt Gallen

A la Stiftsbibliothek del monestir de Sankt Gallen (Suïssa) es conserva un *antiphonarium* de l'any 990-1000, registrat amb el número «Cod. Sang. 391», el qual conté un important precedent del cant *Beata Cecilia*. Presenta un text gòtic i la notació oratorial en neumes adiastemàtics en *campo aperto* (ex. 2).

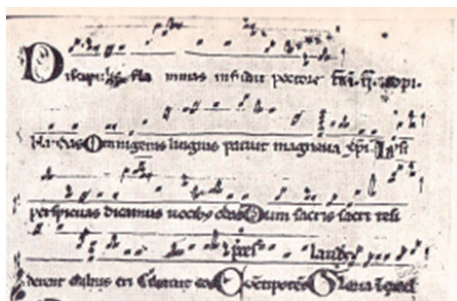


EXEMPLE 2. *Beata Cecilia* de Sankt Gallen. Text: «Beata Caecilia dixit Tiburtio hodie te fateor esse meum cognatum quia amor dei te fecit esse contemptorem idolorum».

### 3. Tropari de la catedral de Vic

Fragment del tropari de Vic amb notació neumàtica aquitana, propera a la catalana. Punts sobre línia vermella amb clau de fa i línia groga o amb punxó sense clau. Hi apareix una línia addicional, del fa a l'octava superior. 12/13, descrit per H. Anglès en la seva obra, *La música a Catalunya fins al segle XIII* (MC XIII).<sup>1</sup>

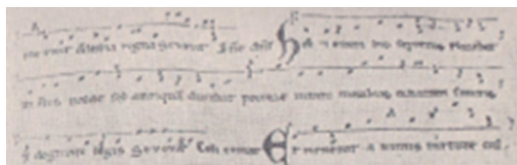
1. Higini ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, 1936, fig. 38.



EXEMPLE 3. Tropari de la catedral de Vic.

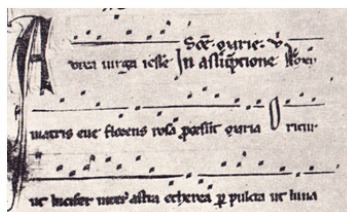
#### 4. *Antiphonale Barcinonensis*

*Antiphonale* de la Biblioteca de Catalunya. En notació neumàtica semblant a l'aquitana més primitiva. Sobre línia vermella amb clau de fa (s. XIII), descrit per H. Anglès.<sup>2</sup>

EXEMPLE 4. *Antiphonale Barcinonensis*.

#### 5. Tropari prosari de Tortosa

Còdex 135 de la catedral de Tortosa. En notació neumàtica pròxima a l'aquitana. Neumes puntuals sobre línia vermella amb clau de fa i restes de línia groga amb clau de do (s. XIII), descrit per H. Anglès en l'obra *La música a Catalunya fins al segle XIII*.<sup>3</sup>



EXEMPLE 5. Tropari prosari de Tortosa.

2. Higini ANGLÈS, MC XIII, 1936, fig. 41.

3. Higini ANGLÈS, MC XIII, 1936, fig. 43.



## 6. *Graduale de Ripoll*

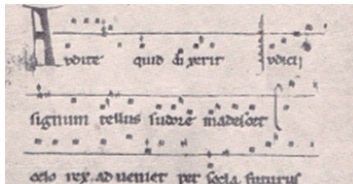
Còdex A4 del Museu d'Art Popular de Ripoll. Conté un calendari del segle XIV amb un *graduale* en notació aquitana del segle XII. Escrit en neumes amb lligadures compostes sobre línia vermella amb clau de fa inicial. Hi trobem les *Dominiques post pasqua*. Descrit per H. Anglès.<sup>4</sup>



EXEMPLE 6. *Graduale de Ripoll*.

## 7. *Sibilla de la catedral d'Osca*

Cant de la sibilla del *matutinarium* de la catedral d'Osca. En notació aquitana molt puntual del segle XIII amb neumes amb lligadures senzilles sobre línia vermella amb clau de fa. Citat per H. Anglès.<sup>5</sup>



EXEMPLE 7. *Matutinarium d'Osca*.

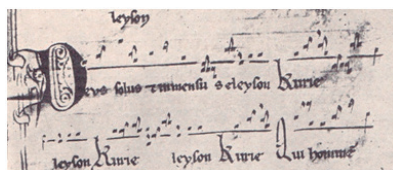
## 8. *Deus solus. Tropari de Tortosa*

Obra sobre pergamí procedent del tropari de la catedral de Tortosa, còdex 135, f. 5. Anotat sobre *digrama*, amb clau de fa en vermell i do a punta seca. Cant pla en neumes quadrats en notació aquitana del segle XIII amb lligadures llargues. Citat per H. Anglès.<sup>6</sup>

4. Higini ANGLÈS, MC XIII, 1936, fig. 50.

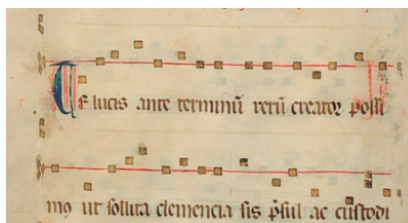
5. Higini ANGLÈS, MC XIII, 1936, fig. 59.

6. Higini ANGLÈS, MC XIII, 1936, fig. 64.

EXEMPLE 8. *Deus solus*. Tropari de Tortosa.

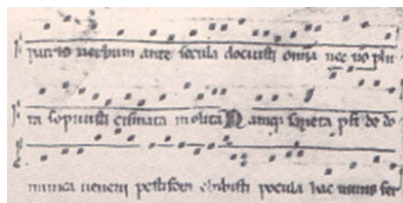
### 9. *Te lucis ante terminum*

Dins l'himnari de la seu de Mallorca conservat a l'Arxiu Capítular de Mallorca (ACM), SMV 62, f. 10v. Manuscrit sobre paper. Hi trobem aquest himne anotat sobre un *digrama* de dues claus: fa, en vermell, i do, a punta seca. El cant pla, en neumes molt puntuals i quadrats, presenta escasses lligadures. Inicials en blau i decorades en vermell. Transcrit per l'autor, pendent de publicació.<sup>7</sup>

EXEMPLE 9. *Te lucis ante terminum* de la seu de Mallorca.

### 10. Tropari de Vic

Manuscrit de la catedral de Vic, còdex xxxi. Notació musical sobre *digrama*, amb una clau: fa en la línia vermella i restes de línia del do a punta seca. Hi apareix una línia addicional, del fa a l'octava superior, per a un sol neuma. Cant pla anotat en neumes quadrats, sense lligadures, d'escola aquitana del segle XIII. Citat per H. Anglès en *La música a Catalunya fins al segle XIII*.<sup>8</sup>



EXEMPLE 10. Tropari de Vic.

7. Romà ESCALAS, «L'himnari SMV 62 de la seu de Mallorca. Descripció i proposta musical», *Revista Catalana de Musicologia*, núm. IX (2016).

8. Higiní ANGLÈS, MC XIII, 1936, fig. 68.

### 11. *Doctor bonus*. Biblioteca de Montserrat

Fragment del manuscrit dels segles XII-XIV. Anotat sobre *digrama*, amb clau de fa i do en vermell, inicials decorades i cant pla en neumes quadrats de notació aquitana amb lligadures compostes de més de vuit notes. Tessitura de tenor. Citat per Suñol.<sup>9</sup>



EXEMPLE 11. *Doctor bonus*.

### 12. *Filius hominus*. Biblioteca de Montserrat

Full de guarda dels segles XII-XIII de la Biblioteca de Montserrat. Anotat sobre *digrama*, amb clau de fa i do a punta seca, inicials decorades i cant pla en neumes quadrats de notació aquitana amb lligadures compostes de més de sis notes. Tessitura de tenor. Citat per Suñol.<sup>10</sup>



EXEMPLE 12. *Filius hominus*.

## TRETS NOTACIONALS DELS MANUSCRITS COMPARATS

De la comparació entre els trets principals de la notació del nostre manuscrit amb d'altres d'època i grafia semblants, en podem mostrar la taula comparativa següent:

9. Gregori Maria SUÑOL, *Introducció a la paleografia musical gregoriana*, 1925, facs. 57.

10. Gregori Maria SUÑOL, *Introducció a la paleografia musical gregoriana*, 1925, facs. 92.

| <i>Manuscrit</i>                       | <i>Ubicació</i>                  | <i>Línia<br/>única</i> | <i>Digrama</i> | <i>Clau<br/>de fa</i> | <i>Clau<br/>de do</i> | <i>Neumes<br/>individuals</i> | <i>Llig.<br/>de 2<br/>notes</i> | <i>Llig.<br/>de 3<br/>notes</i> | <i>Llig.<br/>composites<br/>(més de<br/>3 notes)</i> | <i>Tipus de<br/>notació</i> | <i>Segles</i> |
|----------------------------------------|----------------------------------|------------------------|----------------|-----------------------|-----------------------|-------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|------------------------------------------------------|-----------------------------|---------------|
| 1 <i>Beata Cecilia</i>                 | Mas Rossinyol                    |                        | ×              | ×                     | ×                     | ×                             |                                 |                                 | ×(10)                                                | Aquitano-<br>catalana       | XIII/XIV      |
| 2 <i>Beata Cecilia</i>                 | Sankt Gallen                     |                        |                |                       |                       |                               |                                 |                                 | ×                                                    | Sankt<br>Gallen             | XI            |
| 3 Tropari de Vic                       | Catedral de Vic                  |                        | ×              | +                     | ×                     | ×                             |                                 |                                 | ×                                                    | Aquitana                    | XII/XIII      |
| 4 <i>Aniophonale<br/>Barcinonensis</i> | Biblioteca de<br>Catalunya       | ×                      |                |                       | ×                     | ×                             |                                 | ×                               |                                                      | Aquitana                    | XIII          |
| 5 Tropari prosari                      | Catedral de<br>Tortosa           | ×                      |                |                       | ×                     | ×                             | ×                               |                                 |                                                      | <i>Podatus</i><br>català*   | XIII          |
| 6 <i>Graduale</i>                      | Museu d'Art<br>Popular de Ripoll | ×                      |                |                       |                       |                               |                                 |                                 | ×                                                    | Aquitana                    | XII           |
| 7 <i>Matutinarium</i>                  | Catedral d'Osca                  | ×                      |                |                       | ×                     | ×                             | ×                               |                                 |                                                      | Catalana                    | XIII          |
| 8 <i>Dens solus</i>                    | Catedral de<br>Tortosa           |                        | ×              |                       | ×                     | ×                             |                                 |                                 | ×                                                    | Catalana                    | XIII          |
| 9 <i>Te lucis</i>                      | Arxiu Capítular<br>de Mallorca   |                        | ×              |                       | ×                     | ×                             | ×                               |                                 |                                                      | Aquitana                    | XIII?         |
| 10 Tropari de Vic                      | Catedral de Vic                  | ×                      | +              | ×                     | ×                     | ×                             |                                 | ×                               |                                                      | Aquitana                    | XIII          |
| 11 <i>Doctor bonus</i>                 | Monestir de<br>Montserrat        |                        | ×              |                       | ×                     | ×                             |                                 |                                 | ×(8)                                                 | Catalana                    | XII/XIV       |
| 12 <i>Filius hominus</i>               | Monestir de<br>Montserrat        |                        | ×              |                       | ×                     | ×                             |                                 |                                 | ×(10)                                                | Catalana                    | XII/XIII      |

«+ 1» significa que hi trobem fragments de línies addicionals.

\* Segons Carl Parrish, el *podatus* català, descrit per Suñol, es tracta d'una forma de neuma accentuat.

CARACTERÍSTIQUES DE LA NOTACIÓ DE *BEATA CECILIA*

Del *Beata Cecilia* del Rossinyol convé destacar els aspectes que caracteritzen principalment la seva notació musical:

- Les línies del *digrama* són traçades amb regle, i són vermelles i grogues.
- La notació musical és molt ben feta, neta i proporcionada.
- No usa punts diamantats.
- Les lligadures són complexes, fins a arribar a la desenària, cosa que demostra una melodia rica i molt ornamentada.
- Algun neuma superior de les lligadures s'ha traçat amb certa inclinació descendent.
- La tessitura vocal és la del tenor.
- La *clivis* no és aquitana.

## COMPARACIONS AMB ELS ALTRES MANUSCRITS

De l'observació de la taula comparativa podem deduir que, de tots els manuscrits comparats, els que ens mostren majors coincidències gràfiques amb el *Beata* (ex. 1) són l'11 i el 12.

El primer, *Doctor bonus*, procedent de Montserrat (ex. 11), presenta la música sobre *digrama*, amb la clau de fa a la primera línia i neumes quadrats puntuals i amb melismes, o lligadures, principalment binàries i ternàries, que en alguns moments poden arribar a les vuit notes, la qual cosa dona un caràcter vocàlic i ornamental de la melodia ben notable. Les formes dels neumes corresponen a una grafia catalana i la tessitura melòdica és la del tenor. Segons Suñol, aquesta notació devia originar-se al segle XII i devia mantenir-se fins al XIV.

Un altre tipus de notació molt propera la trobem al *Filius hominus* (ex. 12) procedent de Montserrat. Anota música sobre un *digrama*, amb una línia vermella inferior, marcada amb la clau de fa, i una superior, del do, a punta seca i sense clau. Les notes, generalment en neumes quadrats puntuals, alternen amb lligadures, principalment binàries i ternàries, que en algun moment poden arribar a les deu notes, la qual cosa dona un caràcter vocàlic i ornamental de la melodia ben notable. Les formes dels neumes pertanyen a una grafia de tipus català en una tessitura melòdica del tenor. Segons Suñol, l'origen d'aquest manuscrit podria assignar-se als segles XII o XIII.

La notació del *Te lucis*, de l'Arxiu Capítular de Mallorca (ex. 9), coincideix en molts punts, però probablement fou copiat en un *scriptorium* més «professional» i de grafia més moderna (podria ser de principis del segle XIV). Cal destacar un tret comú únic: la notació de la música sobre un *digrama* amb dues claus: a la línia vermella inferior, la clau de fa, i la del do, en groc o a punta seca. Els neumes puntuals són constants i molt regulars de forma. Hi trobem lligadures binàries esparses, fet que es repeteix en altres peces d'aquest himnari, corresponents a les

formes de notació més antigues. La tessitura de la veu es manté en el tenor, més aviat aguda.

El tropari de la catedral de Vic (ex. 3) presenta notació musical sobre *digrama*, amb la línia inferior marcada amb la clau de fa i sense clau a la línia del do. En alguns neumes afegeix línies addicionals per a l'octava aguda. L'escriptura en neumes aquitans, de finals del segle XII o principis del XIII, presenta molts trets corresponents a la notació catalana. Tot i això, la calligrafia és irregular i poc «professional». En l'exemple 10 del mateix tropari es mostra una notació encara més primitiva, procedent d'una escola comuna.

## LA DATACIÓ

La notació sobre *digrama*, un procediment que segons Carl Parrish s'estén al llarg del segle XII,<sup>11</sup> ens relacionaria la nostra *Beata Cecilia* amb els exemples 3, 8, 9, 11 i 12 i correspondria a diferents sistemes de notació, emprats entre els segles XII i XIV, emparentats amb l'escola aquitana.

Encara podem acotar la datació del *Beata Cecilia* amb més precisió si partim de l'ús del *podatus*, que també trobem al del tropari de Tortosa (ex. 5), i de la *clivis* característica, amb la nota superior traçada amb una petita inclinació. Aquest darrer neuma binari és al *Beata*, a sobre del text *sicut erat*, i ens mostra una calligrafia pròpia dels neumes catalans, descrits per Suñol.<sup>12</sup> Aquest signe ens relacionaria el nostre manuscrit amb els exemples 11 i 12, de Montserrat. Ambdós signes, si bé són emparentats amb la notació aquitana, són freqüents en els manuscrits de la notació quadrada catalana. Aquesta grafia ens situaria la datació del nostre manuscrit entre els segles XII i XIII.

D'altra banda, les característiques i l'estil melòdic dels neumes compostos del *Beata* s'apropen marcadament als de les obres *Doctor bonus* i *Filius hominus* de Montserrat, compostos en aquesta mateixa època, fet que ens inclina a considerar que, si bé n'existiren versions més antigues, el nostre *Beata*, procedent de l'entorn geopolític de Manresa o del Bages, correspondria probablement a una versió del segle XIII, relacionada amb el culte de la primitiva abadia de Montserrat.

## INTERPRETACIÓ MUSICAL MENSURALISTA

La notació del manuscrit és amb neumes quadrats sobre *digrama*, sovint anomenats *neumes gregorians*, terme històricament imprecís. Segons un dels estudiosos de la notació medieval més reconeguts, Carl Parrish,<sup>13</sup> aquesta escriptura musical s'estén al continent europeu a partir del segle XII. Aquesta notació rela-

11. Carl PARRISH, *The notation of medieval music*, 1957.

12. Gregori Maria SUÑOL, *Introducció a la paleografia musical gregoriana*, 1925, p. 220.

13. Carl PARRISH, *The notation of medieval music*, 1957.

ciona el nostre manuscrit amb els mostrats als exemples 3, 8, 9, 11 i 12. Són diferents sistemes de notació emprats entre els segles XII i XIV, emparentats amb més o menys proximitat amb l'escola aquitana.

La lectura i la transcripció dels neumes en general en plantegen des de fa dècades la interpretació rítmica. Segons l'escola de Solesmes, la lectura dels neumes d'aquesta època es basa en el que s'ha anomenat *ritme lliure i additiu*, és a dir, l'altura dels sons està fixada amb precisió, però la durada de les notes i el ritme que se'n deriva depenen d'una interpretació subjectiva, basada en conceptes ideals, però indefinits, com l'ictus, espècie de moment de relaxament i nou impuls de la melodia que se succeeix amb certa regularitat, però sense mantenir cap relació amb l'accentuació del text. Malgrat els resultats estèticament reeixits d'aquestes interpretacions, hi ha altres punts de vista, basats en el marc històric i teòric de l'època, que ens relacionen el cant pla d'aquest període amb els altres estils musicals amb els quals va conviure des de feia segles. Un fet indiscutible és que els nous sistemes de notació de la polifonia, basats en una expressió exacta de la durada de les notes, havien d'influir en la mentalitat i els costums dels diferents compositors i copistes.

D'acord amb aquesta nova interpretació de l'escriptura musical medieval, un gran nombre d'estudiosos,<sup>14</sup> des de fa més d'un segle, varen optar per una interpretació «mensuralista», en la qual la durada de les dues formes principals de notes, la virga (▬) i el *punctum* (■), mantenen una proporció de dos a una i representen la base d'una estructura rítmica mesurada de les melodies.

Tots els signes d'alteració rítmica, juntament amb els episemes, ofereixen recursos per a expressar l'alteració del valor principal de les notes. Diferents tendències «mensuralistes» ofereixen solucions a la transcripció d'aquests manuscrits, sovint derivades de corrents diferents en la mateixa època. Recordem les discrepàncies entre els dos grans teòrics medievals, Guido d'Arezzo i Franco de Colònia. Seria, doncs, absurd pensar en una fórmula general i única per a aplicar a la lectura de la notació del cant pla al llarg de més de tres segles.

Personalment, arran de la meva experiència en la lectura de cantorals i himnaris d'aquesta època i en l'entorn musical i cultural, en el cas del nostre himne a santa Cecília m'inclino cap a una interpretació o «lectura mesurada» de la qual oferirem una transcripció com a pas necessari després de la transcripció arrítmica de les pàgines 14 i 15. Amb aquesta finalitat, aprofundirem en l'esperit del compositor i dels cantors i músics que la varen interpretar a l'època i que ens la varen llegir anotada sobre pergamí perquè en puguem gaudir, després d'incorporar-la als nostres repertoris.

14. Carl PARRISH, *The notation of medieval music*, 1957, p. 16 i s.

## LA LECTURA RÍTMICA

### EL MARC HISTÒRIC

Els himnes medievals més antics, escrits amb una nota per síl·laba, d'acord amb l'accentuació del text, s'ajusten a fórmules senzilles, iàmbic i trocaic, que alguns compositors posteriors ampliaran amb combinacions més agosarades. Aquesta sofisticació obeeix a una especialització del cant, mentre que el cant sil·làbic es reserva per a tota la congregació. Els himnes i les seqüències posteriors al segle XI s'estructuren sobre una base rítmica que alterna el temps fort amb el feble. D'aquesta tradició derivà la interpretació del cant gregorià, basada en les combinacions de notes llargues i notes breus.<sup>15</sup> Guido d'Arezzo és partidari dels tipus de notació que expressen amb llurs combinacions rítmiques (iàmbic, trocaic, dactílic, etc.) la durada i proporció entre les notes. És la primera base teòrica sobre la qual el musicòleg Peter Wagner<sup>16</sup> fonamenta la defensa de la transcripció «mensuralista» d'aquests repertoris. Cap a mitjan segle XIII, Jeroni de Moràvia ens descriu en el seu *Tractatus de musica* (c. 1272) la notació i la interpretació mesurada del cant, basada en la proporció de dos a una entre *longa* i *brevis*. Algunes notes s'allarguen si són la primera o l'última de la frase, especialment en la *finalis* del mode. Les lligadures binàries i ternàries segueixen regles especials, en combinacions de *longa* i *brevis*. Les de més de tres notes s'han de llegir de forma diferent, amb notes més curtes com a notes de pas.

Recordem que a principis de segle es va estendre per Europa una mentalitat racionalista. El mateix Tomàs d'Aquino (1225-1275) en va ser un dels grans defensors: «La música es desenvolupa mitjançant principis matemàtics».<sup>17</sup> Lògicament, la conseqüència resultant era que el ritme obeeïa a proporcions aritmètiques.

D'acord amb aquests principis podem pensar, com opinava Curt Sachs,<sup>18</sup> que la idea dels peus rítmics mesurats afectava igualment les lligadures. Des de les més simples, les binàries, fins als «gotims» més complexos, de deu i onze notes articulades amb la mateixa síl·laba, els sons successius es repartien en proporcions exactes respecte a la pulsació rítmica subjacent.

Al voltant del 1225, la notació quadrada o modal s'instaurà en tota la notació modal, basada en els modes rítmics, expressats per determinades seqüències de lligadures. Aquest nou tipus d'escriptura consolidà la durada dels sons i permeté escriure la polifonia amb una major precisió. A partir d'aquest moment, el domini de l'escriptura polifònica per part dels copistes i compositors va ser de gran influència en la notació del cant pla. La perfecció, o divisió ternària de la *longa*, esdevingué el principi de tota subdivisió i el motor rítmic que en determinava la

15. Curt SACHS, *Rhythm and tempo*, 1953, p. 158.

16. P. WAGNER, a Guido ADLER, «Der Gregorianische Gesang», *Handbuch der Musikgeschichte*, 1930.

17. Henry Osborn TAYLOR, *The mediaeval mind*, 1930, p. 321.

18. Curt SACHS, *Rhythm and tempo*, 1953, p. 163.



pulsació. Amb tot, segons H. Bessler,<sup>19</sup> amb la incorporació de valors més petits el protagonisme rítmic de la *longa*, que el 1200 correspondria a 80 MM, el 1250 equivaldria a 44 MM.

#### L'ESTIL VOCAL DE *BEATA CECILIA* I PROPOSTA D'UNA TRANSCRIPCIÓ MESURADA

Retornem ara al pergamí en qüestió. Al primer cop d'ull podem apreciar la complexitat de l'estil vocal. Ric en passatges de notes aïllades, sempre *longae* o *longae plicatae*, aquestes s'alternen gairebé en cada una o dues notes amb lligadures senzilles, binàries i ternàries (figures 3a-d), o amb agrupacions de gran complexitat fins a onze notes en una sola síl·laba (figures 3e-g).

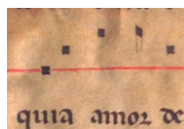


FIGURA 3a.  
*Longa.*

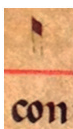


FIGURA 3b.  
*Longa plicata.*



FIGURA 3c.  
Binàries.



FIGURA 3d.  
Ternària.



FIGURA 3e.  
Senària.



FIGURA 3f.  
Desenària.



FIGURA 3g.  
Desenària.

Si partim del criteri d'una base rítmica que doni coherència a la lectura i a la interpretació vocal de *Beata Cecilia*, sens dubte hem optat per considerar, a partir de l'accentuació del text, el ritme iàmbic: nota llarga-nota curta, representat principalment per dues *brevi* (■): la primera equivaldria a una *longa* i la segona, a la meitat del valor de la primera. La *longa* autèntica, amb la seva plica, només apareix formant part de les lligadures. Així doncs, per adoptar el ritme iàmbic hem optat per transcriure l'himne en compàs de 6/8, de manera que la primera breu serà una negra (♩) i la segona, una corxera (♪). Les lligadures inferiors a set notes s'acomoden en corxeres a la durada del compàs.

Les lligadures superiors a tres o quatre notes ens suggereixen valors de subdivisió de la vocal, que enriqueixen la melodia i l'allarguen amb valors més ràpids

19. Heinrich BESSELER, *Studien zur Musik des Mittelalters*, 1926, p. 213.

en l'espai d'una sola respiració. Per expressar millor aquesta intenció, incloent-les en el termini d'un compàs i mig o dos, hi introduïm valors de subdivisió equivalents a la semicorxera (♩) (figures 3e-3g).

Recordem que, segons els estudis de H. Bessler, amb la incorporació de valors més petits que la *longa* el protagonisme rítmic de la mínima, emprat com a unitat rítmica principal, el 1250 equivaldria aproximadament a una pulsació de 80 MM.

Si tenim presents les indicacions de Jeroni de Moràvia,<sup>20</sup> les notes inicials i finals de frases poden allargar-se, i com a separació del text dels versos hi anotem algunes pauses, ja que en la notació original no existien. Com que la composició s'inicia en el primer mode amb mutacions en el tercer, amb l'aparició freqüent del trítón fa-si, d'acord amb els teòrics de l'època és aconsellable cantar per bemoll, és a dir, amb el si<sub>b</sub>, en comptes del si natural. Així doncs, en la transcripció afegim un si<sub>b</sub> a l'armadura de la peça. La nota més aguda de la melodia, un mi, també s'haurà d'alterar tenint en compte que en el mode que apareix representa «una nota sopra la» que ha de ser «semper canendum fa», és a dir, cantarem un mi<sub>b</sub>. També hi hem omès la presència de línies divisòries del compàs, a fi de no suggerir una accentuació prèvia al text imposada pel compàs de transcripció.

En aplicar aquests nous criteris gosem oferir aquesta versió mesurada amb la intenció que els cantors i els músics disposin d'una nova font d'inspiració per a recrear aquesta música, que es va anotar sobre un pergamí recuperat miraculosament de l'interior de les cobertes d'uns documents notariais de la comarca del Bages.

20. Jeroni de MORÀVIA, *Tractatus de musica* (c. 1272). Comentat a Christian MEYER, *Jérôme de Moravie: Un théoricien de la musique dans les milieu intellectuel parisien du XIII<sup>e</sup> siècle*, 1992.

## Beata Cecilia

Pergamí del mas Rossinyol s. XIII

Romà Escalas:  
Transcripció mesurada

Be - a ta Ce - ci - li - a

di xit Ti bur - ti

o ho di - e te fa - te - or me - um

es - se cog na tum qui - a a -

mor de - i te fe

cit es se comp tem to

rum y - do lo rum

Si cut e nim a - mor de

i mi - chi fi - tem tu - um con - iu - gem fe

RE

35  
8 cit i - ta te mi - chi cog - na - tur fra

39  
8 trem es se Con

43  
8 tem pto Ce ci li - a me mi sit

47  
8 ad vos ut hos - ten - da - tis mi -

50  
8 chi san ctum ur ba num. [Qüia ..]

## BIBLIOGRAFIA

- ADLER, Guido. «Der Gregorianische Gesang». A: *Handbuch der Musikgeschichte*. Berlín, 1930.
- ALTISENT, Miquel. *El canto gregoriano: Un modelo de música religiosa*. Barcelona, 1968.
- ANGLÈS, Higiní. *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1936. [MC XIII]
- APEL, Willi. *Gregorian chant*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- BESSELER, Heinrich. *Studien zur Musik des Mittelalters*. Archiv für Musiwissenschaft. Leipzig: Kistner & Siegel, 1926.
- ESCALAS, Romà. «L'himnari SMV 62 de la seu de Mallorca. Descripció i proposta musical». *Revista Catalana de Musicologia* [Barcelona: Institut d'Estudis Catalans], IX (2016).
- HORNBY, Emma. *Music and meaning in old Hispanic lenten chants: Psalmi, threni and the Easter vigil canticles*. Woodbridge: Boydell Press, 2013.
- Liber usualis*. Roma: Desclée & Socii, 1960.
- MEYER, Christian (ed.). *Jérôme de Moravie: Un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Créaphis, 1992.
- MOCQUEREAU, Dom André; BEYSSAC, Dom Gabriel. *De la transcription sur lignes des notations neumatique et alphabétique à propos du répons Tua sunt*. Leipzig: Festschrift U. Riemann, 1909.

- PARRISH, Carl. *The notation of medieval music*. Nova York: W. W. Norton and Co, 1957.
- SACHS, Curt. *Rhythm and tempo*. Nova York: W. W. Norton and Co, 1953.
- SUÑOL, G. M. *Introducció a la paleografia musical gregoriana*. Montserrat: Imprenta Subirana, 1925.
- TAYLOR, Henry Osborn. *The mediaeval mind*. Sydney: Wentworth Press, 2015, p. 321.

PERE VILA (CA. 1465-1538), ORGANISTA  
DE LES CATEDRALS DE VIC I VALÈNCIA,  
PROBABLE AUTOR DEL *MAGNIFICAT* A 4  
(BC: M 1167, *OLIM* E: TarazC 2/3)

JOSEP MARIA GREGORI I CIFRÉ  
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM

Pere Vila (ca. 1465-1538) fou el primer membre d'una nissaga de cinc organistes i compositors, que van regir les organisties de les catedrals de Vic, València, Lleida i Barcelona, entre el darrer quart del segle XV i el primer terç del XVII. Format, probablement, amb Gabriel Terrassa a Barcelona, fou organista de les catedrals de Vic (1502-1509, 1523) i València (1510-1517, 1522, 1525-1538). La seva estada a València coincidí amb la presència de Mateu Fletxa al capdavant del magisteri de la capella, època en què el seu jove nebot Pere Alberch (1517-1582) hi completà la formació. La identitat de Pere Vila no tan sols ha estat habitualment confosa amb la de Pere Alberch, sinó que ha generat dubtes raonables a l'hora d'establir el catàleg de l'obra d'ambdós compositors, arran de la diversitat de fonts en què l'autoria ha pervingut sota una única forma nominal: «Vila». En l'estudi es fa l'atribució del *Magnificat* (BC: M 1167, *olim* E: TarazC 2/3) a Pere Vila i se'n presenta la transcripció al seu terme.

PARAULES CLAU: catedral de Barcelona, catedral de Vic, catedral de València, Pere Vila, Pere Alberch, ensalades, renaixement musical a Catalunya, TarazC 2/3.

PERE VILA (CIRCA 1465-1538), ORGANIST OF THE CATHEDRALS  
OF VIC AND VALENCIA, PROBABLE AUTHOR OF THE *MAGNIFICAT* A 4  
(BC: M 1167, *OLIM* E: TarazC 2/3)

ABSTRACT

Pere Vila (circa 1465-1538) was the first member of a line of five organists and composers who led the organistships of the cathedrals of Vic, Valencia, Lleida and Barcelona between the last quarter of the 15th century and the first third of the 17th. Probably

trained under Gabriel Terrassa in Barcelona, he was the organist of the cathedrals of Vic (1502-1509, 1523) and Valencia (1510-1517, 1522, 1525-1538). His stay in Valencia coincided with the presence of Mateu Fletxa as the chapel master, in a period when his young nephew Pere Alberch (1517-1582) was completing his training there. The identity of Pere Vila has not only been commonly confused with that of Pere Alberch but it has also given rise to reasonable doubts when establishing the catalogue of the work of the two composers due to the various sources in which the authorship has come down to us under a single name: "Vila". In this study, the *Magnificat* (BC: M 1167, *olim* E: TarazC 2/3) is attributed to Pere Vila and its transcription is presented at the end.

KEYWORDS: Cathedral of Barcelona, Cathedral of Vic, Cathedral of Valencia, Pere Vila, Pere Alberch, *ensaladas*, musical Renaissance in Catalonia, TarazC 2/3.

Amb Pere Vila s'inicia una nissaga de cinc organistes i compositors, formada per Pere Vila, oncle (ca. 1465-1538), Pere Vila (ca. 1480-1545), Pere Alberch (1517-1582), Pere Ferrament (ca. 1522-1546) i Lluís Ferran (ca. 1565-1631), que van regir magisteris tan destacats com les organisties de les catedrals de Vic, València, Lleida i Barcelona, entre el darrer quart del segle xv i el primer terç del xvii. La nissaga era originària de la ciutat de Vic i va ser fruit d'un conjunt d'aliances matrimonials que es van produir entre les famílies Vila, Alberch, Ferrament i Ferran en el decurs dels segles xv i xvi.<sup>1</sup>

## 1. PERE VILA, ONCLE DE PERE ALBERCH

Pere Vila era d'origen vigatà i oncle indirecte de Pere Alberch (1517-1582), el cèlebre organista de la seu de Barcelona, tal com ell mateix va expressar en el document d'adquisició del títol d'organista de la catedral per a la seva nissaga. Gràcies a la ressenya del testament que Pere Vila feu a la ciutat de València l'any 1538, hem pogut elaborar diverses hipòtesis sobre la seva genealogia i delimitar-ne el grau real de parentiu envers el seu «nebot» Pere Alberch:

Pere Vila prevera testament fet en poder de Luys Trullench / notari de València, lo primer de febrer any MDXXXVIII / en lo qual fa hereu seu universal a Pau Vila, nebot seu, fill de Johan Vila germà de dit Pere a totes ses voluntats.<sup>2</sup>

Amb aquestes dades familiars i després de seleccionar dels fons arxivístics vigatans els possibles «Joan Vila» que podien haver estat germans de Pere Vila, vam concloure que devia ser Joan Vila, sabater, fill de Joan i Llorença, casat amb

1. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «La nissaga dels organistes Vila i les famílies Alberch, Vila, Ferran i Ferrament de la ciutat de Vic al segle xvi», *Recerca Musicològica*, núm. vi-vii (1987), p. 49-76.

2. Arxiu de la Catedral de Barcelona (ACB), *Llibre II borrador dels testaments / Stancia 166*, f. 95. El testament, però, no es conserva a l'ACB.

Constança Riera l'any 1486 i probablement nascut, com Pere Vila, entre el 1460 i el 1465.<sup>3</sup> Aquesta és l'única família Vila que entronca de forma directa amb els Alberch. Em sembla pertinent que ens aturem en la composició d'aquesta família, atès que Pere Alberch, en el seu testament, feia al·lusió a algunes persones que en formaven part.

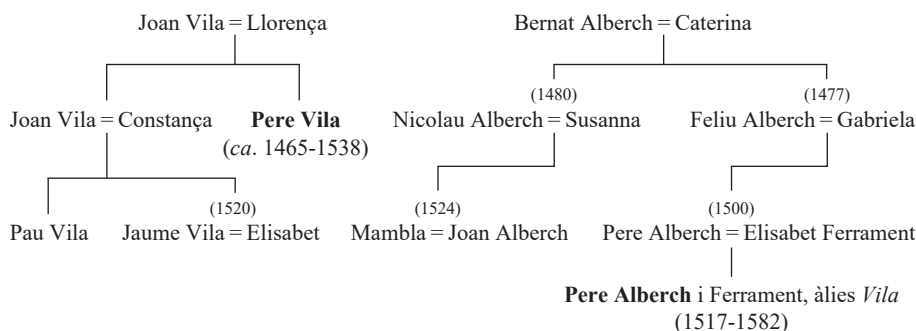
Segons la genealogia que hem pogut reconstruir, Joan Vila, sabater, i Pere Vila, organista, eren fills de Joan Vila i Llorença, casats entre els anys 1455 i 1460. Joan Vila va fer tres testaments. En el primer, datat el 16 d'octubre de 1490,<sup>4</sup> designava marmessors «Petrum Vila fratrem» i la seva esposa, Constança, i hereves universals les seves filles, Constança i Caterina. En el segon testament, datat el 2 d'agost de 1512, feia esment dels fills Margarida, Pere, Antoni i Joan Pau, als quals deixava sota la tutela de la seva esposa i de «Petrum Vila presbyterum beneficiatum sedis fratrem».<sup>5</sup>

Joan Vila dictà el seu darrer testament el 4 de març de 1519. El document esdevingué polèmic pel fet que va nomenar hereu universal el seu net Jaume Alberch, fill del matrimoni que el 1524 contragueren Joan Alberch i Elisabet Mambla. El primer, Joan Alberch, era l'hereu del mas Alberch de Santa Maria d'Oló i un dels fills de Nicolau Alberch i Susanna Arrencada, casat l'any 1480.<sup>6</sup> Nicolau Alberch, com Feliu Alberch —l'avi de l'organista Pere Alberch—, era fill de Bernat Alberch i Caterina d'Oló;<sup>7</sup> i Elisabet Mambla, l'esposa de Joan Alberch, era la vídua de Jaume Vila, fill del testador Joan Vila i nebot de l'organista Pere Vila.<sup>8</sup> Poc abans de traspassar, Joan Vila rebé l'extremunció de mans de Joan Bergadà, prevere, oncle de l'apotecari Onofre Bergadà, un dels cosins que Pere Alberch esmentarà en el seu testament.

El lligam de parentiu entre les famílies de Pere Vila i Pere Alberch esdevindrà encara més evident quan constatem que Joan Alberch, pare de l'hereu del controvertit testament de Joan Vila, era cosí germà del pare de l'organista Pere Alberch. Heus-en ací un arbre simplificat:

3. Arxiu de la Cúria Fumada de Vic (ACFV), *RCM*, 1348, f. 22v.
4. ACFV, *Pere Rusquelles, Manuali*, 1476-1506, f. 10.
5. ACFV, *Bernat de Prat, Apris. test.*, s. f.
6. ACFV, *Bernat de Prat, Manual 4*, s. f.
7. ACFV, *Joan Francesc Franch, Liber test.*, f. 66v.
8. ACFV, *Salvi Beuló, Liber test. I*, 45v-46.





Una altra via que enllaça la família de Pere Alberch amb la de Pere Vila l'ofereix el seguiment d'una deixa instituïda per Pere Alberch en el seu testament, quan esmenta «na Vilara neboda de mossèn Pere Vila».<sup>9</sup>

Efectivament, Magdalena Vila, una filla del germà de Pere Vila, va esposar Llorenç Vilar i redactà les seves darreres voluntats el 8 de juliol de 1584 (va escollir de marmessor l'apotecari Onofre Bergadà, cosí de Pere Alberch).<sup>10</sup> En el seu testament figura, com era consuetud a l'època, amb el cognom del marit i tal com l'esmenta Pere Alberch, Magdalena Vilara, filla de Joan Vila i Constança. Per una altra banda hem pogut constatar que un tal Onofre Senyer, àlies *Vilar*, va esposar una Joana Vilara, filla del matrimoni format el 1543 entre Jaume Alberch, de Santa Maria d'Oló, i Margarida Vilara. Es podria pensar que aquesta Margarida era una germana de Llorenç Vilar.<sup>11</sup>

Així, doncs, la relació de parentiu entre les famílies del germà de l'organista Pere Vila i la de l'organista Pere Alberch es podia mantenir en més d'una branca. La relació directa d'oncle a nebot, però, no va existir i el sentit de la utilització d'aquests termes cal entendre'l de forma genèrica, com també era usual en aquells temps, és a dir, parents en grau llunyà.

## 2. PERE VILA, ORGANISTA DE LES CATEDRALS DE VIC I VALÈNCIA

Pere Vila nasqué vers el 1465, atès que en el document d'adquisició del títol de propietari del càrrec d'organista de la seu de Barcelona, datat el 1536, hom recull la seva edat avançada «in septuagesimo vel circa».<sup>12</sup>

9. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB), *Antic Çafont, Primus liber testamentorum*, 1570-1583, f. 178-180.

10. ACFV, *Francesc Franch, test.*, s. f.

11. ACFV, *Joan Torra, Liber test.*, f. 225. Testament de Sebastià Alberch del 1586, fill de Jaume Alberch i Margarida Vilara.

12. ACB, *Diversos notaris*, s. XVI-XVI, plec solt.

El seu origen vigatà menaria a pensar que el primer contacte amb el món de la música el tingué a l'escola de cant de la catedral de Vic. Tanmateix, tal com es desprèn de l'intercanvi epistolar entre Pere Vila i el capítol barceloní, sembla que de bell antuvi va ser escolà cantor de la seu de Barcelona. El fet que no s'hagin conservat els llibres d'admissió dels escolans dels segles xv i xvi impossibilita certificar de forma documental el pas de Pere Vila per l'escolania barcelonina. Però les afirmacions, tant del capítol com del mateix Pere Vila, en donen fe amb escreix. El seu pas per l'escolania de la seu es produiria, aproximadament, pels volts dels anys 1475-1485, durant l'època dels magisteris de Francesc Santacana, Esteve Estarramats, Guillem Despuig i Mateu Ferrer; els tres darrers, cantors de la capella reial catalana de Joan II.<sup>13</sup> D'altra banda, hom coneix la presència a l'escolania de la catedral, el 1469, d'un escolà anomenat Joan Vila.<sup>14</sup> Qui sap si es tractava del germà gran de Pere Vila.

En dues de les dotze cartes que s'han conservat de l'intercanvi epistolar que es va produir entre els mesos de gener del 1536 i del 1538, entre Pere Vila, com a organista de la seu de València, i el capítol de la catedral de Barcelona, ell mateix feia memòria del seu pas per la catedral de Barcelona durant la seva puerícia. En una carta de l'1 de febrer de 1537 afirmava: «jo'm recort de ma puerícia lo servei de Déu ab quan compliment s'i feia».<sup>15</sup> En una carta dels capitulars de Barcelona, datada el 29 de desembre de 1536, aquests li demanaven que retornés a Barcelona per «descansar assí en sa valesa, recordat-se del temps de la sua puerícia».<sup>16</sup> I en una altra carta del capítol, redactada entre els mesos de setembre i octubre del 1537, es fa palès que alguns dels capitulars de més edat encara recordaven la seva música: «alguns senyors de canonges an recitat la melodia de les obres fetes per vostra reverència»,<sup>17</sup> la qual cosa assenyalava que el seu pas per Barcelona no es limità només a l'etapa formativa.

La documentació de la catedral de Vic permet resseguir el pas de Vila a través de diversos apuntaments. En els aniversaris del bienni 1483-1484, entre els apuntaments de beneficis de titulars absents en consta un de «mossen Vila de Barcelona per la capellania en dit / altar viii sous. absent»<sup>18</sup> —era un benefici a l'altar de la

13. Vegeu els nostres treballs «Mateu Ferrer, tenorista i mestre de cant de la seu de Barcelona (1477-1498)», *Recerca Musicològica*, núm. III (1983), p. 8-37, i «Músics de la Capella Reial Catalano-aragonesa de Joan II i Ferran II a la catedral de Barcelona (1458-1514)», *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, núm. III (1995), p. 19-27.

14. Josep SOLER I PALET, «La música a Catalunya. Aplega de materials per contribuir a sa història», *Revista Musical Catalana*, any XII, núm. 144 (1915), p. 367.

15. ACB, *Epistolari 1505-1540*, plec 1536-1540, s. n. Carta de l'1 de febrer de 1537. Cf. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona, 1450-1580*, tesi doctoral, vol. I, Bellaterra, UAB, 1986, p. 394-395.

16. ACB, *Llibre Ier / de cartas escrites / per lo M. I. C. / desde / 1515 / a 1540*, f. 459. Cf. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona, 1450-1580*, vol. I, p. 393-394.

17. ACB, *Llibre Ier / de cartas escrites / per lo M. I. C. / desde / 1515 / a 1540*, f. 479. Cf. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona, 1450-1580*, vol. I, p. 397.

18. Arxiu de la Catedral de Vic (ACV), *Comptes dels aniversaris, 1483-1484*, s. f.

Concepció—, del qual desconexim si es tractaria d'un benefici de Pere Vila, en aquells anys resident a Barcelona.

El 1502 Vila posseïa el benefici de la Passió de la catedral de Vic,<sup>19</sup> el qual, després del seu traspàs, passà a mans de Jaume Joan Ferrament, prevere de la seu de Vic i germà de la mare de Pere Alberch.<sup>20</sup> També posseïa un benefici al monestir de Santa Maria de Savall, un sota l'advocació de sant Sebastià a la parròquia de Santa Maria d'Anglès i la rectoria de Santa Maria de les Lloses, les rendes dels quals les administrava el pare Pere Alberch, pare de l'organista Pere Alberch i Ferrament, àlies *Vila*.<sup>21</sup>

El 1504, «dominus Petrus Villa» apareix en la secció de pagues de ploms canònics dels aniversaris de la catedral de Vic,<sup>22</sup> i entre els anys 1504 i 1506 un prevere homònim seu, també organista, actuava de receptor de les seves rendes dels aniversaris, en diverses ocasions:

Item e rebuts jo Pere Vila per lo dit mosen Pera Vila dos ducats [...] o Item jo Pera Vila atorch aver rebuts de vos mossèn / Pera Sauleda per lo dit mossèn Pera Vila sincoanta sous a sis de octubra [1506].<sup>23</sup>

Pere Vila sènior, oncle de Pere Alberch, va obtenir, també, els beneficis de Tots Sants,<sup>24</sup> Sant Gabriel<sup>25</sup> i d'altres a la catedral de Barcelona, tal com ho acrediten els llibres interns de la seu barcelonina de l'any 1519:

Abril any MDXVIII<sup>o</sup> / Perot Vila / Dit die rebem de mossèn Perot Vila en dos Pertides/ XIII sous en porrata del dret de la fàbrica de / sos beneficis.<sup>26</sup>

D'altra banda, el 29 de novembre de 1519, li fou concedida la dignitat d'una canongia a la catedral de Vic:

Die XXVIII novembres anno MDXVIII<sup>o</sup> fuit admissus in canonicum et fratrem nostrum honorabile et / providus vir Petrus Vila de dit per capa beato / Petro per eum facienda xxti. libras, et etiam in / fidemissores discretos Gabrielem Gual et Johannem Pradell praesbyteros vicenses beneficia/tos et Anthonium Ferrament paratorem vicensis.<sup>27</sup>

19. ACFV, *Bernat de Prat*, 1499-1502, s. f.

20. ACV, *Aniversaris*, 1556-1558, s. f.

21. ACFV, *Salvi Beuló, Manual*, 1533-1534 i 1534-1535, s. f.

22. ACV, *Llibre dels aniversaris*, 1504-1506, f. 88.

23. ACV, *Llibre dels aniversaris*, 1504-1506, f. 89 i 191, respectivament.

24. ACB, *Llibres d'albarans de la Pia Almoina*, 1501-1503, f. 11v. Cf. *Notari Joan Vilana*, 1499-1525, s. f.

25. ACB, *Ròssechs de la fàbrica del any 1492 fins en 1513*, f. 43v, 44; *Llibre de fabriques / son degudes a l'obra / de la seu de Barcelona (per vacants)*, [1514], s. f.

26. ACB, *Llibre de l'Obra*, 1517-1519, f. 42, 56, 72v.

27. ACV, *Llibre de les capes*, 1490, f. 134-135.

Gabriel Gual exercia el magisteri de cant de la seu de Vic des del 1516<sup>28</sup> i Antoni Ferrament era l'avi matern de Pere Alberch. Les rebudes anyals, de II lliures i X sous pel dret de la seva capa canonical de la catedral de Vic, inclogueren el canonge Pere Vila entre els anys 1519 i 1522-1527, tot i el testimoni de la seva residència a València.

El 17 de novembre de 1536, amb motiu del seu negoci amb el capítol barceloní per a l'adquisició de la titularitat del magisteri de l'orgue per a ell i els descendents de la seva nissaga, aquest li conferia:

[...] officio organi ut proprietario et honor. Petrum Vila presbitero olim canonico vicense preposito prepositure mensi januarii canonice Barchinone [...].<sup>29</sup>

D'aquesta manera, el capítol de la catedral de Barcelona acordà d'atorgar-li la dignitat canonical amb els rèdits de la pabordia de gener de la seu, en reconeixement a la seva generosa fundació; això no obstant, Pere Vila no va arribar mai a fer vida canonical a Barcelona. Pocs dies després, el 20 de novembre de 1536, els obrers majors de la catedral signaven àpoca a «Petro Vila presbytero olim canonico vicense preposito prepositures mensis januarii canonice Barchinone de quingentis libris barchinonesis», assegurant que havien venut el censal de 500 lliures que Vila havia dipositat a la taula de canvi en favor del capítol.<sup>30</sup> Aquest tema, però, l'abordarem en una altra ocasió.

Desconeixem quan i on degué començar la carrera d'organista de Pere Vila. Ara bé, el testimoni de la seva presència a l'escolania de la catedral de Barcelona vers els anys 1475-1480 mena a pensar que la seva formació es forjà sota els auspicis de Gabriel Terrassa, titular de l'orgue de la catedral de Barcelona entre el 1470 i el 1514 i reputat organista de la capella reial catalanoaragonesa durant els regnats de Joan II i Ferran III.<sup>31</sup>

Les valuoses aportacions de Francesc Villanueva, en què documenta la presència de Vila al capdavant del magisteri de l'orgue de la catedral de València, ajuden a esclarir els seus anys a Vic i, alhora, a discriminar amb més precisió els períodes d'alternança dels dos organistes homònims de la seu de Vic.<sup>32</sup>

28. Pere Carbons, Pere Areny, Bartomeu Trullols i Salvador Novell l'havien precedit en el decurs del segle XV. Cf. ACV, *Llibre de la obra de la seu de Vich*, 1426-1433, s. f., i *Liber V porterii*, f. 100 i 102, respectivament.

29. ACB, *Esborrany de manuals notariais*, 1536-1538, f. 7v-8r.

30. ACB, *Esborrany de manuals notariais*, 1536-1538, f. 10.

31. Cf. Josep Maria GREGORI, a «L'orgue, els orgueners i els organistes de la Seu en el Renaixement, fins l'arribada de Pere Alberch (1446-1536)», *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona, 1450-1580*, p. 257-307.

32. Francesc VILLANUEVA SERRANO, «Mateo Flecha el Viejo en la catedral de Valencia: sus dos periodos de magisterio de capilla (1526-1531? y 1539-1541) y su entorno musical», *Anuario Musical*, núm. 64 (2009), p. 57-108. Villanueva va poder accedir a la consulta dels llibres d'actes i d'administració de la catedral valenciana, cosa que no era possible durant l'època en què treballàvem en la confecció de la tesi doctoral.

Pere Vila començaria a exercir el magisteri de l'orgue de València a mitjan 1510.<sup>33</sup> La seva estada a la catedral valenciana es repartí en tres etapes: entre el 1510 i el 1517, any en què desaparegué dels llibres de comptes de la catedral a partir de la paga de Sant Joan; durant una part del 1522 i des de l'1 d'agost de 1524, en què reaparegué de forma provisional, i la darrera etapa, entre el 1525 i el 1538, en què romangué de forma contínua, sense cap absència documentada.<sup>34</sup>

Pel que fa a la presència de Pere Vila a Vic, cal tenir present que la documentació administrativa de la seu vigatana conté diverses llacunes entre els anys 1486 i 1516; amb tot, la seva presència està documentada en diverses ocasions. Si bé desconexim el moment de la seva incorporació al magisteri de l'orgue, amb la concessió del benefici de la Passió la seva vinculació amb la catedral de Vic és un fet el 1502.<sup>35</sup> En els llibres de comptes d'aquell any hom anotà: «tornia mossèn Perot»,<sup>36</sup> que és tal com se'l solia anomenar.

Respecte a la identitat dels dos organistes homònims, hem pogut observar que en els fons arxivístics vigatans, quan hom es referia a Pere Vila sènior —oncle de Pere Alberch—, gairebé sempre ho feia com a «Petrus de Villa», «Petro de Villa» i «Perot Vila», mentre que quan el document feia referència al seu homònim organista, Pere Vila júnior (ca. 1480-1545), hom l'esmentava simplement «Petrus Vila» o «Pere Vila».<sup>37</sup>

El retorn de Pere Vila a Vic durant els anys de la seva primera absència valenciana, és a dir, a partir de finals de juny de 1517, queda reflectit en les sèries dels llibres dels *Aniversaris* del bienni 1516-1518: «Primo paguí a mossèn Pere Villa per lo salari del orga viii<sup>o</sup> dinés».<sup>38</sup>

El 1520, gràcies a un document exhumat per Francesc Villanueva, Pere Vila es trobava a Nàpols el 28 d'abril de 1520.<sup>39</sup> El seu viatge a Nàpols resulta una dada

33. José SANCHIS SIVERA, *La catedral de Valencia*, València, Imp. Francisco Vives Mora, 1909, p. 456, cita una llista amb els organistes que apareixen en els protocols notariais de la catedral, entre els quals consta «Pedro Vila» el 1510.

34. Francesc VILLANUEVA SERRANO, «Mateo Flecha el Viejo en la catedral de Valencia: sus dos periodos de magisterio de capilla (1526-1531? y 1539-1541) y su entorno musical», *Anuario Musical*, núm. 64 (2009), p. 94-95.

35. En el decurs del segle XV, els organistes Francesc Albareda, Claudi Jubert (d'Avinyó), Bernat Albareda, Pere Ponç, Joan Carrarachs i Pere Rusquelles se succeïren en el magisteri de l'orgue vigatà. ACV, *Llibre de la obra de la seu de Vich*, 1402-1403, s. f.; 1426-1433, s. f.; 1484-1486, s. f. Vegeu, també, Joan GUDIOL, «Un organista del segle XV», *Revista Catalana*, núm. v (1921), p. 59 i «De organistes y organers de la catedral de Vich», *Butlletí del Centre Excursionista de Vic*, núm. v (1928), p. 139-142, i Meritxell VINAIXA I PLANAS, «Pere Ponç de Vic, efímer organista de la Seu de Girona el 1473», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. XXXIV (1994), p. 457-460.

36. ACV, *Comptes del comú*, 1502, s. f.

37. Vegeu pel cas ACFV, *Salvi Beuló, Deffinit. Test.*, 1523-1571, f. 42: «Petrus Vila» (capbreuador major de la Seu, 1528); f. 58: «Petrus de Villa» (prevere, negoci amb el canonge barceloní Antoni Quintana), 1534.

38. ACV, *Llibre dels aniversaris*, 1516-1518, s. f.

39. Francesc VILLANUEVA SERRANO, «Los órganos de la catedral de Valencia en el tránsito del Gótico al Renacimiento», *Nassarre*, 30 (2014), p. 15-68, nota al peu 75. En aquella època la relació

ben significativa, sobretot si tenim present la tradicional presència de cantors catalans i valencians a l'antic regne de Nàpols des de l'època d'Alfons IV el Magnànim, com els mateixos Joan Cornago, Pere Oriola, Bernat Icart o Mateu Ferrer.<sup>40</sup>

El 1522, Pere Vila reaparegué de forma fugaç als llibres de comptes de l'obra de la catedral valenciana, cosa que tornà a fer l'1 d'agost de 1524.<sup>41</sup> D'altra banda, el 28 d'abril de 1523 formava part de la relació dels canonges presents a la seu vigatana,<sup>42</sup> i també constava en algun apuntament sense datar del *Llibre de l'Obra* del bienni 1522-1524:

Item pos en despese jo dessús dit procurador que de manament / y voluntat del honorable Capítol he donat a mossèn Pere Vila / qui sonà l'orga XIII lliures.<sup>43</sup>

A partir d'aquella època no es torna a produir cap encavalcament documental entre les figures dels dos organistes homònims de la catedral de Vic. Pere Vila júnior (ca. 1480-1545) seguirà sonant els orgues vigatans fins al Nadal del 1544;<sup>44</sup> mentrestant, Pere Vila sènior constarà de forma ininterrompuda en la documentació de la catedral valenciana fins al 1538, any del seu traspàs.<sup>45</sup>

Així, doncs, la tercera etapa de la residència a València de Pere Vila comprèn els anys 1525-1538. El 1534 Pere Vila va confiar a Pere Alberch —el pare del jove organista Pere Alberch— la procura de les rendes dels seus benifets, tal com ho hem resseguit en diversos documents notariais:

Ego Petrus Alberch parator civis vicensis procurator ad hoc et alia legitime constitutus / et ordinatus ad honorabile Petro Vila presbitero Valentie residente [...].<sup>46</sup>

---

musical dels països de parla catalana amb Itàlia passava per València, ciutat que es va convertir en la veritable capital mercantil, comercial, artística i musical a partir de la guerra civil catalana de 1462-1472. A tall d'il·lustració, cal fer esment de la presència, el 1487, a la Cort de Ferrara d'Ercole i d'Este dels músics valencians «Petrus de Valentia» i «Bartholomeus de Valentia» (aquest darrer actiu entre el 1484 i el 1503). Cf. Lewis LOCKWOOD, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505*, Oxford, Clarendon Press, 1984, p. 190.

40. Allan W. ATLAS, *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1985, p. 89-97.

41. Francesc VILLANUEVA SERRANO, «Mateo Flecha el Viejo en la catedral de Valencia: sus dos periodos de magisterio de capilla (1526-1531? y 1539-1541) y su entorno musical», *Anuario Musical*, núm. 64 (2009), p. 94-95.

42. ACV, *Liber porterii* 6, f. 28v.

43. ACV, *Llibre de l'Obra*, 1522-1524, s. f.

44. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «La nissaga dels organistes Vila i les famílies Alberch, Vila, Ferran i Ferrament de la ciutat de Vic al segle XVI», p. 56-59.

45. Francesc VILLANUEVA SERRANO, «Mateo Flecha el Viejo en la catedral de Valencia: sus dos periodos de magisterio de capilla (1526-1531? y 1539-1541) y su entorno musical», *Anuario Musical*, núm. 64 (2009), p. 57-108.

46. ACFV, *Salvi Beuló, Manual*, 1534-1535, s. f.

A partir del 1530, la salut de Pere Vila es començà a afeblir. Gràcies a l'intercanvi epistolar amb la catedral de Barcelona, sabem que el gener del 1536 patia mal de gota. Aquell mateix any fou substituït per Miquel Vilar —el seu successor en el magisteri de l'orgue de València el 1538—,<sup>47</sup> i durant el Nadal del 1533 els seus joves deixebles, Gaspar Sagristà i Pere Alberch, van ser els encarregats de sonar l'orgue valencià. En el decurs del 1534, Pere Alberch fou qui percebé en nom del seu oncle les trenta lliures del sou anual de l'organista.<sup>48</sup> D'altra banda, la seqüència epistolar entre Vila i el capítol barceloní permet d'entreveure que el jove Alberch va romandre a València de forma continuada fins al març del 1536, i que s'hi desplaçà de nou entre els mesos de gener i març del 1537, i els de gener i febrer del 1538.<sup>49</sup> En la darrera carta del capítol, datada el 9 de gener de 1538, es feia palès que «mossèn Perot, son nebot, a demanat llicència per dos mesos per anar a besar les mans y visitar vostra reverència», atès el delicat estat de salut de Pere Vila; tanmateix, tot i el vistiplau del capítol, aquest l'apressava «per ser sa M[agestat] en esta ciutat [...] y's creu que la emperatrís vindrà [...] perçó el pregam (prestada la deguda obediència) [...] li done lisença que torne prest».<sup>50</sup>

Pere Vila redactà les seves últimes voluntats l'1 de febrer de 1538.<sup>51</sup> El seu traspass es degué produir pocs dies després, ja que el 27 de febrer el capítol de la seu de Girona rebia una carta que Pere Alberch els adreçava des de Barcelona per recomanar-los Gaspar Sagristà per a l'organistia de la catedral de Girona. Sagristà, que era natural de Manresa, havia estat company seu a València, on compartiren el mestratge de Pere Vila.<sup>52</sup>

47. Tot i l'aparició gairebé conjunta de Pere Vila i Miquel Villar, o del Vilar, a la seu valenciana, Villanueva és del parer de descartar la seva hipotètica relació de parentiu pel simple fet que el segon sempre va redactar els seus albarans en llengua castellana, mentre que Vila i el seu nebot ho feren sempre en català. Cf. Francesc VILLANUEVA SERRANO, «Mateo Flecha el Viejo en la catedral de Valencia: sus dos períodos de magisterio de capilla (1526-1531? y 1539-1541) y su entorno musical», *Anuario Musical*, núm. 64 (2009), p. 94-95, nota al peu 165.

48. Francesc VILLANUEVA SERRANO, «Mateo Flecha el Viejo en la catedral de Valencia: sus dos periodos de magisterio de capilla (1526-1531? y 1539-1541) y su entorno musical», *Anuario Musical*, núm. 64 (2009), p. 97, nota al peu 180.

49. Cf. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona, 1450-1580*, vol. I, p. 367-373.

50. ACB, *Llibre I<sup>er</sup> / de cartes escrites / per lo M. I. C. / desde / 1515 / a 1540*, f. 490. Cf. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona, 1450-1580*, vol. I, p. 398 i 424.

51. ACB, *Llibre II borrador dels testaments / Stancia 166*.

52. Després del traspass de Pere Vila, Gaspar Sagristà va exercir el magisteri de l'orgue de la parròquia de Sant Esteve de València. L'epistolari catedralici gironí, en fer referència a Gaspar Sagristà esmenta la fama de què gaudia Pere Vila en el seu temps: Sagristà és presentat com un «criat del *quondam* mossèn Vila, famós músic que sonava los organs de aquella Seu de València», i també *alumnus illius quibus domini Vila musicorum sua tempestate principis*. Cf. Josep Maria 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*, núm. XXVIII (1986), p. 281-298.

Pere Vila va aconseguir donar forma jurídica a l'adquisició del magisteri de l'orgue de la catedral de Barcelona per a ell i els successors de la seva nissaga, a canvi d'una copiosa donació econòmica que permetria finançar el nou orgue de la catedral i costejar, durant moltes dècades, una bona part del sou de l'organista. El protocol se signà el 18 d'agost de 1536, quatre mesos després que el capítol de la catedral de Barcelona conferís a Pere Alberch el magisteri de l'orgue.<sup>53</sup>

Arran de la institució de la capitulació entre Pere Vila i el capítol de la catedral de Barcelona en favor dels organistes del seu llinatge, els successius membres d'aquesta nissaga van ser coneguts amb el sobrenom de «Vila». Així s'esdevingué tant per a Pere Alberch i Ferrament, a qui Juan Bermudo en la seva *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555) esmentava entre els millors organistes hispànics del seu temps com a «mossén Vila de Barcelona», com per al seu nebot i successor, Lluís Ferran i Ferrament, el qual era conegut sota la forma nominal de «Lluís Ferran Vila».

Els fruits i beneficis de la llarga estada de Pere Vila a València romanen implícits en el text allegòric sobre l'estat en què es trobava la música i que Mateu Fletxa, oncle, va descriure en la seva ensalada *La viuda*. En fer esment dels darrers grans protectors de la música, Fletxa feia extensiu el seu elogi a la catedral de València: «De yglesia en yglesia / me quiero yo andar / por no mal maridar. / Ante el juez singular, / el cabildo de Valencia, adonde por excelencia / lo siente, / yo, la Música presente, / doy querella criminal [...]». Fletxa compongué *La viuda* vers el 1539, any en què iniciava la segona etapa al capdavant del magisteri de la catedral valenciana.<sup>54</sup> En aquell moment es complia un any del traspàs de Pere Vila, per la qual cosa l'empremta musical d'aquest darrer encara era ben present en el paisatge musical valencià; d'altra banda, l'al·lusió de Fletxa a l'excel·lència musical de la catedral valenciana no deixava de ser una lloança explícita a la figura del seu organista.

El mapa de la mobilitat de Pere Vila entre Barcelona, Vic, Nàpols i València és, a hores d'ara, el següent:

|             |                                                |
|-------------|------------------------------------------------|
| ca. 1465    | naixement a Vic                                |
| ca. 1473    | escolania de la catedral de Vic [?]            |
| ca. 1478    | escolania/cantoria de la catedral de Barcelona |
| ca. 1483... | organista a Barcelona [?]                      |
| 1502-1509   | organista de la catedral de Vic                |

53. ACB, *Diversos notaris*, s. xv-xvi, plec solt de 10 f., sense numerar. Cf. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona, 1450-1580*, vol. i, p. 360-366 i 394-408.

54. Francesc VILLANUEVA SERRANO, «Mateo Flecha el Viejo en la catedral de Valencia: sus dos períodos de magisterio de capilla (1526-1531? y 1539-1541) y su entorno musical», *Anuario Musical*, núm. 64 (2009), p. 74-77.



|           |                                                                                                               |
|-----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1510-1517 | organista de la catedral de València                                                                          |
| 1520      | viatge a Nàpols                                                                                               |
| 1522      | organista de la catedral de València                                                                          |
| 1523      | organista de la catedral de Vic                                                                               |
| 1525-1538 | organista de la catedral de València                                                                          |
| 1536      | adquisició del magisteri de l'orgue de la catedral de Barcelona per a ell i els successors de la seva nissaga |
| 1538      | traspàs a València                                                                                            |

### 3. PERE VILA I PERE ALBERCH: SOBRE LES SEVES IDENTITATS I EL REPERTORI COMPOSITIU

La controvèrsia sobre les identitats entre Pere Vila i Pere Alberch ha generat algunes confusions a l'hora d'establir el catàleg de l'obra compositiva de cadascun d'ells. Fem un breu recorregut per la seqüència historiogràfica que els ha acompanyat des de principis del segle xx, per mirar d'esclarir-ho.

Felip Pedrell fou el primer d'alertar de l'existència de dos músics «Vila», per bé que els subjectes de la seva identificació eren Pere Alberch i Lluís Ferran, els quals reconegué com a «Pere Albert Vila» i «Lluís Albert Vila», respectivament. En cap cas, però, advertí l'existència de Pere Vila, el fundador de la nissaga.

Pedrell va dedicar la primera sèrie dels seus «Músichs vells de la terra» a exposar un seguit de dades i hipòtesis sobre la identitat d'aquells «nous» compositors.<sup>55</sup> En aquella nova sèrie d'articles, Pedrell citava la crònica de Pere Joan Comes (1583),<sup>56</sup> però ho feia a través de la versió de Puiggari (1878), el qual interpretà que el cognom del compositor era Vila i el nom, Pere Albert.<sup>57</sup> Per això Pedrell, sota la influència de Puiggari, va seguir anomenant «Pere Albert Vila» Pere Alberch, tot i conèixer l'existència de l'*Odorum* (*qvas vulgo madrigales appellamus*) [BC: M 49], en el títol original del qual l'editor presenta l'autor amb el cognom llatinitzat: «Petro Albercio Vila». Ens sembla evident que si Pedrell hagués tingut

55. Felip PEDRELL, «Músichs vells de la terra. Pere Albert Vila (Continuació)», *Revista Musical Catalana* (Barcelona, Orfeó Català), núm. 1 (1904), p. 3-6; núm. 2 (1904), p. 21-25; núm. 3 (1904), p. 45-46; núm. 26 (1906), p. 22; núm. 27 (1906), p. 41-42.

56. Pere Joan COMES, *Libre de algunes coses asanyalades succeïdes en Barcelona y en altres pars* (Barcelona, 1583), llibre IV, cap. 42, f. 472v-473v [ms. 6 de la Biblioteca de l'Ateneu]. Editat per Josep PUIGGARÍ a *La Renaixensa* (Barcelona, 1878), p. 641-642. Còpies manuscrites a AHCB (ms. L-64, B-37, A-1); BC (ms. 160); Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès (ms. 6).

57. Josep PUIGGARÍ, *Libre de algunes coses asanyalades succehides en Barcelona y en altres parts. Format per Pere Joan Comes en 1583 y recóndit en lo Arxiu del Excelentíssim Ajuntament. Ara per primera volta publicat ab deguda llicencia baix la revisió de D. Joseph Puiggari oficial dels susdit arxiu*, Barcelona, La Renaixensa, 1878.

accés a alguna de les còpies manuscrites del llibre de Comes, hauria llegit correctament el cognom Alberch.

Després de presentar la descoberta de l'exemplar de l'*altus* de l'*Odorum* (1560-1561), que havia trobat a la biblioteca musical de Joan Carreras i Dagas,<sup>58</sup> Pedrell relatava que Francesc Pujol hi havia localitzat un joc de quatre quaderns manuscrits de les ensalades de Mateu Fletxa [BC: M 588/1], les quals incloïen també dues ensalades de «Vila»: *El bon iorn* i *La lucha*. D'altra banda, la mateixa biblioteca albergava un quadern de *baxo* de l'edició impresa de les ensalades [BC: M 851].<sup>59</sup>

En el següent número de la sèrie «Músichs vells de la terra», Pedrell agraïa «a la diligència investigadora del bon amich el jove artista entusiasta Francesch Pujol» la nova descoberta de dos quaderns manuscrits de tiple i baix amb vuit ensalades de «Flecha», *El bon jorn* i vuit madrigals de «Petrus Vila» [BC: M 588/2]. Pedrell acabava el seu article fent esment de la presència en el *Libro de Cifra Nueva*, de Luis Venegas de Henestrosa (1557), de:

[...] algunes composicions d'en Vila [sic], sense cap mena de dubte d'en Pere Albert, y de Luis Alberto, que crech, també sense cap dubte, que són del nebot d'en Pere Albert.<sup>60</sup>

Arran del coneixement de l'inventari de la biblioteca musical del rei Joan IV de Portugal, que Vasconcelos havia publicat el 1874,<sup>61</sup> en què en els registres 614 i 615 constaven obres de «Petro Albercio Vila», Pedrell es va preguntar si les «Odes, ou Madrigais em varias lingoas» i les «Odes espirituas» correspondrien a l'edició barcelonina del *liber primus* (1561) i *liber secundus* (1560) dels madrigals de «Vila», però no va prestar atenció al registre 443, on constava un llibre de «Tentos de Orgão. DE PETRO VILLA Doctor».<sup>62</sup>

58. Fou el 1890 quan Felip Pedrell revelava per primera vegada el descobriment de l'existència d'un quadern imprès de l'*altus* de l'*Odorum* de Pere Alberch, dins la biblioteca musical que Joan Carreras i Dagas posseïa a la Bisbal i que havia aconseguit reunir des del 1865. Pedrell efectuà la seva visita a la Bisbal durant el mes de febrer de 1890 i va deixar testimoni de la impressió que li produí en diversos articles: Felip PEDRELL, «Visita a una biblioteca musical», *Ilustración Musical Hispano-Americana* (Barcelona), any III, núm. 53 (2 abril 1890), p. 238-239, primer dels set articles que hi publicà sobre aquest tema; val a dir que, just abans, havia publicat els mateixos textos a *La Vanguardia* dels dies 27 i 29 de març i 1 d'abril d'aquell mateix 1890.

59. Felip PEDRELL, «Músichs vells de la terra. Pere Albert Vila (Continuació)», *Revista Musical Catalana*, núm. 2 (1904), p. 21-25.

60. Felip PEDRELL, «Músichs vells de la terra. Pere Albert Vila (Continuació)», *Revista Musical Catalana*, núm. 3 (1904), p. 45-46.

61. Joaquim de VASCONCELOS, *Primeira parte do Index da livreria de Musica do muyto alto, e poderoso Rey dom Ioão IV* [1649], Porto, Imp. Portuguesa, 1874. El registre 443 figura a la p. 110 consignant com a «Villa (Pietro)», i els següents a les p. 150-151.

62. Felip PEDRELL, «Músichs vells de la terra (Continuació). Adicions a la primera sèrie (segle XVI)», *Revista Musical Catalana*, núm. 27 (1906), p. 41-42.

Mossèn Higini Anglès sí que va posar èmfasi en l'existència d'aquest registre de la biblioteca de Joan IV, i va considerar que la seva autoria correspondria a Pere Alberch: «és possible que es tracti del nostre grandíssim Vila». <sup>63</sup> El 1920, mossèn Anglès encara no coneixia l'existència de Pere Vila; de fet, quan l'any següent publicava els madrigals de Brudieu, seguia considerant que «Pere Albert Vila» o «Pere Vila» eren dues formes nominals que corresponien a una mateixa identitat. <sup>64</sup> Fou amb motiu de l'edició de la seva primera ressenya biogràfica sobre Pere Alberch, el 1923, quan mossèn Anglès va començar a considerar que la grafia *Pere Alberch Villa* era «la firma autèntica del celeberrim organista català, com pot veure's en els llibres de l'Arxiu Capítular de la Seu de Barcelona, on l'hem trobada una pila de vegades sempre escrita així». <sup>65</sup>

El 1954 veia la llum el cèlebre *Diccionario de la música Labor*, endegat per Joaquim Pena i que va culminar mossèn Anglès, conjuntament amb Miquel Querol i un equip de trenta-nou col·laboradors. Pere Alberch ja constava introduït pel seu cognom correcte dins la lletra «A» —«ALBERCH VILA, Pedro (también VILA o VILLA simplemente)»—, però en l'apartat destinat al catàleg compositiu el diccionari explicitava que «se ha perdido su Libro de Tientos para órgano que en otro tiempo se guardava en la rica Bibl. del rey Juan IV de Portugal» i en la secció del repertori polifònic, després d'esmentar un *O Crux fidelis* a cinc veus, <sup>66</sup> s'hi afegia «un *Magnificat* a 4 v., ambos ms.». <sup>67</sup> En aquesta ressenya, doncs, mossèn Anglès va atribuir a Pere Alberch tant el llibre de «Tientos de Orgão. DE PETRO VILLA Doctor» de la Biblioteca de Joan IV, com aquest misteriós *Magnificat* a 4, del qual no es donava cap més referència.

Quan l'any següent, el 1955, el mateix mossèn Anglès publicava les ensalades de Mateu Fletxa, a l'hora de parlar del repertori compositiu d'Alberch explicità el següent:

[...] por indicios que tenemos existió otro Vila anterior a éste; conocemos varias obras polifónicas de caracter sagrado, atribuidas a *Vila*, algunas de las cuales pertenecen sin duda al Vila más antiguo. <sup>68</sup>

Tot i que no en digué res més, sembla plausible pensar que amb l'expressió «conocemos varias obras polifónicas de caracter sagrado, atribuidas a *Vila*» mos-

63. Higini ANGLÈS, *Catàleg dels manuscrits musicals de la col·lecció Pedrell*, Barcelona, BC i IEC, 1920, p. 61.

64. Felip PEDRELL i Mn. Higini ANGLÈS, *Els madrigals i la missa de difunts d'en Brudieu*, Barcelona, IEC i BC, 1921.

65. Higini ANGLÈS, «Els organistes i la música d'orgue a Catalunya en els segles XVIIè. i XVIIIè», *Revista Catalana de Música* (Barcelona), núm. 1 (1923).

66. Mossèn Anglès es referia a l'himne *O Crux ave spes unica* a 4 [BC: M 587, f. 84v].

67. Joaquim PENA i Higini ANGLÈS, *Diccionario de la música Labor*, Barcelona, Labor, 1954, vol. I, p. 34.

68. Higini ANGLÈS, *Mateu Flecha († 1553): 'Las ensaladas (Praga, 1581)'*, Barcelona, Biblioteca Central, 1955, p. 37.

sèn Anglès feia una atribució implícita de la *Lamentatio* a 3 [BOC: Ms. 6]<sup>69</sup> i del *Magnificat* a 4 [BC: M 1167] a aquest Vila més antic, tot i que, un any abans, aquesta darrera obra encara formava part de la llista de les obres d'Alberch del diccionari Labor.

El 1965, amb motiu de l'extens estudi introductori que feu a l'edició del *Libro de Cifra Nueva*, de Venegas de Henestrosa (1557), mossèn Anglès va establir que l'autoria dels *tientos* XII i XIII de «Vila», inclosos per Venegas, corresponia a:

Pedro Alberch y Vila, el célebre organista de la catedral de Barcelona [...] su verdadero nombre es el que escribimos nosotros, si bien se le conocía asimismo con el simple nombre de «Vila», su apellido materno.<sup>70</sup>

Però l'enigma amb què mossèn Anglès va presentar l'atribució d'unes «obras polifónicas de carácter sagrado», entre elles el *Magnificat*, a «otro Vila anterior a éste», va intrigar els futurs investigadors. El 1971, Josep Romeu va posar en dubte, d'una banda, l'existència del *Libro de tientos* que citava mossèn Anglès —tot i l'edició de l'inventari de la biblioteca de Joan IV publicat per Vasconcellos el 1874—, i, de l'altra, l'atribució de l'enigmàtic *Magnificat* a 4 a Pere Alberch en el diccionari Labor, que, deia Romeu, «no veo consignado en ninguna de las fuentes a que he tenido acceso». Finalment, afirmava:

[...] ignoro en que se basa Mons. Anglés, en su ed. FLECHA, *Ensaladas*, 37, para apuntar enigmáticamente: «Por indicios que tenemos, existió otro Vila anterior a éste; conocemos varias obras polifónicas de carácter sagrado, atribuidas a “Vila”, algunas de las cuales pertenecen sin duda al Vila más antiguo.»<sup>71</sup>

Mossèn Josep Pavia, en la seva tesi *La música en la catedral de Barcelona en el siglo XVII* (Universitat de Barcelona, 1979), donava a conèixer els documents relatius a la concessió, el 1580, de la coadjutoria de Lluís Ferran a Pere Alberch, en els quals es fa esment de l'existència d'un Pere Vila sènior i d'uns pactes que aquest signà amb el capítol de la catedral.<sup>72</sup> Poc després, reiterava el mateix sense aportar cap nova documentació sobre el tema:

69. La lamentació *O vos omnes* a 3 pertany a Pere Alberch, d'acord amb el catàleg del repertori compositiu dels músics «Vila» que vam establir a *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona, 1450-1580*, vol. II, p. 609-649.

70. Higini ANGLÈS, *La música en la corte de Carlos V*, vol. I, Barcelona, CSIC, 1965, p. 172-173. Més endavant (p. 176), desautoritzava la hipòtesi que Pedrell havia defensat sobre la identificació entre el nebot de Pere Alberch, Lluís Ferran, i el «Luys Alberto», autor de les salmòdies dels números 94 i 95 del llibre de Venegas de Henestrosa. Mossèn Anglès pensava, com és natural, que «Vila» era el cognom matern de Pere Alberch.

71. Josep ROMEU FIGUERAS, «Notas a la bibliografía del músico Pere Alberch Vila», *Anuario Musical*, núm. XXVI (1971), p. 75-92.

72. Josep PAVIA I SIMÓ, *La música a la catedral de Barcelona, durant el segle XVII*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986, p. 251-254.

Pere Vila senior, inicia la serie de tres grandes organistas de nuestra Catedral, pertenecientes todos ellos a una misma familia de Vic.<sup>73</sup>

Això no obstant, mossèn Pavia ignorava el document fundacional signat entre Pere Vila i el capítol el 16 d'agost de 1536, la correspondència entre Pere Vila —organista a València— i el capítol barceloní (1536-1538), així com tota la documentació notarial i eclesiàstica servada als arxius vigatans, que permetria identificar amb claredat cinc organistes «Vila».

Efectivament, a partir del 1987 i a mesura que donàvem a conèixer els primers treballs sobre l'obra madrigalesca de Pere Alberch,<sup>74</sup> vam començar a publicar els primers estudis de referència sobre Pere Alberch i la nissaga vigatana dels músics «Vila»,<sup>75</sup> tant pel que fa a la recomposició del relat biogràfic de cadascun d'ells com a la identificació i a l'establiment del seu llegat compositiu.<sup>76</sup>

Amb tot, l'únic dubte que roman obert sobre les atribucions del respectiu repertori compositiu fa referència al llibre de «Tentos de Orgão. DE PÉTRO VILLA Doctor», desaparegut amb la biblioteca de Joan IV de Portugal. Mossèn Anglès l'atribuí a Pere Alberch, la qual cosa també vam fer nosaltres en el seu moment, tot i que la forma nominal «Petro Villa» troba molta més correspondència amb les maneres amb què hom designava Pere Vila en la documentació de l'època que no pas amb Pere Alberch.

Pel que fa a les ensalades *El bon jorn* i *La lucha*, incloses sota l'autoria de «Vila» en l'edició de les ensalades de Fletxa (Praga, 1581), Maricarmen Gómez considerava la hipòtesi que es poguessin atribuir a Pere Vila, atenent la vinculació d'aquest darrer amb València i el context valencià en què es desenvolupà aquest gènere.<sup>77</sup> El plantejament de Gómez, prou raonable des de l'òptica d'una lògica estrictament científica, no té en compte, però, els criteris musicals que acompanyen la composició d'aquestes obres, és a dir, els elements formals i sintàctics que en configuren l'estil, els quals són, precisament, els que atorguen solidesa a l'atribució de les dues ensalades a Pere Alberch. Això ja ho vam establir així el 1986,

73. Josep PAVIA I SIMÓ, «Historia del órgano mayor de la catedral de Barcelona (1538-1952)», *Anuario Musical*, núm. XXXV (1978-1980), p. 82.

74. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «El Manierisme a Catalunya a través dels Madrigals de Pere Alberch (1560-61) i de Joan Brudieu (1585)», *Nassarre*, núm. III (1987), p. 99-112, i «La estilística manierista en el *Liber Primus* (1561) de los Madrigales de Pere Alberch», *Nassarre*, núm. IV, vol. 1-2 (1988), p. 105-117.

75. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Assaig crític-bibliogràfic sobre Pere Alberch i Ferrament, àlies Vila (1517-1582)», *Anuario Musical*, núm. 42 (1987), p. 93-104, i «La nissaga dels organistes Vila i les famílies Alberch, Vila, Ferran i Ferrament de la ciutat de Vic al segle XVI», *Recerca Musicològica*, núm. VI-VII (1987), p. 49-76.

76. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Vila», a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, Madrid, SGAE, 2002, p. 885-888. La direcció del *Diccionario* va preferir reunir sota un sol epígraf les veus relatives a Pere Vila, Pere Alberch i Ferrament, Pere Ferrament i Vila i Lluís Ferran i Ferrament.

77. Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, '*Las ensaladas* (Praga, 1581)' *con un suplemento de obras del género*, vol. I-II, València, Institut Valencià de la Música, 2008.

arran de l'estudi i la transcripció de la seva obra compositiva dins la nostra tesi doctoral.

D'altra banda, avui dia, gràcies als estudis de Villanueva, sabem que Alberch no només va romandre a València entre els anys 1536 i 1537, tal com es desprèn de l'intercanvi epistolar entre Pere Vila i el capítol de la seu de Barcelona, sinó que ja va substituir el seu oncle durant les festes de Nadal del 1533 i també en el decurs del 1534, en què rebé el sou de l'organista en nom de Pere Vila.<sup>78</sup> Si bé és cert que, a hores d'ara, es desconeix la data de l'inici de la residència del jove Alberch a València, per formar-se sota el mestratge del seu oncle, considerem que és molt alta la probabilitat que fos vers el 1530, dins del marc de la primera època en què Mateu Fletxa [Freixa?]<sup>79</sup> comandava el magisteri de la capella de la catedral valenciana, entre el 1526 i el 1531.

Aquest fet també ajuda a entendre i situar en el context de la catedral de València la composició de les seves dues ensalades: *La lucha*, l'escriptura de la qual es pot datar pels volts del 1530-1531, i *El bon jorn*, més elaborada, que escriví pels volts del 1536, just abans de la seva marxa de València, amb citacions temàtiques que també apareixen a *Los chistes* i a *La bomba*, de Fletxa oncle. L'empremta i la influència musical de Fletxa, probable mestre d'Alberch a València juntament amb Pere Vila, s'hi fa ben palesa.

D'altra banda, és evident que el jove Alberch ja era conegut amb l'àlies *Vila*, el cognom del seu oncle, des dels seus anys de formació a la catedral de València. Per això no ha de causar estranyesa que l'autoria de les seves dues ensalades es presenti sota el cognom «Vila», tant a la taula com a l'interior dels quaderns de l'edició impresa. Si ens cenyim a l'òptica musical, la distància entre el llenguatge i l'estil de Vila i el d'Alberch és ben notòria: oncle i nebot es porten més de cinquanta anys; més de dues generacions de compositors els separen, una distància que el seu repertori compositiu evidencia.

La hipòtesi que, des d'una òptica estrictament historiogràfica, planteja l'autoria de Vila per a les dues ensalades —deixant de banda, per un moment, la incongruència musical adés esmentada— menaria a concloure que hauria estat Vila el veritable creador de l'ensalada valenciana. Pere Vila era quasi una generació anterior a Mateu Fletxa; la seva presència a la catedral de València —el centre on l'ensalada adquirí el seu format valencià— està documentada des del 1510. Si ens atenim només a aquests fets, seria fàcil argumentar que les ensalades de Vila po-

78. FRANCESC VILLANUEVA SERRANO, «Mateo Flecha el Viejo en la catedral de Valencia: sus dos períodos de magisterio de capilla (1526-1531? y 1539-1541) y su entorno musical», *Anuario Musical*, núm. 64 (2009), p. 96-97.

79. Villanueva assenyalava que en la signatura autògrafa de nou albarans de la primera època, el músic emprà la forma «Frexa» i afegeix: «todo apunta a que fuese "Freixa", escrito en la ortografía actual, el original patronímico del músico, mientras que la forma "Flecha" habría surgido como resultado de dos cambios consonánticos, uno fruto de la castellanización ("ch" por "x") y otro como fenómeno lingüístico habitual en ambas lenguas ("l" por "r")». FRANCESC VILLANUEVA SERRANO, «Mateo Flecha el Viejo en la catedral de Valencia: sus dos períodos de magisterio de capilla (1526-1531? y 1539-1541) y su entorno musical», *Anuario Musical*, núm. 64 (2009), p. 79.

drien haver estat anteriors a les de Fletxa i que fos Vila qui establís les bases del nou gènere que Fletxa va saber desenvolupar a partir del 1526, arran de la seva incorporació al magisteri de la catedral de València. En tal cas, la font de les citacions temàtiques que apareixen a *Los chistes* i *La bomba*, de Fletxa, caldria cercar-les a *El bon jorn*, i no a l'inrevés. I si seguíssim amb l'argument d'atribuir les dues ensalades a Vila i no a Alberch, també es podria adduir a favor seu que la diferència estilística vindria justificada per la convinguda distància idiomàtica entre el llenguatge litúrgic —amb el seu perfil canònic i conservador— i el del repertori en romanç, obert a la modernitat i, en el cas de l'ensalada, evocador d'un volgut estil pseudopopular. Tanmateix, però, després d'haver interpretat de forma successiva el *Magnificat* i *El bon jorn* en diversos concerts,<sup>80</sup> es fa ben evident que la diferència idiomàtica que separa ambdues obres no obeeix a una duplicitat lingüística de caràcter funcional, sinó a la simple distància generacional que separa el llenguatge i l'estil de Vila del d'Alberch. Això ens referma, una vegada més, en la conveniència d'interpretar les transcripcions musicals abans de convertir-les en edicions musicològiques.

Per tancar aquest tema, cal també tenir present que quan Alberch demanà llicència per publicar obres «de canto llano, y de órgano y de missas, motetes y madrigales» el 1559,<sup>81</sup> en cap cas va fer esment de les dues ensalades, la qual cosa sembla indicar que estava al corrent del projecte de Pere Pujol d'editar-les amb les de Mateu Fletxa el 1557.<sup>82</sup> Pujol, documentat per Muñoz a la seu de València entre el 1510 i el final del 1535,<sup>83</sup> no només hauria conegut personalment el jove Pere Alberch, sinó que, molt probablement, hauria obtingut de les seves mans les còpies de les dues ensalades, així com l'autorització per publicar-les.

Tornant al repertori compositiu de Pere Vila, l'única obra conservada que se li pot atribuir, amb un cert grau de certesa, és el *Magnificat* a 4 (BC: M 1167). Aquesta composició es conserva en un manuscrit de quatre folis numerats —f. 58v-61—, que va ser desmembrat del llibre de polifonia E: TarazC 2/3, al qual pertanyia a l'origen. L'autoria de l'obra és consignada sota la forma «Villa» a la taula del llibre de polifonia que es conserva a TarazC 2/3, però sota la forma «Vila» en el foli 58v del manuscrit BC: M 1167.

La desmembració d'aquests folis del corpus original es deuria produir abans de l'estiu del 1930, atès que en el *Llibre de Registre de Música* de la Biblioteca de

80. Un d'ells celebrat amb el grup De Canendi Elegántia a la capella de Santa Àgata de Barcelona per cloure el simposi *Pere Alberch (1517-1582) i la música del Renaixement a Catalunya*, organitzat per la Societat Catalana de Musicologia, amb la col·laboració del MUHBA, el 17 de novembre de 2017, per commemorar el 500è aniversari del naixement de Pere Alberch.

81. Josep Maria MADURELL, «La imprenta musical en España. Documentos para su estudio», *Anuario Musical*, núm. VIII (1953), p. 230-236.

82. Josep Maria MADURELL, «La imprenta musical en España. Documentos para su estudio», p. 230-231, en què reproduï el document de l'autorització reial, datat a Valladolid el 16 d'agost de 1557.

83. Ferran MUÑOZ, *Mencia de Mendoza y la Viuda de Mateo Flecha*, València, Institució Alfons el Magnànim, 2001, p. 65, nota al peu 252.



Catalunya l'entrada del manuscrit apareix consignada entre els mesos de juny i agost del 1930: «Vila. Magnificat a 4 veus (posat a part armari xvi)».<sup>84</sup>

Malgrat això, quan el 1960 mossèn Anglès feia la descripció del manuscrit número 2 de l'Archivo Musical de la Catedral de Tarazona, en reproduïa la taula on segueix constant amb el número 33: «VILLA: Et exultavit...LIX», però en cap moment va al·ludir a la desmembració d'aquests folis de l'original i a la seva nova ubicació.<sup>85</sup> Justo Sevillano, el 1961, citava la taula del manuscrit d'aquesta manera: «33. (ff. 60-62). Villa. *Magnificat*, a 4 voces; versos pares, incompleto».<sup>86</sup> Les descripcions que en feren l'un i l'altre semblaven seguir donant crèdit de la presència del *Magnificat* en el corpus del manuscrit de Tarazona. L'obra, però, feia, com a mínim, trenta anys que ja no hi era.<sup>87</sup>

Pel que fa a l'atribució de l'autoria de l'obra de «Vila» a Pere Vila, cal tenir present que el llibre de polifonia de Tarazona és una antologia de polifonia eclesiàstica, copiada dins del primer terç del segle XVI, amb repertori d'autors de la seva generació, com ho foren Escobar, Alva, Peñalosa, Anchieta, Marlet<sup>88</sup> i Josquin Des Prés, entre d'altres, la majoria dels quals van romandre actius, com a terme mitjà, entre els anys 1470 i 1530, aproximadament.

D'altra banda, els elements que configuren el llenguatge formal i estructural de l'obra des dels àmbits tessitursals, l'alternança en el tractament de versets a dues, tres i quatre parts, la fidelitat canònica del *cantus firmus* en la veu superior, els paral·lelismes intervàlics de terceres i sisenes, l'ús de quarts paral·lels cadencials (arcaïsmes de doble sensible), les imitacions en *fuga realis* entre dues i tres veus, les subtilitats en el tractament musical del text... situen de ple el *Magnificat* de Vila en el context estilístic del repertori eclesiàstic de l'època de Josquin Des Prés i Loyset Compère, dos dels principals referents internacionals de la seva generació, presents també a TarazC 2/3.

84. BC: M 3709, f. 25v.

85. Higini ANGLÈS, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, vol. I, Barcelona, CSIC, 1960, p. 122-123.

86. Justo SEVILLANO, «Catálogo musical del Archivo Capítular de Tarazona», *Anuario Musical*, núm. XVI (1961), p. 149-176.

87. Val a dir que, en aquells anys, no era infreqüent l'intercanvi de documents entre els responsables dels arxius eclesiàstics, biblioteques i d'altres institucions; ens decantem a pensar que es tractaria més d'un cas de bescanvi que no pas d'un cas de manllevament o d'una sostracció.

88. Autor d'un *Magnificat* a 4 en el mateix manuscrit TarazC 2/3 f. 54v-57, Antoni Marlet havia estat mestre de cant de la capella nobiliària de l'infant Enric d'Empúries abans de ser nomenat mestre de la catedral de Tarragona, el 8 de juny de 1506. Sobre això, vegeu Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «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.)», *Revista Catalana de Musicologia*, núm. X (2017), p. 45-65.



4. [PERE] «VILA». *MAGNIFICAT* A 4. BC: M 1167, F. 58V-61  
(*OLIM* E: TarazC 2/3)<sup>89</sup>

## Magnificat

BC: M 1167, f 58v-61

(*olim* E: TarazC 2/3)

VILA

[= Pere Vila (ca. 1465-1538)]

Ma - gni - fi - cat á - ni - ma - me - a Dó - mi - num.

[Cantus]

[Tenor 1]

[Tenor 2]

[Bassus]

Et ex - sul - ta - vit, et ex - sul - tá - vit spí - ri - tus me - us, spí - ri - tus me - us, spí - ri - tus me - us.

© Josep Maria Gregori i Cifré, 1984

89. La primera transcripció del *Magnificat* aparegué a Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona, 1450-1580*, vol. II, p. 727-754, amb una reducció a la meitat dels valors originals.

2

26

In De o sa

In De o sa

In De o sa

In De o sa

34

lu ta ri me o.

lu ta ri me o.

lu ta ri me o.

lu ta ri me o.

Qui - a re - spe - xit hu - mi - li - tá - tem an - cil - læ su - æ.

Ec - ce e - nim ex hoc be - á - tam me di - cent o - mnes ge - ne - ra - ti - ó - nes.

[Cantus]

Qui - a fe - cit mi

[Tenor 2]

Qui - a fe - cit mi hi ma

49  
hi ma

56  
gna, qui po tens est, qui po  
gna, qui po tens est, qui po

63  
tens est. Et san ctum  
tens est. Et san ctum

72  
no  
no

81  
men e jus,  
men e jus,

87  
et san ctum no men e jus.  
et san ctum no men e jus.

4

Et mi-se-ri-cór-di-a e-jus in pro-gé-ni-es et pro-gé-ni-es ti-mén-ti-bus e-um.

[Cantus] Fe

[Tenor 1] Fe cit po - ten - ti - am

[Tenor 2] Fe cit po - ten - ti - am in

101 cit po - ten - ti - am in bra chi -

in bra chi - o su

bra chi - o su

108 o su - o, in bra - chi - o su -

o, fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su -

o, fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su -

114 o. Di - sper - sit

o. Di - sper - sit su - per bos

o. Di - sper - sit su - per bos

120

su - per - bos men - te cor -

men - te cor - dis su

men - te cor - dis su i,

126

dis su i, di - sper sit su -

i, di - sper sit su - per - bos men -

di sper sit su - per

133

per - bos men - te cor - dis su i.

te co dis su i.

bos men - te cor - dis su i.

De - pó - su - it po - ten - tes de se - de et e - xal - tá - vit hú - mi - les.

6

[Cantus]

[Tenor 1]

E su ri en

[Tenor 2]

[Bassus]

E su ri en

144

E su ri en tes im ple vit

tes im ple vit bo

E su ri en tes im

tes im ple vit bo

151

bo

nis, bo

ple vit bo nis.

158

nis. Et di vi tes

166

di vi tes di mi sit

172

in a nes, et

8

179

di vi - tes di - mi sit

di vi - tes di - mi sit

et di - vi - tes di - mi sit

et di - vi - tes di - mi sit in

186

in a

in a nes, in a

in a

a

193

nes.

nes.

nes.

nes.





[Tenor 1] Si - cut lo - cu tus est

[Tenor 2] Si - cut lo - cu tus est,

[Bassus] Si cut lo - cu

207

ad pa

ad pa

tus est ad pa

214

tres no

tres no

tres no stros,

222

stros, ad pa tres no stros.

stros, ad pa tres no stros.

ad pa tres no stros.

10

228

A - bra - ham et se -

A - bra - ham et se - mi - ni

A - bra - ham et se - mi - ni

234

mi - ni e - jus in sæ - cu - la.

e - jus in sæ - cu - la.

e - jus in sæ - cu - la.

Gló-ri - a Pa-tri et Ff-li-o et Spi-rí-tu-i San-cto.

[Cantus]

Sic - ut e -

Sic - ut e - rat e -

Sic - ut e -

Sic - ut

249

rat in prin - ci - pi - o, in prin - ci - pi -

8 rat in prin - ci -

8 rat in prin - ci - pi -

e - rat in prin - ci - pi -

256

o, et nunc et sem  
pi o, et nunc et sem  
o, et nunc et sem  
o et nunc et

264

per, et in sæ

per, et in sæ

sem per, et in sæ

12

272

et in sæ - cu - la sæ - cu - la sæ - cu - lo  
in sæ - cu - la sæ - cu - lo  
cu - la sæ - cu - lo

280

lo rum, sæ - cu - lo - rum,  
rum, sæ - cu - rum,  
sæ - cu - lo - rum,  
rum, sæ - cu - lo - rum,

288

sæ - cu - lo - rum. A - men, a - men, a - men.  
lo - rum. A - men, a - men, a - men.  
sæ - cu - lo - rum. A - men, a - men, a - men.  
sæ - cu - lo - rum. A - men, a - men, a - men.



## ELS ORGUES GRANS DE MONTSERRAT (I): DES DEL SEGLE XVI FINS AL 1811

RAMON ORANIAS I ORGA  
Societat Catalana de Musicologia

### RESUM

Estudi de les característiques tímbriques dels instruments que han intervingut en el culte montserratí, des de l'inici del segle XVI fins a la destrucció del monestir per les tropes franceses (1811).

Disposem, a partir del 1506, de les primeres dades sobre l'instrument de l'antiga esglésiola romànica. Possiblement va ser un orgue de caràcter gòtic tardà, del qual no coneixem ni la disposició ni l'orguener, però que pervingué fins al 1599, any del trasllat de la santa imatge a la nova església.

En aquest cas, l'orguener Jordi de Mendoza és l'encarregat de bastir el nou instrument. Possiblement no l'acabà, i fou Francesc Bordons qui el portà a terme. Orgue admirat pel seu fill Francesc-Lluís Bordons i Gatuelles.

També treballà a Montserrat fra Bartomeu Triay, però no realitzà l'orgue major, com fins ara es creia, sinó que basteix el que serà «l'orgue dels escolans», instrument col·locat al presbiteri.

Antoni Boscà i Llorens refà l'orgue principal el 1737. A partir dels seus treballs en altres llocs del país, a més de les indicacions deixades pels compositors montserratins, podem entreveure la disposició d'aquest gran instrument. Ens hi ajuda el gravat d'Alexandre Laborde (1808).

PARAULES CLAU: Montserrat, orgue, Jordi de Mendoza, Francesc Bordons, Bartomeu Triay, Antoni Boscà.

### THE GREAT ORGANS OF MONTSERRAT (I): FROM THE 16th CENTURY TO 1811

### ABSTRACT

This is a study of the timbre features of the instruments which have played a part in worship at Montserrat from the early 16th century to the destruction of the monastery by the French army in 1811.

As from 1506, we have information on the organ of the old Romanesque church. It was possibly a Late Gothic instrument, although we have no knowledge of either its structure or its builder. In any case, it existed until the year 1599 when the Holy Image was transferred to the new church.

The organ maker Jordi de Mendoza was commissioned to build the new organ for this church. It is possible that he did not complete this instrument and that Francesc Bordons finished it. This organ was admired by his son Francesc-Lluís Bordons i Gatuells.

Friar Bartomeu Triay also worked at Montserrat but he did not build the great organ, as had been believed up to now: rather, it was he who made the one that would be known as “the choirboys organ”. This instrument was placed in the chancel.

Antoni Boscà i Llorens rebuilt the great organ in 1737. On the basis of his work in other places in the country and the mentions made by the composers of Montserrat, we can get an idea of the structure of this important instrument. The engraving by Alexandre Laborde (1808) also provides help in this respect.

KEYWORDS: Montserrat, organ, Jordi de Mendoza, Francesc Bordons, Bartomeu Triay, Antoni Boscà.

## 1. INTRODUCCIÓ

En un article anterior,<sup>1</sup> tot aprofitant l’avinentesa que ens proporcionava en aquell moment el disseny del que esdevindria el nou orgue de Montserrat, intentàvem esbrinar breument quina havia estat l’activitat orguenera en les dues esglésies que aquest santuari montserratí ha tingut al llarg dels seus quasi mil anys d’existència.

Ara, atès que la fretura de temps impedí que aquest nou treball sobre els orgues de la basílica montserratina fos publicat en el llibre *La llum del so*,<sup>2</sup> com a complement de l’article del pare Francesc Xavier Altés,<sup>3</sup> arran de la inauguració del nou instrument, he tingut l’oportunitat de portar-lo a terme i mirar d’esbrinar, a partir de les informacions conegudes que la història ens ha deixat disponibles, quina és l’estructura sonora o la disposició dels registres que els diversos orgueners han plasmat en els orgues que han ressonat en aquests espais sagrats montserratins. En aquesta primera part ens cenyirem des de l’inici del segle XVI fins a la seva destrucció, el 1811, per les tropes franceses.

Evidentment, la base documental primària d’aquest escrit reposa sobre l’article anterior del 2007 esmentat, però també, tal com s’anirà veient, sobre el ja citat treball d’investigació, només en el camp històric, realitzat per Francesc Xavier

1. Ramon ORANIAS I ORGA, «Els orgueners que han treballat en els orgues de Montserrat», *Butlletí del Santuari*, núm. 79 (2007), p. 37-42.

2. Francesc Xavier ALTÉS I AGUILÓ, *La llum del so: El nou orgue de Montserrat*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2011.

3. Francesc Xavier ALTÉS I AGUILÓ, «A través dels orgues de l’església-basílica de Montserrat», *La llum del so: El nou orgue de Montserrat*, p. 19-47.

Altés i Aguiló (1948-2014), monjo d'aquest monestir i historiador, que tan prematurament ens deixà. A més de la base de dades que l'orguener Gabriel Blancafort (1929-2001) donà al monestir i que, força ampliada per diversos treballs, forma l'Arxiu Blancafort, dedicat a l'orgueneria, sobretot la de l'antic Regne d'Aragó (Catalunya, Aragó, València i Mallorca) i de la resta peninsular.

## 2. L'ORGUE GÒTIC TARDÀ

Tot i la seva fundació el 1025, no és fins bastant més tard que comencem a tenir notícia dels orgues que acompanyarien els diversos oficis litúrgics en la primera església, la vella nau romànica, ampliada amb dues naus laterals força estretes, tal com veiem en les miniatures iconogràfiques.

No és fins al 1506 que, a causa d'una notable renovació o reparació,<sup>4</sup> disposem d'una descripció del que podria ser un orgue de factura tardogòtica:

In duplici magni Organi instructione cum pergula sua ac cathedra praedicandum, usque ad annum 1506, sexcentas quinquaginta libras.

Per tant, fàcilment podem deduir que l'orgue estava format ja per dos cossos (*duplici magni organi*), que suggereixen un cos d'orgue major i un altre de cadireta, tot seguint els patrons normals de l'època. Estava rematat per una cimera (*pergula*) que recorda l'estil gòtic, semblant als grans models que imperaven aleshores, alguns dels quals han arribat als nostres dies: seu de Saragossa, 1469; parròquia de Sant Pau de la mateixa ciutat, 1572?; col·legiata de Daroca, 1488; seu de Palma de Mallorca, 1497; catedral de Perpinyà, 1506. «Són les cinc joies de la corona», segons l'expressió de l'orguener Gabriel Blancafort.<sup>5</sup> Però la nau romànica montserratina era d'unes dimensions molt més reduïdes,<sup>6</sup> la qual cosa fa pensar que l'instrument havia de ser mitjanament petit. Amb tot, el fet de disposar de dos cossos ja el col·loca en una situació relativament nova en aquell moment, i no seria gens estrany que disposés de jocs diferenciats per teclats, tal com havien començat a introduir-se en les obres de Jacme Gil a València (1420),<sup>7</sup> fra Lleonard Martí a la seu barcelonina (1459), un dels primers orgues amb cadireta; obra que perfeccionà Antoni Prats el 1482, introduint-hi, a més, la separació de jocs dins d'un mateix teclat. Miquel Narcís ho farà amb el de la seu gironina, el 1497, i el 1506 ja hi basirà un teclat «ab les uncles de fusta de boix, ab los bemols negres e larchs, segons

4. F. X. ALTÉS I AGUILÓ, «A través dels orgues...», p. 22.

5. Gabriel BLANCAFORT I PARÍS, «El órgano gótico en España», discurs d'ingrés, *post mortem*, a la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, *Anuari de l'Orgue* (Barcelona: Associació Catalana de l'Orgue [ACO]), vol. I (2002).

6. F. X. ALTÉS I AGUILÓ, *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, p. 11-12.

7. G. BLANCAFORT I PARÍS, «El órgano gótico...», p. 38 i s.



vuy se acostuma».<sup>8</sup> En aquest mateix any, l'orguener manresà mossèn Gabriel Capdebós (o Capdepós) farà també una separació tímbrica semblant en els seus instruments a Perpinyà.

Però la descripció de l'instrument montserratí quan parla de «pergula», o element que sobresurt com a cimera que corona uns «castells», ens permet d'apreciar que ja posseïa un element tècnic que devem a l'època gòtica tardana: el mecanisme anomenat *reducció*.<sup>9</sup> És a dir, l'element mecànic articulat que permet transmetre el moviment de les teclades des de l'amplada del teclat fins a l'amplada més notable de la façana. Així s'abandonava la forma dels tubs en ala, o de triangle rectangle, pròpia dels portatius o recitatius amb els tubs greus a l'esquerra de l'organista i els més aguts a la dreta, per a adquirir la possibilitat d'ordenar els tubs majors a ambdós extrems de la façana, de manera que la seva sonoritat quedava molt més repartida i ampliada, dividida en mitres, torres o castells, que permetien, a més, una decoració més exuberant.

Una altra referència de l'orgue montserratí és en el record de les obres realitzades durant el primer abadiat del pare Miquel Forner (1540-1544), el qual «dexo hechas algunas obras tales [...] Vna fue la torre de las campanas, otra el horgano nuevo [...]».<sup>10</sup> Malauradament, tot i afirmar que es tracta d'un nou instrument, que potser només va ser profundament reformat a causa d'una major separació tímbrica de les diverses fileres de tubs, abandonant de mica en mica el *blockwerk* gòtic,<sup>11</sup> no en tenim cap més referència, a part d'algunes qüestions de servituds internes o de manteniment que no ens aporten cap novetat a l'entorn de la seva composició sonora. Tot i agrair, en l'escrit, la notificació del pas d'alguns clergues bons organistes i d'un orguener de la família Bordons el 1590.<sup>12</sup>

Val a dir que, tot i que la dedicació de l'església nova es feu el 2 de febrer de 1592, aquesta vella església romànica estigué en servei fins a l'11 de juliol de 1599.

Resumint, doncs, ens trobem ja, a principis del segle XVI, amb un instrument que:

a) Estava enlairat, adossat al mur nord de la nau, costat muntanya,<sup>13</sup> prop del cor on cantaven els monjos.

8. Francesc BALDELLÓ, «Organos y organeros en Barcelona (s. XIII-XIX)», *Anuario Musical* (Barcelona), núm. 1 (1946), p. 195-237.

9. Joaquín SAURA BUIL, «Reducción», a *Diccionario técnico-histórico del órgano en España*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2001.

10. Gregorio de ARGAIZ, *La Perla de Cataluña: Historia de Nuestra Señora de Montserrat*, Madrid, Imprenta de Andrés García de la Iglesia, 1677, p. 186.

11. Això suposaria un canvi, o bé una reforma important, dels salmers de l'instrument que comportaria un resultat tímbric realment ben manifest.

12. F. X. ALTÉS I AGUILÓ, «A través dels orgues...», p. 24. Podria tractar-se d'Antoni (II) Bordons o bé del seu parent Josep (I) Bordons. Cf. Josep M. SALIS I CLOS, «Els Bordons, destacada nissaga d'orgueners, i la seva aportació a l'orgueneria catalana (s. XV-XVII)», *Revista Catalana de Musicologia*, núm. X (2017), p. 14-44.

13. F. X. ALTÉS I AGUILÓ, «A través dels orgues...», p. 22.

b) Tenia una façana de tubs de tipus gòtica, però de dimensions molt més reduïdes que els exemples de les col·legiades i catedrals esmentades.

c) Presentava dos cossos sonors, que fan suposar que es pugui tractar d'un cos major i d'una cadireta (recordant el de la seu barcelonina de 1459?).

### 3. L'ORGUE DEL RENAIXEMENT I DEL BARROC

No és fins pocs anys després del trasllat de la santa imatge de la Mare de Déu a l'església nova, el 1599, que tenim noves dades sobre l'instrument. Fra Jordi de Mendoza (ca. 1530 - Sant Magí de la Brufaganya, 1607) enllesteix, a mitjans del 1606, el que serà el primer instrument del nou recinte sagrat, que havia començat el 1603.<sup>14</sup> Era un religiós dominic portuguès que, després de treballar a Úbeda (1575), a la seu de Jaén (1586), a la de Granada, a la col·legiata de Baza (1587-1591) i a la seu de Guadix (1592),<sup>15</sup> mentre preparava un viatge a Roma s'aturà a Catalunya per bastir-hi l'orgue de Montserrat, i el 1604 començava el del convent dels Pares Predicadors, de Santa Caterina Màrtir, a Barcelona. No sabem la disposició del de Montserrat, però, sortosament, el frare cronista i organista del convent dominic barceloní ens aporta dues referències que poden ser il·lustradores de l'instrument que basteix en ambdós llocs. Diu el cronista:

Als 27 de febrer 1604 any de bisext se donà principi a la obra de orga nou que fa lo p[ar]je fr. Jordi Mendoza de n[ost]ra religió, natural portugués, home de 74 anys. Lo qual passant per esta terra que anava a Roma lo férem aturar, si be ja en Montserrat feya lo orgue de aquella Iglésia, ans que pensant sabia obrar conforme al modern y prometent ell faria cosas inauditas (lo que jo crech), però no duradoras y per a quatre dias, los de Montserrat y nosaltres li donàrem a fer estas dos pessas. Però han reexit molt al reves, y grosses en veus y massorrals no obstant que còstan millanars de ducats entre unes coses i altres, per la molta musa que ditas obras pòrtan y gastos ab excés.<sup>16</sup>

D'aquesta primera nota podem constatar dos elements clarificadors. El cronista, que és organista, afirma que malgrat que creia que l'orguener «faria cosas inauditas», el resultat és el d'unes veus «grosses y massorrals», la qual cosa, sense entrar en envitricollaments semàntics, ens deixa entreveure, d'entrada, que hi va haver un resultat bastant deficient en l'harmonització dels diversos jocs. Però, a més a més, que l'orgue tenia «molta musa», és a dir, molta llengüeteria. Aquesta dada és important, ja que ens confirma l'existència de jocs de llengüeta, cosa que situa l'instrument en el marc del Renaixement. És precisament en aquesta època

14. F. X. ALTÉS I AGUILÓ, *L'església nova de Montserrat...*, p. 154.

15. Juan RUIZ GIMÉNEZ, *Organería en la diócesis de Granada (1492-1625)*, Granada, Junta de Andalucía, Diputación General de Granada, 1995.

16. F. X. ALTÉS I AGUILÓ, *L'església nova de Montserrat...*, p. 154.

que hi ha una gran eclosió d'instruments musicals, dels quals també l'orgue es fa ressò: dolçaines, regalies, etc.

Mendoça venia de la col·legiata de Baza, on en el segon contracte (1591), que ampliava l'instrument, se'ns diu:

Yten con condiçión que las medidas de orlos, ducaynas, bajones y cornetas las a de fijar con sus panderetes dejándolas afinadas y las pipas y lenguetas tan fortalecidas como conbiene y los tenpladores que tiene puestas las dichas mesturas de manera que con façilidad estén como es necesario para que con facilidad las pueda tenplar qualquier tañedor que ubiere en la dicha yglesia que lo supiere haçer.

I, a més a més:

Yten con condiçión que a de ser obligado ansimesmo de assentar las tronpetas rreales puniéndolas su gobierno de viento y someros de forma que se tañan en el dicho hórmano con la façilidad que las demàs mesturas dejándolas fijas y fortalecidas como está dicho de las demàs con sus templadores y con la perfección necessària.<sup>17</sup>

Per tant, era evident que Mendoça dominava l'art de la llengüeteria. I, a més, una novetat: a part dels *orlos* i dolçaines que abraçaven tota l'amplària del teclat, ja hi trobem uns baixons i unes cornetes que constituïen un sol joc, però partit. Cal tenir present, a més, que, en aquest cas, cornetes no és una mixtura de flautes, tal com va ser més tard i segueix essent avui en dia, sinó que es tracta d'un joc de llengüeteria que imitava el so del conegut instrument.

Podria ser que la introducció d'aquest registre fes pensar en les «coses inaudites» que el cronista-organista n'esperava? I que precisament per aquests jocs, d'una elaboració més difícil i, per tant, més cara, el preu de l'instrument pugés en excés? Possiblement aquesta novetat de llengüeteria no va acabar d'encaixar amb el gust dels oïdors de l'època.

Però no oblidem el curiós detall, propi d'un constructor experimentat, que permet la disposició dels jocs «para que con facilidad las pueda tenplar qualquier tañedor que ubiere en la dicha yglesia que lo supiere haçer», la qual cosa el fa co-neixedor de les necessitats en què es troba sovint l'organista.

Una altra qüestió és la segona referència que ens aporta el mateix cronista-organista dominic, però ja només referent a l'orgue barceloní, quan intenta reparar l'enutjós desgavell de l'instrument:

[...] procurí de apendrar lo que bonament pogui per saber treballar, y, [...] en afinarlo, desferem tot lo que toca a musica y fent mixtures a la moderna, esta vuy molt reparat y cambiat de tal manera que y ha tanta diferencia com del cel a la terra [...] ara tenim un orgue alabat per los experts en esta materia.<sup>18</sup>

17. J. RUIZ GIMÉNEZ, *Organería...*, p. 98.

18. F. X. ALTÉS I AGUILÓ, «A través dels orgues...», p. 27.

És a dir que, malgrat que Mendoça incorpori la llengüeteria renaixentista, amb jocs partits i possiblement peanyes de pedal, com més endavant veurem, la construcció de les mixtures continuava fent-les a l'antiga, o sigui, sense la repetició tan característica de la mixtura «a la moderna» i encara actual. Aquest fet, com tot organista coneix, té una enorme influència en l'aclariment de la tímbrica, sobretot en les notes greus. Tot i que en la seva primera actuació en l'obra de Baza ens parli de l'entonació de 13 pams i mig (equivalent al 8') amb «octavas, quince-nas, docenas, churumbelado»,<sup>19</sup> no resta clara la composició d'aquest darrer joc.<sup>20</sup>

I encara es podria afegir un altre detall, ja citat, del seu bon fer en l'instrument del 1587 a Baza: no es pot assegurar que les 8 contres de 13 pams i mig que l'orgue-ner s'obligava «a ponerlas al lado de la caja [...] a manera de dos torres» es poguessin utilitzar com un pedal de contres.<sup>21</sup> El contracte matisa que «las seis contras de madera que estan fechas las a de asentar poniéndoles el viento neçesario con sus canales y aviendo puesto el gobierno de las dichas contras y asiento dellas».<sup>22</sup> En parlar de *contras* deixa entreveure la presència d'unes peanyes de pedal? Si més no, la seva col·locació «a manera de dos torres» ens recorda més la disposició de façana de l'antic instrument de la catedral vella de Salamanca (ca. 1380), semblant a les de l'antic Regne d'Aragó, on les torres de pedal són als laterals, que no pas la que adoptà posteriorment la factura castellana, amb els tubs grans al centre.

Amb tot, el seu instrument durà poc temps a Montserrat, si és que realment el va acabar. Durant l'abadiat de Juan de Valenzuela (1607-1610) s'emprengué la construcció d'un nou instrument que es confià a Francesc Bordons (1571-1627?), membre de la nissaga que, com ja hem dit, el 1590 havia participat en l'afinació de l'antic instrument de la vella església romànica. En sabem ben poc, d'aquest nou orgue, a part del color daurat i de les pintures de les sarges que l'embellien.<sup>23</sup> Ocupava la quarta capella superior del lateral esquerre. Es parla de 1.113 tubs.<sup>24</sup> Per la referència expressada el 1616 en el contracte d'un orgue nou a la seu de Manresa, podem saber:

[...] que dit m<sup>o</sup> Francesc Bordons, d'assi a tres anys... tinga de fer y fabricar, conforme fer i fabricar promet, un orgue conforme sta fet y fabricat un orgue per ell dit Bordons fet en la iglesia del monestir de Nostra Senyora de Montserrat, exceptat empero que noy ha de haver en aquest regalias, en lloch empero del dit registre de regalias tinga de fer en lo loch de la cadireta un registre ques diu simbalet [...].<sup>25</sup>

19. J. RUIZ GIMÉNEZ, *Organería...*, p. 91.

20. J. SAURA BUIL, «Churumbelado», a *Diccionario...*

21. *Contres* no significa forçosament que sigui un joc de pedal. En aquesta època podien significar tant les notes baixes del joc més greu com les notes de pedal. Louis JAMBOU, *Evolución del órgano español: Siglos XVI-XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1888, p. 120-121, col·l. «Ethos-Música», II.

22. J. RUIZ GIMÉNEZ, *Organería...*, p. 85.

23. F. X. ALTÉS I AGUILÓ, «A través dels orgues...», p. 27.

24. Pere SERRA I POSTIUS, *Epítome histórico del portentoso Santuario y Real Monasterio de Nuestra Señora de Montserrat*, Barcelona, Pablo Campins, 1747, p. 443.

25. F. X. ALTÉS I AGUILÓ, «A través dels orgues...», p. 27.

És a dir, tenia una cadireta, que implica també una obra major, i en aquesta cadireta hi havia un joc de regalies que no va ser del gust manresà.

Una altra referència<sup>26</sup> d'aquest orguener, segons Gabriel Blancafort, és la seva actuació a l'instrument de la seu de Perpinyà, el 1624, on col·loca llengüeteria, després d'haver acabat, amb una caixa barroca, el de la seu solsonina (ca. 1620).

També el que basteix a Esparraguera no ens aporta gaire llum, ja que, tot i ser contractat possiblement el 1627,<sup>27</sup> la referència és el de Santa Caterina, completament refet pel mateix Francesc Bordons<sup>28</sup> el 1614. Diu que ha de ser amb «la fabrica de les muses i enflautat de lorque de dita vila conforme lo de Santa Catherina de Barcelona».

Tampoc ens aporta gaire cosa el relat del seu fill Francesc-Lluís Bordons i Gatuelles (ca. 1610-1650), quan entre el 1646 i el 1649 basteix el de la parròquia del Sant Esperit de Terrassa, ja a la fi dels seus dies,<sup>29</sup> tot deixant indicat que:

[...] quant farien lo orgue gran [...], que lo organista que se empendrà a ferlo, lo haje de fer conforme estat fet lo orgue gran de Montserrat sens llevarli res ni afegir y res, y sera dels bells organs de Catalunya ques deia que sil feyats al respecte de la Cadira seria una cosa excessiva y no estaria be y costaria molt.<sup>30</sup>

Això ens fa pensar que deuria quedar molt satisfet de l'obra del seu pare a Montserrat. Però, a partir d'ací, ara per defecte, podem entreveure com podia ser la cadireta de l'instrument montserratí. El cos petit de l'obra terrassenca tenia, amb tota probabilitat, un flautat principal de 8'; un altre de suau, també de 8', i un bordó dolç (tapat) de 8', si s'ha de jutjar per les tres possibilitats de fer un ple, tal com el mateix orguener ho deixa establert. És una cadireta de grans dimensions, amb un principal de 8', cosa que implica un orgue major amb la base d'un flautat de 16'. Bordons i Gatuelles s'espanta del volum resultant de tot l'instrument —devia tenir les seves raons—, no el vol proporcionat a la cadireta que acaba de bastir i opta per demanar, a qui el faci, un cos major com el de Montserrat «sens llevarli ni afegir res». Per tant, almenys pel que fa a l'orgue montserratí, podem concloure que la base del cos major era un flautat principal de 8' —tal com ens mostra el gravat de Laborde— i que, pel que fa a la cadireta, malgrat la volumetria que s'hi expressa, solament tenia com a base de principal un 4' (130-140 cm d'alçària), i en façana, tal com se'ns mostra. A l'interior, com ja era normal, hi hauria un tapat de 8', aproximadament de la mateixa alçària. I tal com els manresans ens

26. Arxiu Gabriel Blancafort, Monestir de Montserrat.

27. F. X. ALTÉS I AGUILÓ, *L'església nova de Montserrat...*, p. 156.

28. Daniel CODINA I GIOL, *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. XI: *Narcís Casanoves: Obres completes, I*, Barcelona, Generalitat de Catalunya i Monestir de Montserrat, 1984.

29. Volgué ser enterrat sota el seu orgue, en aquella església.

30. Francesc PUJOL i Vicenç M. GIBERT, «La música a Catalunya», *Revista Musical Catalana* (1915), p. 71-80.

indiquen, també hi havia unes regalies, com en el de Terrassa. No podem anar més enllà pel que fa a la composició interior exacta d'aquest «bell» instrument.

Tot amb tot, una nota relacionada amb uns treballs de reparació i ampliació, de maig a setembre del 1663, de l'orgue montserratí, fets per un religiós innominat del convent de Santa Mònica de Barcelona, posa de manifest que hi incorporà un joc de «47 dulsaynas o regalías de boix, 15 de las grans, 15 de las mitjanes y 17 de las patitas», fornides de «canalillas» de llautó.<sup>31</sup> Això ja ens permet deduir que un dels teclats de l'instrument tenia quaranta-set tecles i que probablement es tractava del de l'orgue major, atès que el de la cadireta ja disposava d'unes regalies. No seria gens estrany suposar que el teclat d'aquest petit cos tingués quaranta-dues notes,<sup>32</sup> de  $do_1$  a  $la_4$  (C-a''), mentre que el de l'orgue major, de quaranta-set, arribés fins al  $re_5$  (C-d'''), ambdós, però, amb la primera octava, curta o «capada» i, pel que fa a la cadireta, amb octava curta també de mà dreta. Ja l'avi Bordons, juntament amb l'orguener Salvador Estada, ho havia fet bastant semblantment a la seu gironina entre el 1565 i el 1566, un segle abans. Això ens permetria deduir que aquesta darrera reforma, a part dels treballs de manteniment, va consistir a ampliar jocs amb un registre, una tasca més fàcil de fer que emprendre una ampliació de teclats que hauria suposat una actuació en els salmers, amb el consegüent desmuntatge de tot l'instrument.

El mes maig de l'any 1702, Joan Garcia (1651-1707), sagristà major, organista i mestre de capella i de l'escolania, rebé una almoïna de cent doblons d'or del comte de Peralada, «dejando a disposición del dicho P. Garcia que se gastassen en el que el quiesiese como fuesse del culto de Nuestra Señora».<sup>33</sup> Un donatiu benvingut que permeté una àmplia reforma de l'instrument, de manera que «se hizo casi todo de nuevo poniendo registros a lo moderno, para cuja obra dio cien doblones [...]».<sup>34</sup> Es tracta de la reforma que emprengué fra Bartomeu Triay (†Olesa de Montserrat, 1711), religiós trinitari menorquí, detallada en un manuscrit que mossèn Francesc Baldelló va donar a conèixer.<sup>35</sup> La seva composició és la següent:

|                                     |         |               |
|-------------------------------------|---------|---------------|
| 1. Flautat de cara                  | 14 pams | = 8'          |
| 2. Octava                           |         | = 4'          |
| 3. Altra octava                     |         | = 4'          |
| 4. Quinzena de dues fileres (+ 19a) |         | = 2' + 1' 1/3 |

31. F. X. ALTÉS I AGUILÓ, *L'església nova de Montserrat...*, p. 156.

32. L. JAMBOU, *Evolución del órgano...*, p. 114-116.

33. F. X. ALTÉS I AGUILÓ, *L'església nova de Montserrat...*, p. 157.

34. M. NOVIALA, *Breve noticia del Seminario de Niños Escolanes...*, Arxiu del Monestir de Montserrat, p. 102; *Catalogo de los Monges que siendo niños, sirvieron de Escolanes*, Arxiu del Monestir de Montserrat, p. 41.

35. Francesc BALDELLÓ, «Un tratado de organería del siglo XVIII», *Anuario Musical* (Barcelona), núm. XIV (1959), p. 187-188.

|                                             |         |             |                  |
|---------------------------------------------|---------|-------------|------------------|
| 5. Dotzena llarga                           |         | 2' 2/3      |                  |
| 6. Alemanya de quatre flautes per punt      |         | = 4 fileres |                  |
| 7. <i>Simbalet</i> de tres flautes per punt |         | = 3 fileres |                  |
| 8. Dotzena nasarda                          |         | 2' 2/3      |                  |
| 9. Quinzena nasarda                         |         | 2'          |                  |
| 10. Flautat de <i>madera</i>                | 14 pams | 8'          |                  |
| Peanyes de 27 pams                          |         | 16'         | 7 notes de C a B |

El manuscrit no aporta cap data de la reforma empresa, però, evidentment, fou després de la recepció d'aquesta almoïna important. Per primera vegada, doncs, disposem d'una descripció detallada almenys dels jocs del cos major i del pedal d'un orgue, tal com Triay els deixà. No ens parla de la cadireta del de Montserrat, però ens exposa, en el seu manuscrit, la disposició d'una cadireta i ens en dibuixa una làmina on el seu teclat és de quaranta-dues notes, amb les dues octaves curtes, tal com ja devia ser el que hi havia deixat Francesc Bordons. Tot això presenta un problema. L'inno-minat religiós barceloní, el 1663, havia afegit quaranta-set dolçaines. Això suposa un teclat manual, com hem dit, de quaranta-set notes, mentre que Triay, tot detallant-nos la composició dels jocs, ens diu que «Lo 4 la quinsena, camina 40 canons [...], y reitera 5 canons, y així acaba [...]». És a dir que la quinzena, per no acabar massa aguda, repeteix en les seves cinc darreres notes. Això comporta un teclat de només quaranta-cinc notes, de  $do_1$  a  $do_5$  (C-c'''), amb octava curta. No sabem què va passar amb les dues notes restants ( $do_5^\#$  i  $re_5$ ). Però mentre que la primera octava del manual, curta, disposava, com també el de la cadireta del  $si_1$ , del pedal, amb contres pròpies de vint-i-sis pams (16'), només arribava des del  $do_1$  fins al  $si_{11}$ . No tenia el  $si_1$  natural, només tenia set notes. Un cas per a estudiar, tot i que potser és un indicatiu resultant de la música que es feia en aquella època,<sup>36</sup> ja que, generalment, el teclat de peanyes o de botons, del pedal, abraçava l'octava diatònica sencera, a més del  $si$  bemoll.

Al marge de totes aquestes petites particularitats, se'ns planteja una qüestió molt més seriosa referent a la disposició d'aquest instrument: l'orgue montserratí de principis del segle XVIII només tenia els jocs que ens transcriu Triay? Vegem-ho amb més detall.

La crítica que es fa a fra Mendoza és la de posar massa «musa», és a dir, llen-güeteria, a l'instrument de Santa Caterina, entre altres coses. La seva obra del 1591 a Baza ja té *orlos*, dolçaines, baixons i cornetes. Des del 1540, l'orgue castellà ja

36. Gonzalo de Córdoba i Juan Gaytán, el 1549, havien deixat en l'orgue de l'emperador, a Toledo, una octava sencera de contres, la qual cosa motivà que els seus visuradors posteriors, Lois Albero i Francisco Gómez, no hi estiguessin d'acord i afirmessin: «Porque jamás han de servir ni se puede hacer consonancia con ellos por la gran profundidad del tono dellos [...] con siete contras se tañe cuanta música hay i avrá en el mundo [...] y lo conocerá cualquiera que entienda física». Jesús Ángel de la LAMA, s. j., *El órgano barroco español*, vol. 1: *Naturaleza*, Valladolid, Junta de Castilla y León; Asociación Manuel Marín de Amigos del Órgano, 1995, p. 171.

disposava de trompetes.<sup>37</sup> L'instrument de Francesc Bordons (1609) té unes regalies a la cadireta, la qual cosa fa pensar que disposà, almenys, d'una trompeta a l'orgue major. El 1663 s'hi afegeix un joc de dolçaines o regalies de boix. No es diu on, però a Castella, un segle abans, el 1588, ja hi havia dolçaines en façana.<sup>38</sup> El mateix Triay, el 1681, havia col·locat un joc de trompeta real a l'orgue de Torroella de Montgrí i unes «trompetillas de box» a l'orgue major de la parroquial de Sitges, el 1697;<sup>39</sup> orgue que, abans del final d'aquell segle XVII, el seu ajudant, Joan García, ampliaria amb uns registres de més. Pel que fa a la cadireta montserratina, Triay no ens en diu res. Podia ser molt semblant a la que ell mateix ens descriu com a cadireta ideal en el seu manuscrit. Tampoc apareix la llengüeteria en les obres citades en el seu escrit. Sembla que només es limita al *plenum* de l'orgue i als jocs de flautes i nasards. A la gran nau montserratina, com a orgue gran, només hi havia un instrument de divuit o vint jocs, amb dos cossos i un joc de pedal? Amb una harmonització de baixa pressió, a peu obert, cantant a deu metres d'altura i al centre de la nau? L'escola montserratina (March, Cererols, López, etc.) comença a ser ja molt desenvolupada en aquesta època i, a més a més, tenia molt contacte amb l'escola castellana.<sup>40</sup> També contrasta —aquesta simple disposició— amb la solemnitat tan pomposa que ens transmeten les cròniques de les celebracions d'aquell temps (rebuda de personatges famosos o importants, festes solemnes, etc.). El fet que Triay posés a Vall-de-roures un «orgue major» amb vuit jocs es pot explicar. Però sorprèn el fet que, per aquells mateixos anys, Josep Boscà i Sarienyena (1703) basteixi a Montblanc un instrument de factura catalana tradicional (orgue major i cadireta), però amb una riquesa de fons, de mixtures i de nasards i amb una corneta magna, encara que totalment desproveït de llengüeteria.<sup>41</sup> Com pot ser que a Montserrat el cos major de l'orgue gran només tingui deu jocs?<sup>42</sup> És una qüestió que, a manca de més documentació, de moment hem de deixar oberta.

Però abans de seguir endavant, cal tornar un xic endarrere i tenir en compte un petit detall. El mateix any del donatiu comtal (1702), el pare Miquel López (1669-1723), organista, compositor i mestre de l'escolania, compongué a Montserrat dos versets sobre el *Pange lingua*.<sup>43</sup> La seva indicació de *Lleno* feia pensar que es tractava d'unes obres fetes per a ser interpretades a l'orgue gran, que ja devia disposar d'un joc de plens al teclat major. Però, atès que només són uns versets, cal pensar que, juntament amb la resta dels versets del manuscrit citat, són obres per a ser interpretades per a l'aprenentatge dels escolans en l'orgue petit que

37. J. Àngel de la LAMA, s. j., *El órgano barroco español*, vol. 1: *Naturaleza*, p. 293.

38. J. Àngel de la LAMA, s. j., *El órgano barroco español*, vol. 1: *Naturaleza*, p. 290.

39. Fullet del concert commemoratiu de l'acabament de la reconstrucció de l'orgue barroc de Sitges (Associació d'Amics de l'Orgue de Sitges, juny de 1989).

40. L. JAMBOU, *Evolución del órgano...*, p. 313.

41. L. JAMBOU, *Evolución del órgano...*, p. 263-264.

42. Tant la descripció de Baldelló com el fullet de la inauguració de l'orgue de Sitges, ja citats, donen compte que alguns jocs simples estaven duplicats o triplicats.

43. Miquel LÓPEZ, *Miscelania musica*, Barcelona, Arxiu de l'Orfeó Català, ms. 37.



devien disposar al presbiteri per als seus actes de culte. Un instrument que també disposaria d'un joc de plens, que ja no el faria tan petit.

Fins ara no hem parlat dels instruments reduïts que, de ben antic, ja servien en el culte de la vella església romànica, especialment en les processons rituals que tota litúrgia demana.<sup>44</sup> No són de l'interès d'aquest article, ja que la seva composició de registres forçosament havia de ser molt simple —generalment, un joc de quatre peus, si eren portatius, o bé d'un tapat de vuit, una octava de quatre i potser una quinzena, a tot estirar. Malauradament no disposem de miniatures seves. Però cal tenir en compte que les processons a Montserrat, tot i disposar d'una petita escolania i dels cantors de la comunitat de monjos, als segles XV i XIV, no podien ser tan espectaculars com les de les seus catedralícies, de les collegiates o de les grans parròquies de ciutat. També cal recordar que a Montserrat hi ha una limitació natural de l'espai per on podien transcorrer. Per aquest motiu, algunes es feien a l'interior de la mateixa església.

Però amb la nova nau això comença a canviar. Després del solemne trasllat de la santa imatge,<sup>45</sup> els escolans que exercien les seves funcions litúrgiques, un cop superada l'estretor de l'antic espai, havien de disposar d'algun instrument a l'espaiós presbiteri per al cant polifònic (alguns dies), la missa matinal i el cant dels goigs marians i el de la *Salve Regina* per als pelegrins, després de l'ofici de completes,<sup>46</sup> tot i les restriccions que imposava la consuetud val·lisoletana. Però si l'any 1613 hom anomenava *orgue principal*<sup>47</sup> el que va bastir Francesc Bordons, això fa suposar que n'hi havia un altre de menor, que bé prou podia ser el dels escolans. La seva existència és confirmada per la relació de l'estada del nunci papal, l'any 1686. I, a més a més, tot completant els baixos del petit orgue, s'hi esmenta la presència d'un fagot.<sup>48</sup> També el citat pare Miquel López ens en fa menció, el 1713, en la seva *Historia inédita de Montserrat*.<sup>49</sup>

Però no és fins al 20 d'octubre de 1734 que l'orguener Antoni Boscà i Llorens (actiu entre el 1700 i el 1758), de la gran nissaga dels Boscà, hi intervé decididament. El seu pare, Josep Boscà i Serinyena (València-Barcelona, 1733), havia estat deixeble<sup>50</sup> de fra Bartomeu Triay. Antoni Boscà, doncs, el refà completament «porque era indezente»<sup>51</sup> i, al cap de cinc mesos, el 20 de març de 1735, començà a muntar-lo al presbiteri, de manera que el 2 d'abril, dissabte de Passió, s'inaugurà amb el cant de la *Salve Regina*.<sup>52</sup> Malauradament, tampoc no ens n'ha arribat la disposició.

44. Per a més informació, cf. l'article esmentat de F. X. Altés al llibre *La llum del so: El nou orgue de Montserrat*.

45. G. de ARGAIZ, *La Perla de Catalunya...*, p. 221-228.

46. F. X. ALTÉS I AGUILÓ, «A través dels orgues...», p. 25.

47. F. X. ALTÉS I AGUILÓ, «A través dels orgues...», p. 28.

48. F. X. ALTÉS I AGUILÓ, «A través dels orgues...», p. 29.

49. F. X. ALTÉS I AGUILÓ, «A través dels orgues...», p. 45, nota 76.

50. MONTSERRAT MOLI FRIGOLA, «Bartomeu Triay, Josep Boscà i els orgues de Girona. L'orgue de Cadaqués (1689-1691) i (1706-1708)», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* (Girona), vol. XLVIII (2007), p. 217-285.

51. M. NOVIALA, *Breve noticia del Seminario...*, p. 191.

52. M. NOVIALA, *Breve noticia del Seminario...*, p. 190-196.

Novament aquí se'ns torna a plantejar —i que el lector en disculpi la insistència— la problemàtica de l'instrument de l'orguener Triay. És agosarada i potser un pèl arriscada, però no podria ser que l'orgue de Triay fos el «no tan petit» instrument dels escolans? A més de les consideracions fetes anteriorment, ja al 1649, Francesc-Lluís Bordons i Gatuelles tenia com a model el cos major de l'orgue gran montserratí: un «dels bells organs de Catalunya».<sup>53</sup> No podia ser petit, com ho era el de deu jocs de Triay, quasi un segle després. I ja devia disposar de pedal. Si fos el dels escolans, això ens explicaria l'absència de llengüeteria, la problemàtica reducció del teclat, la curiositat del pedal incomplet i l'absència de cadireta. Són moltes coincidències que s'aclaririen. Boscà el refà trenta anys després. És un fet normal, històricament, en un orgue que s'utilitzava diverses vegades cada dia, a diferència de l'instrument gran. Boscà el desmunta i se l'enduu durant cinc mesos. I quan torna està quasi sis dies component-lo, amb un ajudant documentat, i possiblement també amb algun aprenent, no descrit. Un orgue positiu es munta en poques hores i no cal ser traslladat. Tampoc no són cap problema les contres obertes de vint-i-sis pams (més de cinc metres el tub més llarg, el do greu).<sup>54</sup> Els laterals del presbiteri montserratí donen per a això. La seva façana s'ajustà a la que ens reporta mossèn Baldelló?<sup>55</sup> És una façana plana, de 8', d'estil català, que bé podria estar situada en un lateral, cosa que la faria molt discreta. A més a més, el pare Noviala afirma que «el organo que antes avia para la Capilla de los Niños Escolanes era indezente». És a dir, és un orgue que està situat en una capella, com esmenta també el pare López,<sup>56</sup> «acompanyada de un pequeño Órgano, pintado, y dorado a maravilla, que està en la parte de la Epistola»,<sup>57</sup> segons Serra i Postius el 1747. En el gravat d'Alexandre Laborde<sup>58</sup> (figura 1) es fa difícil d'apreciar-lo, tot i que podria intuir-s'hi.

Si realment tot fos així, no hauríem de llegir, en el manuscrit de Triay, «un orgue major a Montserrat», en lloc de «orga major de Montserrat»? Novament, però, hem de deixar la qüestió oberta. No en tenim la certesa total.

Tornem a Antoni Boscà i Llorens:

A 15 de Nov<sup>e</sup>. de 1737.<sup>59</sup> Se empezó á desazer el organo Grande y el de 1738 se acabo de perficionar conforme esta al presente por el mismo M[aest]ro q. hizo el de la Capilla para los Niños escolanes que fue Anton Boscá [...].

53. F. X. ALTÉS I AGUILÓ, *L'església nova de Montserrat...*, p. 156.

54. No és un problema excessiu. Durant més de cinquanta anys (1957-2008), al costat muntanya del presbiteri hi ha hagut l'orgue Amezua-OESA, de vint-i-set jocs amb dos cossos, amb contres obertes de 16' (26 pams), dos subbaixos de 16', una bombarda també de 16' i tot això en un cos de pedal de trenta-dues notes.

55. F. BALDELLÓ, *Un tratado de organería...*, p. 189, làmina 1.

56. D. CODINA I GIOL, *Mestres...*, vol. XI, *Narcís Casanoves: Obres completes*, I, p. x, nota 24.

57. P. SERRA I POSTIUS, *Epítome histórico...*, p. 444.

58. Alexandre LABORDE, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, tom I, París, 1806, làmina XVI.

59. M. NOVIALA, *Breve noticia del Seminario...*, p. 204.



FIGURA 1. Gravat d'Alexandre Laborde (1808).

Així ens ho relata el pare Noviala, però ben poca cosa ens aporta sobre la seva disposició de registres, ni en què consistí aquest «se acabo de perficionar». Philip Thicknesse<sup>60</sup> parla de «near twelve hundred pipes», que s'acostaria a la de «1113 flautas» que comentava Serra i Postius (*cf.* n. 24); flautes que atribueix a l'orgue de F. Bordons.<sup>61</sup> R. Lintzmeyer,<sup>62</sup> monjo del Montserrat de Praga, n'anotava setanta-dos registres, la qual cosa fa pensar que, indubtablement, hi havia jocs partits i que va confondre com a registres sencers. Pel que fa als possibles jocs existents, ens aporten dades les anotacions en les obres per a l'orgue de l'escola montserratina del segle XVIII:<sup>63</sup> Josep Martí (1719-1763), Benet Julià (1727-1787), Anselm Viola (1738-1798) o el mateix Narcís Casanoves (1747-1799), que ens

60. Philip THICKNESSE, *A year's journey through France, and part of Spain*, vol. 2, Londres, 1778, p. 278.

61. Quantitat petita per a un gran orgue d'església. Suposaria, aproximadament, unes vint-i-quatre fileres de tubs, que s'assemblarien més a l'orgue de Triay (set-cents trenta tubs, aprox.) que no pas al gran instrument dibuixat per Laborde. I ja han passat, a més, les ampliacions citades, juntament amb la de Boscà. La tradició oral, i una part de la que és escrita, continua citant encara aquesta xifra.

62. «Eben oben auf der linken Seite in der vierten Kapelle ist eine schöne Orgel von zwey und siebenzig Register. Die Breite dieser Orgel bedeckt die ganze Kapelle, und die Höhe derselben erstreckt sich bis zum Gewölbe hinauf», Rupert LINTZMEYER, *Neue Beschreibung des Weltberühmten spanischen Bergs Montserrat*, Praga, 1777, p. 38.

63. D. CODINA I GIOL, *Mestres...*, vol. XI: *Narcís Casanoves: Obres completes, I*, p. x, nota 26.

posa les indicacions de corneta, clarins i baixons. Però sobretot és el pare Viola, en un manuscrit de l'Orfeó Català (Barcelona),<sup>64</sup> qui hi detalla una «corneta» a la mà dreta i «baixó» i «trompeta real» a l'esquerra; «juego de trompetillas, corneta, clarins, nasards i flautats». També en les seves sonates ens parla de «Sonata por clarines» o «Toccata de clarines».<sup>65</sup> Tots aquests jocs ens mostren que l'instrument havia de ser molt complet. El gravat de Laborde esmentat ens en dona el volum, el qual fa pensar en la possible existència d'un tercer teclat d'ecos, a més de la visió de la llengüeteria de batalla en façana i d'una gran cadireta.

Es fa difícil de no caure en afirmacions que denotarien més un desig camuflat de «possibilisme històric» que no pas l'establiment d'una conformitat amb una realitat que, avui, encara ens és parcialment desconeguda. El que podem veure en el gravat del viatger francès, d'entrada un xic idealitzat,<sup>66</sup> són dos cossos. Un gran cos, que ocupa tota l'amplària i l'alçària de la capella superior, i una tribuna de la qual en penja un de més petit, que és la cadireta; aquesta cadireta, amb els tubs de façana que, amb el moble aixecat per darrere de la banqueta, amaguen l'organista i li fan de respall.

Desconeixem la major part de la disposició d'aquest instrument montserratí, però, a partir del que tenim i comparant-lo amb les obres realitzades per Boscà a l'església de Sant Feliu (1739)<sup>67</sup> i al monestir de Sant Daniel (1740), ambdós de Girona, a la basílica de Santa Maria del Pi, de Barcelona (1741), a la parroquial de Bagà (1754) i a Santa Maria d'Igualada (1758), podem fer-nos-en una idea força aproximada:

| <i>St. Feliu</i><br>(Girona)<br>1739 | <i>St. Daniel</i><br>(Girona)<br>1740 | <i>Sta. M. del Pi</i><br>(Barcelona)<br>1741 | <i>Bagà</i><br>1754 | <i>Sta. Maria</i><br>d'Igualada<br>1758 | <i>Montserrat</i><br>1737 |
|--------------------------------------|---------------------------------------|----------------------------------------------|---------------------|-----------------------------------------|---------------------------|
| ORGUE MAJOR                          |                                       |                                              |                     |                                         |                           |
| Cara                                 | Cara 8'                               | Cara 8'                                      | Flautat<br>Major 8' | Cara 8'                                 | <i>Flautats</i>           |
| Flautat dolç                         | Flautat<br>fusta 8'                   | Flautat<br>fusta 8'                          | Flautat<br>Fusta 8' | Flautat<br>Fusta 8'                     |                           |
| Octava                               | Octava 4'                             | Octava 4'                                    | Octava 4'           | Octava 4'                               |                           |
|                                      | Flauta dolça 4'                       | Tapat fusta                                  |                     |                                         |                           |
| Quinzena                             | Quinzena 2'                           | Quinzena 2'                                  | 15a llarga          | 15a llarga                              |                           |
|                                      | 19a/22a                               |                                              | 19a llarga          | 15a/22a llarga<br>2 fil.                |                           |
|                                      |                                       |                                              | Corona 4 fil.       | Corona 5 fil.                           |                           |

64. *Versos de 7º tono del P. M[ae]stro fr. Alcelmo [sic] Viola.*

65. Anselm VIOLA, *Sonates*, ed. de M. Lluïsa Cortada, Sabadell, La Mà de Guido, 2002, 2 v.

66. Per exemple, ha suprimit la gran reixa que separava el presbiteri de la nau. Si hagués tret profunditat al gravat, ens hauria eclipsat l'altar major amb la venerable imatge al centre.

67. Gabriel BLANCAFORT, «Notes inèdites», Arxiu Blancafort de Montserrat.

|                                        |                                         |                                                |                         |                                           |                            |
|----------------------------------------|-----------------------------------------|------------------------------------------------|-------------------------|-------------------------------------------|----------------------------|
| <i>St. Feliu<br/>(Girona)<br/>1739</i> | <i>St. Daniel<br/>(Girona)<br/>1740</i> | <i>Sta. M. del Pi<br/>(Barcelona)<br/>1741</i> | <i>Bagà<br/>1754</i>    | <i>Sta. Maria<br/>d'Igualada<br/>1758</i> | <i>Montserrat<br/>1737</i> |
| Alemanya<br>4 fil.                     |                                         |                                                | Alemanya<br>4 fil.      |                                           |                            |
| Tolosana 3 fil.                        |                                         |                                                |                         |                                           |                            |
| <i>Lleno</i>                           | Ple                                     |                                                |                         |                                           |                            |
| Ple 6 fil.                             |                                         |                                                | Cimbalet m.<br>3 fil.   |                                           |                            |
| <i>Simbalet 3 fil.</i>                 | <i>Simbalet</i>                         | Cimbalet                                       | Cimbalet M.<br>3 fil.   |                                           |                            |
| Nasard 12a                             | Nasard 12a                              | Nasard                                         | Nasard 12a              | Nasard 12a                                |                            |
| Nasard 15a                             | Nasard 15a                              | Nasard 15a                                     | Nasard 15a              | Nasard 15a                                | <i>Nasards</i>             |
| Nasard 5a                              | Nasard 17a                              | Nasard 17a                                     | Nasard 17a              | Nasard 17a                                |                            |
| Trompa real                            | Cor. magna<br>7 fil. md                 | Cor. magna<br>7 fil. md                        | Cor. magna<br>7 fil. md | Cor. magna<br>7 fil. md                   | <i>Corneta</i>             |
| Cascavells                             | Cascavells<br>3 fil.                    |                                                | Cascavells<br>3 fil.    | Cascavells<br>3 fil.                      |                            |
| 2a trompa<br>real                      | Trompeta real                           |                                                |                         | Trompeta<br>real 8'                       | <i>Trompeta me</i>         |
| LLENGÜETERIA DE FAÇANA EN BATALLA      |                                         |                                                |                         |                                           |                            |
| Baixons-<br>clarins                    | Clarins<br>clars 8'                     | Clarins                                        | Clarins md              | Clarins md                                | <i>Clarins</i>             |
| Clarins 15a                            | Baixons 4'                              | Baixons                                        | Baixons me              | Baixons me                                | <i>Baixons</i>             |
|                                        |                                         | Trompeta<br>magna                              |                         | Clarí<br>campanya                         |                            |
|                                        |                                         | <i>Xirimia 12a</i>                             |                         | <i>Oboè<br/>-dolsayna</i>                 | <i>Trompetillas</i>        |
| CADIRETA                               |                                         |                                                |                         |                                           |                            |
| Flautat                                |                                         | Flautat<br>fusta 8' <sup>68</sup>              | Flautat<br>tapat 8'     | Flautat fusta<br>8'                       |                            |
|                                        |                                         |                                                | Flautat cara 4'         | Flautat cara<br>8' md                     |                            |
| Octava                                 |                                         | Octava 4'                                      | Octava 4'               |                                           | <i>Octava 4'</i>           |
|                                        |                                         | Quinzena 2'                                    | 15a llarga              |                                           |                            |

68. El contracte de Boscà no menciona la cadireta, que ja existia. Boscà trasllada i amplia l'orque. Francesc BALDELLÓ, «Los órganos de la Basílica Parroquial de Nuestra Señora de los Reyes (Pino), de Barcelona», *Anuario Musical* (Barcelona), núm. IV (1949), p. 155-179.

| <i>St. Feliu</i><br>(Girona)<br>1739 | <i>St. Daniel</i><br>(Girona)<br>1740 | <i>Sta. M. del Pi</i><br>(Barcelona)<br>1741 | <i>Bagà</i><br>1754                      | <i>Sta. Maria</i><br><i>d'Igualada</i><br>1758 | <i>Montserrat</i><br>1737 |
|--------------------------------------|---------------------------------------|----------------------------------------------|------------------------------------------|------------------------------------------------|---------------------------|
| Nasard                               |                                       | Nasard 12a                                   |                                          |                                                |                           |
|                                      |                                       | Nasard 15a                                   | Cor. Tolosa.<br>3 fil.                   | Corneta md                                     |                           |
| <i>Desinovenas</i>                   |                                       |                                              |                                          |                                                |                           |
| <i>Lleno</i>                         |                                       | 22a 2 fil.                                   | 19a/22a<br>llarga                        |                                                |                           |
| <i>Lleno</i>                         |                                       | <i>Simbalet</i><br>3 fil.                    | Cimbalet<br>3 fil.                       |                                                | <i>Regalies 8'</i>        |
| ECOS                                 |                                       |                                              |                                          |                                                |                           |
| Corneta md                           | Cor. magna<br>5 fil. md               |                                              | Sí, però<br>sense                        | Cor. magna<br>5 fil. md                        | <i>Ecos?</i>              |
| Flautat md                           | Flautat 8' md                         |                                              | especificar-los<br>i fets a<br>contracor | Flautat 8' md                                  | <i>Contraecos?</i>        |
| Violins md                           | Trom. real<br>8' md                   |                                              |                                          | Violins md                                     |                           |
| Ocellets                             |                                       |                                              |                                          |                                                |                           |
| PEDAL                                |                                       |                                              |                                          |                                                |                           |
|                                      |                                       | Contrabaix                                   |                                          | 11 contres<br>de 16'                           |                           |
|                                      | 8 contres<br>de 8'                    | 8 contres<br>de 8'                           |                                          | 11 contres<br>de 8'                            |                           |
| NOMBRE DE CANALS ALS SALMERS         |                                       |                                              |                                          |                                                |                           |
| 50 (C - e''')                        | 45                                    | 57-octava<br>llarga md                       | 45                                       | 48                                             |                           |

I encara podríem afegir-hi la seva actuació a la parroquial de Santa Maria de Montblanc, el 1750, on col·loca un cos d'ecos, de mà dreta, amb una corneta magna de cinc fileres, un clarí de campanya o violins i un tapadet. I en l'orgue major, una tolosana, uns nasards de 12a i 15a, i una flauta travessera de mà dreta.<sup>69</sup> La partició en el salmer era entre  $si_2$  i  $do_3$ , és a dir, a la catalana. No sabem com era la de Montserrat, ja que en les obres de l'escola montserratina, tot i figurar-hi el nom *partido*, molt sovint s'ha d'interpretar a dos teclats. Cal notar que, a Igualada, Boscà, a l'octava curta només li mancava el  $do_1$  (Cs). Afegim-hi encara que a Igualada el cos d'ecos amb els seus «tres Registres fan contaeco y suspensió, y han d'estar col·lo/cats ab una caixa sota lo secret de l'orga gran ab son moviment de /

69. L. JAMBOU, *Evolución del órgano...*, p. 253, 254, 278, 285 i 300.

peu».<sup>70</sup> El mateix s'ha dit abans, més breument, a Bagà: «Echos [...] amb son secret, teclat a part, contraecquo y suspensió».<sup>71</sup> Aquí tenim ja un precursor de la caixa expressiva, que tanca tot el cos en una caixa. Fins llavors era molt corrent que només s'hi tanqués un registre, els clarins o la corneta, per exemple.

Entre el 1781 i el 1785 es procedí a un canvi de manxes per unes altres «de nueva invencion». S'hi afegí un registre de veu humana que costà 150 lliures barcelonines. També s'acordà amb l'orguener, pel preu de 20 lliures, la neteja i l'afinació anuals de l'orgue abans de la festa de la Mare de Déu de setembre, llavors festa patronal de Montserrat. Aquesta neteja i afinació anyals —possiblement tradicional— continua documentada els anys 1802-1804 en els mesos de juliol i setembre.<sup>72</sup> Desconeixem l'orguener que hi va intervenir i en què va consistir la novetat en aquestes recents manxes.

El baró de Maldà, que era músic, el 15 de setembre de 1793, ens diu que aquest orgue era «admirable en sas veus».<sup>73</sup>

Tot va restar destruït entre el 25 de juliol i la nit del 10 a l'11 d'octubre de 1811, temps durant el qual les tropes franceses sojornaren al monestir per ocupar militarment Montserrat. En la seva partença cremaren i destruïren tot el que encara restava dempeus dins el recinte monàstic. Tot quedà reduït a cendres.

En la segona part d'aquest article recorrerem el temps des de la desfeta d'aquest 1811 fins al nou exili del 1936.

## BIBLIOGRAFIA

- ALTÉS I AGUILÓ, Francesc Xavier. *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.
- «A través dels orgues de l'església-basilica de Montserrat». *La llum del so: El nou orgue de Montserrat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011.
- ARGAIZ, Gregorio de. *La Perla de Cataluña: Historia de Nuestra Señora de Montserrat*. Madrid: Ed. Andrés García de la Iglesia, 1677.
- BALDELLÓ, Francesc. «Organos y organeros en Barcelona (s. XIII-XIX)». *Anuario Musical* [Barcelona], núm. I (1946).
- «Los órganos de la Basílica Parroquial de Nuestra Señora de los Reyes (Pino), de Barcelona». *Anuario Musical* [Barcelona], núm. IV (1949).
- «Un tratado de organería del siglo XVIII». *Anuario Musical* [Barcelona], núm. XIV (1959).

70. Josep M. GREGORI, «L'orgue de Santa Maria d'Igualada i l'obra restauradora dels Orgue-ners Josep Boscà i Antoni Boscà al segle XVIII», *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, vol. I (1979), p. 89.

71. M. MOLI FRIGOLA, *La música a la vall ombrosa i els orgues barrocs de Sant Pere de Galligans i de Sant Daniel, entre setges i aiguats*, II Universitat degli Studi di Roma Tor Vergata, Arxiu Blancafort, p. 55-56.

72. F. X. ALTÉS I AGUILÓ, *L'església nova de Montserrat...*, p. 158.

73. F. X. ALTÉS I AGUILÓ, «A través dels orgues...», p. 31.



- BLANCAFORT I PARÍS, Gabriel. «El órgano gótico en España». Discurs d'ingrés, *post mortem*, a la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona. *Anuari de l'Orgue* [Barcelona: Associació Catalana de l'Orgue (ACO)], vol. I (2002).
- «Notes inèdites». Arxiu Blancafort. Monestir de Montserrat.
- CODINA I GIOL, Daniel. *Mestres de l'Escolania de Montserrat*. Vol. XI: *Narcís Casanoves: Obres completes, I*. Barcelona: Generalitat de Catalunya: Monestir de Montserrat, 1984.
- GREGORI, Josep M. «L'orgue de Santa Maria d'Igualada i l'obra restauradora dels Orgueners Josep Boscà i Antoni Boscà al segle XVIII». *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, vol. I (1979).
- JAMBOU, Louis. *Evolución del órgano español: Siglos XVI-XVIII*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1888. (Ethos-Música; II)
- LABORDE, Alexandre. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. Tom I, làmina XVI. París, 1806.
- LAMA, Jesús Angel de la, s. j. *El órgano barroco español*. Vol. 1: *Naturaleza*. Valladolid: Junta de Castilla y León; Asociación Manuel Marín de Amigos del Órgano, 1995.
- LINTZMEYER, Rupert. *Neue Beschreibung des Weltberühmten spanischen Bergs Monserrat*. Praga, 1777.
- LÓPEZ, Miquel. *Miscelania Musica*. Barcelona: Arxiu de l'Orfeó Català, ms. 37.
- MOLI FRIGOLA, Montserrat. «Bartomeu Triay, Josep Boscà i els orgues de Girona. L'orgue de Cadaqués (1689-1691) i (1706-1708)». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* [Girona], vol. XLVIII (2007).
- *La música a la vall ombrosa i els orgues barrocs de Sant Pere de Galligans i de Sant Daniel, entre setges i aiguats*. II Università degli Studi di Roma Tor Vergata. [Arxiu Blancafort, inèdit]
- NOVIALA, Manuel. *Breve noticia del Seminario de Niños Escolanes...* Arxiu del Monestir de Montserrat.
- *Catalogo de los Monges que siendo niños, sirvieron de Escolanes*. Arxiu del Monestir de Montserrat.
- ORANIAS I ORGA, Ramon. «Els orgueners que han treballat en els orgues de Montserrat». *Butlletí del Santuari*, núm. 79 (2007).
- PUJOL, Francesc; GIBERT, Vicenç M. «La música a Catalunya». *Revista Musical Catalana* (1915).
- RUIZ GIMÉNEZ, Juan. *Organería en la diócesis de Granada (1492-1625)*. Granada: Junta de Andalucía. Diputación General de Granada, 1995.
- SALIS I CLOS, Josep M. «Els Bordonos, destacada nissaga d'orgueners, i la seva aportació a l'orgueneria catalana (s. XV-XVII)». *Revista Catalana de Musicologia*, núm. X (2017), p. 14-44.
- SAURA BUIL, Joaquín. *Diccionario técnico-histórico del órgano en España*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2001.
- SERRA I POSTIUS, Pere. *Epítome histórico del portentoso Santuario y Real Monasterio de Nuestra Señora de Monserrate*. Barcelona: Pablo Campins, 1747.
- THICKNESSE, Philip. *A year's journey through France, and part of Spain*. Vol. 2. Londres: Ed. W. Brown, 1778.
- VIOLA, Anselm. *Sonates*. Ed. de M. Lluïsa Cortada. Sabadell: La Mà de Guido, 2002. 2v.





## RELACIÓ ENTRE LA MÚSICA I EL TEXT EN LA MÚSICA RELIGIOSA DEL BARROC HISPÀNIC: DE LA RETÒRICA A LA MÚSICA

JORDI RIFÉ I SANTALÓ  
Universitat Autònoma de Barcelona

### RESUM

S'aporta una visió general del nexa entre la música i el text en obres religioses —litúrgiques i en romanç— de compositors del Barroc musical hispànic (Victoria, Cererols, Ruiz Samaniego, Valls, Comes, Gómez Camargo, Vallès i Literes). Es posa de manifest la relació entre retòrica i llenguatge musical. Es revisen diversos tractats musicals hispànics del moment, per tal d'extreure'n els trets que configuren el pensament retoricomusical. S'interrelacionen aquestes obres amb els tractats europeus de l'època, singularment els de Burmeister i de Kircher. De les figures retoricomusicals detallades en els documents, es confecciona l'anàlisi que s'aplica a fragments musicals de les obres dels compositors esmentats. Les conclusions palesen, entre d'altres, que l'*ornatus* de la retòrica vehiculava la sintaxi del llenguatge musical, que responia, així, als tres objectius de la comunicació verbal de l'època: *docere, delectare et movere*.

PARAULES CLAU: Barroc musical hispànic, figures retoricomusicals, tractats musicals, P. Cerone, T. L. Victoria, J. Cererols, F. Valls.

### RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC AND TEXT IN THE RELIGIOUS MUSIC OF THE HISPANIC BAROQUE: FROM RHETORIC TO MUSIC

### ABSTRACT

This article aims to give an overview of the link between music and text in specific religious works, both liturgical and in Romance, by Baroque music composers in Spain – Victoria, Cererols, Ruiz Samaniego, Valls, Comes, Gómez Camargo, Vallès and Literes. We will seek to clearly show the relationship between rhetoric and the musical language components. Several Hispanic musical treatises are reviewed in order to extract the features of rhetorical-musical thought. These are interrelated with the European treatises of

the times, particularly those of Burmeister and Kircher. An analysis is made from rhetorical-musical figures detailed in the treatises and it is applied to musical fragments of the works of the aforementioned composers. One conclusion, among others, is that rhetoric ensured that the musical discourse addressed the three main objectives pursued by the verbal communication of that era: *docere, delectare et movere*.

KEYWORDS: Baroque music in Spain, rhetorical-musical figures, musical treatises, P. Cero-ne, T.L. Victoria, J. Cererols, F. Valls.

Aquest treball pretén aportar una visió general del nexa entre la música i el text en determinades obres religioses —litúrgiques i en romanç— de compositors del Barroc musical hispànic. A més, assajarà de posar de manifest la relació entre la retòrica i els components del llenguatge musical.

De fet, un mestre de capella, a més d'aprendre música, rebia una formació humanística en la qual la retòrica ocupava un lloc important. Recordem, en aquest sentit, la pervivència, encara, en la setzena i dissetena centúries, dels continguts del *trivium* i el *quadrivium* en l'ensenyament eclesial i universitari del moment.<sup>1</sup> Consegüentment, els aspectes del llenguatge en la seva dimensió retòrica i dialèctica no eren aliens als futurs mestres de capella. Així mateix, un músic que volgués ocupar la plaça del magisteri musical en una capella havia de sotmetre's, normalment, a un examen d'oposició.<sup>2</sup> Aquesta prova consistia a musicar un text en llatí —salm, antifona, part de la missa, etc.— i un text en romanç —*villancico, tono, tonada* i altres. Els textos esmentats fornien diversos gèneres que presentaven una funcionalitat lligada al cicle litúrgic anual, és a dir, a les festivitats anomenades *de Tempore* —Nadal, Setmana Santa, Corpus, etc.— i a les anomenades *de Sanctis* —la Verge, Sant Josep, Sant Francesc Xavier, etc. En la primera composició havia de mostrar habilitat, coneixement i tècnica en l'ús de l'*stile antico* o *stile osservato* seguint els models emergits de l'arquetipus palestrinià, molt preuat en la Roma contrareformista; en la segona, havia de provar la seva perícia en l'ús de l'*stile moderno*, és a dir, en el treball de llüiment imaginatiu i creatiu per vestir musicalment els textos en romanç que suggerien, pel seu explícit i/o implícit contingut semàntic, a interaccionar la música amb el text d'una manera analògica, retòrica i simbòlica.

Val a dir que un dels tractats de preceptiva poètica més emprats en l'Espanya del moment fou *Arte poética española* (Salamanca, 1592) de Rengifo, una obra

1. Albert ROSSICH, *Una poètica del Barroc*, 1979, p. 5-18. Per contextualitzar l'impacte de la retòrica en l'univers contrareformista, vegeu LUIS ROBLEDO, «Le sermon comme représentation: théâtralité et musicalité dans la rhétorique sacrée espagnole de la Contre-Réforme», *Musica Rhetorica* (2002), p. 137-172.

2. José ARTERO, «Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII», *Anuario Musical*, 2 (1947), p. 191-202; Josep Maria MADURELL, «Documentos para la historia de maestros de capilla, organistas, órganos, músicos e instrumentos (siglos XIV-XVIII)», *Anuario Musical*, 4 (1949), p. 193-194.

que fins i tot es reedità al segle XVIII. Quan parla dels *villancicos* diu que: «[...] puede llevar, a más de la sentencias, y equívocos, el artificioso ornato de la Rhetórica [...]».<sup>3</sup> L'*estribillo*, per la seva funció d'inici i per la llargària i el contingut temàtic, era la part en què les figuracions retòriques tenien més cabuda. Aquest ús conscient i volgut dels elements retòrics —sobretot de l'*ornatus*— en el text també implicà que la música seguí els mateixos passos, ja que l'obra de Rengifo fou, de ben segur, coneguda per molts mestres de capella. D'acord amb la terminologia retòrica podriem adjectivar l'*estribillo* de *genus sublime*, mentre que a les *coplas* es cantaven les virtuts i els elogis dels sants, la Verge i els personatges bíblics; així com es glossava, o s'ampliava, d'una manera breu, el contingut temàtic de l'*estribillo*. Les *coplas*, per tant, estarien en consonància amb el *genus medium*. És aleshores quan les capacitats de capir i expressar l'íntima relació música-text es posen en joc per causar un bon impacte al públic i, per tant, seguint Carl Dahlhaus,<sup>4</sup> l'estètica de la producció estava en consonància amb l'estètica de la recepció, o, altrament, una estructura —el villancet— estava perfectament adaptada a una funció —la religiosa.

## ELS TRACTATS

En conseqüència, amb aquestes premisses, no és estrany que en el discurs musical dels mestres de capella s'escolin elements provinents de la retòrica, tal com en parlen els tractadistes musicals de l'època. Si fem un *excursus* per l'Europa del moment, ens adonarem que Alemanya i Itàlia<sup>5</sup> tenen, ja a l'inici del segle XVII, diversos tractadistes —Burmeister, *Musica autoschediastiké* (1601), *Musica poetica* (1606), Caccini, *Le Nuove Musiche* (1601), etc.— que han treballat en el camp que suara hem exposat. Alemanya palesa una sistematització més racional i lògica de l'estructura pròpia del discurs retòric —*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* i *pronuntiatio*— amb tot el parament de l'*ornatus* propi de les figuracions retòriques amb què s'ornamenta la part de l'*elocutio*; per tant, és més especulativa i plena d'erudició. Itàlia, en canvi, presenta una retòrica més lligada a l'oratória interpretativa de la música, més propera als postulats i a les creacions primigènies de la *Camerata Fiorentina*, és a dir, més concomitant amb els ideals humanístics del segle XVI; per tant, el pes de la declamació i de la gesticulació teatrals, de les inflexions de la veu i de l'accentuació prosodicomètrica amb el joc musicotextual hi tenen més presència. En definitiva, la retòrica a Itàlia estaria més encaminada vers la *pronuntiatio* —o part final del procés retòric—, és a dir, vers la interpretació sonora de la música.

3. Citat per Samuel RUBIO, *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV al XVIII*, 1979, p. 106-107.

4. Carl DAHLHAUS, *Fundamentos de la historia de la música*, 1997, p. 185-196.

5. José Vicente GONZÁLEZ, «Música y retórica: una nueva trayectoria de la *Ars Musica* y la *Musica practica* a comienzos del barroco», *Revista de Musicología*, vol. x, núm. 3 (1987), p. 824-825.

Pel que fa als països hispànics,<sup>6</sup> hom observa que, al llarg del segle XVII, tenim una sèrie de tractats —destaquem-ne els de Cerone i Lorente—<sup>7</sup> que parlen, amb més o menys extensió i més o menys genèricament o específicament, de l'expressió dels afectes, és a dir, de la cura que ha de tenir el compositor envers el text que ha de musicar; en definitiva, dels recursos musicals que el músic ha d'elaborar a fi i efecte de fer més rellevant la semàntica que proposa el text. No obstant, a Espanya, a diferència d'Alemanya i Itàlia, hem d'esperar a l'inici del segle XVIII<sup>8</sup> per trobar la sistematització de la retòrica amb la música. En efecte, la proposta d'aplicació de la retòrica a la música la trobem, per primera vegada, en la *Música universal ó Principios universales de la música* (Pedro de Ulloa, 1717), que detallaré més endavant.

Així doncs, en termes generals, els tractats fan referència a tres aspectes del tema que ens ocupa: música i retòrica, música i semàntica, i interpretació i oratòria.

El tractat de l'italià Pedro Cerone (ca. 1566-1625), *El melopeo y el maestro* (Nàpols, 1613), escrit en castellà, tingué una gran difusió i una bona recepció en l'Espanya del moment.<sup>9</sup> Cal recordar, també, que Cerone sojornà a la península Ibèrica del 1592 al 1608 i que estigué, entre altres ciutats, a Tarragona, Santiago de Compostella i Madrid.<sup>10</sup> De fet, Cerone, tal com ell mateix indica, l'elaborà amb l'objectiu d'il·lustrar els mestres de música hispànics. I ja en el capítol v del llibre XII ens explicita, en síntesi, el seu pensament sobre això:

De cómo el imitar con el canto el sentido de la letra, adorna muy mucho la Composicion. Cap.V.

Agora queda de ver (ya que el tiempo y el lugar lo pide) en que manera se deven acompañar las armonias à las palabras. Para principio desto digo, que para acompañar bien la letra y el sentido de la palabra, es necessario aplicarle la Harmonia que sea formada de un Numero semejante à la naturaleza de la materia contenida en el sentido de la Oracion. A fin que de la Composicion destas cosas ayuntadas con significacion, mysterior, y con proporcion, salga la Melodia según el proposito. Y devemos tener cuenta con lo que dize Oracio en la epist. De Arte poetica, quando dize: Versibus exponi Tragicus res Comica non vult. Que assi como no es licito entre los Poetas, componer una Comedia con versos Tragicos; de la mesma manera no será licito al Musico de acompañar estas dos cosas, es asaver Harmonia y palabra, fuera de poposito. No será pues conveniente, que en una materia alegre, usamos la Harmonia melancolica y los Numeros graves ò autorizados; ni adonde se tractare materias dolorosas y de muerte y llenas de lagrimas

6. José Vicente GONZÁLEZ, «Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII», *Anuario Musical*, 43 (1988), p. 95-109.

7. Pedro CERONE, *El melopeo y el maestro*, edició a cura d'Antonio Ezquerro, 2007, 1a edició de 1613; Andrés LORENTE, *El porqué de la música*, edició a cura de José Vicente González Valle, 2002, 1a edició de 1672.

8. José Vicente GONZÁLEZ, «Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII», *Anuario Musical*, 43 (1988), p. 100-101.

9. José LÓPEZ-CALO, *Historia de la música española*, vol. 3: *Siglo XVII*, 1983, p. 226.

10. Claude PALISCA, «Cerone, Pietro», a E. CASARES (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3, 1999, p. 491-495.

serà lícito usar la Harmonia alegre, y los Numeros ligeros ò regozijados que dezir quedramos. [...] usando a vezes muchas Terceras y Sextas menores, con muchas Dissonancias y ligaduras, y a vezes usando muchas Sextas y Terceras mayores [...].

[...] va acompañando la letra con la Solfa, assi subiendo sobre Si ascendero; como abaxando, sobre de Si descendero [...].<sup>11</sup>

Com hem mencionat abans, però, és Pedro de Ulloa qui sistematitza per primera vegada les figuracions retòriques amb la seva traducció musical en la *Música universal ó Principios universales de la música*. En efecte, aquesta obra estableix una relació analògica entre el discurs de la retòrica i el discurs musical. S'hi palesa, doncs, una evident correlació entre l'esquema estructural extern del discurs retòric —*invención, disposición y elocución*— i el pla estructural de la música. Així mateix, hi exposa una variada relació de figures retòriques o *ornatus* —*pausa, repetición, circulación, contraposición*, etc.— i la seva traducció en el llenguatge musical. Ulloa parteix, doncs, del concepte de *música* com a llenguatge, però d'un llenguatge artístic que vehicula i ajuda a posar més en relleu el significat de les paraules i del text.

Las mismas partes de que principalmente consta la retórica que son invención, disposición, elocución, componen también la música.

Invención: La elección de tono congruente al asunto dado.

Disposición: La elección de periodos y figuras armónicas propias del asunto.

Elocución: La expresión del tono y estilo proporcionado a ese mismo asunto por medio de notas apropiadas.

Las figuras de la disposición con las que pueden adornarse las piezas son: pausa, repetición, gradación, complejo, contraposición, ascensión, descensión, circulación, fuga, asimilación, abrupción repentina, etc.

Pausa: Es particularmente eficaz para traducir interrogantes y respuestas, así como las situaciones de ánimo, resueltas en suspiros afectivos: A esta figura se pueden reducir los suspiros, cuando con corcheas o semicorcheas, que por eso suelen llamarse suspiros sus pausas, se expresan afectos llorosos.

Gradación: Período armónico subiendo gradatim. Sería idónea para los afectos de amor divino.

Complejo: Expresa la exaltación o cosas altas o sublimes.

Descenso: Afectos de servidumbre, humildad, depresión, etc.

Fuga: Período armónico en que se expresan las voces que significa huida.

Abrupción: Es un período armónico en que se expresa que una cosa se acabó presto.

Asimilación: Período armónico en que propiamente se expresan las acciones o propiedades de alguna cosa.<sup>12</sup>

11. Pedro CERONE, *El melopeo y el maestro*, edició a cura d'Antonio Ezquerro, 2007, vol. II, p. 897-898. Val a dir que Cerone, en aquest capítol, manlleva diverses idees de la *Istitutioni harmoniche* (1558), de Zarlino.

12. Citat per José Vicente GONZÁLEZ, «Música vocal española del siglo XVII: técnica de composición como hermenéutica del texto», a *Música y literatura en la península ibérica: 1600-1750*, 1997, p. 551-552.

En el decurs del segle XVIII, altres tractats —entre els quals cal destacar els de Tosca, Nassarre i Valls—<sup>13</sup> també faran referència a la cura de la música per explicar millor l'*expressio verborum* implícita i/o explícita del text, però no en la sistematització formulada per Ulloa. Portem a col·lació el tractat de Francesc Valls, el *Mapa armónico práctico* (1742). En aquesta obra, l'autor també tracta de l'expressió musical del contingut del text. En aquest sentit, proposa un seguit de recursos musicals per adequar recícidament la música al contingut semàntic de la paraula i del text. La tonalitat, la modalitat, els *tempi*, les pauses, els acords, les dissonàncies i altres elements del llenguatge musical presenten una clara correlació amb el significat del text poètic al qual atorguen suport, depenent de l'afecte i/o situació expressada. La codificació que aplica Valls dels recursos analògics, semàntics i musicals coincideix amb la que altres compositors i teòrics també feien en l'Europa del moment.

Per a Francesc Valls, el contingut semàntic del text poètic és:

[...] la materia más importante para el buen compositor, pues sin ella será como un pintor que sabe bien de dibujar, pero ignora el arte de aplicar los colores a la imagen, importa poco que el músico sepa todas las habilidades, que hasta aquí se han manifestado, si no sabe él como vestir la letra que tiene a su cargo [...]. Consiste esta gran circunstancia, en entender bien el sentido de la letra, así de latín como de romance, no en lo material de las palabras, sino en lo formal del concepto, pues quien esté atado a lo material de ellas, hará tantos yerros, cuantas fueren las sílabas.

[...] los tonos que en el principio de su diapasón tuvieren el semitono más cercano, serán propios para los afectos tristes, y los que tuvieren el semitono más lejos, serán propios para los alegres y festivos.

El cambio de modo es «aptísimo para expresar afectos opuestos, como tristeza y alegría, temor y valor».

[...] cuando se cante, toda la que fuere dolorosa, triste o lúgubre, la rija muy despacio si es alegre o festiva, vaya el compás aprisa, pero no tanto que no se perciba la letra. En toda composición que fuere lúgubre y triste será muy del caso cuando la letra lo permite callen todas las voces e instrumentos aguardando alguna pausa porque con esta suspensión se concilia la atención del auditorio y se expresa más el afecto.

Si las expresiones son tristes, dolorosas, etc., ponga las voces en posición baja, use de las terceras y sextas menores; las ligaduras de séptima, cuarta y novena también menores, que todo es muy del caso, como también las voces sean contraltos, tenores y bajos. Si los afectos fuesen alegres, festivos, etc., las voces (si son tiples serán del caso) vayan altas, las ligaduras y especies imperfectas mayores. Cuando se hayan de explicar los elementos, el aire, el fuego, altas las voces, el agua y la tierra las voces bajas. La oscuridad, tinieblas y errores también en positura baja, el cielo, el monte,

13. Tomás Vicente TOSCA, *Tratado de la música especulativa y práctica*, 1710; Pablo NASSARRE, *Escuela de música según la práctica moderna*, 1723; Francesc VALLS, *Mapa armónico práctico*, 1742. Cal dir que aquests tractats, tot i ser publicats al segle XVIII, recullen tant l'actualitat del que s'estava fent com la tradició de la centúria anterior, per la qual cosa també els fa aptes per extreure'n elements de cara a l'anàlisi d'obres anteriors a ells.

alturas, collados las voces altas, en el valle, el profundo, el abismo, etc., bajas. Los afectos de ira, arrogancia, presunción, desesperación, etcétera, pueden explicarse llevando las voces altas y las notas menores con puntillo. Y la de humillación en positura baja y música pausada. Los afectos de admiración con algunas pausas en voces e instrumentos.<sup>14</sup>

## L'ANÀLISI

Així doncs, l'anàlisi<sup>15</sup> que s'ha practicat s'articularà a partir dels extrems axiològics següents:

1. S'han usat les referències d'Ulloa, pel que fa a la retòrica aplicada a la música, així com les propostes d'altres tractadistes europeus del moment, com ara Burmeister i Kircher. Partim de la hipòtesi de treball, com ja s'ha comentat, que els mestres de capella empraven —conscientment i/o inconscientment, explícitament i/o implícitament— els recursos característics que l'*ornatus* de la retòrica els proporcionava.

A més, la recepció de la *Musica poetica* de Burmeister<sup>16</sup> en l'àmbit catòlic fou introduïda pel monjo cistercenc J. Nucius<sup>17</sup> amb l'obra *Musices poeticae sive de compositione cantus [...]* (Neisse, 1613), que desenvolupà les figures retoricomusicals a partir del model de Burmeister i influencià les obres dels jesuïtes W.

14. Francesc VALLS, *Mapa armónico práctico*, edició a cura de Josep Pavia, 2002, p. 464-466 i s. Vegeu, també, Francisco José LEÓN TELLO, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, 1973, p. 570-571.

15. Pel que fa a la retòrica musical i a l'ús dels procediments de les figures retòriques aplicades a la música, cf., entre d'altres: George J. BUELOW *et al.*, «Rhetoric and music», *The new grove dictionary of music and musicians* (a partir d'ara, *New grove*), vol. 21, 2001; Dietrich BARTEL, *Musica poetica*, 1997; Rubén LÓPEZ, *Música y retórica en el Barroco*, 2000; Gregory BUTLER, «Music and rhetoric in early seventeenth-century English sources», *Musical Quarterly*, LXVI (1980), p. 53-64; Ferruccio CIVRA, *Musica poetica: Introduzione alla retorica musicale*, 1991; Arno FORCHERT, «Musik und Rhetoric im Barock», *Schütz-Jahrbuch*, VII-VIII (1985-1986), p. 5-21; J. V. GONZÁLEZ, «Música y retórica: una nueva trayectoria de la *Ars Musica* y la *Musica practica* a comienzos del barroco», *Revista de Musicología*, vol. x, núm. 3 (1987), p. 811-841 i «Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII», *Anuario Musical*, 43 (1988), p. 95-109; Hellmut FEDERHOFER, «Musica poetica und musikalische Figur in ihrer Bedeutung für die Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts», *Acta Musicologica*, LXV, fasc. II (1993), p. 119-133; Claude PALISCA, «Ut oratoria musica: the rhetorical basis of musical mannerism», *Studies in the history of Italian music and music theory*, 1994, p. 282-309; Karl BRAUNSCHWEIG, «Genealogy and musica poetica in seventeenth-and-eighteenth-century theory», *Acta Musicologica*, LXXIII, núm. 1 (2001), p. 45-75; Jonathan GIBSON, «“A kind of eloquence even in music”: embracing different rhetorics in late seventeenth-century France», *The Journal of Musicology*, 25, núm. 4 (2008), p. 394-433.

16. Joachim BURMEISTER, *Musica poetica* (1606), edició i introducció a cura de Rainer Bayreuther, 2007, p. XXI.

17. George J. BUELOW, *New grove*, vol. 13, 1980, p. 448-449.



Schonsleder,<sup>18</sup> *Architectonice musices universalis* (Ingolstadt, 1631, 1684), i A. Kircher, *Musurgia universalis* (Roma, 1650). Aquest darrer sojornà a Roma treballant com a professor en el Collegio Germanico, en el qual pogué contactar amb Carissimi. Fruit d'aquesta relació sorgí, entre d'altres, l'anàlisi que Kircher<sup>19</sup> feu de fragments de l'oratori de Carissimi *Jephthe*, tot aplicant-hi les figures retòrico-musicals. Precisament publicà aquesta anàlisi en la seva *Musurgia universalis*. Aquesta cadena d'influències arribà, també, al tractat de F. Valls, el *Mapa armónico práctico* (Barcelona, 1742), el qual cita, entre d'altres, Kircher i Ulloa.<sup>20</sup>

2. S'han usat les referències de Cerone i Valls bo i traduïnt-les a les figuracions retòriques corresponents dels tractadistes europeus esmentats. Exemple de Valls: «Cuando se hayan de explicar los elementos, el aire, el fuego, altas las voces (= *anabasis*), el agua y la tierra las voces bajas (= *catabasis*)».

3. S'han analitzat obres litúrgiques i religioses en romanç de diversos compositors del Barroc hispànic, però n'oferirem només una mostra de fragments sense la pretensió d'ésser exhaustius. Òbviament, tan sols s'ha analitzat l'*ornatus* de l'*elocutio*, i les altres parts —*inventio*, *dispositio*, *memoria* i *pronunciatio*— s'han referenciat de manera oportuna.

Pel que fa als compositors, hem seleccionat vuit músics representatius de diverses àrees geogràfiques i cronològiques hispàniques i fragments d'obres que incloguin una àmplia gamma de gèneres. Els compositors i els fragments analitzats són els següents: T. L. de Victoria (motet), J. Cererols (*magnificat*), J. Ruiz Samaniego (lamentació), F. Valls (missa), J. B. Comes (*villancico* a setze veus), M. Gómez Camargo (*villancico* a cinc veus), F. Vallès (*tono*) i A. Literes (cantata). Els aspectes particulars de cada obra es detallaran en el decurs de l'anàlisi.

## MÚSICA LITÚRGICA

### Tomás Luis de Victoria (ca. 1548-1611): Motet *Ave, Maria, gratia plena* (*In Annuntiatione B. V.M.*) (1572, 1600 amb orgue)<sup>21</sup>

Aquest motet fou editat el 1572, però hi afegí la part de l'orgue a l'edició del 1600. Palesa un clar viratge de l'estil de Victoria vers els postulats incipients del Barroc musical: doble cor i continu. El seu contingent vocal està format pel primer cor (*cantus, altus, tenor, bassus*) i el segon cor (*cantus, altus, tenor, bassus*) i orgue.

18. George J. BUELOW, a *New grove*, vol. 16, 1980, p. 730-731.

19. George J. BUELOW, a *New grove*, vol. 10, 1980, p. 73-74. Cf. Raphaëlle LEGRAND, «Athanasius Kircher et Giacomo Carissimi: statut et usage de la figure de rhétorique musicale à Rome en 1650», *Musica Rhetoricans*, 2002, p. 173-187.

20. Francesc VALLS, *Mapa armónico práctico*, edició a cura de Josep Pavia, 2002, p. 464-466.

21. Tomás Luis de VICTORIA, *Opera omnia, Motetes I-XXI*, edició a cura de F. Pedrell i H. Anglès, 1965, p. 118-133.

L'*exclamatio* inicial (c. 1-2) (vegeu ex. 1), amb notes llargues i salts intervàlics de 4a i 5a al *cantus* i *bassus*, respectivament, obre el motet explicitant la salutació virginal. La segueix una *mimesi* (c. 5-8) (vegeu ex. 1), que realitza el segon cor en bloc, de manera dialogada amb el primer, i pren el mateix material temàtic que el primer cor. Al c. 12-15 (vegeu ex. 2) trobem una *paronomasia* en donar èmfasi als mots «Dominus tecum» mitjançant la repetició del mot als dos cors amb algu-

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-4) is labeled 'exclamatio' and features the first choir (Cantus 1, Altus 1, Tenor 1, Bassus 1) with long, sustained notes and intervallic leaps. The lyrics are 'A - ve, Ma - ri - a,'. The second system (measures 5-8) is labeled 'mimesis' and features the second choir (Cantus 2, Altus 2, Tenor 2, Bassus 2) entering with the same material. The lyrics are 'A - ve, Ma - ri - a, gra -'. The Organum (lute or harpsichord) provides harmonic support throughout, with a prominent bass line in the right hand and a more active line in the left hand.

EXEMPLE 1. Tomás Luis de Victoria, *Ave, Maria, gratia plena* (*In Annuntiatione B.V.M.*), c. 1-8.

nes variacions. En el cas del *bassus* del primer cor cal assenyalar la *tirata* en el mot «tecum» (c. 14-15); figura, aquesta darrera, que també trobem, però en sentit ascendent, al mot «fructus» (c. 31-32), cantat pel tenor del primer cor. A partir del fragment «Sancta Maria» (c. 41-43) torna a sortir la *mimesi*, ara tractada en textura homòfona en ambdós cors. Per expressar musicalment «Regina caeli» (c. 47-52), hom hi observa la *poliptoton* —en repetir i variar el disseny melòdic, causa més efecte rellevant al mot—, la *polisindeton* —en el floreig «caeli»—, l'*anabasis* —recurs analogicodescriptiu en «caeli»— i l'*anaploce* —quan acaba el primer cor, s'inicia l'altre—, de manera que s'atorga èmfasi de continuïtat al fraseig. El text «ora pro nobis peccatoribus» (c. 59-63) està articulat amb el metre ternari, cosa que contrasta, expressivament, amb el fraseig anterior que estava articulat en binari. En aquest fragment també hi ha l'*anaploce* (c. 63), ja que se superposen, alternativament, les veus exteriors i interiors d'ambdós cors i creen una homoge-

The musical score for Example 2 consists of eight staves, each representing a different vocal part: C1 (Cantus 1), A1 (Alto 1), T1 (Tenor 1), B1 (Bass 1), C2 (Cantus 2), A2 (Alto 2), T2 (Tenor 2), and B2 (Bass 2). The lyrics are written below the notes. The first four staves (C1, A1, T1, B1) sing 'Do - mi-nus te - cum:'. The last four staves (C2, A2, T2, B2) sing 'ple - na: Do - mi-nus te - cum:'. A bracket labeled 'paranomasia' connects the end of the first four staves to the beginning of the last four. The first tenor part (T1) has a long note (tirata) under the word 'cum:'. The score is in G major and 3/4 time.

EXEMPLE 2. Tomás Luis de Victoria, *Ave, Maria, gratia plena* (*In Annuntiatione B.V.M.*), c. 12-15.

neïtat contínua en el discurs musical; l'acompanyament de l'orgue presenta el disseny repetitiu que en retòrica s'anomena *anàfora* (c. 59-71).

### Joan Cererols (1618-1680): *Magnificat* (ca. 1650)<sup>22</sup>

El *Magnificat* de Cererols està constituït per deu veus: dos *cantus concertinos*, doble cor amb dos *cantus*, *altus* i tenor cadascun i amb continu.

Destaquem-ne que «et divites dimisit inanes» (c. 135-145) (vegeu ex. 3) està tractat mitjançant un *apocope* i un *hypallage*. L'*apocope* trenca el discurs musical dels blocs dialogants anteriors —«implevit bonis»— (c. 129-135) (vegeu ex. 4), que ho feien mitjançant la reduplicació o *anadiplosis*; l'*hypallage* comporta una imitació fugada per moviment contrari, i l'*anaploce* a «implevit bonis» fa començar un motiu musical abans que es clogui l'altre. Aquests figuralismes retòrics atorguen rellevància al text (omple de béns els pobres) i contrasta amb el que segeix (i els rics se'n tornen sense res).

The musical score for Joan Cererols' *Magnificat*, measures 135-145, is presented for six parts. The first four parts (Cantus I, Cantus II, Cor I/Cor 2, and Continuo) cover measures 135 to 141. The last two parts (C1 and S) cover measures 141 to 145. The lyrics are: "et di - vi - tes di - mi - sit, et di - vi - tes di - mi - sit in - a - nes." A bracket labeled "hypallage" is placed under the Cantus II part for measures 135-141, indicating a rhetorical device where the text is split across different musical phrases.

EXEMPLE 3. Joan Cererols, *Magnificat*, c. 135-145.

22. Joan CEREROLS, *Mestres de l'Escolania de Montserrat: Obres completes*, edició a cura de David Pujol, vol. I, 1981, p. 120-121. Per a una anàlisi retòrica d'alguns villancets de Cererols, vegeu: Jordi RIFÉ, «Aspekte der Beziehung Zwischen Musik und Text in einigen "Villancicos" von Joan Cererols (1618-1680)», a *Musikkonzepte-Konzepte der Musikwissenschaft*, 2000, p. 206-211.

129

Cantus I

Cantus II

anaploce

Cantus I 1

nis, im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis:

Cantus II 1

im - ple - vit bo - nis im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis:

Altus 1

8 im - ple - vit bo - nis im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis:

Tenor 1

8 im - ple - vit bo - nis im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis:

Cantus I 2

im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis:

Cantus II 2

8 im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis:

Altus 2

8 im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis:

Tenor 2

8 im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis. im - ple - vit bo - nis:

Continuo

129

EXAMPLE 4. Joan Cererols, *Magnificat*, c. 129-135.

**Joseph Ruiz Samaniego (en actiu 1653-1670): *Lamentatio 2a Feria VI* (ca. 1669) (Divendres Sant)<sup>23</sup>**

El compositor, en aquesta lamentació, palesa una clara expressió dels afectes mitjançant la subtileza dels recursos retòrics del Barroc. El conjunt vocal i instrumental està format per T, VI I/II i Ac.

23. Miquel QUEROL, *Música barroca española: Cantatas y canciones*, vol. v, 1973, p. 15-23.

El text «ubi est, ubi est tricum et vinum?» (c. 8-10) (vegeu ex. 5) mostra el tractament d'*interrogatio* en cloure, de manera descendent, amb una clàusula de dominant i una *congeries* en duplicar la pregunta «ubi est» (c. 8).

The musical score for Example 5 consists of four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Tenor (T), and Alto (Ac.). The key signature has one flat (B-flat). The Tenor staff includes the following lyrics: "u - bi est, u - bi est tri - ti - cum et vi - num?". Above the Tenor staff, a bracket labeled "congeries" spans the first two measures, and another bracket labeled "interrogatio" spans the last two measures. The Alto staff begins with a sharp sign (F#) on the first note.

EXAMPLE 5. Joseph Ruiz Samaniego, *Lamentatio 2a Feria VI*, c. 8-10.

L'*exclamatio* atorga importància al text «cum exalaren animas suas in sinu matrum suarum» (c. 15-20). A la pregunta «Cui comparabo te, vel cui assimilabo te, filia Jerusalem?» (c. 24-27) torna a aparèixer l'*interrogatio*, però ara amb clausura ascendent; així mateix, el text «filia Jerusalem?» (c. 25-27) queda segmentat per la coma, que la música tradueix per una *abruptio* en fraccionar la cadència de la dominant mitjançant una pausa de negra, la qual cosa confereix major interès declamatiu al text musicat. La segueix la *suspiratio*, la pausa de semicorxera que fracciona expressivament el text, a «et consolabor te» (c. 28). Per preparar la força del text que segueix —«Prophetae ti viderunt tibi falsa et estulta nec aperiebant iniquitatem [...]»— l'alfabet hebreu ataca la lletra *Nun* (c. 38-41) amb una *tnesis* molt eloqüent. El tractament de la dissonància —acord del tercer grau en segona inversió (6/4/3) i pas al de 7a de dominant en primera inversió (6/5)— que usa al mot «iniquitatem» (c. 44-45) ens apropa al figuralisme retòric de la *catachrese* —ús de la 4a com a fonamental de l'acord— i a la *parrhesia* —ús de sonoritats de 5a disminuïda—, i també a «saltus duriusculus» (c. 46) —salt melòdic de 6a menor de sol a mi bemoll en el violí primer—, unes figures que són pròpies per a expressions d'adversitat i pecat i que, en aquest sentit, atorguen més relleu dramàtic al mot en qüestió. El *climax* —repetició del fragment cada vegada en un interval més alt—, que recolza sobre la *suspiratio*, s'assoleix al final amb la imprecació «Jerusalem convertere ad Dominum» (c. 74-77). Certament, l'obra seria molt propera als pressupòsits de la monodia acompanyada del Barroc italià.

### Francesc Valls (ca. 1672-1747): *Missa Scala Aretina* (1702)<sup>24</sup>

A la part del «Qui tollis» del *Gloria* trobem, a l'inici (c. 110-111), la *mimesi*, és a dir, la resposta dels dos cors de manera dialogada amb el mateix disseny ritmicomelòdic per destacar així la pregària. Al «miserere» (c. 115-122) (vegeu ex. 6), l'entrada del tiple primer del segon cor fa un acord de novena sense preparar, retòricament es tracta d'una *heterolepsis* en atacar directament la dissonància —tractament que encetà una llarga polèmica a l'època—, la qual dramatitza la imprecació que s'està cantant. A l'«Amen» final del *Gloria* hi ha una *circulatio* (c. 231-233) interpretada pel tiple primer i tenor del primer cor i, després, pel tiple segon i tenor del segon cor; aquest motiu es reforça, als c. 237-243, amb una llarga *circulatio* per part de l'*alto* del primer cor i *tirata* a diverses veus i a l'acompanyament; tot aquest procés del discurs expressa la rúbrica confirmativa de la pregària del *Gloria*.

The musical score is presented in a system of staves. The top section, labeled 'Choeur I', contains staves for Soprano, Alto, and Tenor. The Soprano part is marked with a '116' and a 'heterolepsis' annotation. The lyrics 'mi - se - re - re' are written below the Soprano staff. The Alto and Tenor parts also have lyrics. Below Choeur I is Choeur II, with staves for Soprano, Alto, and Tenor. The Soprano part of Choeur II has lyrics 'mi - se - re - re'. Below the choir parts are the Organ 1 and Organ 2 parts, and the Arpa part. The Organ parts have figured bass notation '3b'. The Arpa part has figured bass notation '6' and '3b'. The score is in 3/4 time and G major.

EXEMPLE 6. Francesc Valls, *Missa Scala Aretina*, *Gloria*, c. 116-122.

24. FRANCESC VALLS, *Missa Scala Aretina*, edició a cura de José López-Calo, 1975, p. 59-60, 78-81 i 96-109.

El *Credo* ens atorga un veritable programa semàntic. Tant a «descendit» (c. 66-70) com a «ascendit» (c. 147-151) apareixen sengles figuracions de *catabasis* i *anabasis*, respectivament; en el *descendit* s'observa, a més, l'ús, a manera de *cantus firmus*, de l'hexacord guidonià a l'*alto* del tercer cor i, pel moviment contrari que fa respecte a les altres veus, hom podria assimilar-lo a la figura de la *hypallage*; a l'«ascendit» també s'observa el tractament de doble fuga i un contramotiu sin-copat realitzat pel tiple del segon cor, uns aspectes que són tractats en la *metalep-sis*. De fet, s'augmenta l'èmfasi de l'ascensió amb una triple temàtica —qui sap si per posar en relleu el símbol trinitari del dogma catòlic. S'observa l'ús de la *hyperbole* a «passus et sepultus est» (c. 120-128) (vegeu ex. 7), les veus sobrepassen, per baix, el pentagrama amb línies addicionals i clou el fragment en una cadència amb un acord en disposició tancada, de manera que es vehicula el significat dolençós que vol transmetre el text; també, en aquest fragment, s'hi entreveu l'*antitheton* (c. 127-128), o una aproximació a aquest, ja que a la cadència final es juga amb la modalitat —menor-major—, que suggereix el contingut teològic del moviment següent, *et resurrexit*.

The musical score for Example 7, titled 'hyperbole' and 'antithesis', is presented in a multi-staff format. The top section, 'hyperbole', spans measures 120 to 128, and the bottom section, 'antithesis', spans measures 129 to 136. The score includes parts for Choeur I (Soprano, Alto, Tenor), Choeur II (Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenor), Organ 1, Organ 2, and Arpa. The lyrics 'pas - sus et se - pul - tus est.' are written below the vocal staves. The organ and arpa parts feature figured bass notation, with figures such as 6, 7b, 4/2, 6, 3, and 4 appearing below the staves.

EXAMPLE 7. Francesc Valls, *Missa Scala Aretina*, *Credo*, c. 120-128.



## MÚSICA RELIGIOSA EN ROMANÇ

**Joan Baptista Comes (ca. 1582-1643): Villancico a la Navidad, ¡Terremoto, qué ruido!** (ca. 1620)<sup>25</sup>

Presenta l'esquema formal tripartit: entrada (T *solo* i TiI/II) – *responsión* (a setze veus, quatre cors: primer cor (TiI/II, A, T), segon cor (Ti, A, T, B), tercer cor (Ti, A, T, B), quart cor (Ti, A, T, B)) – *coplas* (TiI/II). Les *coplas* presenten certa recurrència temàtica amb l'entrada, cosa que ens remet a la figura retòrica de l'*epanodiplosi*, en el sentit de conferir un sentit unitari a tot el *villancico*.

Als c. 1-3 (vegeu ex. 8) i següents de la *responsión* apareix la figura retòrica de l'*anadiplosi*, que tradueix emfàticament la semàntica del text per reduplicació o amplificació del nombre de veus que van entrant en el discurs musical. És a dir, s'asseixeix un efecte d'amplificació sonora a mesura que se superposen per imitació, els diversos blocs sonors dels quatre cors. Atorga, així, la sensació de soroll, «ruido», que més tard —c. 9-17—, amb el mateix disseny rítmic (corxeres declamades i percutides rítmicament), donarà importància al mot «terremoto». Hom pot dir que la manera d'expressar el text seria molt propera a l'*stile concitato* monteverdian.

anadiplosis

EXEMPLE 8. Joan Baptista Comes, *Villancico ¡Terremoto, qué ruido!*, *responsión*, c. 1-3.

25. Joan Baptista COMES, *Obras en lengua romance*, vol. II, edició a cura de José Climent, 1978, p. 157-161.

**Miguel Gómez Camargo (Àvila, 1618-Valladolid, 1690): villancico  
«A la Assunción de nuestra Sra.» (1662)<sup>26</sup>**

La paleta tímbrica del *villancico* està formada pel de tiple solista —que fa de tiple primer quan s'ajunta amb la resta de les veus—, Ti, A, T, B i acompanyament continu.

A l'*estribillo* hom hi troba els recursos retòrics següents: la *mimesi*, ja que el disseny rítmic del *solo* (c. 1-4) és repetit al *tutti* (c. 5-2) (vegeu ex. 9); la segueix una *homoioteleuton* (c. 7-10), quan el text és cesurat per pauses, cosa que atorga més èmfasi retòric al text, només la textura fina del *solo* (c. 6-7) omple les pauses i fa de nexa entre el primer *tutti* i el segon, i l'*anadiplosi*, que reduplica insistentment el text de la paraula «repetid» (c. 18-23), cosa que redunda en la semàntica del verb. També hi ha certs pictoricismes descriptius: el verb «volando» (c. 28-29) queda subratllat pel disseny melismàtic i ascendent de l'*anabasis*, que canta el tiple a *solo*. Per descriure l'ascensió de la Verge s'empra la *fuga* (c. 35-37) —«que en el aire una ave María»—, que, juntament amb l'*anabasis* ascendent, confereix una reeixida analogia musicotextual.

The musical score is presented in four staves. The top staff is for the Tiple Solo, followed by Tiple Alto, Tenor Bass, and the Acompañamiento (Accompaniment). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the staves. The first measure of the Tiple Solo part is marked 'Solo y a cinco'. The lyrics for the first measure are 'Pa-ra - nin - fos que en dul - ces mo - te - tes del al - ba, a las lu - ces a -'. The Tiple Alto, Tenor Bass, and Acompañamiento parts provide harmonic support. The score includes a 'Solo y a cinco' marking and a 'mimesis' section where the Tiple Solo part repeats the melody of the first measure.

EXEMPLE 9. Miguel Gómez Camargo, *villancico* «A la Assunción de nuestra Sra.», c. 1-6.

26. Miquel QUEROL, *Música barroca española: Villancicos polifónicos del siglo XVII*, vol. III, 1982, p. 44-51.

**Francesc Vallès (fi s. xvii): *Tono a solo* al Santísimo Sacramento  
«Aï dolor incurable» (1698)<sup>27</sup>**

A l'*estribillo* apareix un *pasus duriusculus* en els dissenys cromàtics ascendents (c. 2-7 i 10-16) (vegeu ex. 10) que reforça la càrrega semàntica dels mots «dolor incurable»; també cal esmentar l'ús de la *parrhesia* en els acords (c. 2 i 4) formats, respectivament, per intervals de 4a i 5a augmentada, la qual cosa, juntament amb la lligadura del mot «ay!», subratlla encara més l'àrea de lament dramàtic del present text. La *circulatio* recolza descriptivament la velocitat sobre el mot «presto» (c. 25). L'*anthiteton* surt al text «que mejor vida es morir» (c. 32-35), el salt de 6a menor i la seva resolució a la subdominant atorguen l'atmosfera adequada a l'ambivalència conceptual del text. Així mateix, el text és fragmentat amb *tmesis* i *homoioteleuton* (c. 36-37), ja que a la pausa es repeteix a manera d'iteració incisiva del discurs retòric. El disseny de la lligadura que segueix pot assimilar-se a la *sineresis*, la qual desplaça l'accent musical i dona més importància a l'*aposiopesis* —o figura que expressa reticència, fi o acabament—, ja que el mot «muerto», sobre el qual recolzen ambdues figures, està seccionat per una pausa tant al tiple com a l'acompanyament, és a dir, es crea un buit sonor amb la intenció de donar més rellevància al mot que el segueix.

EXEMPLE 10. Francesc Vallès, *tono a solo* al Santísimo Sacramento «Aï dolor incurable», c. 1-7.

**Antoni Literes (1673-1747): *Cantada sola de Reyes con vs. y obue* (1710)<sup>28</sup>**

L'esquema formal és: *grave* – *recitado* – *aria* – *recitado* – *aria* – *recitado* – *minuette* – *grave*.

La primera *aria da capo* palesa, en els c. 7-10 (vegeu ex. 11), la figura retòrica de la *tirata*, la qual posa de manifest, analògicament, el «relámpago, el rayo y el trueno» mentre els instruments reforcen l'èmfasi descriptiu amb un ritme mecànic de trèmol repetitiu (c. 10-12). Però als c. 31-38 s'evidencia més el virtuosisme

27. Francesc VALLÈS, «Aï! dolor incurable. Tono a solo», *Quaderns de Música Històrica Catalana*, núm. 7 (1988), edició a cura de Francesc Bonastre, p. 5-7.

28. Antonio MARTÍN, «El compositor mallorquí Antonio Literes (1673-1747)», *Tesoro Sacro Musical*, núm. 643 (1978), p. 24-26.

vocal de coloratures i agilitats —més propi de l'estil belcantístic italià que irrompé amb força en l'Europa setcentista, amb la qual cosa el pes de la retòrica va cedint el lloc, a poc a poc, a la música *per se*.

The image shows a musical score for a vocal solo (Soprano, S) and three instruments (Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass, C.). The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a series of rapid sixteenth-note passages, some marked with 'tirata' (a type of musical ornament or 'pulling out' of a note). The lyrics are: 'El re-lám-pa-go, el ra-yo y el true-no, y el'. The instrumental parts for Violin I and Violin II also contain 'tirata' markings and play similar rapid sixteenth-note patterns. The Cello/Double Bass part is in bass clef and provides a simple harmonic accompaniment with long notes.

EXEMPLE 11. Antoni Lliteres, *Cantada*, c. 7-9.

## CONCLUSIONS

En el decurs del Barroc musical s'observa el pas de la retòrica a la música, sobretot vers la primera meitat del segle XVIII, ja que la irrupció dels models italians fa que es doni més pes al virtuosisme vocal i/o instrumental, a l'ús d'àries i de recitats i a les obertures instrumentals que no pas a la retòrica emanada del text. De fet, la cantada analitzada d'Antoni Lliteres n'és un exponent força evident.

No hi ha una diferència entre àrees geogràfiques hispàniques en l'ús de la retòrica, però sí en els dos gèneres analitzats —litúrgic i en romanç. En efecte, tot i que la música litúrgica és més captivada respecte a la de romanç, la utilització dels recursos retòrics s'evidencia més en les obres de gènere litúrgic que en les de romanç. Així doncs, es detecta, en especial, l'ús de figuracions retòriques en les obres a solo o a duo (lamentacions) i en els episodis de textura polifònica (motets, seccions del *Magnificat* i en el credo de les misses), sobretot quan es fa referència a textos dolencosos i admiratius. En aquest sentit, en les obres litúrgiques hem observat diverses tipologies de figures retòriques: descriptives —*anabasis*, *circulatio*, etc.—, melòdiques —*exclamatio*, *interrogatio*, *saltus duriusculus*, etc.—, de pausa —*abruptio*, *apocope*, *suspiratio*, *tnesis*, etc.—, emfàtiques —*climax*, *anadiplosis*, etc.—, de fuga —*hypallage*, etc.— i de frase —*catachrese*, *parrhesia*, etc. Mentre que en les obres en romanç predominen les figures descriptives; en segon terme, les figures emfàtiques, i, ocasionalment, les altres.

Aquests fets concomiten amb els paradigmes palestrinians, que, com hem dit al principi de l'estudi, eren els propis de l'esperit contrareformista tridentí i que,

per tant, atorgaven un lloc prioritari a les obres en llatí. A més, els *villancicos*, *tonos*, *tonadas* i *cantades* eren gèneres la factura dels quals exigia una immediatesa d'una certa periodicitat peremptòria respecte als altres gèneres, car així emana de l'ordenament estatuari dels capítols catedralicis i de les esglésies importants. Això, en conseqüència, provocava que els esmentats gèneres fossin com una pintura al fresc, per la seva factura immediata, i que, per tant, els recursos retòrics hi tinguessin menys presència, ja que es disposava de poc temps per elaborar la *inventio* i la *dispositio*, és a dir, per administrar-los al llarg del discurs musical. L'únic gènere que s'aplicava més als usos de la retòrica era l'oratori, ja que era de major factura i elaboració compositiva. Cal dir, emperò, que si bé és cert que l'ús de la retòrica era molt més variable —quant a quantitat— en la dedicació dels gèneres en romanç, els de Nadal, majoritàriament, palesaven un tractament més jocós i, per tant, l'ús de figures descriptives i l'ús d'onomatopeies i d'altres recursos pastorals hi eren usuals. Però als dedicats a la Setmana Santa, al Corpus, a la Verge o a diversos sants mostren un tractament una mica més curós pel que fa a l'ús de les figuracions retòriques, sobretot si aquests gèneres eren a solo o a duo com en els *tonos* i *tonadas*.

Hom observa, en definitiva, l'ús de la música com a exegesi del text. De fet, els compositors pretenen interpretar-ne el contingut amb els recursos de la tècnica compositiva. Així doncs, cada músic s'erigeix com un veritable hermeneuta del text a musicar; en aquest sentit, hom hi troba una aproximació a l'estil protestant de concebre la paraula mitjançant la música.<sup>29</sup>

D'una banda, creiem que l'anàlisi retòrica aplicada a la música és contextualitzada, ja que parteix de les premisses i dels pressupòsits que amaren el pensament musical del Barroc, i la seva aplicació fa emergir trets estilístics significatius del llenguatge musical dels compositors. De l'altra, pensem que pot proporcionar eines de cara a la interpretació —*pronuntiatio*—, objectiu final de la retòrica, de la susdita música, atès que els intèrprets hi poden trobar els punts d'inflexió expressius idonis a fi i efecte de dur a bon port el decurs de la seva interpretació musical. Així mateix, cal recordar que el ressorgiment de la retòrica aplicada a la música al nostre segle ha estat gràcies, en part, als intèrprets de la música antiga —citem, entre d'altres, Harnoncourt i Herreweghe.<sup>30</sup> No hem abordat la música instrumental, però pensem, com Harnoncourt, que també se li pot aplicar l'anàlisi retòrica.

L'anàlisi retoricomusical practicada no és, evidentment, l'únic recurs per fer emergir els trets més significatius de les figures retòriques aplicades a la música i,

29. Hans Heinrich EGGBRECHT, «Sinnbildlichkeit in Text und Musik bei Johann Sebastian Bach», *Musik und Kirche*, 1988, p. 180-181. José Vicente GONZÁLEZ, «J. S. Bach: técnica de composición como explicatio textus», *Anuario Musical*, 57 (2002), p. 157-174.

30. Nikolaus HARNONCOURT, *Le dialogue musical. Monteverdi, Bach et Mozart*, 1985, p. 247. Philippe HERREWEGHE, «Bach et la rhétorique musicale», *J. S. Bach Matthäus Passion*, Harmonia Mundi 1155.57, 1985, p. 7-8. Vegeu també: Colin LAWSON i Robin STOWELL, *La interpretación histórica de la música*, 2005, p. 42-46.

d'alguna manera, de fer emergir l'estil. No obstant, seguint F. Civra, la retòrica es revela com un:

[...] strumento di controllo formale, misura della regola artistica [...] stimolo a sondare più in profondo l'autenticità dell'espressione musicale, in un periodo della vicenda storica della musica non così frequentato ma ancora prodigo di rinnovati interessi [...]<sup>31</sup>

En darrer terme, cal recordar, també, que l'espai ressonant de l'església possibilitava una sonoritat impactant i un embolcall teatral que coadjuvava al fet que l'*ornatus* de la retòrica vehiculés reeixidament la sintaxi del llenguatge musical, el qual responia, així, als tres objectius que perseguia la comunicació verbal de l'època: *docere, delectare et movere*.

## BIBLIOGRAFIA

- ARTERO, José. «Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII». *Anuario Musical*, 2 (1947), p. 191-202.
- BARTEL, Dietrich. *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.
- BRAUNSCHWEIG, Karl. «Genealogy and musica poetica in seventeenth-and-eighteenth-century theory». *Acta Musicologica* [Kassel i altres: International Musicological Society: Bärenreiter], LXXIII, núm. 1 (2001), p. 45-75.
- BUELOW, George J. «Nuncius»; «Schonsleder»; «Kircher». A: SADIE, Stanley (ed.). *The new grove dictionary of music and musicians*. Vol. 10, 13, 16. Londres: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- BUELOW, George J. [et al.]. «Rhetoric and music». A: SADIE, Stanley (ed.). *The new grove dictionary of music and musicians*. Vol. 21. Londres: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- BURMEISTER, Joachim. *Musica poetica*. Edició i introducció a cura de Rainer Bayreuther. Magdeburg: Laaber Reprint, 2007. [1a edició de Rostochi: 1606]
- BUTLER, Gregory. «Music and rhetoric in early seventeenth-century English sources». *Musical Quarterly*, LXVI (1980), p. 53-64.
- CEREROLS, Joan. *Mestres de l'Escolania de Montserrat: Obres completes*. Edició a cura de David Pujol. Vol. I. Montserrat: Generalitat de Catalunya: Monestir de Montserrat, 1981.
- CERONE, Pedro. *El melopeo y el maestro*. Edició a cura d'Antonio Ezquerro. Vol. II. Barcelona: CSIC, 2007. [1a edició de 1613]
- CIVRA, Ferruccio. *Musica poetica: Introduzione alla retorica musicale*. Torí: UTET Libreria, 1991.
- COMES, Joan Baptista. *Obras en lengua romance*. Vol. II. Edició a cura de J. Climent. València: Instituto Valenciano de Musicología: Instituto Alfonso el Magnánimo: Diputación Provincial de Valencia, 1978.

31. Ferruccio CIVRA, *Musica poetica: Introduzione alla retorica musicale*, 1991, p. 186.

- DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich. «Sinnbildlichkeit in Text und Musik bei Johann Sebastian Bach». *Musik und Kirche*, 58 (1988), p. 176-184.
- FEDERHOFER, Hellmut. «Musica poetica und musikalische Figur in ihrer Bedeutung für die Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts». *Acta Musicologica*, LXV, fasc. II (1993), p. 119-133.
- FORCHERT, Arno. «Musik und Rhetoric im Barock». *Schütz-Jahrbuch*, VII-VIII (1985-1986), p. 5-21.
- GIBSON, Jonathan. «A kind of eloquence even in music”: embracing different rhetorics in late seventeenth-century France». *The Journal of Musicology* [en línea], 25, núm. 4 (2008), p. 394-433. <<https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2008.25.issue-4>> [Consulta: 14 octubre 2017].
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Música y retórica: una nueva trayectoria de la *Ars Musica* y la *Musica practica* a comienzos del barroco». *Revista de Musicología*, vol. x, núm. 3 (1987), p. 811-841.
- «Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII». *Anuario Musical*, 43 (1988), p. 95-110.
- «Música vocal española del siglo XVII: técnica de composición como hermenéutica del texto». A: VIRGILI, María Antonia; VEGA, Germán; CABALLERO, Carmelo (ed.). *Música y literatura en la península ibérica: 1600-1750*. Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997, p. 544-552.
- «J. S. Bach: técnica de composición como explicatio textus». *Anuario Musical*, 57 (2002), p. 157-174.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *Le dialogue musical. Monteverdi, Bach et Mozart*. París: Arca-des Gallimard, 1985.
- HERREWEGHE, Philippe. «Bach et la rhétorique musicale». A: *J. S. Bach Mattäus Passion*. Saint Michel de Provence: Harmonia Mundi 1155.57, 1985.
- LAWSON, Colin; STOWELL, Robin. *La interpretación histórica de la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- LEGRAND, Raphaëlle. «Athanasius Kircher et Giacomo Carissimi: statut et usage de la figure de rhétorique musicale à Rome en 1650» A: MALHOMME, Florence (dir.). *Musica Rhetoricans*. París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 173-187.
- LEÓN TELLO, Francisco José. *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Instituto Español de Musicología, 1973.
- LÓPEZ, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. Mèxic: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. (Bitácora de Retórica; 6)
- LÓPEZ-CALO, José. *Historia de la música española*. Vol. 3: Siglo XVII. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- LORENTE, Andrés. *El porqué de la música*. Edició a cura de José Vicente González Valle. Barcelona: CSIC, 2002. [1a edició de 1672]
- MADURELL, Josep Maria. «Documentos para la historia de maestros de capilla, organistas, órganos, organeros, músicos e instrumentos (siglos XIV-XVIII)». *Anuario Musical*, 4 (1949), p. 193-220.
- MARTÍN, Antonio. «El compositor mallorquín Antonio Literes (1673-1747)». *Tesoro Sacro Musical*, 643 (1978), p. 3-6.

- PALISCA, Claude. «Ut oratoria musica: the rhetorical basis of musical mannerism». A: *Studies in the history of Italian music and music theory*. Oxford: Clarendon, 1994, p. 282-309.
- «Cerone, Pietro». A: CASARES, E. (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 3. Madrid: SGAE, 1999.
- QUEROL, Miquel. *Música barroca española: Cantatas y canciones*. Vol. V. Barcelona: CSIC, 1973, p. 15-23.
- *Música barroca española: Villancicos polifónicos del siglo XVII*. Vol. III. Barcelona: CSIC, 1982, p. 44-51.
- RIFÉ, Jordi. «Aspekte der Beziehung Zwischen Musik und Text in einigen "Villancicos" von Joan Cererols (1618-1680)». A: *Musikkonzepte-Konzepte der Musikwissenschaft*. Vol. 2. Kassel i altres: Bärenreiter, 1998, p. 206-211.
- ROBLEDO, Luis. «Le sermon comme représentation: théâtralité et musicalité dans la rhétorique sacrée espagnole de la Contre-Réforme». A: MALHOMME, Florence (dir.). *Musica Rhetoricans*. París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 137-172.
- ROSSICH, Albert. *Una poètica del Barroc*. Girona: Universitat Autònoma de Barcelona: Col·legi Universitari de Girona, 1979.
- RUBIO, Samuel. *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV al XVIII*. Madrid: Instituto de Música Religiosa: Diputación Provincial de Cuenca, 1979.
- VALLÈS, Francesc. «Aï! dolor incurable. Tono a solo». *Quaderns de Música Històrica Catalana* [Barcelona: Institut Universitari de Documentació i Investigació Musicològica Josep Ricart i Matas; Universitat Autònoma de Barcelona], 7 (1988). Edició a cura de Francesc Bonastre, p. 5-7.
- VALLS, Francesc. *Missa Scala Aretina*. Ed. a cura de José López-Calo. Borough Green, Sevenoaks, Kent: Novello, 1975, p. 59-60, 78-81 i 96-109.
- *Mapa armónico práctico*. Ed. a cura de J. Pavia. Barcelona: CSIC, 2002. (Colección Textos Universitarios; 37) [1a edició de 1742]
- VICTORIA, Tomás Luis de. *Opera omnia, Motetes I-XXI*. Ed. a cura de F. Pedrell i H. Anglès. Roma: CSIC, 1965.





## ASPECTES AL VOLTANT DE LA MORT DE MIQUEL SELMA, MESTRE DE CAPELLA A LA CATEDRAL DE BARCELONA A MITJAN SEGLE XVII

*JOSEP M. SALISI I CLOS*  
Universitat Autònoma de Barcelona

### RESUM

El treball mostra els aspectes coneguts de la vida del músic Miquel Selma, mestre de capella a les catedrals de Sogorb i Barcelona al segle XVII, a més de la seva mort i tot el que l'envoltà. Es presenten els documents notarials a propòsit de la mort de Selma, això és, el testament i l'inventari i la subhasta dels seus béns. Els documents exposen com devia ser la vida del mestre de capella a casa seva, totes les seves pertinences i les persones que tingué a la vora en el seu traspàs.

PARAULES CLAU: testament, segle XVII, música, mestre de capella, catedrals, Barcelona, Montserrat.

### ASPECTS CONCERNING THE DEATH OF MIQUEL SELMA, CHAPEL MASTER OF THE CATHEDRAL OF BARCELONA IN THE MID 17th CENTURY

### ABSTRACT

This paper describes the aspects known about the life of the musician Miquel Selma, who was the chapel master of the cathedrals of Sogorb and Barcelona in the 17th century, and provides information on his death and everything connected with it. The notarial documents on the death of Selma are presented, namely, his will, the inventory of his belongings and the auction of these possessions. The documents give a picture of the chapel master's domestic life, of his belongings and of the people who were with him at the time of his death.

KEYWORDS: last will, 17th century, music, chapel master, cathedrals, Barcelona, Montserrat.

## APROXIMACIÓ A LA FIGURA DE MIQUEL SELMA

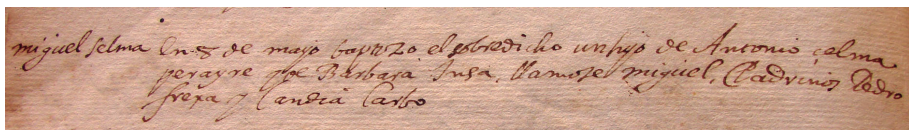
Habitualment, en la investigació i l'estudi dels músics es presta més atenció a l'obra conservada que no pas a certs aspectes sobre la seva vida i la seva mort, com succeeix en el cas de Miquel Selma, mestre de capella de la catedral de Barcelona entre el 1664 i el 1667. La documentació sobre aquest autor és bastant minsa, tot i que esdevé destacable la que tracta de la seva mort i dels seus béns personals en el moment de finar. Hi ha tres textos notariais: el testament, l'inventari dels béns i el producte de la venda d'aquests béns. La documentació esmentada ens mostra la seva situació personal, l'habitatge, les possessions i el valor d'aquestes propietats. A la vegada ens dona el coneixement de distints personatges, més o menys propers al mestre de capella, que presten la seva col·laboració econòmica —adquirint els béns del difunt— per tal que pugui ser sepultat segons la seva darrera disposició.

És ben evident que molts dels fets de la vida de Miquel Selma arriben a ser encara massa desconeguts, i en aquest sentit les ratlles que segueixen intenten aportar un poc de llum a la foscor que envolta la vida i la mort de Selma.

A l'inici del mes de maig de 1622 va néixer a Vall-de-roures (Terol) Miquel Selma Insa, que fou batejat el dia 8 del mateix mes.<sup>1</sup> Miquel era el setè fill del matrimoni entre Antoni Selma i Bàrbara Insa.<sup>2</sup> Consta que va ser confirmat el 14 de desembre de 1624, als dos anys i mig d'edat. En els llibres sacramentals de l'Arxiu Parroquial de Vall-de-roures no torna a trobar-se el nom de Miquel Selma fins al 29 de novembre de 1648 —quan tenia vint-i-sis anys—, com a testimoni d'un casament. En el document es presenta com a «llicenciat».

1. Per a més informació, vegeu: José CLIMENT, «La música en Valencia durante el s. XVII», *Anuario Musical*, núm. XXI (1966), p. 211-241; Josep PAVIA I SIMÓ, *La música a la catedral de Barcelona al segle XVII*, 1986, p. 92, 210-215; Josep PAVIA I SIMÓ, «Selma, Miquel», a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 9, 2002, p. 917-918; Francesc BONASTRE I BERTRAN, «Selma, Miquel», a *Gran enciclopèdia de la música*, vol. 7, 2002, p. s/n; Jordi RIFÉ I SANTALÓ, «Selma, Miquel», *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. x, 2003, p. 195; Josep M. SALISI I CLOS, *Dos músics de Vall-de-roures del segle XVII*, 2009; Josep M. SALISI I CLOS, *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*, 2010, p. 258.

2. Del matrimoni Selma Insa nasqueren: Joan (1606), Susanna (1609), Antoni (1613), Agustí (1615), Antoni Tomàs (1617), Gabriel (c. 1620), Miquel (1622) i Francesc (1625), germanastre dels anteriors. En enviudar, el pare de Miquel es tornà a casar, aquest cop amb Catalina Insa —germana de la mare de Miquel, i tia d'aquest— el 1625, amb qui va tenir un fill, Francesc. Des del 1607, Antoni Selma és citat com a paraire (qui es dedica a preparar la llana per ser teixida). La mare, Bàrbara Insa, mor el 1624, als quaranta anys d'edat, quan Miquel tenia tan sols dos anys. Agraïxo la informació a Manuel Siurana Roglán, que ha elaborat un buidat exhaustiu dels llibres sacramentals de l'Arxiu Parroquial de Vall-de-roures.

FIGURA 1. Partida de baptisme de Miquel Selma.<sup>3</sup>

La primera dada referent a Miquel Selma com a músic professional es troba quan exercia de baixonista a la capella de música de la catedral d'Albarrasí, justament en els anys 1642 i 1643, als vint o vint-i-un anys d'edat. Sembla que hi treballà fins al 1647, any en què ja apareix Jusepe Lorente com a baixonista.<sup>4</sup> Després d'Albarrasí hi ha un període d'uns vuit anys en què no es té constància de la labor de Selma.

El 1655, Miquel Selma és baixonista a la capella de música del Col·legi Seminari del Corpus Christi de València —conegut com el Patriarca—, on se'l considerava «perito en el arte de música y de componer, y, que tenia prendas para el oficio», ocupació que se li compensava amb 30£ valencianes. Selma decideix abandonar la plaça i oposar a mestre de capella a la catedral de Sogorb (Castelló), càrrec vacant per la mort del seu titular, Marcello Settimio, l'abril del mateix any 1655. El 25 d'abril de 1656 es convoca la provisió de la plaça de magisteri de la catedral, a la qual es presentaren tres opositors, que van ser examinats, entre d'altres, per José Fabrés [Sabrés], mestre de capella de la col·legiata de Gandia.

Selma es volgué presentar a les oposicions a Sogorb, però la normativa interna del patriarca obligava tots aquells membres de la capella que volguessin oposar a abandonar el càrrec que ocupaven en el centre valencià, fet que en un principi feu desdir Selma.<sup>5</sup> Quan el capítol de Sogorb va assabentar-se de la intenció de Selma, es creà una comissió secreta formada per Marcos Pérez, mestre de capella del mateix patriarca, i Andrés Pérez de Arganza, organista de la catedral de València, per a examinar escrupolosament i en secret Miquel Selma, el qual trobaren molt digne per a regir la capella de Sogorb. Els examinadors enviaren al capítol de la catedral una notificació:

Muy Ilustre señor:

Obedeciendo con mucho acatamiento el aviso de V. S. y ejecutando con toda puntualidad el orden que en la suya nos dá, examinamos á Mosén Miquel Selma para el magisterio de esa Santa Iglesia tan exactamente y rigurosamente coso si V. S. estuviese presente (que en materias de conciencia la verdad, la razón y la justicia se ha anteponer á las mayores atencencias, oran sean de amistad, ó correspondencia).

3. Arxiu Parroquial de Vall-de-roures (APV), *Libro de bautizos* -2-, sign. R/564, f. s/n.

4. Arxiu Capitular de la catedral d'Albarrasí (ACA), *Libro de actas*, 1642, f. 77; 1643, f. 83, i 1647, f. 118.

5. Referent a aquest centre valencià, vegeu: Rafael SÁNCHEZ MOMBIEDRO, *La capilla musical del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi en la segunda mitad del siglo XVII: biografía crítica, legado musical y magisterio de José Hinojosa (fl. 1662-†1673)*, vol. 1, 2016, p. 75-274.

El examen ha sido preguntarle lo que nos pareció más necesario y forzoso, en orden á la especulación de la música, que esto en primer lugar se debe hacer, á lo cual respondió muy al intento. Luego se le pidieron los contrapuntos de contralto y tiple assi de canto llano como de canto de órgano. En tercer lugar rigió una *misa* de facistol volviendo las voces que por su orden se iban errando, y en particular entró primero la voz que más pausas tenía, y las demás luego, que supone esto inteligencia en la música. Además de esto se le pidió echase tercera voz á un *duo*, y cuarta á un *tercio*, que tambien lo hizo. Ultimadamente se le dio un canto llano que fue la cuarta antífona de las vísperas del Angel Custodio para que á las venticuatro hiciese un *motete* á 5; tambien se le hizo una *tonada* para un *villancico* á 5 por ser la música de las más primorosas, y ni en el uno ni en el otro no hemos hallado cosa de reparo, antes bien, estar muy bien ejecutados. De todo lo cual se infiere, y es nuestro parecer y sentir, que puede V. S. con seguridad proveer dicho Magisterio en el dicho Mosén Miquel Selma, y confiamos en Nuestro Señor ha de tener esa Iglesia un muy buen ministro, y á nosotros en quanto se ofreciere de su servicio nos tendrá V. S. muy á su disposición.

[...] de Valencia y Julio 11 de 1656

Capellán de V. S. q.b.s.m., *Mosén Marcos Pérez*. – De V. S. siempre afectísimo, *Andrés Pérez de Arganza*. El Motete y Villancico remitimos a V. S. con esta.<sup>6</sup>

Miquel Selma pren possessió del magisteri de Sogorb el juliol del 1656. Sembla que la seva estada a la catedral no fou d'allò més plàcida, ja que s'hi crearen certs conflictes, com ara el fet de no haver regit algunes composicions quan calia, o també en el repartiment dels beneficis econòmics entre els membres de la capella. Tot i les ganes de marxar de Sogorb, el novembre del 1659 encara exercia les seves funcions de mestre de capella i era en el tribunal d'oposicions a la plaça de xantre a la seu, conjuntament amb el contralt Melchor Aguilar i el baixonista Vicente Campos. És a partir d'aquesta data quan se li perd el rastre a la catedral, encara que molt possiblement hi col·laborés fins a finals del 1662.<sup>7</sup> Malauradament, a

6. José PERPIÑÁN ARTÍGUEZ, *Cronología de los maestros de capilla de la Santa Iglesia Catedral de Segorbe*, 2000, p. 16.

7. De Miquel Selma, a l'arxiu de la catedral de Sogorb se'n conserven tres composicions: una *Salve Regina*, a cinc veus (sign. 8/26); el *tono ¡Ay!*, *grave sentimiento*, a tres veus (d'aquesta existeixen dues còpies en distinta grafia) (sign. 8/23 i 8/25), i el *tono* al Santíssim Sagrament *Pastorcilla mansa que lloras*, a quatre veus (sign. 8/24). José CLIMENT, *Fondos musicales de la región valenciana*, vol. III: *Catedral de Segorbe*, 1984, p. 234-235. Actualment aquestes són les composicions que es conserven a l'arxiu, tot i que, amb anterioritat, a finals del segle XIX s'hi incloïen altres obres de Selma, tal com ho presenta J. Perpiñán, mestre de capella de dita seu: «1/ *Salve*, á 5 voces. 2/ *O sacrum convivium*, mote-te á 8. 3/ *Grave sentimiento*, idem de Pasión, á 3. 4/ *Laudate dominum de coelis*, idem, á 8. 5/ *Misa*, á 4, y el citado (villancico). Total seis obras. Revisados y cotejados antiguos inventarios ha podido averiguarse que el maestro Selma escribió otras obras que desaparecerían quizá con su autor. Hélas aquí: 1/ *Misa* á 12 voces. 2/ *Clamavi in toto corde meo*, á 10. [3/] *Salve*, á 8. 4/ *Salve*, á 6. 5/ *Libera me*, responso á 4. 6/ *Pues la fé nos enseña*, villancico al Santísimo, á 10. 7/ *Manden rezar*, idem, a 8. 8/ *Á la escuela*, villancico á la Virgen, á 9. 9/ *Suenan en los cielos*, idem, a 9. Resumen del catálogo de obras del maestro Selma: Dos *misas*, tres *motetes*, tres *salves*, un *salmo*, un *responso*, tres *villancicos* al Santísimo i dos á la

l'arxiu capitular no s'hi conserven les actes capitulars corresponents als anys 1662-1664 —volums III i IV. Posteriorment, el 1664, ja hi ha com a mestre de capella Miquel Monjiu Panzano.<sup>8</sup>

Fins avui, la informació estudiada referent a Miquel Selma a Sogorb ens dona a entendre que anteriorment podria haver professat com a monjo en algun monestir (ja que se'l cita com a «fra») i que, com a frare, hauria exercit de mestre de capella a la catedral castellonenca. Ara bé, segons l'estudi dels manuscrits, sembla que es tracta d'una confusió perquè a la portada del *villancico* «Pastorcilla mansa que lloras» hi ha afegida l'autoria de «Fray Miquel Selma»; però a l'interior, a l'angle superior dret de cada paper solt, s'hi pot llegir clarament «Correa». Justament, de fra Manuel Correa es conserva a l'arxiu capitular de Sogorb una missa copiada el 1725. En aquest sentit, es denota clarament que la citació de l'autoria als papers és escrita per una mà distinta de la que anotà la pertinença de «Fray Miquel Selma» a la portada. Podria ser, doncs, que qui escriví el nom a la portada caigués en la confusió entre Selma i Correa, de manera que comportés el malentès consegüent que Selma hagués estat frare. Una altra possibilitat podria ser la confusió de Miquel Selma amb fra Bartolomé de Selma y Salaverde, baixonista i compositor reconegut que pertanyia a l'orde dels agustinians. Val a dir, però, com a afegit, que una possible relació de parentiu entre ambdós Selma seria poc probable.

Una particularitat interessant que cal destacar és que en una altra de les composicions de Miquel Selma, el *villancico* «Grave sentimiento» a tres veus, apareix el terme «Valencia» a la portada. Aquest fet presenta la possibilitat que el *villancico* hagués estat portat per Selma del col·legi del patriarca cap a Sogorb [?]; a la vegada, i probablement amb poca rellevància, també hi ha escrit «Mos Marcelino etc.» (devia ser un cantor, un copista, etc.).

Miquel Selma abandona Sogorb per presentar-se a les oposicions al magisteri de la catedral de Barcelona el 15 de setembre de 1664. Al tribunal que examinà Selma coincidiren Joan Cererols, mestre de capella al monestir de Montserrat; el succentor de la catedral, Fructuós Tos; Marcià Albareda, mestre de capella jubilat; Bernabé Iriberia, organista de la catedral; dos canonges en representació del capítol, i Josep Reig, mestre de capella de la basílica de Santa Maria del Mar. Tres dies després, Selma és admès com a coadjutor del mestre de capella, ja que el titular, Marcià Albareda, jubilat, encara conservava la plaça. El pas de Selma per la catedral barcelonina fou breu —tan sols tres anys—, ja que la mort el sorprengué a finals del mes d'agost del 1667.

Hi ha molt poques referències a la labor de Selma a la catedral de Barcelona i les que existeixen són relatives a la seva actitud, ja que se'l considerava un home estricte, sever i exigent; una mostra en són les diverses desavinences amb el perso-

Virgen. Total 15 obras» (José PERPIÑÁN ARTÍGUEZ, *Cronología de los maestros de capilla de la Santa Iglesia Catedral de Segorbe*, 2000, p. 16).

8. José PERPIÑÁN ARTÍGUEZ, *Cronología...*, p. 14-16. Vegeu també: Benito TRAVER GARCÍA, *Los músicos de la provincia de Castellón*, 1918, p. 121.

nal de la capella i les reprovacions consegüents per part del capítol catedralici. Pel que fa al seu salari, les notícies segueixen sense ser abundants: per l'exercici de les seves funcions, Selma cobrava 10£ anuals en el període comprès entre l'inici del mes de maig i el final del mes d'abril.<sup>9</sup>

Entre les poques dades conegudes de la seva estada a la catedral hi ha la defunció de dos escolanets que moriren a casa seva, Enric Olivelles i Cristòfol Serra.<sup>10</sup> L'atenció pel que fa a les malalties d'ambdós i la seva posterior defunció comportà certs deutes a Selma, quantitats que li foren abonades posteriorment:

Tinc rebut del Sr Canonge Francesc Valeri servint de protector per lo S. D. Pedro Copons onze lliures set sous y tres diners y son per gallinas melindros sucre dos mortalles y amortallar dos minyons y per deliberació feta per lo molt lltre. Capítol als 20 de maig 1667.<sup>11</sup>

En certs moments es manifesten les desavinences amb els cantors; per exemple, en data de 18 de gener de 1666 se cita: «Alguns capitulars dignitaris y canonges han passat en algunes processons de un cor a un altre». En aquest cas, el capítol resol que «per passar de cor passen graduats y que vagin al lloc que els tocara de un cor o altre».<sup>12</sup> El capítol manifesta, també, que tots els canonges ajudin el mestre de capella i que procurin «que hi hagi pau a la capella».<sup>13</sup> A la vegada, rep dels capitulars certes reprovacions referents al tracte dels cantors i dels escolans: el 28 de maig de 1666, el capítol delibera «que el protector dels escolans de grana tracte en el menjar i en les hores del menjar i que el Vicari General done una correcció al mestre del mal que tracta als cantors».<sup>14</sup>

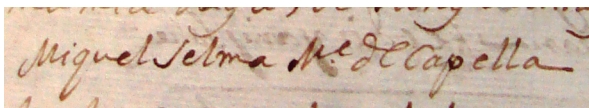


FIGURA 2. Signatura de Miquel Selma.

9. Arxiu de la Catedral de Barcelona (ACB), *Administració dels escolans 1664-1665*, p. 30; *Administració dels escolans 1665-1666*, p. 8; *Administració dels escolans 1666-1667*, p. 43.

10. Josep PAVIA I SIMÓ, *La música a la catedral de Barcelona al segle XVII*, 1986, p. 143, 213-214.

11. ACB, *Administració dels escolans 1666-1667*, p. 9, 43.

12. El document fa referència a la distribució del cor de la catedral, que es dividia en dos cors ben diferenciats. A la dreta, mirant al presbiteri, hi havia el cor de Sant Joan, i a l'esquerra, el cor de Sant Pau. Les dignitats de cabiscoll i de diaconal se situaven al cor de Sant Joan, mentre que la de succeptor i la de subdiaconal es trobaven en el de Sant Pere. A la vegada, a cada cor hi havia dotze canonges. Josep PAVIA I SIMÓ, «Calendari músico-litúrgic de la catedral de Barcelona, finals del s. XVII i inicis del s. XVIII», *Anuario Musical*, núm. 55 (2000), p. 103.

13. ACB, *Resolucions capitulars 1660-1670*, p. 175v.

14. ACB, *Resolucions capitulars 1660-1670*, p. 202r.

Les composicions de Selma en el seu pas per la catedral de Barcelona degueren ser prou reconegudes, ja que, posteriorment, dues obres seves són citades en la coneguda polèmica que afectà Francesc Valls i la seva missa *Scala Aretina*. Valls, en la defensa de les acusacions, aportà alguns exemples de composicions de Selma, concretament de la *Misa* a tretze veus i d'un *Te Deum* a deu.<sup>15</sup>

El pas de Miquel Selma per la catedral de Barcelona fou breu, ja que el 23 d'agost de 1667 se li administra el viàtic al seu domicili: «[...] se portat lo combregar de la Seu al M de capella qui era Miquel Selma P<sup>re</sup>. fou ab solemnitat benefical portant lo tàlem vell ques diu de S<sup>t</sup> Sever».<sup>16</sup> Selma dicta testament el 25 d'agost, dos dies després. Es desconeix la data exacta de la seva defunció, però el més probable és que hagués estat el mateix dijous, 25 d'agost, o bé el dia següent, el 26, ja que aquell mateix dia el capítol de la seu delibera enviar edictes per a ocupar la plaça vacant de mestre de capella de la catedral. Miquel Selma mor a Barcelona a l'edat de quaranta-cinc anys. A l'acta capitular s'hi manifesta:

Se ha resolt que lo Sr Cn<sup>e</sup> Miret protector dels escolans procure acomodar als minyons de cota grana en casa de la persona que judicara mes a proposit per son govern y ensenyança y que procure ajustar ab lo mestre vell en quant a la participacio de les ganancias de la capella en quant a dits minyons. Se ha fet Com<sup>o</sup> als Ss. Don Fran<sup>co</sup> de erill y Can<sup>e</sup> Vila per posar edicte per lo mestrat de cant que se ha de provehir per m<sup>t</sup> de Miq. Çelma.<sup>17</sup>

Un cop mort, el cos de Miquel Selma, a petició del mateix difunt, és traslladat al monestir de Montserrat, on fou sepultat:

Sepultura octava. El 27 de agost de 1667 fou enterrat el molt R<sup>nt</sup> Miquel Selma M<sup>o</sup> de la cathedral de Barna.<sup>18</sup>

El mestratge de la capella barcelonina, un cop mort Selma, recaigué sobre Lluís Vicenç Gargallo.

15. Felip PEDRELL, «Músics vells de la terra. Francesc Valls», *Revista Musical Catalana*, 43 (1907), p. 137.

16. ACB, *Exemplaria 1613-1670*, vol. iv, p. 222.

17. ACB, *Resolucions capitulars 1660-1670*, p. 248.

18. Per a més informació referent a la vida, la mort i l'obra de Miquel Selma, vegeu: Josep M. SALIS I CLOS, *El repertori litúrgic marià a Catalunya a finals del segle XVII: Les antífones marianes majors de l'M 1168 del «Fons Verdú» de la Biblioteca de Catalunya*, vol. 1, 2012, p. 402-429.



## ELS DOCUMENTS NOTARIALS REFERENTS A LA MORT DE SELMA

EL TESTAMENT<sup>19</sup>

En nom de nostre S<sup>r</sup> Deu Jesuchrist y de la gloriosa y humil verge maria mare sua sia amen Yo Miquel Selma preuere y mestre de capella de la Seu de Bar<sup>a</sup>. fill llegendim y natural de Miquel Selma paraÿre de la Vila de Vallderrobles are ha bisbat de Çaragosa y de Barbara Conjuges deffuncts estant en lo llit detingut de malaltia corporal de la qual tinch temor de morir estant empero ab mon bon enteniment sana e integra memoria y ferma lo que la fai y orden lo q [?] testament ultima y darrera voluntat mia vuiy ab lo qual eligesch en marmesors y del pnt meu testament executors lo pare fra Marti Marsal monjo y segrista minor de la capella de nostra S<sup>a</sup> de montserrat de la pnt Ciutat de Bar<sup>a</sup>. lo R<sup>m</sup> Andreu Aluero preuere y organista de la Iglesia parrochial de nostra S<sup>a</sup>. del Pi de la pnt Ciutat de bar<sup>a</sup>. Bernabe Irreberia organista de dita Seu de Bar<sup>a</sup>. y Blay Salom negossiant ciutada de dita Ciutat als quals y a la major part de aquells dono ple poder de cumplir y executar aquest meu darrer testament segons que assi trobaran escrit y per mi ordenat.

Primerament y abans de totas cosas vull orden y man que tots mos deutes que al dia de la mia mort jo deure sien pagats y totas las injurias ara tinch de las quals jo sere tingut y obligat sian satisfetas de mos bens simplament sumariament y de pla segons que los tals deutes e injurias millor a mostrar y prouar se poran per testimonis albarans o, altrás legítimas prouas la sola veritat del fet atessa aconeguda de dits marmessors meus.

Elegesch la sepultura al cos meu fahedora en la Iglesia del monestir de nostra S<sup>a</sup> de Montserrat de la montanya supplicant al molt R<sup>m</sup> Abat per la molta deuosió que aporto a maria S<sup>ma</sup> de montserrat vulla concedirme aquell lloch que a sa S<sup>a</sup> li aparexera ser jo enterrat y si fessa posar en lo vas dels monjos de dit monestir, la qual sepultura vull sia feta conforme aparexera a dits S<sup>ts</sup> marmessors meus y per aquella gastat lo que ben vist los sera volent que quant mon Cos sera aportat a dit monestir vaja acompanyat de sis Capellans a cauall ab lo salari se pora Concertar y axi mateix de dits S<sup>ts</sup> marmessors meus a quiscu dels quals respectiue per llur treball de anar acompanyar dit mon cos los dexo ultra del gasto faran deu lliures moneda bar<sup>a</sup>.

Item vull y man que encontinent mon obit seguit per salut y repos de la mia anima me sien dites y celebrades trescentes y trentatres missas en dita Seu de bar<sup>a</sup> en las Capellas es a saber de las animas S<sup>r</sup>. Seuer S<sup>ta</sup>. Eularia y nostra S<sup>a</sup> de la Conceptio donant per charitat de aquellas ar<sup>a</sup> de sis sous quiscuna missa.

Item axi mateix vull y man que per salut y repos de la mia anima lo dia que dit meu cos sera aportat en dita Iglesia de montserrat o lo endema me sien dites y celebrades en

19. Arxiu Històric de Protocols Notarials de Barcelona (AHPB), Fons Notari Maties Marçal (Maties Pastor), llig. 20 «Inventaris i almonedes, 1662-1709», top. 784/63.

dita Iglesia per los monjos de aquella tantas quantas missas dir y celebrar saporan en un de dits dos dias donant per charitat de aquellas ar<sup>a</sup> de sis sous per quiscuna missa.

Item deix y llego al Ils<sup>im</sup> y R<sup>im</sup> S<sup>r</sup> Bisbe de Bar<sup>a</sup> per tots los drets pogues pretendrer en ma universal heretat y bens un morabati valent nou sous moneda bar<sup>a</sup>.

Item deix y llego a Agusti Selma pages de dita Vila de Vallderobles mon germa per lo molt amor y voluntat que li aporto o, a son hereu en cas ell fos mort catorse dobles en or en especia.

Item deix y llego a Rafela criada mia en agraïment del quant be me ha seruit ultra del que li tinch donat la Soldada de un any no obstant que aquell no sia acabat que son Setse lliures lo any moneda bar<sup>a</sup>.

Tots los altres empero bens meus mobles e Immoables haguts y per hauer drets foras y actions mias uniuersals ahont se vulla que sian y en qualseuol especia consistescan y que a mi me pertanyen y pertanyeran ara y en lo esdeuenidor, en qualseuol part del mon per qualseuols causes y rahons deix y atorch a nostre S<sup>r</sup> Deu Jesuchrist y la mia anima y causa pia auall escrita Instituhint nostre S<sup>r</sup> Deu Jesuchrist y la mia anima y causa pia auall escrita a mi hereus uniuersals volent que seguit mon obit per dits S<sup>rs</sup> marmessors meus sie pres Inuentari de tots mos bens y aquells que ab dines comptants no concistiran vengan en lo encant publich al mes donant y de allo que en procehira paga ma cepultura llegats y deutes vull que per repos y quietut de la mia anima de mos pares y altres per qui tinga obligacio de pregar a deu me sia Instituhit y fundat en dita Iglesia de dit monestir un aniuersari cantat cant de orga ab la forma modo y manera que semblants aniuersaris se celebra en dita Iglesia celebrador quiscu any perpetuament lo dia de S<sup>r</sup> Miquel de Setembre si dit dia Impedit no sera y sino lo dia apres seguit donant per aquell la charitat acostumada y si acas sera que dits mos bens no abastaran per a fer dita fundacio en tal cas vull sien Instituhides y fundades una missa o, missas baxas, tantas quantas Instituhir y fundar sen poran en la dita Iglesia de dit monestir celebradores lo dit dia o festa de S<sup>r</sup> Miquel de Setembre y si acas restara alguna cosa vull men sien dites y celebrades misses baxas en dita Iglesia donant de charitat ar<sup>o</sup>. de quatre sous per quiscuna de aquellas.

Reuocant cassant y annullant ab aquest meu testament tots y qualseuols altres testaments y ultimas voluntats per mi fets y fetas en poder de qualseuols nott[ari] encara que en aquells y aquellas hi hagues qualseuols paraules derogatorias y altres de les quals ab aquest meu testament se hagues de fer expressa mentio per quant de aquells y aquellas me penit volent que aquest preualega a tots los altres.

E aquesta es la mia ultima y darrera voluntat la qual vull que valega y valer pugua per dret de testament o per aquella especia de ultima voluntat que millor de dret valer y tenir pora de la qual lo obit meu seguit vull me sian fetas tantas copias y trasllats quants y quantas demanades ne seran per lo hereu llegataris y altres de qui sera Interes Fet i firmat fonch lo pnt meu testament en Bar<sup>a</sup> dijous a vint y Sinch del mes de agost any de la natiuitat del Senor de milsiscents sexanta y set sin + y al de mi Miquel

Selma testador demunt dit qui lo pnt meu testament ultima y darrera voluntat mia llo ho aprouo ratifico y confirmo.

Testimonis cridats y per boca propria de dit testador pregats son Benet Buscarons mestre de capella de la Iglesia parrochial de S<sup>t</sup>. Just y S<sup>t</sup>. Pastor de la pnt Ciutat y Jaume Ros organista de S<sup>t</sup>. Jaume de la pnt Ciutat.

Signum Mathiae Marsal aplica atq ugia a uetibus nott publicus Bare. qui huiusmodi testamentariae dispositione una cum prenomina testibus pri Interfui Scripsiq et clausi. P.m.

#### INVENTARI DELS BÉNS DE LA CASA<sup>20</sup>

[?] entan um confutum de hereditate et bonis que fuerunt R<sup>di</sup> Michaelis Selma presbiterum et magistri cantus Sedis Bar<sup>e</sup> ad prestanciam R<sup>docum</sup> patris fr. martini marsal sacristae minoris Capeleae beatae mariae de montserrat pntis ciuitatis R. Andreas Aluero preb<sup>m</sup> et musaci organi ecclae. parrochialis beatae mariae de pinu eiusdem Ciuitatis bar<sup>e</sup> Barnabe Irriberia musici organum eiusdem sedis bar<sup>e</sup> et honor Blay<sup>y</sup> Salom negociatoris Ciuis bar<sup>e</sup> manumissorum et executorum testamenti seum ultimae voluntatis dicti q<sup>o</sup> michaelis Selma et eo nomine gerentium vices piarum causarum per[iltu?] heredum Sacra Institut electorum et Institutarum illius ultimo testamento quod fecit et firmauit bar<sup>e</sup> apud me Mathiam Marsal nott publicum bar<sup>e</sup> die vigesima quinta predictorum mensis et anni

Die Lundi XXVIII mensis augusti anno a nati.e domini M.DCLXVII

In Dei nomine uniuersi qd

Primo se ha trobat en la casa del mestre de Cant de la Seu la qual com a mestre de cant predit habitaua dit miquel Selma en [debo?] en lo aposiento que trau finestra al cel obert en lo qual y ha una alcoua y si entre per la sala

Primo un llit de pilars de noguer gran ab la Capsalera y pots usat ab son llit de cortinatge de Rubielos de aragon

~~Item que~~ lot enter que son ~~dotze~~ onse pessas y cobritaula del mateix

Item dos portaleres a la [fes?] sanefes de tela cabelada

Item una arquimesa de noguer guarnida de boix ab son pan y clau usada y dins la qual se ha trobat lo siguen

Primo Set culleres de plata y un tenedor de pes

Item Sincuanta nou dobles de or encoenti quatre pessas de vuýt un real de dos y dos reals de plata vells

Item dos toquillas de tela noua guarnidas de puntas

20. AHPB, Fons Notari Maties Marçal (Maties Pastor), llig. 20 «Inventaris i almonedes, 1662-1709», top. 784/64.

Item un tocado de tela nou  
 Item dos parells de mitjes de lli nouas  
 Item dos en parell de mitjes de seda de pel vellas  
 Item un mocador de tela nou  
 Item un parell de guants usats  
 Item una lliura de tros de cirilla y candelas  
 Item un tinter y polsera de llauto usats  
 Item una caxa de alba ab son pan y clau usada y dins de aquella se ha trobat lo seguent  
 Primo Una capa y sotana de estam y seda usat  
 Item una sinta de seda usada  
 Item un parell de mitges de seda negres usades  
 Item unes balenas de escot usat  
 Item dos gipons de cobra de [viladis?] y seda pardo y [?] de boqueal encarnats molt usats  
 Item un vestit de pan y negre molt dolent  
 Item dos colls de roba molt usats  
 Item un parell de manegues de estam y seda usades  
 Item dos parells de manegues velles  
 Item un manteu y lloba de escot usat  
 Item una sotanilla de pemellot fi folrada de tafata pardo usada  
 Item un ballo y ropilla de bayeta dolent [amb diferent calligrafia: «la ropilla se dara de caritat»]  
 Item una llenca de drap negre  
 Item dos balenas de tela guarnidas de puntas usadas  
 Item sis palms de tela de alemanya de saquet  
 Item un barret ab son floch de tafata usat  
 Item tres pessas de tela ço es dos de trentadosena y la altra cintena  
 Item un parell de mitja estam grises usades [amb diferent grafia: «sien donades de caritat»]  
 Item una daga ab sa beyna y ganiuet usada  
 Item una capa de herbatge ab sa [celemara?] molt usada  
 Item tres estouallas de ginesta usades  
 Item sinch touallons de ginesta usats  
 Item tres toualholes ço es una de ginesta altra de [clinet?] ab randa als caps y puntas y altra de [clinet?] totes usades  
 Item una sotana vella de estam y seda  
 Item un sinto molt usat  
 Item una taula de noguer usada  
 Item una capsa rodona ab dues balones usades  
 Item dos candeleros de llauto usats rodons  
 Item un barret de quatre corns usat

en lo aposento de la majordoma que si entra per dita cambra

Primo dos almusas ço es una de pemellot fi folrada de tafata morat baxa y altra de escot folrada del mateix usada

Item dos sopellisos de tela guarnit de puntas usats

Item un [neguet?] de escot guarnit de puntas usat  
 Item un manto de cor ab sa [salamaras?] y pells usat  
 Item dos formes de sabates noues  
 Item un parell de botas de vadellut usades  
 Item una pessa de llarga ab son pany un punt usada  
 Item un montera de drap cendros usada  
 Item tres dotzenas y dos [serios?] de ram de fil de canem  
 Item una vanoua de estam y seda de color groch y narunjat ab sa flocadura del mateix color  
 Item un rodapeu de fil y filadis naronjat y vert molt usat  
 Item un banch de pi de respallera usat  
 Item una caxa de pi ab pan y clau usada  
 Item una marfega dolenta  
 Item un matalas de tela blanca usat  
 Item un llit de quatre banchs usat  
 Item un respall usat  
 Item una ropilla de tela usada guarnida de puntas  
 Item quatre flassades ço es dos de verdes una bona y altra usada y dos blanques usades  
 Item disset llansols ço es quatre de tela de genoua bons y los demes de bri de canem part usats y part mes usats  
 Item set estoualles ço es una de ginesta y dos de fil y canem y les demes de fil usades  
 Item vuýt mocados de tela usats  
 Item quatre parells de mitjas de fil molt usades  
 Item ~~dotze~~ onse touallons ~~de pi~~ ço es quatre de coto y los demes de fil  
 Item quatre tres calots ~~de~~ molt dolents  
 Item dues ropillas de tela usadas  
 Item rodapeu de llit de tela y lli usat  
 Item dues toualloles de tela usades ab randa  
 Item dos coxineras ço es ~~quatre~~ sinch de grans y sinch de xiques de tela molt usades  
 Item tres toualloles de drap usades  
 Item sis axugamans usats  
 Item dos tocados de tela usats  
 Item una caldera de aram  
 Item tres camisas de tela usades  
 Item una maleta gran de vaqueta negra usada  
 Item un paneret  
 Item tres capsas de pr[?]ns ab sos burals petits usats  
  
 en la cuyna  
 Primo una olla de ferro bona  
 Item una lluminera de llana ab sas aspabiladoras usada  
 Item una mitja lluna usada  
 Item un rall usat  
 Item una paella gran usada  
 Item dos cests  
 Item uns ferros de tres peus usats

Item unas graellas usades  
 Item una pala de ferro  
 Item dos llums usats  
 Item una salinera de fusta  
 Item una sort de terra de plats y escudellas de poca consideració  
 Item un morter de pedra ab sa ma usat  
 Item dos galedes ab sa curriola usat ab sos cadenas  
 Item gibrell de terra  
 Item [gauadal?] de fusta usat  
 Item una tenalla usada  
 Item una tauleta de tisora ab un banquet tot vell [amb diferent grafia: «que diu ser del mestre albarda»]  
 Item un garrafo de cami ab sa garrafa

en lo aposento qui ce al carrer  
 Primo dos banchs de llit usats  
 Item una marfega usada

en la sala  
 Primo una taula de noguer usada  
 Item nou cadires ab brasos de vaqueta negres usades  
 Item un banquet de pi usat  
 Item una taula de tisora vella  
 Item una sort de vidre

en la porxada  
 Primo quatre matalassos ço es tres de nous de tela usada y lo altre de la mateixa color usat  
 Item quatre banchs de llit usats  
 Item una marfega usada  
 Item quatre coxins ço es dos de grans y dos de xics usats  
 Item un sendrer usat

en lo celler  
 Primo una bota de mitja carrega ab sa [selta?] usada  
 Item una gerra de terra gran per aigua ab sa [selta?]  
 Item quatre gerras  
 Item un quarter y mitg de cansalada de pes  
 Item dues olles de garlart  
 Item una mitja pastera usada

Hec autem bona F

Protestantes F

Testes Sunt Jacobus Ros musicus organicus en la Parrochialis Sancti Jacobi pntis  
 Ciuitatis Bar<sup>e</sup> et Michael Farrer Studens Bar<sup>e</sup> habit.

PRODUCTE DE LA VENDA DELS BÉNS<sup>21</sup>

Encantus Bonorum omnium que fuerunt R<sup>di</sup> Michaelis Selma presbiterum et magistri cantus sedis Bar<sup>e</sup> factus ad Instanciam

Die Lundi XIII<sup>is</sup> mensis Septembris annum a nati<sup>e</sup> dmin MDCLXVII

Receptor [pecuniarum] R<sup>dm</sup> Andreas Alvero

curritor Anthonius canyelles

Al dit per la crida 4s

P<sup>rimo</sup> a Jaume Ros manxador de la Seu una pessa de tela trentadosena per nou lliures y dos sous... £9 2s

Item a Joan casanovas manya dos pessés de tela ço es una trentadosena y altra vintena per setze lliures y dos sous... £16 2s

Item a dit Jaume Ros sinch palms de alemanya cambrayna per disset sous y sis diners... 17s 6d

Item al procurador de nostra s<sup>a</sup>. de montserrat quatre coxins ço es dos de grans y dos de xics per una lliura y dotse sous... £1 12s

Item a Bernat bayeria calsete una flassada verda molt usada per tres lliures y divuyt sous... £3 18s

Item al R<sup>nt</sup>. Joan Duran prevere sis parells de mitjas ço es dos parells de nouas de lli y quatre de dolentes per dues lliures y dos Sous... £2 2s

Item al R<sup>nt</sup>. Joseph Farrer prevere nou touallons dolens per quinze sous y sis diners... £15 6d

Item a Isabel Borrulla viuda una flassada verda usada per set lliures y onze sous... £7 11s

Item a dit Joan casanoves manya una olla de ferro usada per dues lliures y quinze sous... £2 15s

Item a Rafela barria una camisa de tela usada per setze sous... 16s

Item a Don Blasquano dos llits de pots y banchs usats per tres lliures y vuyt sous... £3 8s

Item al mateix Don Blasquano una paella unas graellas una pala de ferro y dos [?] per dues lliures... £2.

Die martis XX predictorum mensis et anni in platea noua presentis ciuitate Bar<sup>e</sup>.

Receptor pecuniarum dictus aluero

curritor dictus canyelles

Al dit corredor per la crida 4s

P<sup>rimo</sup> a Fran<sup>s</sup>. Serra paller dotse lliures de fil de canem q<sup>3</sup> ar<sup>o</sup>. son tres lliures y quatre sous... £3 4s

21. AHPB, Fons Notari Maties Marçal (Maties Pastor), llig. 20 «Inventaris i almonedes, 1662-1709», top. 784/64.

Item a Pau Padrell adroguer de bar<sup>a</sup>. un llansol de bri de canem usat per tres lliures un sou... £3 1s

Item a Onofre estalella cirurgia de Bar<sup>a</sup>. sis axugamans usats per tretse sous y sis diners... 13s 6d

Item al R<sup>nt</sup>. Joan vinçals preuere y beneficiat en la Iglesia parrochial de nostra del pi de la pnt Ciutat de bar<sup>a</sup>. un sobrepellis usat per sinch lliures setse sous... £5 16s

Item al R<sup>nt</sup>. Joan valles preuere y beneficiat en la Seu de bar<sup>a</sup>. altre sobrepellis molt usat per tres lliures y nou sous... £3 9s

Item al presentat pare fra Miquel Blanch del monestir del Carme dos llançols de bri de canem usats per quatre lliures y dotse sous... £4 12s

Item a dit Pau Padrell una llumenera de llauto usada per tres lliures y tretse sous... £3 13s

Item a Macia Fochs corredor de animals quatre matalassos ab las telas de dauets y [cotosina?] usats per quaranta nou lliures... £49

Item a Jaume Ros manxador de la seu un bufet de noguer usat per sinch lliures y deu sous... £5 10s

Item a dit Foch sis touallons molt usats per dues lliures y tres sous... £2 3s

Item a Macia Marsal nott auall escrit una flassada petita per dues lliures y dos sous... £2 2s

Item a Anthoni Sagrera pages una flassada blanca usada per tres lliures y setse sous... £3 16s

Item al D<sup>r</sup>. Joseph marti miro apotecari unas estouallas de ginesta molt usades per dues lliures... £2

Die jous vigesima secunda predictorum mensis et anni in dicta platea noua

Receptor pecuniarum dictus Auaro

curritor dictus cançellas

al dit corredor per la crida 4s

Primo al Sr. D. Ramon Barart nou cadiras ab brassos negras usadas per vint y quatre lliures y deu sous... £24 10s

Item a Ramon xapoli velluter un llum usat per deu sous... 10s

Item a dit xapoli una gerra de posar oliuas per...

Item al R<sup>nt</sup>. Anthoni Guarro prevere y premisser de S<sup>ua</sup> maria de la mar una almusa per sis lliures y deu sous... £6 10s

Item a maria Casanoves un matalas ab las telas blanchas usat per sinch lliures y deu sous... £5 10s

Item a dita maria casanoves dos candeleros de llauto usats per una lliura y dos sous... £1 2s

Item al R<sup>nt</sup>. Pere Martir Graup<sup>e</sup>. y domer de la Seu una Sinta de seda usada per dues lliures y sis sous... £2 6s

Item a Anthoni Tapias candeler de cera una arquimesa de noguer y boix usada per diuuýt lliures y deu sous... £18 10s

Item al R<sup>nt</sup>. Rafel Tos prevere y beneficiat en la Seu un parell de llansols de tela usats per vuýt lliures y sis sous... £8 6s

Item a Joan Batista Cavaller negossiant un llansol de bri de canem usat per una lliura y disset sous... £1 17s



Item al R<sup>nt</sup>. Joseph Ferrer prevere una almuseta de escot usada per dues lliures y setse sous... £1 16s

Item a Jaume Ros organista un sombrero usat per una lliura y set sous... £1 7s

Item a Felip vilaro clergue unas manegas negras de xemellot molt usadas per set sous... 7s

Item a m<sup>o</sup>. Valenti prevere residint en s<sup>t</sup> Joan una capa de arbatge molt usada per quatre lliures y quatre sous... £4 4s

Item a dit Foch corredor de animals unas mitjas de seda negra usades per dues lliures y vuit sous... £2 8s

Item al R<sup>nt</sup>. Joan Batista doliu prevere y domer de la Seu unas mitjas de retorsedillo negras y dolentas per nou sous... 9s

Item al R<sup>nt</sup>. Pau Feu prevere sinch balones y un mocador de tela tot usat per una lliura... £1

Item a dit Jaume Ros un gipo de boqueals molt usat per catorse sous y sis diners... 14s 6d

Item a Joan Pages taverner un gipo de ~~estam~~ filadis y seda molt usat per onze sous... 11s.

Die veneris XXIII predictorum mensis et anni in dicta platea nova.

Receptor pecuniarum dictus Alvero

curritor dictus cassanyes

al dit corredor per la crida 4s

P<sup>rimo</sup> al R<sup>nt</sup>. Domingo Mora prevere residint en Bar<sup>a</sup>. una caxa de alba ab son pan y clau usada per dues lliures tres sous... £2 3s

Item a Marcia Fochs corredor de animals tres marfegues per quatre lliures divuyt sous... £4 18s

Item al dit Fochs una salinera de fusta per deu sous... 10s

Item al R<sup>nt</sup>. Fran<sup>s</sup>. nadal prevere y beneficiat en la Seu de bar<sup>a</sup>. una maleta usada per una lliura y setse sous... £1 16s

Item a Miquel Creus dos parells de manegues molt vellas per quatre sous... 4s

Item al nott avall escrit un respallet per quatre sous y mitg... 4s 6d

Item a dit foch unas estovallas de fil usades per una lliura y disset sous... £1 17s

Item a Francisco arbos estudiant un manteu y sotana de escot usat molt per quatre lliures y sinch sous... £4 5s

Item al molt R<sup>nt</sup>. Fran<sup>s</sup>. Almunia canonge de S<sup>ta</sup> anna una sotanilla de xemellot molt usada per dues lliures y deu sous... £2 10s

Item a dit Fochs un llansol de tela usat per tres lliures y setze sous... £3 16s

Item a dit Fochs un llansol de bri de canem molt dolent per divuyt sous y sis dines... 18s 6d

Item al R<sup>nt</sup>. Rafel Tos prevere y beneficiat en la Seu de bar<sup>a</sup>. un llansol de bri de canem usat per una lliura y dinou sous... £1 19s

Item al R<sup>nt</sup>. Rafel Tos altre llansol de bri de canem usat per dues lliures y catorse sous... £2 14s

Item a Joan Beÿre matalaser un llansol de dos teles usat per una lliura y quinse sous... £1 15s

Item al pare Fra Joseph estrader del carme un tinter y polsera de llato per tretse sous... 13s

Item a Bernat Soler pages una daga ab son ganivet usat per sinc sous... 5s  
 Item a dit Fochs un llansol de tela usat per tres lliures y setze sous... £3 16s  
 Item a dit Fochs un balo y ropilla de Contra y molt usat per una lliura y vuit sous...  
 £1 8s  
 Item a dit Fochs una guitarra usada per una lliura y quatre sous... £1 4s  
 Item a dit nott un cademat de galledas per catorze sous... 14s  
 Item a maria Salem una gerra gran per dotze sous... 12s  
 Item a dit nott un morter de pedra ab sa ma usat per vuyt sous... 8s.

Die sabbati XXIII predictorum mensis et anni.

Receptor pecuniarum dictus Alvaro

curritor dictus canyelles

al dit corredor per la crida 4s

Primo a Joan Batista cavaller un llum usat per deu sous... 10s

Item a Joseph Iglesias corredor de [xell?] duas galedas dolentas una corriella y una corda de pou despart dolenta molt usada per una lliura y tres sous... £1 3s

Item al R<sup>nt</sup>. Fran<sup>s</sup>. Delgado prevere y beneficiat en la seu una caldera de aram usada per tres lliures y quatre sous... £3 4s

Item a Francisco Ricart nou tovallolas y vuyt mocadors de tela tot molt usat y dolent per dues lliures y dos sous... £2 2s

Item al R<sup>nt</sup>. Fran<sup>s</sup>. Almunia Canonge de S<sup>ta</sup> anna duas ropillas nouas per tretse sous... 13s

Item a Agusti clausades porter real una sort de Roba blanca vella y entre ella una camisa de tela per una lliura y divuyt sous... £1 18s

Item a Antich vilallonga pages dues estovallas de pinyouet usades per tres lliures y catorse sous... £3 14s

Item a Jacinto Vicent escultor una muntera de drap usada per dotse sous... 12s

Item a dit vilallonga unes estovalles petites de fil usades per una lliura y dos sous... £1 2s

Item a Marcia Fochs corredor de animals unas estovallas usades per una lliura y nou sous... £1 9s

Item a dit Fochs altres estovallas usades per una lliura y deu sous... £1 10s

Item a dit Fochs un llansol de bri de canem usat per dues lliures y vuyt sous... £2 8s

Item a dit Fochs altre llansol com lo prop dit per altres dues lliures y vuyt sous... £2 8s

Item a dit Fochs altre llansol com lo prop dit per altres dues lliures y vuyt sous... £2 8s

Item a dit Fochs altre llansol dolent per deu sous... 10s

Item a Francisco Picart estudiant una caxa de alba ab son pan y clau usada per dues lliures y set sous... £2 7s

Item a dit Fochs set coxineres entre grans y xiques y tres estovalles tot molt usat per dues lliures y dos sous... £2 2s

Item a dit Francisco Picart dos banchs de alba usats per una lliura dotse sous y sis... £1 12s 6d

Item al d<sup>r</sup>. marti miro un paneret, una ralladora y una mitja lluna tot usat per tretse sous... 13s

Item a Fran<sup>s</sup>. Rouira argenter set culleras y unas forquillas de plata de pes vuýt onsas deu argensos y mitg que ar<sup>o</sup>. de 29s 6d rellevats 8 diners per lo pessar del contrat son dotse lliures deu sous y quatre diners... £12 10s 4d.

Die Lundi XXI predictorum mensis et anni in dicta platea noua.

Receptor pecuniarum dictus Alvero

curritor dictus canyelles

al corredor per la crida 4s

Primo al R<sup>nt</sup>. Isidro Jordana prevere una boteta usada per una lliura y quatre sous... £1 4s

Item a esteve llussi una sort de terra y un gavedal escardat per set sous y sis... 7s 6d

Item a Jaume major pages de S<sup>t</sup>. Culgat una pessa llarga usada per quatre lliures y vuýt sous... £4 8s

Item a xenan angeles dos gorrafins una gibrella de terra una post de trinxa y un cabs de comprar tot molt usat per dotse sous... 12s

Item a dit Jordana dos parells de balons ço es uns de escot y altres de baýeta, uns colls de sotana y barret de quatre corns tot molt usat per una lliura quatre sous... £1 4s

Item a dit Jordana uns peus de ferro usats per dotse sous... 12s

Item al R<sup>nt</sup>. Fran<sup>s</sup>. Almunia Canonge de S<sup>a</sup> anna un sendrer usat per vuýt sous y dos... 8s 2d

Item a Anthoni Gomis revenendor deu lliures y mitja de canselada que ar<sup>o</sup>. de 5s la lliura son dues lliures dotse sous y sis dines... £2 12s 6d

Item a maria taco un banquet una serýlla y una sistella ab una sort de vidre per set sous y sis... 7s 6d

Item a macia vinýas revenedor una taula de noguer usada per dues lliures... £2

Item al R<sup>nt</sup>. Joseph Camps prevere y mestre de capella de s<sup>t</sup>. Miquel un manteu y sotana de estam y seda ab ses manegues usat per tretse lliures... £13

Item al R<sup>nt</sup>. Joseph Farrer prevere un devant de llit narinjat y vert usat per quinse sous... 15s

Item a dit Farrer una ~~vano~~ cobrellit de seda de color vert y groch molt usat per tres lliures y onse sous... £3 11s

Item a Joan batista doliu prevere y domer de la Seu un [espai en blanc] per quaranta sinch lliures y un sou... £45 1s

Item al R<sup>nt</sup>. Jacinto Medina prevere unas botas molt usades per una lliura y vuýt sous... £1 8s

Item a dit Jacinto Medina una taula de tisora de noguer usada per deu sous... 10s

Item a Don Llorens Fornes un llit de pilars de noguer ab son cortinatge cobrellit sobre taula porteleras que entre tot son setse peces per vuýtanta lliures... £80

Item a Jaume Ros una pastera molt usada per catorse sous... 14s

Item a dit Ros dos banchs petits de respallera per una lliura y vuýt sous... £1 8s Item al dit un tocado de tela per set sous... 7s.

La suma total de la venda ascendeix a 460£ 7s 4d. D'aquesta quantitat cal restar les despeses notariales (testament, inventari, acta d'institució, paper, àpoques i còpies), que sumen un total de 26£, que caldria restar del benefici de les vendes.

## COMENTARIS SOBRE ELS DOCUMENTS NOTARIALS

El testament mostra distints elements que cal tenir presents i que traspuen aspectes religiosos, de creença i, fins i tot, psicològics de Miquel Selma. El músic expressa clarament que vol ser enterrat al monestir de Montserrat —cosa que sol·licita a l'abat— i, per arribar-hi, demana que sis sacerdots a cavall acompanyin el seu cadàver fins al monestir. Però per què sis? Hi havia alguna raó especial perquè fos aquest nombre i no un altre? Segons el seu testament, sembla que Selma professava una gran devoció per la Mare de Déu de Montserrat i, per això, a petició pròpia, desitja ser sepultat al monestir. Demana, també, que sigui enterrat justament en el vas dels monjos i que es disposi el seu cadàver a la vuitena sepultura o vas. Molt possiblement aquest vas, com de segles ha estat un costum, devia localitzar-se al claustre del monestir, un centre monàstic que, tot i els condicionants físics de l'orografia del terreny, devia ser ben diferent de com el coneixem avui dia.<sup>22</sup>

A més del lloc on desitja ser enterrat, el testament aporta informació referent al trasllat del seu cadàver a Montserrat, així com la quantitat de misses destinades a la seva ànima i altres aspectes familiars. No deixa de sorprendre la seva predilecció per a ser enterrat al monestir benedictí i, també, la seva devoció per la verge montserratina, tenint en compte que Selma tan sols estigué tres anys a Catalunya. Quines raons hi devia haver per a adquirir aquesta devoció? Cal destacar que en el testament i en l'inventari dels seus béns apareix fra Martí Marsal, monjo i sagristà menor del monestir. Podria haver-hi influenciat, també, una possible relació amb el cèlebre monjo benedictí Joan Cererols? Cal tenir present que Cererols fou un dels sis membres del tribunal d'oposicions al magisteri de la catedral de Barcelona. A la seu, Selma tingué també una certa relació amb un instrumentista anomenat Alberich, que passà de Montserrat a la catedral com a instrumentista de baixó *alto*.

En preveure la seva mort, Selma demana que a la catedral li siguin resades, concretament, tres-centes trenta-tres misses —un altre número ben particular— i, a més, especifica que sigui a les capelles de les Ànimes, de Sant Sever, de Santa Eulàlia i de Nostra Senyora de la Concepció. A part d'aquest nombre concret de misses desitja que, quan sigui a Montserrat i enterrin el seu cadàver, els monjos, el mateix dia o l'endemà, li dediquin tantes misses com puguin. I insisteix que cada any, per la festivitat de Sant Miquel, se li destini una missa d'aniversari a cant d'orgue.

Altres aspectes que en destaquen, en aquest cas referents a l'herència, són que fa hereu el bisbe de Barcelona, el seu màxim superior territorial. Però deixa alguns diners —catorze dobles d'or— al seu germà Agustí, que no sap si encara és viu, o en tot cas, al seu nebot. A la seva criada, Rafela, també la té present en les darreres voluntats, ja que li destina la soldada de tot l'any pels serveis prestats, encara que l'any no s'hagi complert —en aquest cas, li dona setze lliures.

22. És conegut, per posar-ne un petit exemple, que a la primeria del segle XIX el temple fou assaltat i incendiat dos cops, de manera que, entre altres coses, es malmeteren una bona part dels elements arquitectònics del conjunt.

A més del que s'ha exposat, de la documentació es poden extreure altres consideracions que aporten una mica més de claror a l'entorn del mestre de capella. Selma vivia en una casa que no era de la seva propietat, ja que no consta com a pertinença en l'inventari. Per tant, podia ser: 1) que la casa fos propietat de la catedral barcelonina i que, com a mestre de capella, li fos destinada com a residència per a ell i els nens cantors; 2) que fos llogada pel mateix Selma, fet que no queda reflectit enlloc; 3) que fos llogada pel capítol de la catedral, fet que tampoc consta. Segons la informació que presenta el document, es pot deduir que devia ser un habitatge d'una sola planta o d'un pis en algun edifici. En l'inventari no s'especifica la ubicació de la casa, ni dona cap referència que pogués situar-la en algun indret de la ciutat, ni tampoc quants pisos tenia, però sembla probable que era cèntrica i propera al temple.

L'habitable disposava de quatre cambres: una que donava al celobert, que devia ser la de Selma; una altra que donava al carrer, amb dos llits i una màrfega; la tercera devia correspondre a la majordona Rafela, i una quarta, en una porxada, on hi havia quatre matalassos i una màrfega. Les cambres tenien accés a una sala que feia de distribuïdor i que devia ser el lloc d'aprenentatge i treball dels escolans, així com de menjador, ja que hi havia dues taules i nou cadires. La mateixa sala donava accés a la cuina. A més, s'hi esmenta l'existència d'un celler, que es pot entendre més aviat com a rebost situat al mateix pla del pis.

Miquel Selma vivia amb Rafela, la majordona —era Rafela Barria,<sup>23</sup> que a la subhasta del primer dia compra una camisa? Aquesta devia tenir cura de la casa, de la roba i del menjar de Selma i dels infants que el mestre de capella tingués a càrrec. Encara que Selma tenia sota la seva responsabilitat els escolans en el moment de la seva mort, aquest fet no queda reflectit en el testament ni en l'inventari, tot i que a la cambra que donava al carrer s'hi trobaren dos bancs llits i a la porxada, quatre matalassos amb els seus coixins i una màrfega.<sup>24</sup> Sí que s'esmenta, com s'ha vist anteriorment, en l'acta capitular que cita la mort de Selma, que el capítol encomana al canonge Miret, protector dels escolans, que «procure acomodar als minyons de cota grana en casa de la persona que judicàrà mes a propòsit per son govern y ensenyança». Així, doncs, a la casa hi havia, a més dels llits de Selma i de la majordona, sis llits (per als minyons cantors, els «sisets») i dues màrfegues. Queda clarificat, doncs, que els sis escolans cantors convivia amb Selma en el moment de la mort del músic. D'altra banda, la relació entre Miquel Selma i Rafela sembla cordial, però sense arribar a tenir cap tipus de parentiu: s'ha de considerar que Selma li deixa, com a «criada» seva i en agraïment dels seus serveis, «ultra del que li tinch donat», el salari de tot un any, encara que el vigent no estigués acabat.

23. Molt possiblement era muller d'un Barri. En aquella època era molt habitual que la muller prengués el cognom del marit i, alguns cops, com sembla en el present cas, acabés feminitzant-lo (Barri-Barria).

24. Una màrfega és un sac gros, sovint farcit de palla i lligat per un cap, que es feia servir de matalàs.

La família més propera que Selma reconeix en el testament és el seu germà Agustí, tot i que no sap si és viu o mort, i el seu nebot, l'hereu, als quals destina unes dobles d'or. Aquesta dada aporta la manca de connexió existent entre el músic i la seva família, i més concretament entre ambdós germans. Ara bé, en cap moment es planteja la manera de fer arribar aquests diners a Vall-de-roures, tot i que en el testament consten els seus marmessors, encarregats que es compleixin les seves darreres voluntats: fra Martí Marsal, sagristà menor de la capella de Nostre Senyora de Montserrat; Andreu Alberó, organista de l'església del Pi; Bernabé Iriberia, organista de la catedral, i Blai Salom, negociant de Barcelona.

Sí que es desprèn, però, de tot el que hi ha detallat en l'inventari, una certa pobresa amb relació als béns continguts a la casa de Selma. Sobre tot el que s'hi anota i, bàsicament, pel que fa a la roba, s'especifica que tot està molt usat o bé que és vell, fet que denota un cert estat general de migradesa. Òbviament, això ens pot estranyar avui dia, però en aquella època (mitjan segle XVII), i contrastant-ho amb el que s'observa en altres inventaris o en els decrets de visita a les esglésies, la manca de roba, la higiene d'aquesta i l'estretor econòmica són uns trets comuns en la societat i l'estament religiós d'aleshores, principalment en el clero més ras. Actualment és difícil imaginar-se la manca d'higiene tant personal com en la vestimenta de la clerecia en general i del mestre de capella en particular, el major rang musical de la principal catedral del territori, però el cert és que la lectura de l'inventari dels béns de Selma així ho testimonia.

Un fet curiós és que en cap moment es detalla res de les composicions de Miquel Selma i/o de música en general (a part d'una guitarra). No consta que a la casa hi hagués partitures o partícels, ni tan sols paper; només s'hi esmenta un tinter i una polsera<sup>25</sup> de llautó. Tampoc es fa referència als aspectes de l'ensenyament musical (els llibres tractats musicals més comuns de l'època), ni als volums de caràcter formatiu per als nens cantors (catecisme, llibres d'oracions, breviaris, etc.). Per tant, el fet de no trobar-hi res que el relacionés com a compositor i mestre de capella de la catedral barcelonina significa que probablement Selma no componia ni s'encarregava de l'educació dels infants a casa seva, sinó que ho devia fer en un altre lloc, suposadament a la catedral. A menys que aquests materials docents fossin a casa seva però, en el moment de l'inventari, no s'enumeressin pel fet de no pertànyer al mestre, sinó directament al capítol catedralici.

L'únic aspecte musical que surt als documents notariais i que ens relaciona Selma amb la música és una guitarra, i que en la venda l'adquireix Macià Fochs, un comerciant d'animals que, a la vegada, compra altres pertinences de Selma, potser amb la intenció de revendre-les posteriorment. No deixa de ser curiós el cas de la guitarra, ja que aquesta no consta en l'inventari; en canvi, sí que surt en la venda de les seves propietats. Així, doncs, Selma devia tocar la guitarra i, com a instrument polifònic «portàtil», probablement li servia a l'hora de compondre o de cercar els diversos temes musicals i fer-ne les pertinents provatures polifòniques i els

25. Vas amb sorra fina que s'usava per a assecar la tinta d'un escrit. També se'n diu *sorrera*.

assajos amb la capella, fora de l'orgue de la catedral. A la vegada, també hi ha la possibilitat que pogués assajar les obres compostes a casa seva amb alguns dels cantors utilitzant la guitarra com a instrument que feia la funció de la part del baix (per a «acompanyar»). També es pot plantejar la possibilitat que Selma destinés una part del seu temps a la música més «popular» —no religiosa—, i que cantés i toqués la guitarra fora del temple com a entreteniment i amb un caire més social, tot i que degut a la religiositat del moment bé es deuria trobar algun impediment en aquest sentit.

D'altra banda, en la documentació presentada tenim diversos noms relacionats amb la música, de figures que ocupen càrrecs musicals a la ciutat de Barcelona: 1) Andreu Alvero [Albero, Alberó], organista de l'església de Santa Maria del Pi; 2) Bernabé Iriberia, organista de la catedral de Barcelona; 3) Benet Buscarons, mestre de capella a les esglésies de Sant Just i Sant Pastor; 4) Jaume Ros, que en el testament de Miquel Selma consta com a organista de l'església de Sant Jaume de Barcelona, mentre que en les vendes ho fa simplement com a «manxador» de la catedral. (Cal fixar-se en el detall que Ros era organista d'una de les esglésies de la ciutat i, a la vegada, tan sols un simple manxador al centre musical més important de Barcelona. No obstant, s'ha de tenir en compte que, com a organista d'una parroquial al centre urbà de la ciutat, si convivia diàriament amb els membres de la capella musical catedralícia, devia tenir bones oportunitats de formar-se musicalment i, fins i tot, de viure en un context, encara que local, amb un cert cultiu musical i interès pels intercanvis professionals i pel foment de la seva disciplina.) 5) Marcia Albareda, que a l'inventari dels béns de Selma consta com a propietari d'una taula de tisora i un banquet que hi ha a la casa —taula que no es devia vendre, ja que l'inventari recull una altra taula de tisora, i finalment se'n va vendre una de les dues—;<sup>26</sup> i 6) Josep Camps, que consta com a mestre de capella de l'església de Sant Miquel.

De tots els noms de músics esmentats en la documentació relacionada amb Selma es desprèn el següent: els sis que es presenten exercien càrrecs musicals de certa entitat a la ciutat de Barcelona (a la catedral, i a les parròquies de Santa Maria del Pi, Sant Jaume, Sant Miquel, i Sant Just i Sant Pastor). D'altra banda, el fet que alguns d'ells comprassin béns de Miquel Selma ens dona a entendre que estaven assabentats de la seva mort i, a la vegada, de tot el que succeïa al seu entorn, com ara, en aquest cas, la subhasta dels béns. A més, el fet que els materials subhastats no fossin massa valuosos (més aviat denoten una certa pobresa) i que els «compans» de professió de Selma acudissin ràpidament a adquirir-los podia significar que hi havia un ambient de destacada migradesa material entre els músics de la ciutat —fins i tot en els més assenyalats o reconeguts.

D'altra banda, s'hauria de considerar que aquest tipus de «proximitat» de músics al voltant de Miquel Selma mostraria que hi havia una bona sintonia entre

26. La presència d'aquests mobles del jubilat Albareda a casa de Selma podia suggerir que l'anterior mestre hagués deixat la seva taula i el banquet a la casa on s'exercia el magisteri, amb vista que els fes servir el mestre en actiu.

ells o, almenys, una relació que potser anava més enllà de l'estrictament professional. Sabem, també, que alguns mestres de la catedral (Albareda, Barter i Valls) van reunir, en ocasions destacades, les diverses capelles de la ciutat sota la seva direcció, per tal de participar en funcions «de gran aparell» i amb els músics més heterogenis (de caire «civil» —els músics de la ciutat, banda de trompetes i tabals—, religiós —músics de diverses capelles eclesiàstiques— i, fins i tot, polític —músics de la cort de Carles III d'Àustria—), per tal de magnificar sonorament els actes ciutadans més rellevants, amb presència d'obres en diversos cors i conjunts instrumentals. Paral·lelament, es coneixen casos d'acadèmies musicoliteràries a la ciutat. Sabem que existien diversos tipus de cercles o cenacles musicals entre els professionals de major rang dins la ciutat i dins el marc de la seva disciplina, ja a principis del set-cents,<sup>27</sup> però aquest nou «grup» de músics al voltant del mestre Miquel Selma sembla un precedent clar de corporativisme musical i intel·lectual en la Barcelona de mitjan segle XVII.

## BREU CLOENDA

En parlar d'un músic s'esmenta sempre, i amb tot el dret, la seva obra, el seu llegat, el que en coneixem i tot el que ens el fa més proper. En aquesta anàlisi se'ns mostren els aspectes personals, laborals i familiars del músic, que també cal tenir ben presents per a la màxima comprensió de tot el que l'envolta i el contextualitza. Però el que molt sovint manca és la seva realitat diària, el seu dia a dia, el que formava i complementava el seu tarannà quotidià: la seva obra, el seu centre, el personal que l'envolta, etc. I justament aquests documents que es troben després de la mort de Miquel Selma ens apropen a les seves pertinences, a casa seva, amb qui les compartia i als seus béns materials i objectes quotidians.

D'altra banda, posa de manifest la relació de Selma amb el seu germà i el seu nebot, fet que denota el distanciament entre els familiars. També hi traspuen una fervent religiositat, en observar la ingent quantitat de misses que demana, tant a la catedral com a Montserrat, per a la salvació de la seva ànima, i la seva forta devoció a la Mare de Déu montserratina, encara que, aparentment, no consta enlloc que hagués anat mai a Montserrat (tot i que, sabent de l'elevat pelegrinatge a la muntanya, no seria estrany que en un moment o altre s'hi hagués atansat algun cop).

27. Aquest tipus d'acadèmies afloraren a l'inici del segle XVIII i duïen a terme diverses celebracions i certàmens literariomusicals. En aquest sentit, l'Acadèmia dels Desconfiats, la Universitat o Estudi General de Barcelona, l'Acadèmia Angèlica o Acadèmia de Sant Tomàs d'Aquino, alguns dels col·legis de la Companyia de Jesús (Cordells, Betlem i Congregació Suarística), el seminari de Monteaulegre i la Casa de Sant Sebastià de Clergues Menors adquiriren una importància destacada a la ciutat. Fora de Barcelona també hi hagué acadèmies similars a Vic (convent del Santíssim Rosari de l'Orde de Predicadors) i a Girona (l'Angélico-Militar Gremio Tomístico, també dins del convent del mateix orde).



És rellevant també en l'àmbit social que pràcticament tots els béns de Selma fossin venuts a la subhasta pública, ja que s'ha vist que diversos adquiridors estaven relacionats amb la música religiosa i, per tant, eren coneixedors de Selma.

Així, doncs, l'estudi d'aquests documents notariais ens apropa al coneixement del mestre de capella i, a la vegada, ens apropa també —ja que no devia ser gaire diferent— al coneixement de la vida d'altres músics de mitjan segle XVII a Barcelona, així com a alguns factors que envoltaven la música de la catedral barcelonina en aquella època.

## FONTS DOCUMENTALS

ACA: Arxiu Capítular de la Catedral d'Albarrasí

— *Libro de actas*, 1642, f. 77.

— *Libro de actas*, 1643, f. 83.

— *Libro de actas*, 1647, f. 118.

ACB: Arxiu de la Catedral de Barcelona

— *Administració dels escolans 1664-1665*, p. 30.

— *Administració dels escolans. 1665-1666*, p. 8.

— *Administració dels escolans. 1666-1667*, p. 9, 43.

— *Exemplaria 1613-1670*, vol. IV, p. 222.

— *Resolucions capitulars 1660-1670*, p. 175v., 202, 248.

AHPB: Arxiu Històric de Protocols de Barcelona

— Fons Notari Maties Marçal (Maties Pastor), llig. 20 «Inventaris i almonedes, 1662-1709», top. 784/63; 784/64.

APV: Arxiu Parroquial de Vall-de-roures

— *Libro de bautizos -2-*, sign. R/564, f. s/n.

## BIBLIOGRAFIA

BONASTRE I BERTRAN, Francesc. «Selma, Miquel». A: *Gran enciclopèdia de la música*. Vol. 7. Barcelona: Gran Enciclopèdia Catalana, 2002, p. s/n.

CLIMENT, José. «La música en Valencia durante el s. XVII». *Anuario Musical*, núm. XXI (1966), p. 211-241.

— *Fondos musicales de la región valenciana*. Vol. III: *Catedral de Segorbe*. Sogorb: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1984, p. 234-235.

PAVIA I SIMÓ, Josep. *La música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII*. Barcelona: Fundació Salvador Vives i Casajuana, 1986, p. 92, 143, 210-215.

— «Calendari músico-litúrgic de la catedral de Barcelona, finals del s. XVII i inicis del s. XVIII». *Anuario Musical*, núm. 55 (2000), p. 103.

- PAVIA I SIMÓ, Josep. «Selma, Miquel». A: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 9. Madrid: SGAE, 2002, p. 917-918.
- PEDRELL, Felip. «Músics vells de la terra. Francesc Valls». *Revista Musical Catalana*, núm. 43 (1907), p. 137.
- PERPIÑÁN ARTÍGUEZ, José. *Cronología de los maestros de capilla de la Santa Iglesia Catedral de Segorbe*. Castelló: Conservatori Superior de Música de Castelló, 2000, p. 16. [Extret de *Música Religiosa en España*, núm. 13 (1897), p. 14-16]
- RIFÉ I SANTALÓ, Jordi. «Selma, Miquel». *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Vol. X. Barcelona: Edicions 62, 2003, p. 195.
- SALIS I CLOS, Josep M. *Dos músics de Vall-de-roures del segle XVII*. Vall-de-roures: Associació Cultural REPAVALDE, 2009.
- *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*. Lleida: Diputació de Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2010, p. 258.
- *El repertori litúrgic marià a Catalunya a finals del segle XVII: Les antífones marianes majors de l'M 1168 del «Fons Verdú» de la Biblioteca de Catalunya*. Vol. 2. Tesis doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. 402-429.
- SÁNCHEZ MOMBIEDRO, Rafael. *La capilla musical del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi en la segunda mitad del siglo XVII: Biografía crítica, legado musical y magisterio de José Hinojosa (fl. 1662-†1673)*. Vol. 1. Tesis doctoral. València: Universitat Politècnica de València, 2016, p. 75-274.
- TRAVER GARCÍA, Benito. *Los músicos de la provincia de Castellón*. Castelló: J. Barberà, 1918, p. 121.



## VILANCETS<sup>1</sup> «DE NEGRE» CATALANS DEL SEGLE XVII

JOSEP PUJOL I COLL

Escola Superior de Música de Catalunya

### RESUM

L'article posa en context una dotzena de vilancets catalans barrocs conservats en partitura o en text. Són vilancets còmics «de negre» —segons la terminologia de l'època—, protagonitzats per esclaus negres, molt freqüents des del segle XVI fins al segle XVIII. Els vilancets s'emmarquen dins les ocasions festives en què eren representats, s'aporta l'autoria de moltes lletres i se n'assenyalen els préstecs intertextuals necessaris per comprendre l'abast del fenomen. Finalment, s'hi apunten les raons del seu èxit sostingut al llarg de dos segles: la recreació d'uns personatges que suposen una «alteritat domesticada» molt útil a la Contrareforma i la vehiculació d'un humor d'arrel profana, que dona una sortida controlable als excessos d'èpoques anteriors.

PARAULES CLAU: vilancet ètnic, literatura i música, intertextualitat, barroc, Catalunya.

### CATALAN “BLACK” VILLANCICOS OF THE 17th CENTURY

### ABSTRACT

This paper puts in context a dozen Baroque Catalan villancicos preserved in scores or in lyrics. They are comic “black” villancicos – according to the terminology of the times – dealing with black slaves, and they were very common between the 16th and 18th centuries. These villancicos are set within the framework of the festive occasions on which they were represented and the authorship of many of their lyrics was given. Lastly, we remark on the intertextual borrowings which must be known to understand the extent of the phenomenon, pointing out the reasons for these pieces' sustained success for over two centuries:

1. L'autor advoca, ja en la seva tesi doctoral, per l'ús de *vilancet* en lloc del terme normativitzat *villancet*. La primera denominació té una presència històrica i literària documentada al segle XV; en són exemples notoris les *Cançons y vilancets* de Pere Serafí. A més, Joan Coromines subratlla com els derivats de *villanus* han estat tradicionalment *vilà*. Aquesta forma més genuïna va ser substituïda per una altra de més exògena que ha esdevingut oficial.

the recreation of characters that represent a “domesticated alterity”, which was very useful to the Counter-Reformation, and the regulation of a humour of profane roots, which provides a controllable release for the excesses of earlier times.

KEYWORDS: ethnic villancicos, music and literature, intertextuality, Baroque, Catalonia.

Ben presents encara en arxius eclesiàstics i biblioteques, els vilancets deuen constituir el patrimoni musical més nombrós del barroc català. En concepte de colofons de tantes cerimònies festives en catedrals, monestirs i altres centres religiosos, com a música paralitúrgica o devocional, aquestes peces van ser molt freqüents al llarg dels segles XVII i XVIII. Una subdivisió, ja present a l'època, entenia que podien ser seriosos o jocosos, i dins els darrers s'englobaven els vilancets «de negre», disposats usualment al final de les vetllades per tancar una sèrie de dues o tres peces. En la cerca de la comicitat, el reclam de determinats llocs comuns ètnics, humans o professionals, fàcilment recognoscibles, va ser un dels recursos més habituals.<sup>2</sup> Entre asturians, gitanos o biscaïns i altres estereotips, els negres van sovintejar-hi, caracteritzats per una parla peculiar i la seva conducta plena de bonhomia, i van acabar definint un tipus de vilancet conegut com a *villancico de negros*, *guineo*, *negrilla*, etc. En aquesta tipologia, que se circumscriu geogràficament al Vell Món —les corones espanyola i portuguesa— i al segle XVII, l'època de la seva maduresa estilística, l'autor d'aquest article va centrar la seva tesi doctoral.<sup>3</sup>

Dins les fonts primàries usades per a la recerca es van tenir en compte fins a una dotzena de vilancets «de negre» catalans, set dels quals conserven la partitura i cinc només el text —tot i l'evidència de ser, a l'origen, obres literariomusicals:

1. *Gurugú*, de Mirallas, datat el 1640 en un manuscrit conservat a la Biblioteca de Catalunya, a sis parts (Ti1/2, A1/2, T, B), cap d'aquestes instrumental, transcrit en ocasió de la recerca doctoral. Tot i que és incomplet —li falta el solo amb qui dialoga el cor, en un joc de pregunta i resposta—, és l'únic exemple de vilancet «de negre» conservat amb música i dedicat al Santíssim Sagrament, potser per a la festivitat de Corpus Christi. Formava part del fons adquirit a Joan Carerras Dagas per part de la Diputació Provincial de Barcelona l'any 1892 i s'incorporà a la Biblioteca de Catalunya l'any 1912, de manera que no es poden descartar uns orígens gironins. A manca d'altres referències, també podria tractar-se d'Antoni Miralles, un autor del qual es conserven obres a l'arxiu de la catedral de Sogorb i al Col·legi del Corpus Christi de València.<sup>4</sup>

2. *Afuella, afuella*, de Vallès, també en un manuscrit de la Biblioteca de Catalunya i transcrit per a la tesi doctoral, per a dos tiples solistes contra un cor i orgue (Ti1/2 / Ti, A, T, b / org), amb la mateixa procedència que l'exemple anterior. No

2. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Figuras y personajes en el villancico navideño del barroco musical español», a *Música y literatura en la península ibérica, 1600-1750*, 1997.

3. Josep PUJOL I COLL, *Els vilancets «de negre» al segle XVII* (en línia), 2016.

4. Biblioteca de Catalunya (citada, a partir d'ara, com a BC), *Vilancico a .6. / de .s. sacrato. Gurugu. 1640 / Mirallas*, música manuscrita, topogràfic M 772/1.

hi consta cap altra dada que permeti situar el compositor, però alguns detalls ortogràfics fan pensar en una procedència catalana: «no xoreis, señor, cayat» (v. 172-74), «bonica» (v. 116).<sup>5</sup>

3. *Sea vozé bien venira*, anònim conservat als fons musicals de la catedral de Girona, editat i publicat per l'autor d'aquesta recerca en una comparativa amb altres tres vilancets «de negre» de fonts gironines, *Aio Antón, a dónde vamo*, de Francesc Soler, i l'anònim *A siolo Milcholiyo*. Es tracta d'un vilancet a sis veus (Ti1/2 / Ti, A, T, b / ac (x)), repartides en dos tiples solistes i un *tutti* a quatre veus, més un baix continu indeterminat. Podria atribuir-se a Francesc Soler o Josep Gaz, els dos mestres de capella de la catedral de Girona de la segona meitat del XVII.<sup>6</sup>

4. *Quienes han de ser los negros*, de Felip Olivellas (ca. 1660-1702), conservat a l'arxiu de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar i transcrit també per a la tesi. En aquest cas no es tracta d'un vilancet, sinó d'un to, tal com es pot llegir en les portades de les partícels, de les quals es dedueix també una funció de música devocional nadalenca, similar a la del vilancet, però, en canvi, amb un repartiment de veus molt més reduït, com és habitual en els tons, en aquest cas dos tiples amb acompanyament continu (Ti1/2, ac (x)).<sup>7</sup>

5. *¡Hazó, Antón!*, de Joan Barter (ca. 1648-1706), transcrit per Antonio Ezquerro en el volum de peces del Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya, on fou catalogat com a «Villancico al Nacimiento», denominació que, tanmateix, no figura al manuscrit. És un duo (Ti, T / ac) amb acompanyament instrumental, que podem contextualitzar com a música nadalenca molt propera als vilancets o, més encara, als tons. El duo podria circumscriure's al magisteri lleidatà de Barter, entre el 1668 i el 1692, ja que el càrrec es menciona al manuscrit.<sup>8</sup>

6. *¡Huchúa, bú!*, de fra Vicente Artal, també del Fons Verdú i transcrit per Antonio Ezquerro al mateix volum que el duo anterior. Hi consta com un duo «a la Nochebuena» de 1683 (Ti 1/2, arpa). Com Miralles o Vallès, Vicente Artal és un compositor desconegut.<sup>9</sup>

7. *Aio Antón, a dónde vamo*, de Francesc Soler, d'un manuscrit de la Biblioteca de Catalunya transcrit per Francesc Bonastre. És un vilancet a vuit veus (Ti 1/2, A, T / Ti, A, T, b / ac (x)), compost per a les matines de Nadal del 1683, de

5. BC, *Villancico negro a 3 voces / de Naulidad / Afuela*, música manuscrita, topogràfic M 752/24. El catàleg en línia el situa entorn del 1673, sense cap dada al document que la sustenti.

6. Arxiu Capítular de Girona (ACG), *Villancico a 6 al Nacimiento / de Xto. / Sea voze bien venira*, música manuscrita, carpeta v, núm. 106. El manuscrit es conserva en mal estat per causa de rosegadors, però és llegible. Transcrit a Josep PUJOL I COLL, «Tres villancets “de negre” gironins», a *Miscel·lània en honor de Josep Maria Marquès*, 2010, p. 422-436.

7. Arxiu de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar (CMar), *Del M<sup>o</sup> Fpe O<sup>as</sup> / Tono A Duo al Nto de Xto / y Dize / Quienes han de ser los negros*, topogràfic 6/662. Al mateix arxiu se'n conserva una còpia amb el topogràfic 6/663.

8. BC, manuscrit M 1637-I/10 (Fons Verdú). Transcrit i estudiat per Antonio EZQUERRO ESTEBAN, *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*, 2002, núm. 22, p. 89-96.

9. BC, manuscrit M 1637-III/31 (Fons Verdú). Transcrit i estudiat per Antonio EZQUERRO ESTEBAN, *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*, 2002, núm. 48, p. 251-55.

quan Soler era mestre de capella a la catedral de Girona. D'instruments, a més de l'acompanyament continu, segons l'editor podem sobreentendre-hi una flauta en algunes estrofes.<sup>10</sup>

A més d'aquestes partitures, es poden considerar els textos següents, perduda la seva part musical, però encara testimonis importants de la presència dels vilancets «de negre» al Principat:

8. *A siolo Milcholiyo*. Manuscrit musical anònim conservat als fons musicals de la catedral de Girona, ja sense possibilitat de ser transcrit a causa de l'acció eficient dels rosegadors. Sí que queda constància del repartiment a sis veus, distribuïdes en dos cors i acompanyament continu (Ti, T / Ti, A, T, B / ac), així com el text, que es pot completar gràcies a altres reutilitzacions, ja que també va usar-se a Calataiud el 1666 i a Sevilla el 1673.<sup>11</sup>

9. *Plimo Antón, ¿cómo dolmimo?* Fulletó imprès amb els textos dels vilancets cantats per Nadal a la catedral de Lleida el 1673, de la qual Joan Barter era mestre de capella.<sup>12</sup>

10. *Viendo en el Portal las negras*, també de Joan Barter per a la catedral de Lleida, per al Nadal del 1675.<sup>13</sup>

11. *Al Rey, los negros festivos*, igualment musicat per Joan Barter per a la catedral de Lleida el 1681.<sup>14</sup>

12. *El alcalde de Belén*, en un altre imprès lleidatà, per a les festes de Nadal a la catedral l'any 1686, amb Miguel Ambiola com a mestre de capella. Més que ser un vilancet «de negre», es tracta d'un vilancet «de nacions», en què hi ha diversos personatges i parles característiques, entre ells els negres.<sup>15</sup>

No hi ha cap catedral catalana ni cap centre de producció musical dels quals s'hagi conservat una sèrie continuada d'impresos que permetin comptabilitzar la freqüència d'aquesta mena de vilancets —com sí que es pot fer en els casos de Madrid, Sevilla, Granada, Cadis o Toledo. De tota manera, els testimonis aportats permeten testimoniar prou la seva presència, especialment a les catedrals de Lleida i Girona.

10. BC, [Azo Anton a donde vamo] a 8 / de Franco. Soler 1683, música manuscrita, topogràfic M 747/13. Manuscrit de Francesc SOLER transcrit per Francesc Bonastre, *Aio Antón, a dónde vamo*, 1988.

11. ACG, *Villancico a 6 al Nacimiento / de Xto. / Sea voze bien venira*, música manuscrita, carpeta v, núm. 106. Text transcrit a Josep PUJOL I COLL, «Tres villancets "de negre" gironins», a *Miscel·lània en honor de Josep Maria Marquès*, 2010, p. 422-436.

12. Fons de plecs de vilancets de la British Library de Londres i la University Library de Cambridge, catalogats per Álvaro TORRENTE i M. Àngel MARÍN, *Catálogo descriptivo de pliegos de villancicos*, vol. 1, 2000, núm. 56.5. Text transcrit a la tesi doctoral (núm. 81).

13. Álvaro TORRENTE i M. Àngel MARÍN, *Catálogo descriptivo de pliegos de villancicos*, vol. 1, 2000, núm. 58.8. Text transcrit a la tesi doctoral (núm. 110).

14. Fons dels plecs impresos de vilancets de la Biblioteca Nacional, relacionats a Isabel RUIZ DE ELVIRA i Elena LAGUNA DEL COJO (ed.), *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional: Siglo XVII*, 1992, núm. 115 (8). Text transcrit a la tesi doctoral (núm. 19).

15. Isabel RUIZ DE ELVIRA i Elena LAGUNA DEL COJO, *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional: Siglo XVII*, 1992, núm. 116 (6). Text transcrit a la tesi doctoral (núm. 201B).

## LA CIRCULACIÓ DELS TEXTOS

A diferència de l'autoria de la composició, ni a les partitures ni als impresos se sol consignar la responsabilitat dels textos. Els mestres de capella solien reutilitzar-los d'altres vilancets, adaptant-los a la seva conveniència musical. Només de manera indirecta se'n pot identificar l'autoria. *Viendo en el Portal las negras, Al Rey, los negros festivos* i *El alcalde de Belén* són lletres de Manuel de León Merchante (ca. 1621-1680), fet que demostra l'interès lleidatà per aquest poeta madrileny, molt popular a la seva època. Merchante —o Marchante—, que era capellà i ocupava diversos càrrecs eclesiàstics i acadèmics a Alcalá de Henares, fou finalment comissari de la inquisició a Toledo. Tot i haver cremat moltes obres al final de la seva vida, se'n varen conservar prou còpies per editar la seva obra pòstumament: entremesos, comèdies, balls, vilancets i molta literatura de cordill, molts dels quals foren editats a les seves *Obras poéticas póstumas*.<sup>16</sup>

*Aio Antón, a dónde vamo* és un text del saragossà Vicente Sánchez (ca. 1630/45-1678), un altre poeta *villanciquero*, especialitzat en la creació de lletres per a aquestes composicions, recollides pòstumament a la seva *Lira poética*.<sup>17</sup> Juntament amb altres escriptors, com Luis de Góngora o José Pérez de Montoro, aquests autors eclesiàstics, universitaris, de prestigi literari i autoritat moral, van recrear un to popularitzant que dissimulava procediments retòrics propis de la tradició clàssica.

Cal fer notar, també, el continu reciclatge amb plena llibertat d'aquests textos. A *Quienes han de ser los negros*, Olivellas utilitza les mateixes cobles que *Aquí za Flazico*, un vilancet cantat a Granada el Nadal del 1695. *Aio Antón, a dónde vamo* va usar-se originàriament a Saragossa (1670), després a Barbastre (1672) i, finalment, a Girona (1683). Tenim constància de les nombroses reutilitzacions nadalenques de *Viendo en el Portal las negras* a la Capilla Real de Madrid (1673), Alcalá de Henares (1674), Còrdova (1674), Lleida (1675), Saragossa (1679) i Sevilla (1694). *Al Rey, los negros festivos* va ser usat a la Capilla Real el 1674 i, tot seguit, a Alcalá de Henares (1675), Calataiud (1677) i, finalment, a Lleida (1681). I *El alcalde de Belén*, abans del seu ús a Lleida per Joan Barter el 1686, havia estat creat per a Alcalá de Henares el 1674. El prestigi de León Merchante com a autor de les lletres per als vilancets de la Capilla Real devia influir en aquestes nombroses reutilitzacions.

## LES OCASIONS DELS VILANCETS «DE NEGRE»

La comicitat dels vilancets protagonitzats per negres els feia especialment aptes per a les festes nadalenques —per Nadal i per Reis—, però no n'eren pas exclusives. En aquestes dues festivitats, l'estructura de la celebració era força si-

16. Manuel de LEÓN MARCHANTE, *Obras poeticas posthumas*, 1722.

17. Vicente SÁNCHEZ, *Lira poética*, edició i estudi a cura de Jesús Duce García, 2003.



milar en moltes catedrals, segons el que es pot desprendre dels fulletons impresos: vuit vilancets dividits en tres nocturns, el darrer dels quals només té dues peces. En aquest esquema, el de negres solia ser el vuitè, que tancava la vesprada.

No tenim cap exemple de vilancet «de negre» català dedicat a la Immaculada Concepció o al Roser. Van ser relativament freqüents a Andalusia, en el clima puixant immaculista dins l'Espanya barroca en general i sevillana en particular. Tanmateix, dins l'àrea mediterrània cal assenyalar el primerenc vilancet del valencià Joan Baptista Comes (ca. 1582-1643), *Pue e la Virgen beya*, possiblement dedicat a la Immaculada: «Negro soy, y aunque bozal / por decir daré la vida / que es a Virgen concebida / sin pecado original / y pues e tan limpia y beya / que en su Concepción no peca, / tire negro chiribeca / para mí, para eya».<sup>18</sup>

En canvi, sí que disposem d'exemples de vilancets «de negre» catalans dedicats al Santíssim Sagrament, segurament per a la festivitat de Corpus Christi. *Gurugú*, el vilancet de Mirallas esmentat, té un text en què s'incideix en un convit que hem d'interpretar com a eucarístic: «Nosotras ser cabayera / mejor que eya ser hidalga / y con lo Rey comeremo / pues lo Rey haces lo plato». A més, tenim indicis de vilancets «de negre» catalans dedicats al Santíssim en l'inventari del compositor Joan Pau Pujol (1570-1626), datables entre el 1612 i el 1626: *Negrus a come ye vamo*, a sis veus, i *Gurugú, gurugú, mande*, a vuit veus.<sup>19</sup> Serien tots de la primera meitat del segle XVII, com si en l'evolució de la festa de Corpus es releguessin progressivament els elements còmics al bestiar, als balls i als elements parateatral, mentre que la capella s'anés reservant la part musical més solemne i seriosa de la processó.

## VILANCETS I INTERTEXTUALITAT

En el clima de la processó de Corpus es revela especialment la necessitat d'una interpretació intertextual dels vilancets «de negre», si no són considerats com un cas aïllat, tancat dins el mateix subgènere. El tema del negre va ser especialment fecund en el teatre, la literatura, les danses i la iconografia, i presenta nombroses concomitàncies i paral·lismes entre els diversos àmbits.<sup>20</sup> La interdependència amb els balls de moda, com ara el *cumbé* o el *zarambeque*, o les aparicions teatrals i literàries del personatge negre, així com els romanços i la literatura de cordill, són necessàries per comprendre l'abast i la popularitat del fenomen.

Pel que fa a les danses i als elements parateatral, al negre esclau se li havia destinat un paper simbòlic en les manifestacions festives. Per exemple, en les processons de Corpus del 1447 en endavant, a Girona hi apareixien *negres, sclaus* i

18. Joan Baptista COMES, *Obras en lengua romance*, vol. III: *Villancicos a la Stma. Virgen*, transcrit per José Climent Barber, p. 30-38.

19. Mariano LAMBEA CASTRO, *Los Villancicos de Joan Pau Pujol (1570-1626)*, 1999, p. 244.

20. Cfr. Bernardo ILLARI, *Polychoral culture: cathedral music in La Plata (Bolivia), 1680-1730*, així com María Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA, «Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético musicales», *Música y literatura en la península ibérica, 1600-1750*, 1997.

*catius*, en nombre de dos a quatre, sovint tocant instruments; a les del 1457 hi figuraven «cotre sclaus qui sonaren trompetes».<sup>21</sup> A la Barcelona cinccentista, tres negres vestits de vermell llampant anunciaven al matí la processó de Corpus.<sup>22</sup> A Tortosa, una confraria va treure durant una festivitat «unos negrillos muy bien hechos, en umbros de otros los cuales o sacaban la lengua, o sacaban higas, para mover a todos los que estaban presentes al riso».<sup>23</sup> I a València, el cronista Pere Joan Porcar relata que el 1598 encapçalaven la processó de Sant Vicenç els negres amb la seva bandera de colors groc i carmesí, acompanyats de tamborí i flauta.<sup>24</sup> Al llarg del segle XVII, aquesta funció heràldica dels negres acaba essent substituïda per negres «fingits», és a dir, companyies de blancs que, any rere any —i amb el fulgor de la novetat—, presenten danses de guineans al costat de moltes altres.<sup>25</sup> Només així s'entén un dels tòpics dels vilancets «de negre»: la demanda de lloc perquè els negres ballin, l'enunciat de danses possibles o els instruments de percussió, com, per exemple, a *Afuela, afuela*, de Vallès:

Afuela, afuela  
apalta, apalta,  
que sale de negliyo  
una beya dança.

Lo panderiyo,  
flautilla y sonaya,  
cascabela linda  
hecha en Gatimala [...].

Toquen la folía,  
paladeta blava,  
canaíto beyo  
con la zulabanda [...].

Però aquesta recurrència de l'esclau músic i ballador en les processons i, més endavant, en els textos de vilancets no és l'única. El tema del negre en la literatura, ben estudiat, té molts precedents en els romanços i el teatre renaixentista portuguès i castellà. Al segle XVI, la tipologia del negre esclau ja estava molt ben fixada:

21. Julián de CHÍA, *La festividad del Corpus en Gerona: Noticias históricas acerca de esta festividad desde el siglo XIV hasta nuestros días*, 1895.

22. Joan AMADES *et al.*, *Corpus: L'auca de la processó*, 1997, p. 141.

23. Jordi CERDÀ SUBIRACHS, «Renaixement i transculturalitat: "La Negrina" de Mateu Fletxa», *Revista de Llenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, núm. 9 (2003), p. 289.

24. Pere Joan PORCAR, *Coses evengudes en la civtat y regne de Valencia: dietario de mosén Juan Porcar, capellán de San Martín (1589-1629)*, edició a cura de Vicente Castañeda y Alcover, 1934.

25. Per a Madrid, la contractació d'aquestes colles de «danses de cascavell» per a les processons de Corpus està ben documentada. Vegeu Cristóbal PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos acerca del his-trionismo español en los siglos XVI y XVII*, 1901, i N. D. SHERGOLD i J. E. VAREY, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón: 1637-1681*, 1961.

El negro, pero sobre todo la negra, era entonces una criada que hablaba castellano deformado, que hacía alarde de hidalguía en su tierra de origen, que se creía hermosa y capaz de despertar amores; se mencionaban lugares de África, patria del personaje, y una y otra vez se ponían de relieve el gusto y habilidad para el canto y el baile; hay cierta procacidad de lenguaje, sobre todo en relación con lo erótico, y abundantes motes de los otros personajes por el color de la tez y la condición esclava.<sup>26</sup>

La literatura catalana de l'època en té algun exemple escadusser, com ara a *La farsa d'en Cornei*, en què s'adapta l'argot negre al català.<sup>27</sup> I la naturalesa parateatral del vilancet havia facilitat que un dels seus gèneres predecessors, les ensalades renaixentistes, presentessin personatges negres similars propis d'aquests àmbits profans, com succeeix a *La Negrina*, de Mateu Fletxa.<sup>28</sup>

Molts d'aquests trets els hereten els negres dels vilancets del segle XVII, especialment la parla —amb menys lusitanismes—, l'afició al cant i al ball, un cert orgull de la seva negritud, amb la seva procacitat modulada per un humor més blanc i innocent, l'*entrapelia* aristotèlica i una comicitat restringida, permisible, però no exempta de suspicàcies i crítiques.

Hem de comprendre, doncs, que l'aparició d'aquests personatges ètnics als vilancets reclamava en la imaginació dels oients tot un sistema d'interconnexions auditives i visuals similars a les provinents de les processons —no només en les danses, també en la faràndula—, del teatre i de la literatura. Aquesta intertextualitat era circular, de manera que els textos dels vilancets podien retornar, transformats dins altres textos i circumstàncies. Un exemple clar n'és el drama bíblic de la *Degollació de sant Joan Baptista*, representat tradicionalment a Foixà des dels segles XVII i XVIII,<sup>29</sup> que inclou préstecs indirectes dels vilancets «de negre».<sup>30</sup>

## CONCLUSIONS

Els dotze vilancets «de negre» catalans no presenten, ni en els textos ni en les músiques —quan es conserven—, diferències substancials respecte a la resta dels vilancets del Vell Món del segle XVII estudiats. No se sap res, de moment, de cap

26. Frida WEBER DE KURLAT, «El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación», a *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, 1967.

27. Sobre *La farsa d'en Cornei* i altres exemples de mescla de llengües en la literatura renaixentista i barroca catalana, cfr. Albert ROSSICH i Jordi CORNELLÀ, *El plurilingüisme en la literatura catalana: Retòrica, versetblança, diglòssia*, 2014.

28. Jordi CERDÀ SUBIRACHS, «Renaixement i transculturalitat: "La Negrina" de Mateu Fletxa», *Revista de Llengües y Literatures Catalana, Gallega y Vasca*, núm. 9 (2003), p. 289.

29. Enric PRAT i Pep VILA, *La degollació de sant Joan Baptista: Un drama bíblic representat a Foixà*, 2004.

30. Josep PUJOL I COLL, «Tres villancets "de negre" gironins», a *Miscel·lània en honor de Josep Maria Marquès*, 2010.

poeta «vilanciquer» català, però sí que tenim la certesa que circulaven models literaris castellans reutilitzats a Catalunya.

Segons la hipòtesi genèrica de la tesi doctoral —i els vilancets catalans, junt amb la resta, semblen confirmar-la—, la puixança d'aquest gènere pot explicar-se, en primer lloc, perquè l'esclau negre constitueix un model d'èxit del que anomeno *alteritat domesticada*. És a dir, en qualitat de diferent, però sotmès al poder hegemònic, el negre bonhomí i cristià aporta valor didascàlic i ecumènic a la causa de la Contrareforma, oïmés quan la realitat del XVII en presentava un fort contramodel, l'alteritat poderosa, perillosa i rebel del turc —que les formes imaginàries de la cultura popular i l'oficial s'encarregaven de representar i blasmar. En segon lloc, l'humor que vehiculaven aquests vilancets era una manera de canalitzar l'inestable i heterodox humor nadalenc d'arrel pagana propi de les «llibertats de desembre», que poden retrocedir fins a les *saturnalia* romanes; un procés de «desintegració del riure popular» a l'Europa renaixentista analitzat per Mikhaïl Bakhtin i Peter Burke.<sup>31</sup> En aquest mateix sentit, l'estudiós Pepe Rey ha entès les ensalades predecessores dels vilancets còmics com un exemple d'assimilació d'elements populars per part de l'ortodòxia eclesiàstica: durant les festes nadalenques, en què el pes de les tradicions carnavalesques paganes de celebració del solstici eren encara ben presents, els mestres de capella decidiren integrar certes interrupcions profanes que semblaven inevitables, tot esporgant-ne els aspectes més irrespectuosos i integrant-les dins la devoció, amb l'objectiu d'invitar el poble a participar en la festa d'una manera més controlada.<sup>32</sup> Aquest procés culmina amb els vilancets còmics, dels quals els «de negre» són paradigmàtics i criticats, però, en la pràctica, tàcitament admesos per a aquesta utilitat.

## BIBLIOGRAFIA

- AMADES, Joan; CARBÓ I MARTORELL, Amadeu; SERÉS I AGUILAR, Antoni. *Corpus: L'auca de la processó*. Tarragona: El Mèdol, 1997.
- BAKHTIN, Mikhaïl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1988.
- BURKE, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza, 1991.
- CERDÀ SUBIRACHS, Jordi. «Renaixement i transculturalitat: "La Negrina" de Mateu Fletxa». *Revista de Llenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca* [Universidad Nacional de Educación a Distancia], núm. 9 (2003), p. 279-304.
- CHÍA, Julián de. *La festividad del Corpus en Gerona: Noticias históricas acerca de esta festividad desde el siglo XIV hasta nuestros días*. Girona: Paciano Torres, 1895.
- COMES, Joan Baptista. *Obras en lengua romance*. Vol. III: *Villancicos a la Stma. Virgen*.

31. Mikhaïl BAKHTIN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, 1988; Peter BURKE, *La cultura popular en la Europa moderna*, 1991.

32. PEPE REY, «Weaving ensaladas», a *Devotional music in the Iberian world, 1450-1800: The villancico and related genres*, 2007.

- Música impresa. Transcripció de José Climent Barber. València: Institución Alfonso El Magnánimo, 1978.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*. Música impresa. Barcelona: CSIC. Institució Milà i Fontanals. Departament de Musicologia, 2002. (Monumentos de la Música Española; 65)
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz. «Literatura de cordel en tiempos de Carlos II». A: HUERTA CALVO, J.; BOER, H. den; SIERRA MARTÍNEZ, F. (ed.). *El teatro español a fines del siglo XVII: historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Amsterdam: Rodopi, 1989, p. 137-154.
- «Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético musicales». A: CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.; VIRGILI BLANQUET, M. A.; VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (ed.). *Música y literatura en la península ibérica, 1600-1750: Actas del Congreso Internacional de Valladolid, 20, 21 y 22 de febrero 1995*. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, 1997, p. 169-184.
- GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «Figuras y personajes en el villancico navideño del barroco musical español». A: CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.; VIRGILI BLANQUET, M. A.; VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (ed.). *Música y literatura en la península ibérica, 1600-1750: Actas del Congreso Internacional de Valladolid, 20, 21 y 22 de febrero 1995*. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, 1997, p. 371-376.
- ILLARI, Bernardo. *Polychoral culture: cathedral music in La Plata (Bolivia), 1680-1730*. Tesi doctoral. Chicago: Chicago University, 2001.
- LAMBEA CASTRO, Mariano. *Los villancicos de Joan Pau Pujol (1570-1626)* [en línia]. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1999. <<http://hdl.handle.net/10261/26865>> [Consulta: 17 gener 2018].
- LEÓN MARCHANTE, Manuel de. *Obras poeticas posthumas: [Clase primera: Asuntos sagrados, I]*. Madrid: Gabriel del Barrio, 1722.
- *Obras poeticas posthumas: [Clase primera: Asuntos sagrados, II]*. Madrid: Gabriel del Barrio, 1733.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal. *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Revista Española, 1901.
- PORCAR, Pere Joan. *Coses evengudes en la ciutat y regne de Valencia: Dietario de mosén Juan Porcar, capellán de San Martín (1589-1629)*. Vol. 1. Edició a cura de Vicente Castañeda y Alcover. Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1934.
- PRAT, Enric; VILA, Pep. *La degollació de sant Joan Baptista: Un drama bíblic representat a Foixà*. Girona: Diputació de Girona, 2004.
- PUJOL I COLL, JOSEP. «Tres villancets “de negre” gironins». A: *Miscel·lània en honor de Josep Maria Marquès*. Girona: Diputació de Girona. Patronat Francesc Eiximenis, 2010, p. 422-436.
- *Els vilancets «de negre» al segle XVII* [en línia]. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Departament d'Art i de Musicologia, 2016. <<http://hdl.handle.net/10803/383042>>. [Consulta: 17 gener 2018]
- REY, Pepe. «Weaving ensaladas». A: KNIGHTON, Tess; TORRENTE, Álvaro (ed.). *Devotional music in the Iberian world, 1450-1800: The villancico and related genres*. Aldershot: Ashgate, 2007 p. 15-51.

- ROSSICH, Albert; CORNELLÀ Jordi. *El plurilingüisme en la literatura catalana: Retòrica, versemblança, diglòssia*. Bellcaire d'Empordà: Vitella, 2014.
- RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel; LAGUNA DEL COJO, Elena (ed.). *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional: Siglo XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992.
- SÁNCHEZ, Vicente. *Lira poética*. Edició i estudi a cura de Jesús Duce García. Saragossa: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003 (Larumbe. Clásicos aragoneses; 23)
- SHERGOLD, N. D.; VAREY, J. E. *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón: 1637-1681: Estudio y documentos*. Madrid: Ediciones de Historia, Geografía y Arte, cop., 1961. (Estudios de Literatura Española; XXXIII)
- SOLER, Francesc. *Aio Anton, a dónde vamo*. Música impresa. Edició i estudi a cura de Francesc Bonastre. Barcelona: Institut Universitari de Documentació i Investigació Musicològica Josep Ricart i Matas, 1988. (Quaderns de Música Històrica Catalana)
- TORRENTE, Álvaro; MARÍN, Miguel Ángel. *Catálogo descriptivo de pliegos de villancicos*. Vol. 1: *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*. Kassel: Reichenberger, 2000.
- WEBER DE KURLAT, Frida. «El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación». A: POULUSSEN, N.; SÁNCHEZ ROMERAL, A. (ed.). *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Nimega: Asociación Internacional de Hispanistas: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, p. 695-704.



## L'EXCEPCIONAL ORGUE (1756-1835) D'ANTONI BOSCÀ PER AL CONVENT DE SANT AGUSTÍ NOU DE BARCELONA

*MIQUEL GONZÁLEZ I RUIZ*

Conservatori Professional i Municipal de Música de Lleida

### RESUM

L'any 1756, la imminent finalització del nou complex conventual de Sant Agustí al Raval barceloní obligà els frares a acordar la construcció d'un orgue monumental que havia de ser capaç d'omplir de música un dels temples més grans de la ciutat. El conegut orguener Antoni Boscà en va ser l'autor, i va dissenyar un dels exemplars més innovadors i espectaculars de la seva factoria. Els orgueners més famosos de l'època a Barcelona van treballar en el seu manteniment fins que fou destruït totalment el maig de 1835.

PARAULES CLAU: orgue, Boscà, Agustí, convent, Raval.

### THE EXCEPTIONAL ORGAN (1756-1835) OF ANTONI BOSCÀ FOR THE CONVENT OF SANT AGUSTÍ NOU IN BARCELONA

### ABSTRACT

In 1756 the imminent completion of the new conventual complex of Sant Agustí in Barcelona's Raval quarter obliged the monks to commission the building of a large organ that could fill one of the city's biggest churches with music. The well-known organ maker Antoni Boscà would be its builder, designing one of the most innovative and spectacular instruments of his career. The most celebrated organ makers of the times in Barcelona worked on its maintenance until it was completely destroyed in May of 1835.

KEYWORDS: organ, Boscà, Agustí, convent, Raval.

La construcció del nou convent de Sant Agustí de Barcelona va comportar la fabricació d'un majestuós instrument capaç d'omplir de música una de les esglésies més colossals de la ciutat. La troballa de la capitulació del nou orgue (1756),



destinat al dit convent, ha originat la redacció del present article, en què s'analitzarà i qualificarà aquest instrument com el més innovador i avantguardista construït a la capital catalana durant aquella època.

Sorgit de la factoria del prolífic orguener Antoni Boscà, l'exemplar va oferir unes particularitats originals i úniques que sorprendran musicòlegs i estudiosos de l'organologia, sense oblidar-nos de l'aportació que suposaran aquestes dades en les interpretacions de composicions organístiques contemporànies a la seva construcció.

El manuscrit que en detalla les característiques és al fons parroquial de Sant Esteve d'Olot,<sup>1</sup> de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa (ACGAX). Suposem —amb tota seguretat— que la capitulació esmentada fou entregada pel mateix Antoni Boscà a les autoritats civils i religioses d'Olot, pels volts del 1761, com a model d'un futur instrument, davant la probabilitat de fabricar-ne un a la nova parròquia de la ciutat. El document no té cap mena de validesa jurídica, ja que no està signat per cap autoritat pública. Finalment, la història revela que no hi va haver acord possible i que l'orguener es va haver de conformar amb «renovar y plantar dicho [antiguo] órgano y ajustar en él un registro, secreto nuevo y hazer las manchas nuevas por ser inútiles las del órgano viejo».<sup>2</sup> Malgrat la frustrada iniciativa, el document va quedar arxivat a Olot.

Però traslladem-nos a Barcelona, a l'escenari inicial de Sant Agustí, i detallem una breu retrospectiva de la situació dels frares. La presència dels religiosos agustins calçats a la Ciutat Comtal es remunta als primers anys del segle XIV. Situat al barri de la Ribera, al carrer d'en Tantarantana, el recinte conventual posseïa elements d'un gran valor artístic d'estil gòtic i renaixentista, i disposava d'una església i una gran capella, anomenada de la Pietat, entre altres espais remarcables, equipades —a les acaballes del s. XVII— amb tres orgues: el de l'església, el de la Pietat i un orguener portàtil.<sup>3</sup>

Tot el conjunt va quedar molt malmès durant la Guerra de Successió (1714), en el setge de Barcelona. Amb l'ocupació borbònica, i amb finalitats estratègiques, fou posteriorment mutilat en construir el recinte de la Ciutadella ben a prop del convent (1715).

Les conseqüències dels bombardejos fets per les tropes castellanes van ser força desastroses per a Sant Agustí Vell i van maltractar especialment —entre altres espais— l'església. L'abril del 1714, el patriarca de la famosa nissaga orguenera, Josep Boscà, desmuntà un orgue «del convent» (sense especificar exactament de quin instrument es tracta) per 4 lliures i 6 sous.<sup>4</sup> El novembre del mateix any, es paguen 124 jornals a uns manobres per a desenrunar el convent<sup>5</sup> i tancar «lo forat

1. ACGAX, fons parroquial de Sant Esteve d'Olot, «Varias confrarias y auténticas de reliquias», núm. 77, fulls solts.

2. ACGAX, Fons Municipal d'Olot, *Manual de resolucions 1755-1762* (sign. 50), f. 17r.

3. Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA), Fons Monacals Hisenda, vol. 670, f. 147v i 268v.

4. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 671, f. 150.

5. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 671, f. 153.

del orga de la Pietat». <sup>6</sup> Per tant, el primer instrument citat pertanyia al de la capella de la Pietat i fou traslladat a l'església gran per a substituir el que fou destruït per les bombes? Ho desconeixem.

Les obres de recuperació es van estendre durant anys, tal com es detalla en la despesa que es va fer «per a tancar la clausura del claustro e iglésia gran, desenrunar dita iglésia, retirar pedras y altres obras fetas des de set de janer 1719 fins a deset de juny de dit anys». <sup>7</sup> Entre el gener i l'agost de 1725, el pare Rafel de Sant Joan cobra, aproximadament, 42 lliures per col·locar i afinar l'orgue a un nou cor que s'ha construït a l'església. <sup>8</sup>

L'any 1732 encara s'utilitzava aquest orgue, ja que es paga a un mestre anònim <sup>9</sup> la quantitat de 22 lliures per a reparar-lo. <sup>10</sup> A partir d'aquí es desconeix el destí que van tenir els orgues de Sant Agustí Vell.

Mentrestant, davant la incòmoda situació de tenir el convent totalment desbaratat, els frares es van veure gairebé obligats a buscar una nova seu i reclamaren una indemnització als estaments públics per a refer-se d'aquesta precarietat: l'Ajuntament de Barcelona els cedí uns terrenys ubicats al Raval (concretament, un gran solar delimitat pels carrers de Sant Pau, de l'Hospital, d'en Robador i de la Rambla) i l'Estat els va concedir l'edificació d'una nova seu, que esdevingué un dels recintes religiosos més grans de la ciutat.

Els treballs preliminars per a adequar aquest gran espai van obligar a expropiar un conjunt d'habitatges, un dels quals, situat al carrer de l'Hospital, casualment pertanyia a l'orguener Josep Boscà (pare), mestre que havia treballat des de l'any 1696 en els instruments que utilitzaven els frares a l'antiga seu de Sant Agustí. <sup>11</sup> L'orguener posseïa una «casa y dos boticas», valorades per l'Estat en 3.350 lliures <sup>12</sup> i pel «Prior y Convent» en 3.450 lliures. <sup>13</sup> A més a més, disposava d'un hort amb «tres presseguers, dos pruneras, vuit raigadas de parra, dos parras ab quatre barras de Teyà, y setze llatas», valorat en 160 lliures. <sup>14</sup>

Després de superar tots els protocols administratius d'expropiació, i amb la direcció i els plànols de Pere Bertran, es va posar la primera pedra del futur edifici el 12 de desembre de 1728. Els religiosos van organitzar el trasllat entre les dues seus. De tota manera, la documentació no estableix una data exacta sobre el desallotjament del vell edifici i l'entrada al nou, ni tampoc en quin moment precis comencen a utilitzar-se els sons d'un orgue a Sant Agustí Nou. La primera dada localitzada sobre la presència d'un instrument pertany al 30 d'abril

6. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 671, f. 154.

7. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 671, f. 311.

8. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 671, f. 456 i 471; 561 (30 de gener de 1725).

9. Molt probablement era un membre de la família Boscà.

10. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 671 (s/f, setembre de 1732).

11. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 670, f. 273r.

12. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 606, f. 6r.

13. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 606, f. 7v.

14. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 606, f. 9v.

de 1735, quan els frares paguen 100 lliures per a l'adquisició d'un «organet portàtil».<sup>15</sup>

També cal dir que s'han trobat dues anotacions sobre pagaments d'afinacions i reparacions amb un cost força elevat per ser d'un orguenet portàtil: l'un d'11 lliures i 4 sous (l'any 1738)<sup>16</sup> i l'altre de 28 lliures (l'any 1740).<sup>17</sup> Desconeixem quin mestre les va dur a terme.

La construcció del complex conventual va patir successius endarreriments, modificacions del projecte i dificultats econòmiques, fins que el 30 de desembre de 1750 es va beneir l'església, que no era del tot acabada.<sup>18</sup> Sis anys després, amb les obres del convent pràcticament enllestides i davant la necessitat de dotar d'un instrument adient tot aquell espai immens, la comunitat va acordar amb l'orguener barceloní Antoni Boscà (†1762), habitant del veí carrer Nou, la fabricació d'un orgue grandios. Boscà, mantenidor dels instruments de la catedral de Barcelona des del 1752 i constructor d'un gran nombre d'exemplars per tota la geografia catalana, és qualificat com l'orguener més productiu de tot el segle i acabà convertint el seu taller en una important empresa de construcció i manteniment d'orgues.

El preu de l'orgue (excloent-ne el cost de la caixa o moble) es va concertar en l'astronòmica quantitat de 6.500 lliures i en els terminis de pagament següents: 1.000 lliures el dia de la signatura (8 de desembre de 1756), 500 lliures el 25 de juny de 1757, 500 lliures el 8 de desembre de 1757, 1.500 lliures l'any 1758, 1.500 lliures l'any 1759, 1.200 lliures el 1760 i 300 lliures l'any 1761 (reafinació).

El període de fabricació es va fixar en quatre anys (s'inicià el 8 de desembre de 1756)<sup>19</sup> i s'estengué fins al 1760). Pel que fa al bastiment del moble, va ser dissenyat pel reputat escultor Pere Costa i incloïa dues grans portes de tela que tanquen i protegeixen la façana de l'instrument (s'hi instal·laren l'any 1761).<sup>20</sup>

Durant tot el termini de construcció de Sant Agustí (1756-1760), Antoni Boscà alternà aquesta activitat amb altres compromisos, que ens donen una lleugera idea de la capacitat constructiva que posseïa el seu taller: els orgues nous a Cornudella de Montsant (1749), Santa Maria d'Igualada (1757) i Santa Maria de la Bisbal d'Empordà (1757), i als monestirs de Cadins de Girona (1759) i Sant Benet de Bages (1760).

15. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 656, f. 110r.

16. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 665 (s/f, 17 de febrer de 1738).

17. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 665 (s/f, 9 de juny de 1740).

18. JAS, *El Consultor: Nueva guía de Barcelona: Obra de gran utilidad para todos los vecinos y forasteros...* Barcelona, Imprenta de la Publicidad, d'A. Flotats, 1857, p. 507.

19. Data suposada de la signatura del contracte.

20. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 656, f. 198v i 201v.

## CAPITULACIÓ DEL NOU ORGUE I PUNTS CONTRACTUALS

DESEMBRE DE 1756

Capitulació de un orga forma major, entonació [de] vint-y-vuit palms,  
ab totas las circunstàncies necessàries per la  
iglésia de Sant Agustí de la present ciutat de Barcelona

|                                                                                                                                                                                                                                                                     |                   |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|
| Primo se ha de fer lo flautat de la cara vint-y-vuit palms entonació, contenint cinquanta y set flautas, so és, las quatre més grossas de melis y las restans cinquanta y tres de estany fi. Juntas són                                                             | 57                |
| 2 Registre la octava. Conté en flautas, totas de estany fi                                                                                                                                                                                                          | 57                |
| 3 Registre quinsena llarga. Conté en flautas, totas de estany fi                                                                                                                                                                                                    | 57                |
| 4 Registre vint-y-dosena llarga. Conté en flautas, totas de estany fi, cinquanta y set                                                                                                                                                                              | 57                |
| 5 Registre vint-y-sisena llarga. Conté en flautas, totas de estany fi, cinquanta y set. Són                                                                                                                                                                         | 57                |
| 6 Registre la corona cinch flautas per tecla menos las duas octavas del baix que han de ser de quatre, ab sas rehiteracions. Conté en flautas, totas de estany fi, dos-centas setanta y set. Són                                                                    | 277 <sup>21</sup> |
| 7 Registre alemanya quatre flautas per tecla menos las duas octavas del baix que han de ser de tres. Conté en flautas totas de estany fi dos-centas y vint. Són                                                                                                     | 220 <sup>22</sup> |
| 8 Registre simbalet major tres flautas per tecla. Conté en flautas, totas de estany fi, cent setanta-una. Són                                                                                                                                                       | 171               |
| 9 Registre simbalet menor tres flautas per tecla. Conté en flautas, totas de estany fi, cent setanta y una. Són                                                                                                                                                     | 171               |
| 10 Registre de fusta vint-y-vuit palms entonació. Las vint-y-cinch més xicas de roure de Flandes, fet a imitació de la flauta travassera, y las restants vint-y-quatre de melis. Juntas són quaranta y nou                                                          | 49                |
| 11 Registre de fusta set palms entonació a imitació de la flauta dolsa, las vint-y-sinch més xicas de roure de Flandes y las restans trenta y dos de melis. Juntas són cinquanta y set                                                                              | 57                |
| 12 Registre corneta magna vuit [=set] <sup>23</sup> flautas per tecla, tercer sesolfaut <sup>24</sup> en amunt, que conté en vint-y-cinch teclas de mà dreta, ab son secret y portavents de fusta apart. Conté en flautas, totas de estany fi, cent setanta y cinch | 175               |

21. Segons la quantitat de tubs indicats, ha de ser només l'octava curta qui ha de disposar de quatre fileres.

22. Segons la quantitat de tubs indicats, ha de ser només l'octava curta qui ha de disposar de tres fileres.

23. Segons la quantitat de tubs indicats, la corneta ha de ser de set fileres, no de vuit. Les set fileres és el nombre més habitual que utilitza Antoni Boscà a les seves cornetes.

24. Amb aquesta característica, Boscà indica que el teclat té cinquanta-set tecles perquè la corneta comença al tercer cesolfaut (=do). Per tant, la part esquerra del manual consta de trenta-dues tecles, que correspondrien a dues octaves senceres més la primera octava, que és curta. També hi queda palès als registres partits de llengüeta de batalla.

- 13 Registre dotsena nasart, las vuit més grossas tapadas ab sos pipets. Conté en flautas, totes de estany fi, cinquanta y set. Són 57
- 14 Registre quinsena nasart, las vuit més grossas tapadas ab sos pipets. Conté en flautas, totes de estany fi, cinquanta y set. Són 57
- 15 Registre dissetena nasart, las vuit més grossas tapadas ab sos pipets. Conté en flautas, totes de estany fi, cinquanta y set. Són 57

#### Registres moderns

- 16 Registre trompetas reals catorse palms entonació, la primera octava unísonos a la segona. Conté en trompetas, totes de estany fi, cinquanta y set. Són 57
- 17 Registre baixons de mà esquerra, la primera octava unísonos a la segona. Conté en baixons, tots de estany fi, trenta y dos. Són 32
- 18 Registre de baixons de mà esquerra, la primera octava unísonos a la segona. Conté en baixons, tots de estany fi, trenta y dos. Són 32
- 19 Registre clarins de campanya. Contenen en vint-y-cinch, tots de estany fi. Són 25
- 20 Registre clarins clars. Contenen en vint-y-sinch, tots de estany fi. Són 25
- 21 Registre baixonet o dulsayna, la primera octava del baix unísonos a la segona. Contenen en cinquanta y set, tots de estany fi. Són 57
- 22 Registre trompeta magna de mà dreta. Conté en trompetas, totes de estany fi, vint-y-sinch. Són 25
- 23 Registre abuès de mà dreta. Contenen vint-y-sinch, tots de estany fi. Són 25

Lo registre trompeta magna y lo de abuès han de estar ab son secret y portavens de fusta apart.

Se adverteix que tots los botons de las llengüetarias han de ser de plom, y las canaletas y llenguas de llautó.

24 Lo temblant.

25 La gayta que los quatre àngels estan fora la caixa del orga ab una trompeta de estany cada un forman dita gayta.

26 Las timbalas que [*sic*] quatre flautas de melis forman ditas timbalas.

Més se han de fer vuit contras de melis, entonació vint-y-vuit palms, ab vuit respostas també de melis, entonació catorse palms, que juntas són setse. Són 16

Ditas setse flautas han de tenir son secret y ha de correspondrer ab vuit peanyas los baixos del flautat de la cara de la octava [= flautat de cara 14 palms] tocant sempre.

Més se ha de fer lo secret de alba de cinquanta y set canals ab sos passadissos per poder-se afinar ab major conveniència.

Més se han de fer quatre manxas de la forma major ab totes las canals nessesàrias.

Més se han de fer los teclats de roure de Flandes ab las negras de xacaranda y las blancas de os.

Més se han de fer los bastons de registrar, varillas y molinets, tot de fusta.

#### Eccos

27 Registre flautaret, unísonos a la cara, vint-y-cinch teclas de mà drete. Conté en flautas, totes de estany fi, vint-y-sinch. Són 25

[28] Registre violins. Conté en vint-y-sinch, tots de estany fi. Són 25

[29] Registre corneta magna set flautas per tecla. Conté en flautas, totes de estany fi, cent setanta y cinch. Són 175

Estos tres registres estan sota lo secret del orga gran ab son teclat y secret, ab una caixa que ab son moviment de peu fa eco, contra eco y suspensió.

#### Cadireta

Primo registre la cara set palms entonació. Conté en flautas, totes de estany fi, quaranta y cinch. Són 45

2 Registre de fusta catorse palms entonació, las vint-y-cinch més xicas de roure de Flandes y las vint més grossas de melis. Juntas són quaranta y cinch 45

3 Registre la octava. Conté en flautas, totes de estany fi, quaranta y cinch. Són 45

4 Registre quinsena llarga. Conté en flautas, totes de estany fi, quaranta y sinch 45

5 Registre dinovena y vint-y-dosena llarga, dos flautas per tecla. Conté en flautas, totes de estany fi, noranta. Són 90

6 Registre simbalet tres flautas per tecla. Conté en flautas, totes de estany fi, cent trenta y sinch 135

7 Registre corneta tolosana quatre flautas per tecla del cesolfaut del mitg en amunt. Conté en flautas, totes de estany fi, cent 100

8 Registre simbalet menor tres flautas per tecla. Conté en flautas, totes de estany fi, cent trenta y cinch 135

9 Registre dotsena nasart, las vuit més grossas tapadas. Conté en flautas, totes de estany fi, quaranta y cinch 45

10 Registre quinsena nasart, las vuit més grossas tapadas. Conté en flautas, totes de estany fi, quaranta y cinch. Són 45

11 Registre tapadillo unísonos a la cara. La primera octava del baix unísonos a la segona. Conté en flautas, totes de estany fi, quaranta y cinch. Són 45

Més se ha de fer lo secret de alba de quaranta y cinch canals.

Més se ha de fer lo teclat de roure de Flandes y de modo que dels teclats queda espacificat.

Més se han de fer las varillas, canals y totes las demás pessas necessita dita cadireta.

Promet Anton Buscà, factor de orgas, fer tot lo sobredit, vist y regonegut per las personas que al reverent pare prior ben vist sia.

Així mateix promet tenir-lo tot posat y afinat dins lo termini de quatre anys, comptant del die de Nostra Señora de la Concepció de 1756 al any que correspon de 1760.

També promet que passat un any despues de posat tot lo orgue, lo afinarà, compondrà y esmenarà lo que se necessite, tot a sas costas, retenint-se lo convent tres-centas lliuras del total quals sols li donarà despues de esta última afinació y correcció.

Lo modo de las pagas deurà ser, a saber, mil lliuras lo die de la firma, cinch-centas lliuras lo die 25 de juny del corrent any 1757, y altres cinch-centas lliuras lo die 8 de desembre del mateix any. Despues, mil y sinch-centas lliuras en cada un any dels dos consecutius. En lo tercer any, mil y dos-centas lliuras. Y las restans tres-centas lliuras, que fan lo cumpliment del total, en lo any següent despues de la última afinació y composició.

La documentació existent sobre el procés de construcció del convent no és gens generosa amb aquest tema. Suposem que, després de finalitzar-lo, fou entregat —com era habitual— amb la visura i l'aprovació corresponents per part de les jerarquies del convent agutí.

Segons una descripció del baró de Maldà, l'orgue es va situar «en lo arch de capella que se segueix [al creuer], sobre, és lo orga, bastant sonoro, y son treball al tenor de las tribunas, casi en sa hechura»<sup>25</sup> (segona capella a partir del creuer, costat de l'Evangeli); segons la descripció de Gaetà Barraquer —malgrat que en la seva època feia molt temps que l'instrument havia desaparegut— «ocupava la tribuna de sobre la cuarta capilla del lado del Evangelio, o sea, de Santa Mónica».<sup>26</sup>

No sabem si les dates fixades en el contracte de Sant Agustí Nou es van ajustar a la realitat o si la seva finalització va patir alguns endarreriments, ja que l'inventari del testament de Boscà, datat el 26 de maig de 1762, relata que en el moment del seu decés al taller encara hi havia «dos flautats de fusta de catorse palms nous destinats lo un per lo orga de Sant Agustí,<sup>27</sup> [...] un flautat de fusta de set palms [per a la mateixa església]»<sup>28</sup> o, més clarament, que «en lo present inventari que el temps de la mort de dit diffunt [Antoni Boscà] tenia est comensadas algunas feynas de son officio per rahó dels orgues de Sant Agustí de la present ciutat» (segons un document datat el 5 de juny de 1762).<sup>29</sup> El lligam entre l'orguener i aquest convent fou tan intens que Boscà va decretar en el seu testament que, després de mort, s'oficiessin vint-i-cinc misses pel repòs de la seva ànima.<sup>30</sup>

25. Rafael d'AMAT I DE CORTADA, baró de Maldà, *Viles i ciutats de Catalunya*, Barcelona, Barcino, 1994, p. 115.

26. Gaetà BARRAQUER I ROVIRALTA, *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, vol. II, Barcelona, Imprenta de Francisco J. Altés y Alabert, 1906, p. 189.

27. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB), *Notari Gabriel Gener i Mir de Barcelona*, 1045/12. f. 76r.

28. AHPB, *Notari Gabriel Gener i Mir de Barcelona*, 1045/12, f. 76v.

29. AHPB, *Notari Gabriel Gener i Mir de Barcelona*, 1045/12, f. 81v.

30. AHPB, *Notari Gabriel Gener i Mir de Barcelona*, 1045/12, f. 67v.

El setembre del 1766 i del 1768 es paguen 14 i 15 lliures, respectivament, per a petites reparacions i afinacions.<sup>31</sup> Molt probablement aquestes actuacions les va dur a terme Josep Vicens (1735-1781), deixeble de Boscà, el qual es va fer càrrec del manteniment de diversos exemplars construïts pel seu mestre a partir de la seva mort, l'any 1762. Fins i tot podríem afirmar que amb tota probabilitat va ser Vicens qui va finalitzar l'orgue.

Més endavant s'instauraren conductes o contractes de manteniment periòdics per a conservar l'immens orgue en bon estat, amb un pressupost de 12 lliures anuals: del 1782 al 1787<sup>32</sup> se n'encarregà un orguener anònim; de l'any 1800 al 1808<sup>33</sup> i del 1816 al 1819,<sup>34</sup> Josep Pujol (†1821), i del 1820 al 1834, Josep Dirla.<sup>35</sup>

Com a intervencions d'una certa rellevància esmentem la de Josep Pujol, que en repara les manxes —acció per la qual el febrer de 1806 va cobrar la quantitat de 30 lliures—,<sup>36</sup> i la de Joan Font, que enceta un període de renovació de l'instrument el 17 de novembre de 1807,<sup>37</sup> data de signatura del contracte, coincidint amb l'arribada i la nefasta ocupació de l'enemic francès (concretament, a partir del 29 de febrer de 1808).<sup>38</sup> Les cròniques posteriors als esdeveniments descriuen els efectes d'aquesta estada com un considerable «gasto de recomposició de la iglesia y del conven[t], quals edificis han suferit muchas y grandísimas pèrdues en temps de la barbàrie e irreligió dels enemichs que dominaven a la present ciutat [de Barcelona], [...] havent estat la iglesia destinada per magatzem de palla, la qual arribà varies vegades fins dal del Altar Major, y lo conven[t] per quartel [...]».<sup>39</sup>

En referència a l'actuació de Font a l'orgue de Sant Agustí, l'orguener hi va començar a treballar el novembre de 1807 efectuant una «nova composició i augment de registres del orga» per una quantitat fixada de 1.500 lliures, amb una finalització prevista per a principis d'abril de 1808.<sup>40</sup> Però les dades documentals pateixen una llacuna entre el juliol de 1808 i el febrer de 1811 sobre la qüestió de l'orgue. Es reprenen el juliol de 1811 amb els pagaments d'uns treballs per a «descompòndrer la orga» de set lliures i «per dos jornals de un mosso per ajudar-lo y fil per lligar las flautas» per una lliura.<sup>41</sup> Una manca d'entesa pel cobrament provoca un plet entre la comunitat i Puig que s'estendrà fins a l'agost de 1814.<sup>42</sup>

31. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 663 (s/f, 1 de setembre de 1766 i 5 de setembre de 1768).

32. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 663 (s/f, anualment).

33. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 660, f. 16, 26, 33, 61, 90, 120, 165, 174, 224 i 280.

34. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 659, f. 14, 104 i 147.

35. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 659, f. 221, 242 i s/f (24 de desembre de 1821); 723, f. 37, 215, 252, 327, 377 i 441; 580 f. 22, 61, 101, 138 i 164.

36. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 660, f. 174.

37. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 660, f. 373-374.

38. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 660, f. 373-374.

39. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 660, f. 469-470.

40. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 660, f. 373-374.

41. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 660, f. 344.

42. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 660, f. 439.



Paral·lelament a aquesta polèmica, durant l'any 1814 es va pagar al mestre alemany Jordi Vullen (†1824) la xifra de 348 lliures per a «la remontació del orga y materials»,<sup>43</sup> i a Josep Dirla, 60 lliures l'any 1832 «per la conducta i de afinar lo orga».<sup>44</sup>

El maig de 1835 es va anotar la darrera informació al llibre de comptes i el juliol del mateix any, quan l'església fou incendiada, l'altar major, alguns retaules de les capelles laterals, el cor i l'orgue quedaren completament derruïts.<sup>45</sup>

## PARTICULARITATS DEL NOU ORGUE

L'ambiciós instrument dissenyat per aquest mestre barceloní es va convertir en l'orgue documentat més innovador i modern fabricat a Catalunya en aquella època.

L'encapçalament del manuscrit classifica l'orgue per les seves característiques fòniques de «forma major, entonació [de] vint-y-vuit palms, ab todas las circunstancias necessàries», una nomenclatura ja utilitzada en algunes capitulacions per a anomenar les diverses dimensions (de «forma major», de «forma mitjana», «orgue menor» o «de catorze palms») que podien tenir els instruments, i indica el registre de principal més greu que formarà la base de la piràmide fònica del futur orgue. D'una altra forma més generalista, la definició també es podria interpretar com a instrument de grans dimensions o instrument que disposi d'un joc de vint-i-vuit palms de fusta en lloc de metall (com és el cas del de la Bisbal d'Empordà, obra del mateix orguener, de l'any 1757).

L'instrument va allotjar un gran nombre de registres, distribuïts en quatre seccions (orgue major, cadireta, ecos i contres), que van comportar un ampli ventall de timbres i el van convertir en un exemplar amb prop de 2.900 tubs. De dimensions colossals, la façana estava constituïda pels registres de flautat de cara de vint-i-vuit palms (per a l'orgue major) i l'octava de set palms, anomenada *cara* (per a la cadireta). Constava de tres teclats manuals (que —com era costum en aquest orguener—, s'havien de construir amb «roure de Flandes, ab las negres de xacaranda y las blancas de os») i contres de pedal.

Però per quin motiu és excepcional? Els grans instruments fabricats per aquest constructor anteriors a l'any 1756 —Santa Maria de Mataró (1734), catedral de la Seu d'Urgell (1741), Santa Maria del Mar de Barcelona (1741), catedral de Girona (1745)— presenten àmbits de manuals entre quaranta-vuit i quaranta-nou tecles. L'orgue de Sant Agustí Nou havia de disposar d'un àmbit del teclat de l'orgue major de cinquanta-set notes o, el que és el mateix, d'una amplitud de cinc octaves (en què la primera més greu és l'anomenada *octava curta*). Més habituals per l'època foren el nombre de tecles del de la cadireta (de quaranta-cinc notes) i del d'ecos (de vint-i-cinc notes). Les contres estan formades per vuit peanyes (CDEFGABH).

43. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 660, f. 471.

44. ACA, Fons Monacals Hisenda, vol. 580, f. 101.

45. JAS, *El Consultor: Nueva guía de Barcelona: Obra de gran utilidad para todos los vecinos y forasteros...*, 1857, p. 510.

L'enumeració dels secrets confirmen aquestes dades: «lo secret de alba [de la cadireta] de quaranta y cinch canals» i «lo secret de alba [de l'orgue major] de cinquanta y set canals». Davant el gran volum de registres de l'orgue major, el seu secret s'havia de dissenyar amb passadissos a l'interior per a poder afinar-lo amb més facilitat.

Tornant a l'àmbit de l'orgue major i en relació amb els seus registres, el manuscrit detalla que cada joc havia d'estar format per cinquanta-set tubs (en què tenen un tub per tecla, ja que les mixtures i les cornetes multipliquen el seu nombre de tubs segons el nombre de fileres). D'aquesta manera sabem que, a tall d'exemple, el «registre alemanya [de] quatre flautas per tecla, menos las dues octavas del baix que han de ser de tres ab sas reheriteracions. Conté en flautas [...] dos-centas y vint». O que el «registre de fusta [de] vint-y-vuit palms entonació [ha de constar de] quaranta y nou [flautes]». Després d'analitzar detingudament aquesta particularitat única, es poden extreure diverses conclusions per a demostrar la realitat d'aquest teclat de cinquanta-set tecles:

1. Si fos de quaranta-cinc tecles, en la primera octava greu sonarien dos tubs alhora d'un mateix registre. D'una banda, aquesta construcció és incoherent, ja que no té sentit una duplictat a la part greu, i, de l'altra, se superposaria una octava curta a una octava llarga i, per tant, les notes do#, re#, fa# i sol# estarien ocupades només per un tub. Per la qual cosa es descarta aquesta possibilitat.

2. La partició dels registres es distribueix en trenta-dues notes a la part greu, esquerra o dels baixos (do-1 a si2) i en vint-i-cinc notes a la part aguda, dreta o dels tiples (do3 a do5). Aquesta afirmació és indubtable i només cal corroborar-la amb la descripció del nombre de tubs que fa la capitulació dels registres partits.

3. Continuant amb els registres de llengueteria de batalla de l'orgue major de mà esquerra, Boscà afirma que «la primera octava [és] *unísonos* a la segona», o sigui, que la mateixa tessitura de la primera octava (que és «curta») ha de ser idèntica a la segona. Amb aquesta puntualització, hem de suposar que la resta dels registres no són unísons a la segona? Si no fos així, Boscà ho hauria indicat?

4. Estèticament i visualment, la distribució dels teclats a la consola de l'orgue seria molt irregular. Imaginem la situació: primer tindríem un teclat de quaranta-cinc tecles per a la cadireta. Immediatament a sobre, un teclat de cinquanta-set tecles que sobresortiria en la part greu (o esquerra) en cinc notes, per la qual cosa els teclats ja no estarien alineats com els instruments antics de tres teclats que ens han arribat avui en dia. Per a rematar-ho, a més a més, a sobre del gran teclat de cinquanta-set punts n'hi hauria un altre de petit de tan sols vint-i-cinc tecles, que correspondria als ecos.

Però quina literatura musical estava destinada a interpretar-se en aquest teclat? No coneixem ni ens ha arribat cap exemple musical que utilitzi aquest àmbit en obres exclusivament dedicades a orgue, llevat que s'hi interpretessin peces destinades a teclats més extensos, com és el cas del clavicèmbal.<sup>46</sup> Hem de tenir pre-

46. Fet que ens recorda, anticipadament, l'actuació feta a l'instrument prioral de cor del monestir d'El Escorial per l'orguener reusenc Josep Cases i Soler entre els anys 1771 i 1774.

sent que la pràctica interpretativa dels organistes litúrgics incloïa —en un paper molt important— la improvisació, motiu de pes per a especular sobre la recerca de nous camins per a les seves execucions, amb una innovació tímbrica que suposaria la suma d'una octava greu en l'àmbit habitual del teclat.

Pel que fa a la registració, l'instrument té vint-i-vuit registres sencers i onze mitjos registres, una quantitat força respectable si es compara amb altres instruments nous contemporanis.

| Disposició fònica                          |                                       |
|--------------------------------------------|---------------------------------------|
| Orgue major (57 notes)                     | Cadireta (45 notes)                   |
| 1. Flautat cara 28 palms                   | 1. Fusta 14 palms                     |
| 2. Fusta 28 palms                          | 2. Cara 7 palms                       |
| 3. Flautat 14 <sup>47</sup> palms          | 3. Octava                             |
| 4. Fusta 14 palms                          | 4. Tapadet 7 palms                    |
| 5. Octava <sup>48</sup>                    | 5. Dotzena nasard                     |
| 6. Dotzena <sup>49</sup>                   | 6. Quinzena llarga                    |
| 7. Dotzena nasard                          | 7. Quinzena nasard                    |
| 8. Quinzena <sup>50</sup>                  | 8. Dinovena i vint-i-dosena llarga    |
| 9. Quinzena nasard                         | 9. Cimbalet [major] III               |
| 10. Dissetena nasard                       | 10. Cimbalet menor III                |
| 11. Corona V                               | 11. Corneta tolosana IV (do3-do5)     |
| 12. Alemanya IV                            |                                       |
| 13. Cimbalet major III                     | Ecos (25 notes)                       |
| 14. Cimbalet menor III                     | 1. Flautaret [14 palms] <sup>51</sup> |
| 15. Corneta magna VIII [=VII?] (do3-do5)   | 2. Violins                            |
| 16. Trompeta magna 28 palms (do3-do5)      | 3. Corneta magna VII                  |
| 17. Trompeta real 14 palms                 |                                       |
| 18. Baixons 7 palms (do1-si2)              | Contres (8 notes)                     |
| 19. Baixons 7 palms (do1-si2)              | 1. Contres 28 palms fusta             |
| 20. Clarins de campanya 14 palms (do3-do5) | 2. Contres 14 palms fusta             |
| 21. Clarins clars 14 palms (do3-do5)       |                                       |
| 22. Baixonet o dolçaina                    | Registres d'ornament                  |
| 23. Oboè (do3-do5)                         | Temblant o trèmol                     |
|                                            | Gaita                                 |
|                                            | Timbales                              |

47. Denominat en el contracte «octava», referint-se a l'octava del registre de flautat de cara de vint-i-vuit palms.

48. Denominat en el contracte «quinsena llarga», referint-se a la quinzena del registre de flautat de cara de vint-i-vuit palms.

49. Denominat en el contracte «vint-y-sisena llarga», referint-se a la vint-i-sisena del registre de la cara de vint-i-vuit palms.

50. Denominat en el contracte «vint-y-dosena llarga», referint-se a la vint-i-dosena del registre de la cara de vint-i-vuit palms.

51. La capitulació indica que aquest registre de «flautaret» ha de ser «unísonos a la cara», però, segons el document, la cara pertany al registre de flautat de vint-i-vuit palms.

La sèrie de registres està força equilibrada entre els principals, les mixtures, les flautes i la llengüeteria. Tal vegada la llengüeteria de batalla és el que sorprèn més, per la quantitat de fileres que sobresortien de la façana de l'orgue. En total hi havia quatre jocs sencers, més dos mitjos registres, tant verticals com horitzontals o de batalla, anomenats *registres moderns*. Curiosament, aquest apellatiu tan sols l'aplica —en aquest cas de Sant Agustí— a jocs de llengüeta, a diferència d'altres exemplars de la seva factoria, en què el terme *modern* incloïa també els registres de la família de les flautes i algun de mixtura. De fet, Antoni Boscà utilitzà aquesta denominació des del 1738 a Torroella de Montgrí fins al 1757 a la Bisbal d'Empordà i a Igualada.

Soprèn la duplicació de dos registres de principals a la cadireta: la cara de set palms i l'octava, com també el *tapadillo*, que «[és] unísonos a la cara la primera octava del baix unísonos a la segona» —suposem que per problemes d'espai.

Com ja és costum, cal remarcar l'evident desequilibri del volum sonor de les contres respecte de la resta de l'orgue, insuficient per a sostenir tota la piràmide tímbrica de l'instrument —d'aquí prové la seva idoneïtat per a fer notes llargues o processos cadencials, sense cap mena de protagonisme melòdic.

La partició dels registres s'estableix entre el si2/do3.

Una particularitat que sovint forma part de la registració d'un instrument, i que el present manuscrit omet, és l'especificació de quins jocs de l'orgue major sencers són partits. La finalitat de la partició de registres és incrementar la varietat tímbrica durant les interpretacions musicals de l'organista i oferir un ventall ampli de plans sonors. El document no indica cap registre de l'orgue major que tingui aquesta característica, tret dels jocs que ja ho són per naturalesa, com ara els de llengüeteria de batalla, algun de llengüeteria vertical i les cornetes. Podríem assegurar que, malgrat que no està indicat, a partir de l'anàlisi d'altres instruments d'Antoni Boscà de dimensions semblants al de Sant Agustí, és més que probable que disposés de més registres sencers però partits. En són exemples l'orgue de la catedral de la Seu d'Urgell (1741), on els tres nasards de l'orgue major són sencers i partits; el de Santa Maria del Mar de Barcelona (1741), on «se han de partir set registres com són lo de trompeta real, tres nasars y tres de lleno»; el de la parròquia de Bagà (1754), on «se han de partir tots los registres menos los tres primers» (flautat major de 14 palms, flautat de fusta de 14 palms i l'octava de 7 palms), o el de Santa Maria de la Bisbal d'Empordà (1757), on «se han de partir tots los registres menos la cara, la octava, la quinzena, los flautats de fusta y lleno».

Aquest orgue impressionant desaparegué, tal com s'ha dit anteriorment, l'any 1835. S'ignora quin instrument el va substituir a partir d'aquesta data, però el 29 de juliol de 1886 s'inaugurà un nou orgue d'Aquilino Amezuza, de dos teclats i pedal ubicat al cor, que acabà desapareixent pels fets de 1936.

Actualment, la parròquia disposa d'un instrument en un estat força lamentable, obra de Pau Xuclà (1949).<sup>52</sup>

52. Josep Maria ESCALONA I CANYET, *L'orgue a Catalunya: Història i actualitat*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2000, coll. «Lectura i So», 3, p.102.



## UNA APROXIMACIÓN A LA BIOGRAFÍA DEL MÚSICO GALLEGO GERARDO GÓMEZ VEIGA, *CURROS* (1866-1921)

LESLIE FREITAS DE TORRES

Universidad de Salamanca

### RESUMEN

El siglo XIX en España fue una centuria cambiante e inestable; dichos cambios se denotaron en la amalgama de movimientos sociales, políticos, ideológicos, económicos y culturales, que permiten recalcar la anterior afirmación y muestran el XIX como un siglo de desarrollo cultural, especialmente en la proliferación de músicos en Santiago de Compostela. Un ejemplo fue Gerardo Gómez Veiga, de apodo *Curros*, que trabajó como violinista en la capilla de música de la catedral compostelana, fue profesor en el Colegio de Sordomudos y de Ciegos y en la Escuela Normal Superior de Maestros de Santiago, dirigió la banda municipal y participó de varias agrupaciones musicales. Las fuentes utilizadas para llevar a cabo este trabajo investigativo están divididas en primarias y secundarias. Desde el punto de vista de la musicología histórica, nuestro objetivo es dar a conocer la trayectoria personal de un músico polifacético, cuya contribución fue muy significativa para la diseminación musical en la comarca.

PALABRAS CLAVE: Santiago de Compostela, siglos XIX-XX, músico, semblanza, polifacético.

## UNA APROXIMACIÓ A LA BIOGRAFIA DEL MÚSIC GALLEC GERARDO GÓMEZ VEIGA, *CURROS* (1866-1921)

### RESUM

El segle XIX a Espanya va ser una centúria canviant i inestable; aquests canvis es van denotar en l'amalgama de moviments socials, polítics, ideològics, econòmics i culturals, que permeten recalcar l'afirmació anterior i mostren el XIX com un segle de desenvolupament cultural, especialment en la proliferació de músics a Santiago de Compostella. Un exemple va ser Gerardo Gómez Veiga, àlies *Curros*, que va treballar com a violinista a la capella de música de la catedral compostel·lana, va ser professor al Col·legi de Sordmuts i de

Cecs i a l'Escola Normal Superior de Mestres de Santiago, va dirigir la banda municipal i participà de diverses agrupacions musicals. Les fonts utilitzades per dur a terme aquest treball investigador estan dividides en primàries i secundàries. Des del punt de vista de la musicologia històrica, el nostre objectiu és donar a conèixer la trajectòria personal d'un músic polifacètic, la contribució del qual va ser molt significativa per a la disseminació musical a la comarca.

PARAULES CLAU: Santiago de Compostella, segles XIX-XX, músic, semblança, polifacètic.

## AN APPROACH TO THE BIOGRAPHY OF THE GALICIAN MUSICIAN GERARDO GÓMEZ VEIGA "CURROS" (1866-1921)

### ABSTRACT

The 19th century in Spain was a changing and unstable period. The changes were manifested in the amalgam of social, political, ideological, economic and cultural movements, which emphasized this fact, making the 19th century one of cultural development, especially as regards the proliferation of musicians in Santiago de Compostela. An example was the musician Gerardo Gómez Veiga, nicknamed "Curros", who worked as a violinist in the Music Chapel of the Cathedral of Santiago de Compostela. He was also a professor at the School of the Deaf and Blind and at the Santiago Higher Normal School, in addition to conducting the Municipal Band and participating in several musical groups. Primary and secondary sources were used to carry out this research study. From the standpoint of historical musicology, our objective is to make known the personal trajectory of a versatile musician whose contribution was very significant for the dissemination of music in the region.

KEYWORDS: Santiago de Compostela, 19th-20th centuries, musician, biographical sketch, multifaceted.

### 1. INTRODUCCIÓN

A inicios del siglo XVIII, la música que predominaba en Santiago de Compostela era la eclesiástica, también conocida como *música culta*. Sin embargo, con las desamortizaciones,<sup>1</sup> la exhibición de las primeras óperas en Galicia y la construcción del primer teatro de ópera en La Coruña en 1768,<sup>2</sup> este monopolio eclesiásti-

1. Las desamortizaciones del siglo XIX resultaron en la pérdida del poder adquisitivo de la Iglesia y muchos de sus músicos buscaron nuevos recursos para su supervivencia. Carlos Manuel CAMBEIRO ALÍ, *Catálogo de la obra musical de Manuel Quiroga*, pp. 126-133, 2009; José Manuel POSE ANTELO, *La economía y la sociedad compostelana a finales del siglo XIX*, 1992, p. 25; María del Pilar ALÉN GARABATO, «Músicos de la catedral de Santiago de Compostela, docentes y concertistas (ca. 1875-1895)», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. XVI, núm. II (2000), p. 34.

2. Jesús Ángel SÁNCHEZ GARCÍA, «Arquitectura teatral en La Coruña. El siglo XIX: el teatro de la Franja o de variedades (1823-1889)», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. XL (1992), p. 136.

co comenzó a desmoronarse, de modo que proliferaron los movimientos culturales, sobre todo en la música santiaguesa.

Ante este panorama, la música de la nueva centuria (XIX) fue creando su estilo desvinculado de la capilla catedralicia santiaguesa, donde los ilustrados fueron los impulsores de este nuevo pensamiento.<sup>3</sup> Dicho pensamiento conllevó el aumento de número de colegios públicos y privados,<sup>4</sup> de sociedades instructo-recreativas,<sup>5</sup> de las agrupaciones instrumentales y corales, así como de músicos. Sobre esta última categoría, entre los diversos y significativos nombres de la música santiaguesa destacó Gerardo Gómez Veiga, alias *Curros* (apelativo heredado de su padre).

## 2. GERARDO GÓMEZ VEIGA, *CURROS*<sup>6</sup>

El músico nació en Santiago de Compostela el 22 de junio de 1866<sup>7</sup> y, desde muy niño, ya demostraba aptitud para el arte musical. Recibió clases del maestro de la banda municipal, Andrés Gómez Cidre, y del músico catedralicio Hilario Courtier. Su desarrollo fue tan singular que a los doce años ya formaba parte de la orquesta del Teatro Principal de Santiago de Compostela tocando el violín. Asimismo, la verdadera labor que hizo destacar al joven músico en esta profesión fue su ingreso en la capilla de música de la catedral.

### 2.1. LA LABOR DE GERARDO EN LA CAPILLA CATEDRALICIA SANTIAGUESA

La ciudad de Santiago disfrutó, a mediados del siglo XVIII, de una de sus más brillantes fases y su catedral seguía siendo el centro principal de interés. En esta época su capilla de música era una de las mejores de España, incluso comparable a algunas extranjeras.<sup>8</sup> En esta situación se mantuvo hasta las primeras décadas del

3. María del Carmen FERNÁNDEZ CASANOVA, *La sociedad económica de amigos del país de Santiago: Vida y actividades en el siglo XIX*, 1970, p. 5.

4. Herminia PERNAS OROZA, *La condición obrera en Santiago de Compostela durante el siglo XIX*, p. 337.

5. Véase Celsa ALONSO GONZÁLEZ, «Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. VIII-IX (2001).

6. Este artículo es parte de la tesis doctoral de Leslie FREITAS DE TORRES, *José Gómez Veiga, «Curros» (1864-1946): un ícono del patrimonio musical compostelano*, leída en 2017 en la Universidad de Oviedo.

7. «Parroquia de San Miguel, el día 22 de junio de 1866, vivienda en la Rúa Fuente de San Miguel n° 6», Archivo Histórico Universitario (AHU), Archivo Municipal 760, reg. 456, Registro de Nacidos.

8. María del Pilar ALÉN GARABATO, *Historia da música galega: Cantos, cantigas e cánticos*, 1997, p. 103; María del Pilar ALÉN GARABATO, «Situación económica de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela (1760-1820)», *Revista Española de Musicología*, vol. x, núm. 1 (1987), pp. 221-239.



siglo XIX, periodo en el que destacó sobre las demás catedrales españolas, donde se estaba produciendo la desintegración total de sus capillas de música.<sup>9</sup> Pertenecer a la capilla de música compostelana revestía una gran importancia; el hecho de ser miembro de una institución tan prestigiosa como esta permitía que los músicos alcanzasen una reputación que resultaba muy eficaz para acceder a otros empleos<sup>10</sup> y para desempeñar cargos de cierta relevancia en bandas, centros de enseñanza o conjuntos instrumentales, así como para ascender en la escala social.<sup>11</sup>

Por ello, Gerardo Gómez solicitó una plaza en la capilla de música santiago-guesa con apenas quince años. Sin embargo, en ese momento había una desagradable situación entre los funcionarios y ciertos capitulares. Estos últimos exponían que algunos colaboradores de la catedral serían premiados con un aumento en sus haberes, pero al mismo tiempo se quejaban que faltaban a sus obligaciones, además de que no les había visitado oficialmente. En este contexto, el cabildo determinó «que el aumento de los sueldos acordados no empezase a regir hasta que no se cumpliese con este requisito» y que, en lo sucesivo, no se tratase en el cabildo asunto alguno en que se demandase gracias, sin que el firmante visitase antes a todos los capitulares. En consecuencia, no se dio el visto bueno a la solicitud de Gerardo Gómez Veiga, el cual pedía que se le admitiese como meritorio en la capilla de música.<sup>12</sup>

No obstante, esta situación fue arreglada rápidamente y, en el mismo mes, el músico ingresó en la capilla de música de la catedral de Santiago para ocupar la plaza de violín segundo, meritorio y sin sueldo. En julio de 1882, «en atención a su buen comportamiento», el cabildo lo nombró interino con el sueldo de dos reales diarios.<sup>13</sup> Y en enero de 1883, el músico obtuvo la plaza en propiedad, además de un aumento de su paga (4 reales diarios).<sup>14</sup>

9. María del Pilar ALÉN GARABATO, «Las capillas de música catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII», en *España en la música de occidente: Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, Año Europeo de la Música*, vol. II, 1987, pp. 39-49; María Antonia VIRGILI BLANQUET, «La música religiosa en el siglo XIX español», en *La música española en el siglo XIX*, 1995, pp. 375-405.

10. María GARCÍA CABALLERO, *La vida musical en Santiago de Compostela a finales del siglo XIX*, p. 50. Estas actividades externas eran prácticamente imprescindibles para el sostenimiento digno de los músicos, una vez que los sueldos dentro de la capilla eran muy bajos. Luis COSTA VÁZQUEZ, *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*, vol. I, 1999, pp. 283-285.

11. Leslie FREITAS DE TORRES, «La labor de José Gómez Veiga Curros en la Capilla de Música de la Catedral de Santiago, siglos XIX-XX», *Annuarium Sancti Iacobi*, núm. IV (2015), pp. 264-265.

12. Archivo Catedralicio de Santiago de Compostela (ACS), *Actas capitulares*, 16-II-1881, t. 79.

13. «En vista de una solicitud de D. Gerardo Gómez Veiga, manifestando al Cabildo hallarse desempeñando en calidad de meritorio desde 17 de febrero del año último, una plaza de violín en la orquesta y en atención a su buen comportamiento acordó el Cabildo que le paguen dos reales diarios en lo sucesivo, aunque deberá considerarse a dicho sujeto sin nombramiento de músico numerario», ACS, *Actas capitulares*, 07-VII-1882, t. 79.

14. ACS, *Actas capitulares*, 30-I-1883, t. 80; «El Cabildo de 30 de enero se acordó aumentar a 4 reales», ACS, Ingresos (IG) 58, *Fábrica, Libro diario*, 1883.

*Tabla de pagos de Gerardo Gómez Veiga. Violín 2<sup>15</sup>*

| <i>Meses</i>      | <i>Años</i> |       |       |       |       |       |       |       |       |       |       |       |       |       |       |
|-------------------|-------------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
|                   | 1882        | 1883  | 1884  | 1885  | 1886  | 1887  | 1888  | 1889  | 1890  | 1891  | 1892  | 1893  | 1894  | 1895  | 1896  |
| <i>Enero</i>      | —           | 62    | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   |
| <i>Febrero</i>    | —           | 112   | 116   | 112   | 112   | 112   | 116   | 112   | 112   | 112   | 116   | 112   | 112   | 112   | 116   |
| <i>Marzo</i>      | —           | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   |
| <i>Abril</i>      | —           | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   |
| <i>Mayo</i>       | —           | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   |
| <i>Junio</i>      | —           | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   |
| <i>Julio</i>      | 56          | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   |
| <i>Agosto</i>     | 62          | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   |
| <i>Septiembre</i> | 60          | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   |
| <i>Octubre</i>    | 62          | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   |
| <i>Noviembre</i>  | 60          | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   | 120   |
| <i>Diciembre</i>  | 62          | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   | 124   |
| <i>Total</i>      | 356         | 1.396 | 1.464 | 1.460 | 1.460 | 1.460 | 1.464 | 1.460 | 1.460 | 1.460 | 1.464 | 1.460 | 1.460 | 1.460 | 1.464 |

Como podemos notar, su paga fue estable hasta 1896, año en que nuestro músico renunció a la plaza por sus muchos quehaceres. Paralelamente a su labor en la catedral compostelana, Gerardo también contribuyó a la enseñanza de los discapacitados en el Colegio de Sordomudos y de Ciegos de la ciudad y cursó su carrera.

## 2.2. DOCENTE EN EL COLEGIO DE SORDOMUDOS Y SU CARRERA EN FARMACIA

En la segunda parte del siglo XIX, se establecieron en toda Europa instituciones centradas en la enseñanza de alumnos que no podían favorecerse de la educación ordinaria, debido a sus necesidades especiales.<sup>16</sup> Así pues, en España se cons-

15. ACS, IG 57, *Fábrica, Libro diario*, 1882; ACS, IG 58, *Fábrica, Libro diario*, 1883; ACS, IG 59, *Fábrica, Libro diario*, 1884; ACS, IG 60, *Fábrica, Libro diario*, 1885; ACS, IG 56, *Fábrica, Libro diario*, 1886; ACS, IG 61, *Fábrica, Libro diario*, 1887; ACS, IG 62, *Fábrica, Libro diario*, 1888; ACS, IG 63, *Fábrica, Libro diario*, 1889; ACS, IG 64, *Fábrica, Libro diario*, 1890; ACS, IG 65, *Fábrica, Libro diario*, 1891; ACS, IG 66, *Fábrica, Libro diario*, 1892; ACS, IG 67, *Fábrica, Libro diario*, 1893; ACS, IG 68, *Fábrica, Libro diario*, 1894; ACS, IG 69, *Fábrica, Libro diario*, 1895; ACS, IG 70, *Fábrica, Libro diario*, 1896.

16. Ana RODRÍGUEZ DÍAZ, «La escuela de ciegos del Campo de la Leña, A Coruña: Los inicios de la enseñanza especial en Galicia», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. LXI, núm. CXXVII (2014), p. 253.

tituyeron instituciones específicas para la enseñanza de estos alumnos,<sup>17</sup> y Galicia fue una de las primeras comunidades españolas en establecer el Colegio de Sordomudos y de Ciegos en la ciudad de Santiago de Compostela en el año de 1864.<sup>18</sup> Sin embargo, las clases de música se implantaron en 1868, después de varias juntas directivas.<sup>19</sup>

En enero de 1891, debido al fallecimiento de uno de los auxiliares de música del Colegio,<sup>20</sup> una plaza quedó libre. Por ello, se realizó la contratación de Gerardo Gómez Veiga para desempeñarla, pues su mérito le precedía.<sup>21</sup>

Sin embargo, en junio de este mismo año el músico pidió su dimisión, tras alegar sus muchas actividades: «Tengo el honor de remitir a V.S.I. la [...] renuncia que con esta fecha me ha presentado el profesor auxiliar de la clase de música [...] D. Gerardo Gómez Veiga, del cargo que viene desempeñando, por sus muchas preocupaciones».<sup>22</sup>

Quizás Gerardo solamente desempeñó la labor docente con los discapacitados por estos seis meses porque quería servirse de la experiencia para aventajarse en las oposiciones escolares, amparado por la siguiente Real Orden, de 19 de diciembre de 1871:

1º Que en la formación de propuestas para cualquier clase de escuelas que hayan de proveerse por concurso serán razones de preferencia en igualdad de circunstancias y en el orden en que a continuación se expresan:

- El mayor número de años de servicio.
- La mayor categoría del título.

17. En materia de educación especial, España estaba muy retrasada en comparación con otros países europeos. Esto se debió a su pobreza, a la exigua industrialización y a la inestabilidad política, que conllevaron una escasa instrucción pública y un elevado índice de analfabetismo. Manuel PUELLES BENÍTEZ, «Los valores en las grandes leyes de educación», en *Educación y valores en España*, 1992, pp. 63-83; véase Olegario NEGRÍN FAJARDO, *Historia de la educación española*, 2011.

18. «Galicia, cuya estadística de sordomudos y de ciegos es muy numerosa debida en parte a la montuosidad de su país y a otras muchas causas locales, ha sido la primera que ha llevado al terreno práctico la realización de tan filantrópico pensamiento», Fondo Universitario (FU), Servicio Histórico (SH) 583, *Memoria sobre el estado actual del Colegio de Sordomudos y de Ciegos de Santiago*, 1867.

19. FU, SH 6870, *Escuelas especiales*, Sordomudos / Correspondencia General.

20. «Esta dirección tiene el sentimiento de poner en conocimiento de V. I. que D. Gregorio Barcia, segundo profesor de música de este establecimiento, falleció el día once del presente mes a las cinco y media de la tarde» (Santiago, 12 de enero de 1890), FU, SH 577, *Escuelas especiales*, Sordomudos / Cuentas; FU, SH 6869, *Escuelas especiales*, Sordomudos / Correspondencia General.

21. «D. Gerardo Gómez Veiga nombrado por el rector en 15 de enero de 1890. Tomó posesión en 16 del mismo, con el haber anual de 500 pesetas», FU, SH 577, *Escuelas especiales*, Sordomudos / Cuentas; véase Fernando VILLA VIEIRO, *La obra musical del canónigo Marcelino Sempere en la Catedral de Santiago de Compostela (1879-1884)*, p. 37; «[...] ha sido nombrado profesor de la escuela de sordomudos y ciegos de esta ciudad el joven violinista D. Gerardo Curros», *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago* (17 enero 1890), p. 3.

22. Santiago, 30 de junio de 1890. FU, SH 577, *Escuelas especiales*, Sordomudos / Cuentas; FU, SH 6869, *Escuelas especiales*, Sordomudos / Correspondencia General; FU, SH 6871, *Escuelas especiales*, Sordomudos / Correspondencia General / Nóminas.

- Haber sustituido a maestros inutilizados en escuelas públicas.
- Haber instruido a sordomudos y ciegos.
- Haber prestado a la enseñanza servicios no retribuidos.<sup>23</sup>

Durante el curso 1893-1894, Gerardo se dedicó a estudiar la carrera de derecho. Con todo, al iniciar el siguiente curso académico, Gerardo emitió una carta al rector de la Universidad de Santiago solicitando su cambio a farmacia.<sup>24</sup>

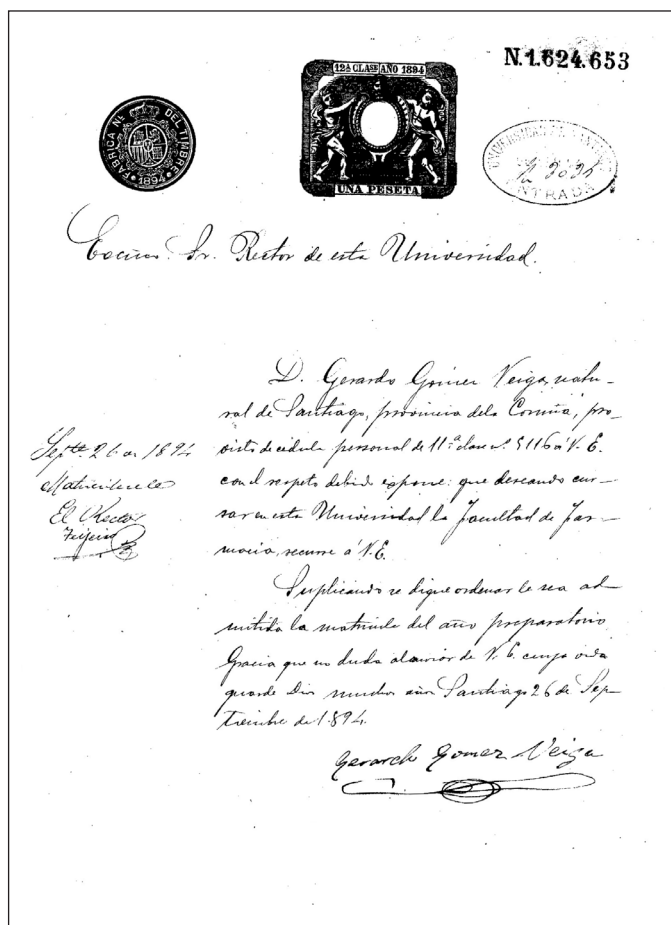


FIGURA 1. Solicitud de Gerardo Gómez para cambiar de la carrera de derecho a la de farmacia.

23. *El Magisterio Gallego: Revista de Instrucción Primaria* (5 mayo 1888), p. 3.

24. FU, *Expedientes personales*, leg. 551, exp. 5, Universidad: vida académica 1894-1898.

Esta mudanza le fue concedida y, en consecuencia, frecuentó el grado de farmacia entre 1894 y 1898. En los exámenes de junio de 1897 fue suspendido en dos materias (botánica descriptiva y química orgánica), pero en los de septiembre las aprobó. De este modo, Gerardo logró terminar su licenciatura en 1898.<sup>25</sup>

Pese a las vicisitudes enfrentadas por Gerardo en su fase estudiantil, se casó con la señorita Juana López Elizagaray.<sup>26</sup> La joven era de una reconocida familia de Santiago y tenía tres hermanos: uno era profesor de medicina, otro era médico en Madrid y el último era director de la Escuela Normal Superior de Maestros de Santiago. Este último ofreció a Gerardo una plaza de profesor de francés, así que Gómez simultaneó la docencia del idioma con el papel de subdirector de la banda municipal.

Expediente personal del interesado.

**UNIVERSIDAD DE SANTIAGO**  
FACULTAD DE FARMACIA

**GRADO DE LICENCIADO EN FARMACIA**

CURSO DE 1894 A 1898 Núm. 59.

Imo. Sr. Rector de esta Universidad:

D. Gerardo Gómez Veiga  
natural de Santiago provincia de Covadonga de 30 años de edad:  
A V. S. I. hace presente: Que teniendo aprobadas todas las asignaturas que prescriben las disposiciones vigentes para aspirar al GRADO DE LICENCIADO en la Facultad de **FARMACIA**, según consta en su expediente,  
Ruego a V. S. I. se digne admitirle a los ejercicios de dicho Grado, señalándole día y hora para verificarlos.  
Gracias que espera merezca de V. S. I., cuya vida guarde Dios muchos años.  
Santiago 10 de Mayo de 1898.

Firma del interesado: Gerardo Gómez Veiga

Del expediente académico de este interesado, cuyo extracto voy a la vuelta, resulta que puede admitirse a los ejercicios que solicita.—Santiago 11 de Mayo de 1898.  
El Secretario general, José María Fernández El Oficial del Negociado, Valeriano Varga

SECRETARÍA GENERAL

Admitase a D. Gerardo Gómez Veiga a los ejercicios del GRADO DE LICENCIADO que solicita, y pase este expediente al Sr. Decano de la Facultad a los efectos prevenidos en las disposiciones vigentes.—Santiago 11 de Mayo de 1898.  
RECTORADO El Rector, Antonio Rodríguez

ACTA DEL PRIMER EJERCICIO DEL GRADO DE LICENCIADO EN FARMACIA

Verificado por el aspirante en el día de la fecha el Primer ejercicio del Grado de Licenciado que solicita, el Tribunal acordó que haya lugar a la oposición.—Santiago 2 de Junio de 1898.  
El Presidente, Antonio Rodríguez El Vocal, Gerardo Gómez Veiga El Secretario del Tribunal, Valeriano Varga

Firma del aspirante: Gerardo Gómez Veiga

Deposito en el día de hoy el Primer ejercicio, el Tribunal acordó que haya lugar a la oposición.  
Santiago 2 de Junio de 1898.  
El Presidente, Antonio Rodríguez El Vocal, Gerardo Gómez Veiga El Secretario del Tribunal, Valeriano Varga

Firma del aspirante: \_\_\_\_\_

FIGURA 2. Constancia de conclusión del grado de licenciado en farmacia.

25. FU, *Expedientes personales*, leg. 551, exp. 5, Universidad: vida académica 1894-1898.

26. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (4 marzo 1894), p. 2.

### 2.3. GERARDO, SUBDIRECTOR DE LA BANDA MUNICIPAL

La banda municipal nació de la Banda de Beneficencia,<sup>27</sup> creada en 1849 con varios niños de la Casa del Hospicio. En 1876, se convirtió en municipal con treinta y siete plazas.<sup>28</sup> A finales del siglo XIX, la agrupación sufrió una reforma abisal y alcanzó la estabilidad.<sup>29</sup> Antes del ingreso de Gerardo Gómez, la banda contó con la dirección de Francisco Bañeras (1849-1864) y de Andrés Gómez Cidre (1864-1890).<sup>30</sup>

En mayo de 1890, el músico santiagués Manuel Valverde<sup>31</sup> elevó una instancia al ayuntamiento para que sacase a oposición la plaza de subdirector de la banda municipal, y también expresó su deseo de que se le tuviese presente como uno de los opositores.<sup>32</sup> Con todo, en este mismo mes el periódico *El País Gallego* anunció que el nuevo subdirector de la banda municipal sería Gerardo Gómez, si bien, extrañada de tal noticia, la *Gaceta de Galicia* intentó verificar esta afirmación, y Gerardo comunicó que aún no era seguro.<sup>33</sup> Sin tardar mucho, se informó que el director de la banda, D. Andrés Gómez Cidre, se hallaba enfermo, y que los ensayos de la agrupación serían dirigidos «semanalmente dos por el sr. Gómez y dos por el sr. Curros».<sup>34</sup> La plaza se creó el 10 de julio y Gerardo fue nombrado subdirector de la banda municipal,<sup>35</sup> de manera que así empezó su labor en esta agrupación.<sup>36</sup>

27. María del Pilar ALÉN GARABATO, «Músicos de la catedral de Santiago de Compostela, docentes y concertistas (ca. 1875-1895)», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. XVI, núm. II (2000), p. 44.

28. Lorena LÓPEZ COBAS, *La música conservada en el Archivo del Monasterio de San Paio de Antealtares: Catálogo de obras manuscritas*, p. 69.

29. María del Carmen RODRÍGUEZ MAYÁN, «A música como elemento de cohesión social en Santiago de Compostela no derradeiro tercio do século XIX», *Actas del Congreso «Maia, historia regional e local»*, 1999, pp. 147-152.

30. Véase Beatriz CANCELA MONTES, *La Banda Municipal de Música de Santiago de Compostela (1848-2015)*, 2015.

31. Véase la biografía de este músico en Leslie FREITAS DE TORRES, «La huella de Manuel Valverde Rey (1857-1929) en la historia musical de Santiago de Compostela», *Actas del III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*, 2016, pp. 286-296.

32. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (1 mayo 1890), p. 2.

33. «El sr. Curros (D. Gerardo) nos dice que es inexacto lo que dice *El País Gallego* respecto a su nombramiento de director segundo de la Banda de Beneficencia», *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (17 mayo 1890), p. 2.

34. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (16 junio 1890), p. 2.

35. Archivo Histórico Municipal. *Beneficencia Municipal. Acuerdos de la Comisión Municipal del ramo. Actas de la Comisión de Beneficencia 1890-1895* (24 mayo 1890), p. 17.

36. «El paseo celebrado ayer en la Alameda estuvo magnífico. La Banda de Beneficencia, dirigida por sr. Gómez, tocó bonitas piezas. El día del Carmen dirigirá la Banda el segundo director sr. Gómez Curros», *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (14 julio 1890), p. 2; «Hoy sábado a las nueve de la noche darán principio con una lúcida verbena, las fiestas con que la cofradía de Nuestra Señora del Carmen honra a su patrona. A las funciones de misa y reserva, asistirá la orquesta que dirige el sr. Curros, y a las demás festividades la música de Beneficencia y otra», *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (19 julio 1890), p. 3.

En este puesto se mantuvo por dos años, entre 1890 y 1892, y dicho músico era anunciado en los periódicos como el Sr. Curros.

La alternancia en los ensayos se correspondió luego con la distribución equitativa de las responsabilidades en los conciertos, como podemos notar en una de las semanas de septiembre de 1890, cuando Gerardo estaba al frente de la agrupación: «Se celebró en Buena Vista un animado paseo que amenizó [...] la Banda de Beneficencia, tocando bajo la dirección del sr. Curros muy bonitas piezas musicales». <sup>37</sup> Y en otra había Andrés Gómez: «El paseo hallábase bastante animado, respondiendo a los deseos del público, con la más exquisita afinación, la música de Beneficencia que amenizó la velada con un repertorio nuevo dirigido por el reputado profesor D. Andrés Gómez Cidre». <sup>38</sup>

Tras apenas dos meses en la subdirección de la banda, Gerardo presentó un oficio al señor alcalde donde se quejaba que uno de los componentes de la banda municipal le había desobedecido. El periódico gallego *Gaceta de Galicia* aseguraba que el señor alcalde castigaría al músico. <sup>39</sup> Debido al gran movimiento del nacionalismo gallego en estos años, <sup>40</sup> Gerardo introdujo una renovación en el repertorio ejecutado por la agrupación y la inclusión de obras gallegas, aunque el noticiero criticó la lentitud de la ejecución:

Concurridísimo estuvo ayer el paseo de la Alameda, debido al hermoso tiempo que disfrutamos. La Banda Municipal ejecutó escogidas piezas, y entre ellas, la popular alborada del maestro Veiga, instrumentada por el señor Curros, que fue muy aplaudida.

Una advertencia debemos hacer: hemos oído dicho aire gallego a las músicas de Zamora y Reus, las que optaron al premio del concurso celebrado por el orfeón número 4 de La Coruña y observamos que el aire era más vivo y no tan lento como el que se le dio ayer en la interpretación.

Debe tener en cuenta esta advertencia el sr. Curros y no olvidar que los cantos gallegos tan nutridos de belleza y armonía deben preferirse a los bailables y más música que carece de ese sabor local que tanto entusiasma. <sup>41</sup>

Haciendo caso a la observación de la prensa, los maestros pusieron más atención en las interpretaciones: «La música de Beneficencia hizo prodigios ambos días, bajo las direcciones en una del sr. Curros y en otra del sr. Gómez. Ayer hemos oído interpretar una bonita composición de aires que les salió muy bien». <sup>42</sup>

37. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (12 septiembre 1890), p. 3.

38. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (15 septiembre 1890), p. 3.

39. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (22 septiembre 1890), p. 2.

40. En noviembre de 1890 se creó la Asociación Regionalista Gallega, cuyo núcleo se inició en el Comité Central Regionalista, que se formó en Santiago bajo la dirección de Manuel Murguía. Véase Justo BERAMENDI y Xosé-M. NÚÑEZ SEIXAS, *O nacionalismo galego*, 1996, pp. 60-62.

41. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (17 noviembre 1890), p. 2.

42. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (9 diciembre 1890), p. 2.

El repertorio ejecutado por la banda era diversificado, aunque una buena parte era de compositores regionales:

Mañana de doce a dos de la tarde tocará en el paseo de la Alameda la Banda de Beneficencia con acuerdo del siguiente programa:

1º *La Corrida de Beneficencia* (pasa-calle). – R. Chapí.

2º *Anita* (polka-mazurka). – J. Curros.

3º *La Belle Jaison* (ouverture). – Ryembault.

4º *Alborada*. – Pascual Veiga.

6º *Cádiz* (paso-doble). – Chueca y Valverde.<sup>43</sup>

En julio de 1891 se rumoreaba, erróneamente, que «el músico mayor de Beneficencia D. Andrés Gómez Cidre» se había retirado de la dirección y que únicamente enseñaría solfeo en el Hospicio a los asilados que se dedicasen a tocar algún instrumento.<sup>44</sup> Asimismo, pocos días después se notificó que la agrupación estreñaría en el paseo de la Alameda «la hermosa muñeira, original del reputado músico director de aquella D. Andrés Gómez Cidre».<sup>45</sup> En octubre, se desmintió el rumor que se había anunciado sobre el alejamiento del director de la banda: «Por persona autorizada se desmiente el rumor de que los sres. Fayes y Brañas Muíños, se encarguen de la Banda de Beneficencia. Sus respetuosos directores los sres. Gómez y Curros, tienen el propósito de poner aquella a la altura que todos deseamos».<sup>46</sup>

La alabanza al subdirector Gerardo era constante, por sus estupendas actuaciones al frente de la agrupación: «Mucho nos agradaron ayer tarde las hermosas composiciones que interpretó la música de Beneficencia, bajo la dirección del señor Curros, sobre todo la danza húngara y el pasodoble último».<sup>47</sup> A mediados de 1892, la prensa reflejó un rumor sobre un posible nuevo director, Manuel Chaves.<sup>48</sup> Nadie se manifestó entonces sobre esta nota, y los directores de la banda continuaron siendo enaltecidos por el excelente trabajo efectuado:

El director de la banda de Beneficencia, señor D. Andrés Gómez Cidre, [...] está oyendo desde hace tiempo, justas y merecidas alabanzas por el estado de lucimiento en que se halla la música citada, prueba de ello la ovación ruidosa que alcanzó el domingo en la Alameda, por la interpretación tan acabada de las bonitas producciones que ejecutó la banda de aquél en el paseo, [...]. Si estas frases de elogio merecidas, tienen por base el aplauso del público, también no dejamos en olvido al sr. Curros, joven de relevantes condiciones que trabaja con entusiasmo en unión del sr. Gómez, para llegar a colocar la banda en estado satisfactorio.<sup>49</sup>

43. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (13 diciembre 1890), p. 3.

44. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (11 julio 1891), p. 2.

45. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (29 julio 1891), p. 2.

46. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (31 octubre 1891), p. 2.

47. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (30 noviembre 1891), p. 2.

48. «Hemos oído que será nombrado único director de la Banda de Beneficencia, el sr. Chaves», *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (17 mayo 1892), p. 2.

49. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (7 junio 1892), p. 2.



Sin embargo, un par de meses después, la corporación municipal acordó reorganizar la banda y confirmó la conjetura que se había anunciado en la prensa, «nombrando director de la misma a D. Manuel Chaves<sup>50</sup> y subdirector en los casos de ausencia o enfermedad de este a D. Andrés Gómez»,<sup>51</sup> que hacía cerca de treinta años que venía dirigiéndola, de manera que solo quedó a su cargo la enseñanza de música a los acogidos en el Hospicio. Curros fue cesado, y su plaza, suprimida.<sup>52</sup> Sin embargo, este no se abatió por la pérdida del cargo, ya que tenía otros ingresos, provenientes de las actividades realizadas con las agrupaciones de la región.

#### 2.4. GERARDO, MÚSICO DE AGRUPACIONES

Gerardo participó en varias formaciones musicales de la ciudad, además de llevar consigo la insignia de «multiinstrumentista». En 1882 su hermano mayor, José Gómez Veiga, también de apodo *Curros*,<sup>53</sup> formó un cuarteto para entretener a la concurrencia de los cafés de la ciudad, un conjunto compuesto por él mismo, Gerardo, Manuel Valverde y Ángel Brage. Con el paso de los años, se llegó a organizar el sexteto Curros, formado por los tres hijos varones de la familia Curros —Gerardo, José y Jesús— y otros músicos invitados.<sup>54</sup> El apogeo de esta agrupación tuvo lugar en 1889, cuando ganó el certamen pontevedrés organizado por *O Galiciano*.<sup>55</sup>

En 1891, la orquesta del Teatro Principal actuó en el estreno de la ópera *Los Hugonotes*, dirigida por el maestro Petri. La obra, en la que Gerardo ejecutó con excelencia un solo en la viola, tuvo una aceptación increíble por el público.<sup>56</sup> Durante varios años, Gerardo estuvo al frente de distintas agrupaciones, formadas para amenizar los cafés de la ciudad:

En el Café Español tendrán lugar grandes conciertos diarios por cuarteto y quinteto alternativamente tomando parte los señores profesores D. José Curros, D. Manuel Chaves, D. Gerardo Curros y D. Santiago Cimadevila.<sup>57</sup>

50. Véase María del Pilar ALÉN GARABATO, «Músicos de la catedral de Santiago de Compostela, docentes y concertistas (ca. 1875-1895)», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. XVI, núm. II (2000), p. 44-45. En 1895, Chaves se trasladó a La Coruña: «El conocido músico gallego don Manuel Chaves, director que fue de la Banda Municipal, salió para La Coruña en donde se establecerá», *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (18 enero 1895), p. 1.

51. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (9 agosto 1892), p. 2.

52. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (9 agosto 1892), p. 2.

53. Sobre este músico véase Leslie FREITAS DE TORRES, *José Gómez Veiga, «Curros» (1864-1946): un icono del patrimonio musical compostelano*, 2017.

54. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (6 febrero 1886), p. 3.

55. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (14 agosto 1889), p. 3.

56. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (30 julio 1891), p. 3.

57. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (14 octubre 1889), p. 2.

Hoy se inauguran los animados conciertos del Café Español, por el sexteto compuesto de los sres. Curros (D. Gerardo), Gigirey, Cabanas, Cimadevila, Braje y el pianista sr. Pato.<sup>58</sup>

Mañana jueves darán comienzo en el Café Méndez Núñez una serie de conciertos diarios de tres a cinco de la tarde por los profesores señores Curros (don Gerardo), Caamaño, Braje y Ferreras.<sup>59</sup>

En 1897, Gerardo tocó la flauta durante los funerales celebrados en la iglesia de Santa María Salomé.<sup>60</sup> En una de estas funciones, el músico recibió siete pesetas con cincuenta:

| <b>Cantores.</b>              |       |
|-------------------------------|-------|
| Señores don:                  |       |
| Jenaro Gurruchaga, tenor.. .  |       |
| Ignacio Baquero, bajo. . . .  |       |
| Manuel Muras, idem. . . . .   |       |
| Emeterio March, idem. . . .   | 12'50 |
| Vicente Esteve, tenor. . . .  | 12'50 |
| Juan Cabanas, flauta. . . . . | 5     |
| Gerardo Gómez Veiga, idem. .  | 7'50  |
| Matías Rivas, fagot. . . . .  | 5     |
| Antonio García Jiménez, ar-   |       |
| monium.. . . . . . . . . .    | 7'50  |

FIGURA 3. Paga por la actuación de Gerardo Gómez como flautista.

FUENTE: *El Pensamiento Gallego* (4 febrero 1897), p. 2.

## 2.5. EL TRASLADO DE GERARDO Y SU FALLECIMIENTO

En 1900, la señora de Gerardo Gómez Veiga adquirió el puesto de maestra en Vila de Cruces (Pontevedra) y toda la familia se trasladó a esta ciudad. Gerardo vio esto como una oportunidad para ejercer su profesión y estableció su farmacia.<sup>61</sup> Debido a sus buenas relaciones e influencias, Gerardo consiguió a la vez un cargo de juez municipal en Carbia, perteneciente al partido de Lalín, así que compaginaba ambas actividades. Sin embargo, no dejó de hacer de la música su esparcimiento, ya que cuando podía reforzaba la banda de Vila de Cruces.

58. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (19 octubre 1891), p. 2.

59. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (16 enero 1895), p. 2.

60. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (4 febrero 1897), p. 3.

61. «Acaba de establecerse en Cruces (Pontevedra) el farmacéutico don Gerardo Gómez Curros», *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago* (11 septiembre 1900), p. 2.



FIGURA 4. Gerardo, su esposa y sus seis hijos (1916).

FUENTE: Archivo personal de Moncho Arufe Vidal.

En 1921, desgraciadamente ocurrió el fallecimiento de este eximio personaje. Y varias figuras reconocidas estuvieron presentes en su entierro para honrar su memoria:

Ha causado honda impresión en esta villa la muerte del señor D. Gerardo Gómez Curros, farmacéutico titular de Cruces y juez municipal de Carbia. Prueba inequívoca del gran sentimiento y de las generales simpatías que gozaba, por su carácter caballeroso y su labor dignísima como funcionario. Ha sido la enorme y distinguida concurrencia que asistió a su entierro y solemnes funerales celebrados el día 9 en la Capilla de la Piedad de la Villa de Cruces, con asistencia de numeroso clero y buenos amigos del extinto, pertenecientes a las comarcas de Lalín, Bandeira, Merza y Puente Ledesma. La conducción del cadáver fue [...] una verdadera y sentida manifestación de duelo, recogiendo las cintas que pendían del severo ataúd los señores D. Daniel Rivas Bandeira y Puente Ledesma, D. Cándido Blanco, juez suplente, y D. Jesús Chorén, secretario del juzgado de Carbia. Presidía el duelo el cura párroco D. Joaquín Iglesias, en representación de la familia; D. Cándido Soto Colmeiro, médico de Lalín, D. Feliciano Rivas y D. Ramón Montilla, médicos titulares del distrito de Carbia; con el comerciante de Cruces, D. Santiago Daviña, y don Manuel Villar. A petición expresa formulada por ellos mismos fue conducido el féretro a hombros por el director de la Banda de Cruces señor Fiunza y varios músicos de dicha colectividad. Reciba la distinguida familia del finado nuestro más sincero pésame, a la vez que rogamus a nuestros lectores una oración por el eterno descanso del querido amigo.<sup>62</sup>

62. *El Eco de Santiago* (13 julio 1921), p. 2; *El Compostelano* (14 julio 1921), p. 4.

### 3. CONCLUSIONES

Es importante tener en cuenta que para el periodo musical abarcado, es decir, de la segunda mitad del siglo XIX hasta el primer tercio del XX, la música empezó a configurarse a partir de los dispositivos sociopolíticos y culturales como la Iglesia; las sociedades de esparcimiento, bandas y coros; el teatro de ópera; la plaza pública, la bohemia y la música profana, y las escuelas de música. En varios de estos ambientes llenos de acordes podemos ubicar a Gerardo Gómez Veiga, *Curros*, siempre más cercano a la corriente popular, que en este caso se conformó alrededor de una urbe.

Nuestro músico sintetizó gran parte de la actividad musical y del despliegue religioso que se hizo de la música en esta época; asimismo, debido al prestigio que la capilla catedralicia ostentaba, nuestro personaje trabajó allí y, además, fue instruido en el arte musical a través de las clases proporcionadas por el maestro de capilla, las cuales le posibilitaron tocar en conjunto, trabajar su afinación como violinista, establecer relaciones interpersonales y dotarle de la base musical necesaria para el éxito en su vida secular.

El farmacéutico de carrera consiguió alcanzar un lugar de destaque frente a los demás músicos, pues su dominio diversificado de instrumentos —violín, flauta y viola— lo puso en circunstancias que le favorecieron en su reconocimiento y, además, tuvo como resultado su predisposición para formar varias agrupaciones musicales santiagoenses y participar de ellas.

De todo lo expuesto puede concluirse que Gerardo Gómez Veiga, *Curros*, utilizó la música como vehículo para ganarse la vida, pero su talento musical poco a poco ganó espacio en la comarca y sobresalió entre la riqueza cambiante de aquel próspero ambiente musical, que hizo de nuestro músico un elemento clave de la herencia musical decimonónica.

### BIBLIOGRAFÍA

- ALÉN GARABATO, María del Pilar. «Las capillas de música catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII». En: LÓPEZ-CALO, José; FÉRNANDEZ DE LA CUESTA, Ismael; CASARES RODICIO, Emilio (coord.). *España en la música de occidente: Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre - 5 de noviembre de 1985, Año Europeo de la Música*. Vol. II. Salamanca: Ministerio de Cultura. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 39-50.
- «Situación económica de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela (1760-1820)». *Revista Española de Musicología*, vol. X, núm. I (1987), pp. 221-239.
- *Historia da música galega: Cantos, cantigas e cánticos*. Vigo: A Nosa Terra, 1997.
- «Músicos de la catedral de Santiago de Compostela, docentes y concertistas (ca. 1875-1895)». *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. XVI, núm. II (2000), pp. 33-58.
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. «Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. VIII-IX (2001).

- BERAMENDI, Justo; NÚÑEZ SEIXAS, Xosé-Manoel. *O nacionalismo galego*. Vigo: A Nosa Terra, 1996.
- CAMBEIRO ALÍ, Carlos Manuel. *Catálogo de la obra musical de Manuel Quiroga*. Trabajo final de DEA (Diploma de Estudios Avanzados). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2009.
- CANCELA MONTES, Beatriz. *La Banda Municipal de Música de Santiago de Compostela (1848-2015)*. Tesis doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2015.
- CARBALLO, Francisco. *A igrexa galega*. Vigo: A Nosa Terra, 1995.
- COSTA VÁZQUEZ, Luis. *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*. Vol. I. Tesis doctoral inédita. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1999.
- FERNÁNDEZ CASANOVA, María del Carmen. *La sociedad económica de amigos del país de Santiago: Vida y actividades en el siglo XIX*. Tesina. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1970.
- FREITAS DE TORRES, Leslie. «La labor de José Gómez Veiga Curros en la Capilla de Música de la Catedral de Santiago, siglos XIX-XX». *Annuarium Sancti Iacobi*, núm. IV (2015), pp. 264-265.
- *El Colegio de Sordomudos y de Ciegos de Santiago de Compostela (1864-2016)*. Madrid: Vivelibro, 2016.
- «La huella de Manuel Valverde Rey (1857-1929) en la historia musical de Santiago de Compostela». En: *Actas del III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*. Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2016, pp. 286-296.
- *José Gómez Veiga, «Curros» (1864-1946): un icono del patrimonio musical compostelano*. Tesis inédita. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2017.
- GARCÍA CABALLERO, María. *La vida musical en Santiago de Compostela a finales del siglo XIX*. Santiago de Compostela: Alvarellos, 2008.
- LÓPEZ COBAS, Lorena. *La música conservada en el Archivo del Monasterio de San Paio de Antealtares: Catálogo de obras manuscritas*. Tesina. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2003.
- NEGRÍN FAJARDO, Olegario. *Historia de la educación española*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2011.
- PERNAS OROZA, Herminia. *La condición obrera en Santiago de Compostela durante el siglo XIX*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1998.
- POSE ANTELO, José Manuel. *La economía y la sociedad compostelana a finales del siglo XIX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1992.
- PUELLES BENÍTEZ, Manuel. «Los valores en las grandes leyes de educación». En: MUÑOZ REPISO, Mercedes; VALLE LÓPEZ, Javier Manuel; VILLALAFÍN, José Luis (ed.). *Educación y valores en España*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia: CIDE, 1992, pp. 63-82.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, Ana. «La escuela de ciegos del Campo de la Leña, A Coruña: Los inicios de la enseñanza especial en Galicia». *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. LXI, núm. CXXVII (2014), pp. 251-278.
- RODRÍGUEZ MAYÁN, María del Carmen. «A música como elemento de cohesión social en

- Santiago de Compostela no derradeiro tercio do século XIX». En: *Actas del Congreso «Maia, historia regional e local»*. Maia: Cámara Municipal, 1999, pp. 147-152.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel. «Arquitectura teatral en La Coruña. El siglo XIX: el teatro de la Franja o de variedades (1823-1889)». *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. XL (1992), pp. 135-150.
- VILLA VIEIRO, Fernando. *La obra musical del canónigo Marcelino Sempere en la Catedral de Santiago de Compostela (1879-1884)*. Trabajo final de DEA (Diploma de Estudios Avanzados). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2004-2005.
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia. «La música religiosa en el siglo XIX español». En: CASARES RODICIO, Emilio; ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (ed.). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, pp. 133-146.



## DE SU PUÑO Y LETRA: LA DUALIDAD DE MARÍA BARRIENTOS EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX

VIRGINIA SÁNCHEZ RODRÍGUEZ

Universidad de Castilla-La Mancha

### RESUMEN

En este trabajo ofrecemos un acercamiento al entorno profesional y personal de la soprano catalana María Barrientos en su etapa de juventud, cuando, con poco más de veinte años, la cantante ya se había convertido en una diva de visibilidad internacional. Para ello, proponemos el estudio inicial de una pequeña colección de epístolas enviadas al empresario José Bilbao entre 1905 y 1906, hoy en día conservadas en la Biblioteca de Catalunya. La lectura de estas fuentes primarias, de forma paralela a una selección de fuentes hemerográficas de la época, pretende obtener un mayor conocimiento de este doble contexto, laboral y privado, de una reconocida figura de la ópera como María Barrientos.

**PALABRAS CLAVE:** María Barrientos, José Bilbao, Biblioteca de Catalunya, José Subirá, ópera, cartas.

### DE PRÒPIA MÀ: LA DUALITAT DE MARÍA BARRIENTOS EN LES ALBORS DEL SEGLE XX

### RESUM

En aquest treball oferim un acostament a l'entorn professional i personal de la soprano catalana María Barrientos en la seva etapa de joventut, quan, amb poc més de vint anys, la cantant ja s'havia convertit en una diva de visibilitat internacional. Per a això, proposem l'estudi inicial d'una petita col·lecció d'epístoles enviades a l'empresari José Bilbao entre el 1905 i el 1906, actualment conservades a la Biblioteca de Catalunya. La lectura d'aquestes fonts primàries, de forma paral·lela a una selecció de fonts hemerogràfiques de l'època, pretén obtenir més coneixement d'aquest doble context, laboral i privat, d'una reconeguda figura de l'òpera com María Barrientos.

**PARAULES CLAU:** María Barrientos, José Bilbao, Biblioteca de Catalunya, José Subirá, òpera, cartes.



IN HER OWN HAND: THE DUALITY OF MARÍA BARRIENTOS  
AT THE DAWN OF THE 20th CENTURY

ABSTRACT

In this paper we offer an approach to the professional and personal context of the Catalan soprano María Barrientos in her youth, when, in her early twenties, the singer had already become a diva of international renown. To do this, we propose the initial study of a small collection of letters sent to businessman José Bilbao between 1905 and 1906, now preserved at the National Library of Catalonia. The reading of these primary sources, parallel to the reading of a selection of newspaper sources of the time, is addressed to obtaining a better knowledge of the double context, occupational and private, of María Barrientos, a celebrated opera figure.

KEYWORDS: María Barrientos, José Bilbao, National Library of Catalonia, José Subirá, opera, letters.

La historia está repleta de nombres de excelsos compositores, autores que, con su creatividad y maestría, han concebido obras como reflejo de su estilo personal y de la estética propia de la época en la que vivieron. Sin embargo, frente a la abundancia de estudios sobre autores de diversos períodos, las investigaciones sobre los intérpretes resultan menos cuantiosas, lo que se debe, en parte, a que la figura del compositor se ha visto rodeada de un mayor estatus que la del intérprete, de forma mayoritaria, a pesar de la valoración del virtuoso en torno al movimiento romántico. Ahora bien, si, en términos generales, los ejecutantes no han gozado de protagonismo a lo largo de la historia, las referencias a intérpretes que, además, son mujeres resultan aún más escasas.

De acuerdo con esta realidad, en este estudio proponemos un acercamiento a María Barrientos (1884-1946), una soprano laureada en el ámbito internacional. A pesar de haber desarrollado una dilatada carrera llena de éxitos, los datos que rodean su figura son escasos y actualmente su nombre no es conocido para la mayor parte de la población, ni siquiera en círculos musicales. Asimismo, si la información sobre la soprano es escasa, resulta aún más minoritaria aquella referente a sus primeros años de carrera en el extranjero, esos momentos en que se estaba forjando su perfil como leyenda internacional a comienzos de la década de 1900.

Esa etapa profesional inicial es el contexto cronológico seleccionado en el presente trabajo, que coincide, además, con los instantes previos a una interrupción profesional temporal de la cantante, acaecida entre los años 1907 y 1911. En concreto, este estudio está acotado en los primeros años del siglo XX y cuenta como núcleo con una pequeña colección de cartas de María Barrientos, custodiadas en la Biblioteca de Catalunya, emitidas por la soprano entre 1905 y 1906. Las citadas misivas, manuscritas, fueron dirigidas a José Bilbao, administrador del Teatro Real de Madrid en tiempos del empresario José Arana, con quien la sopra-

no catalana fraguó una estrecha relación de amistad. Aunque las epístolas vertebran esta investigación, el acceso a un elevado número de fuentes hemerográficas, junto con otras fuentes secundarias oportunamente indicadas, nos permitirá obtener una visión más amplia sobre la vida personal y profesional de María Barrientos en los albores del siglo xx.

## MARÍA BARRIENTOS: APROXIMACIÓN A UNA DIVA

Nacida en Barcelona el 4 de marzo de 1884, María Barrientos fue una de las embajadoras de la ópera más relevantes de su tiempo. Su nombre puede ser estudiado y recordado junto con el de otras sopranos catalanas que, en fechas coetáneas, también fueron representantes del *bel canto* en el ámbito internacional, como Mercedes Capsir (1895-1969) y Graziella Paretto (1880-1973). María Barrientos empezó sus estudios en la Escuela Municipal de Música de Barcelona en el año 1889, inicialmente como alumna de piano con el maestro Joan Baptista Pelleric (1862-1930). En 1890, la joven comenzó sus clases de canto con el maestro Francesc Bonet i Dalmau (1840-1898), aunque también recibió nociones de violín y estudios de composición, unos conocimientos que dieron como resultado la escritura, al menos, de una sinfonía<sup>1</sup> y la recepción de un premio<sup>2</sup> de composición por dicha labor orquestadora.<sup>3</sup>

Sus aptitudes y su estudio dieron como fruto una distinción dentro del curso de las clases elementales de solfeo de la Escuela Municipal de Música de Barcelona en el curso 1890-1891. Concretamente, Barrientos fue una de las galaronadas con el primer premio en la categoría de alumnas de primer curso de solfeo, consistente en una medalla de bronce y un diploma de honor, tal como plasma el diario *La Vanguardia*, en una noticia del día 13 de febrero de 1892.<sup>4</sup> Tras sus primeras clases, y con menos de diez años de edad, fue seleccionada para participar en una velada literario-musical en el Centro Catalán de Barcelona, acaecida el 25 de febrero de 1893. En la cita se reunió lo más granado de la sociedad y se pudieron escuchar, a partes iguales, la interpretación de obras musicales —vocales e instrumentales— y el recitado de poemas. La prensa de la época se hizo eco del evento social e incluso se destacó, por encima del resto de los artistas, la intervención musical de María Barrientos:

1. «Incluso llegó a dirigir el estreno de una sinfonía propia», Gonzalo BADENES, «María Barrientos», *Ritmo*, núm. 653 (1994), p. 50.

2. «María Barrientos», *Álbum Salón*, núm. 37 (1 marzo 1899), p. 283.

3. «A los trece años ganaba un premio de composición por un trabajo sinfónico que ella misma instrumentó», Justo SOLSONA, «María Barrientos», *La Ilustración Artística*, núm. 1047 (20 enero 1902), p. 6.

4. «Escuela Municipal de Música. Lista de premios y alumnos a quienes se han adjudicado», *La Vanguardia* (13 febrero 1892), p. 2.

Fue muy festejada la niña María Barrientos —de poquísimos años— que cantó con una gracia encantadora un bonito tango y la «Cavatina» de La Linda de Chamounix: cuando tenga veinticinco años quisiéramos oírla, pues como dé entonces todo lo que promete ahora, será mucho lo que dé.<sup>5</sup>

Incluso siendo muy joven, una de las cualidades más laureadas de la cantante fueron sus conocimientos musicales, que le permitían aprender cualquier pieza musical y no limitarse a un número concreto de obras ensayadas bajo la tutela de un maestro. Esta circunstancia presenta a María Barrientos como una gran mujer música desde su niñez, capaz de aprender, de forma independiente, cualquier composición. Ya la prensa del momento hizo hincapié en este hecho cuando la joven contaba con escasos quince años, como se puede observar en un artículo publicado en la revista *Álbum Salón*, con fecha de 1 de marzo de 1899:

Desde el día de su debut, María Barrientos ha ido de éxito en éxito, y así seguirá indudablemente, porque no es una artista que ha aprendido un número de óperas, gracias a los esfuerzos del maestro, sino que tiene vastos conocimientos musicales que la permiten imponerse de su partichela a primera lectura.<sup>6</sup>

Su debut se produjo el 10 de marzo de 1898 en el Teatro Novedades de Barcelona con la ópera *La africana*, de Giacomo Meyerbeer, donde interpretó el papel de Inés, tal como recoge la prensa de la época.<sup>7</sup> Un año después, en 1899, debutó en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona con el papel protagonista en *Lucía de Lammermoor*, de Gaetano Donizetti. Desde entonces, la cantante inició una carrera repleta de interpretaciones en Barcelona hasta 1900, año en que trasladó su domicilio a Italia, cuna de la ópera, el género en el que principalmente destacó, animada por el director italiano Leopoldo Mugnone.

De este modo, su presentación internacional tuvo lugar el 4 de enero de 1900 en el Teatro Lírico de Milán con la ópera *La sonnambula*, de Vincenzo Bellini, y pocos meses después trabajó en *El barbero de Sevilla*, de Gioacchino Rossini, obra en la que dio vida a Rosina, uno de los papeles más laureados por parte de la crítica a lo largo de su vida. Con el inicio de su visibilidad italiana comenzó su participación en giras por América del Sur, especialmente entre los años 1904 y 1906, cronología coincidente con las epístolas que ocupan nuestra atención. Precisamente en el año 1906, la joven cantante intervino en la boda del rey Alfonso XIII,<sup>8</sup> lo que significó la última gran actuación previa a su retiro, un período que se extendió hasta 1911, año en que se reincorporó a los escenarios

5. *La Vanguardia* (26 febrero 1893), p. 2.

6. «María Barrientos», *Álbum Salón*, núm. 37 (1 marzo 1899), p. 283.

7. *La Vanguardia* (10 marzo 1898), p. 7.

8. «El rey Alfonso XIII la adoraba. ¿Y cómo no iba a admirarla si cantó para él y la reina Victoria Eugenia en el Teatro Real de Madrid en aquella velada que se ofreció como homenaje a la celebración de sus nupcias?», Manuel PEÑA MUÑOZ, *Memorial de la tierra larga*, 2007, p. 29.

con *Lucía de Lammermoor*, de Gaetano Donizetti, en el Teatro Colón de Buenos Aires.

Durante los años de interrupción profesional, María Barrientos disfrutó de su vida privada: en 1907 contrajo matrimonio con el empresario argentino Jorge Keen y en 1909 nació su hijo, Jorge Enrique. Sin embargo, la cantante no fue feliz en su matrimonio, lo que dio como resultado una separación de su esposo en 1911 y la vuelta activa a los escenarios internacionales a partir de entonces. Desde ese momento, la soprano se embarcó, hasta el fin de su vida, en una gira musical por el mundo y actuó en los principales teatros de Londres, Buenos Aires, Río de Janeiro, Santiago de Chile y Nueva York, entre otras ciudades, además de colaborar en eventos y recitales en España, los cuales trató de no descuidar. Así, con su reincorporación a la vida laboral, Barrientos enseguida retomó su visibilidad europea y americana. En junio de 1914, la soprano inició una gira junto con el Orfeo Català en París y Londres como una de los artistas de renombre que se sumaron a la gira de la institución, entre los que también estaban el violinista Joan Manén y el pianista Blai Net. Aunque una leve enfermedad impidió la participación de Barrientos en la capital francesa, la cantante hizo su aparición en el Albert Hall de Londres los días 20, 22 y 24 de junio, tal como estaba previsto.

Con el estallido de la Primera Guerra Mundial, María Barrientos estableció su residencia a caballo entre París, Nueva York y Buenos Aires, donde ejerció la docencia y la interpretación. El año 1916 resultó significativo porque la soprano realizó su debut en la Metropolitan Opera House de Nueva York, lo que significó el comienzo de varias temporadas exitosas hasta 1921. Asimismo, Barrientos hizo que el periplo norteamericano fuera compatible con su trabajo en España<sup>9</sup> y Europa, especialmente en aquellas ciudades que trataron de superar de forma rápida las consecuencias del conflicto bélico y que retomaron la actividad operística en un tiempo récord, como Praga, Viena o Budapest.

A pesar de que su despedida oficial de los escenarios se produjo en la década de los años veinte, en el Teatro Colón de Buenos Aires, la actividad musical de María Barrientos continuó hasta el final de sus días. Entre sus actuaciones tras su retiro cabe destacar los conciertos ofrecidos, en 1922, en el Palau de la Música Catalana de Barcelona, junto a la clavecinista polaca Wanda Landowska (1879-1959), así como otras aportaciones culturales significativas, como es el caso de la concesión del Premio María Barrientos, un galardón que, desde su instauración en 1914, iba destinado a las figuras más talentosas de la Escuela Municipal de Música de Barcelona, más allá de su poder adquisitivo.

Frente al escaso reconocimiento que muchos artistas sufrieron en vida, Barrientos fue objeto habitual de elogios por parte de la crítica especializada de su tiempo, incluso después de su retiro oficial. Esta afirmación se puede comprobar

9. Su participación en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, desde su debut en 1899, fue continua hasta la temporada 1917-1918 en óperas como *Rigoletto*, *Lucía de Lammermoor*, *La traviata*, *El barbero de Sevilla*, *La sonámbula* o *Lakmé*, entre otros títulos. Véase Josep M. COLOMER PUJOL, *María Barrientos*, 1984, pp. 20-21.

en la noticia del día 21 de febrero de 1922 publicada en el diario *ABC* con motivo de la representación de la ópera *El barbero de Sevilla*, acaecida en el Teatro Real de Madrid el 19 de febrero del mismo año. La crónica sobre la representación operística se transforma en una sucesión de halagos a la labor vocal de la soprano, por encima de la valoración incluso del director musical y del resto del reparto, cuya retirada profesional de los escenarios no impidió su presencia puntual en la función, como es el caso del evento referido:

Los espectadores que en la tarde del domingo llenaron todas, absolutamente todas las localidades del regio teatro, rindieron continua y clamorosa ovación a la estupenda labor artística de María Barrientos, diva de voz de inextinguible pureza, de immaculado timbre, siquiera su volumen experimenta la merma que el transcurso de los años impone.

Para el arte de cantar, el tiempo es un refuerzo, y así María Barrientos, que fue siempre maestra insuperable de bien cantar, resulta una Rosina exenta de comparación, libre de toda rivalidad y merecedora de las manifestaciones de entusiasmo como las que ha alcanzado en este Barbero de Sevilla, que ha sido legítimo de deleite de nuestro público por la meritísima labor de nuestra compatriota y del barítono Molinari, especialmente.<sup>10</sup>

Tras una intensa labor musical, reconocida por público y prensa, María Barrientos falleció el 8 de agosto de 1946 en San Juan de Luz (Francia), dejando atrás una carrera de éxitos internacionales. Sin embargo, a pesar de sus acciones interpretativas y docentes, su nombre no ha sido especialmente recordado ni siquiera en los principales estudios sobre historia de la música española. Esta circunstancia se observa tras una aproximación historiográfica a la soprano. En los diccionarios musicales generales, así como en los diccionarios especializados en ópera,<sup>11</sup> no aparece el nombre de María Barrientos, a pesar de su visibilidad mundial. Una situación similar se reproduce en los estudios musicales centrados en la península Ibérica, donde la referencia a Barrientos es inexistente o muy limitada. De hecho, en el volumen *Historia de la música española*, 5, a pesar de la significativa labor de la diva en la difusión de la ópera decimonónica, únicamente se menciona su nombre como ejemplo de una intérprete española con éxito internacional.<sup>12</sup>

Por su parte, la información más amplia sobre la cantante se encuentra en una pequeña monografía en lengua catalana, obra de Josep Maria Colomer Pujol,<sup>13</sup> publicada dentro de la colección *Gent Nostra* como un testimonio nacido en el ámbito divulgativo. Dentro del contexto académico, la referencia más completa

10. *ABC* (21 febrero 1922), p. 20.

11. La ausencia del nombre de María Barrientos se observa también en volúmenes publicados especializados en ópera. Véase Francisco CAMINO, *Ópera*, 2001; Bernard WILLIAMS, *Sobre la ópera*, 2006; Stanley SEDIEM (ed.), *Diccionario Akal/Grove de la música*, 1988; Kurt PAHLEN, *Diccionario de la ópera*, 1995.

12. Carlos GÓMEZ AMAT, *Historia de la música española*, vol. 5: *Siglo XIX*, 1984, p. 117.

13. Josep Maria COLOMER PUJOL, *María Barrientos*, 1984.

sobre la diva se localiza en la entrada «María Barrientos»<sup>14</sup> del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio, director del volumen y autor de la voz, realiza un acercamiento biobibliográfico sobre la trayectoria de la artista, recoge su discografía principal y alaba los rasgos de su voz, caracterizada por la amplia tesitura y la densidad, a pesar de que no contaba con gran potencia.<sup>15</sup> Sin embargo, la entrada del citado diccionario muestra cierta escasez e inexactitud de datos, además de exiguas menciones a los acontecimientos de su juventud, por lo que se suma a las limitadas referencias previamente apuntadas.

Por todo ello, la localización de la colección de cartas de María Barrientos a la que venimos haciendo referencia, conservada en la Biblioteca de Catalunya, puede ser considerada el punto de partida para obtener un mayor conocimiento sobre esta interlocutora musical tan activa en el contexto internacional, además de conocer su forma de pensar y su círculo personal más cercano durante su juventud.

#### LAS CARTAS DE MARÍA BARRIENTOS ALBERGADAS EN LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA. TESTIMONIOS DE INTERÉS PARA ILUSTRAR SU FIGURA A COMIENZOS DEL SIGLO XX

Tras lo expuesto previamente, podemos afirmar que la trayectoria y la relevancia de María Barrientos como una de las sopranos más importantes a escala nacional durante el primer tercio del siglo xx es indiscutible. Sin embargo, podemos plantearnos cómo sería posible conocer más a una figura tan relevante y, a la vez, tan desconocida en la actualidad. A este respecto, como venimos exponiendo, la localización de una pequeña colección de cartas en la Biblioteca de Catalunya ha significado el punto de partida para obtener un mayor conocimiento de la dimensión personal y profesional de la soprano en sus primeros años de trabajo en el extranjero. Al fin y al cabo, las cartas son las fuentes más fidedignas, ya que muestran, directamente, la forma de pensar de todo interlocutor.

La colección a la que nos referimos consta de nueve epístolas manuscritas de María Barrientos, dirigidas al empresario teatral José Bilbao y datadas entre los años 1905 y 1906. Dichas cartas se encuentran actualmente custodiadas en la Biblioteca de Catalunya<sup>16</sup> como parte del Fons José Subirá. En el año 1946, Subirá recibió como obsequio esta colección por parte del destinatario de las misivas. Bilbao, conocedor de la relevante labor en la investigación y difusión de la música,

14. Emilio CASARES RODICIO, «María Barrientos», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 1999, pp. 262-263.

15. Emilio CASARES RODICIO, «María Barrientos», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 1999, p. 263.

16. Las cartas a las que nos referimos se custodian dentro del fondo del musicólogo, como parte del legado que él recopiló y conservó a lo largo de su vida (MP3 99), Fons José Subirá, *Correspondència*, Biblioteca de Catalunya.

ca que estaba desempeñando Subirá,<sup>17</sup> consideró que el musicólogo era la persona idónea para conservar y valorar estas epístolas. Subirá recibió estas cartas el 14 de octubre de 1946, tal como él mismo dejó por escrito en un breve documento que acompaña estas misivas, lo que demuestra el orden y la rutina propia del estudioso.

Resulta de interés que José Bilbao decidiera remitir estas epístolas a José Subirá pocos meses después del fallecimiento de la cantante. Por su parte, la fascinación del musicólogo hacia estas fuentes fue tal que estudió dicha correspondencia y, un mes después, Subirá realizó un informe en el que analizaba el contenido de las cartas, también custodiado junto con las misivas originales. Lo primero que Subirá señala es que la colección de cartas que alberga, conseguidas de manos de Bilbao como regalo, está formada por epístolas escritas por la soprano entre el 22 de noviembre de 1905 y el 22 de diciembre de 1906. Además, en el informe se indica que el primer documento intercambiado entre el empresario y la cantante es una postal de felicitación de Pascuas, enviada desde Barcelona el 22 de diciembre de 1903. Aunque José Subirá sí dispuso de dicha postal, el documento no se conserva en la actualidad, por lo que el informe del musicólogo resulta relevante, en este caso, para contextualizar la relación de amistad entre Bilbao y Barrientos en una fecha previa a las cartas, ya en el año 1903.

Tras la elaboración de un estudio sobre las misivas podemos afirmar, en primer lugar, que estas fuentes pueden ser estudiadas desde perspectivas distintas, puesto que abordan aspectos musicales y personales en la misma medida. Desde el punto de vista musical, cabe señalar que las cartas de María Barrientos dirigidas a José Bilbao ofrecen numerosa información acerca del ámbito internacional en el que la soprano se movió en aquellos años. En ese sentido, mientras que las tres primeras cartas (22 de noviembre de 1905, 5 de diciembre de 1905 y 28 de diciembre de 1905) fueron escritas por la soprano en Milán, donde residía, las siguientes epístolas muestran los numerosos y largos viajes de la diva por diferentes enclaves europeos y americanos, y dan cuenta de su participación internacional en una fecha temprana y, simultáneamente, de las dificultades en los desplazamientos a comienzos del siglo xx. Las cartas cuarta y quinta (18 de julio 1906 y 5 de agosto de 1906) fueron enviadas al señor Bilbao desde Camprodon (Girona), donde la soprano estuvo disfrutando de una temporada de descanso. Por el contrario, la sexta epístola (18 de septiembre de 1906) está escrita a bordo del buque Nord America con destino a Nueva York, donde la artista realizó una escala para continuar el viaje hasta La Habana y Veracruz, dos de los enclaves de sus citas profesionales de la temporada 1906-1907, la última antes de su retiro temporal. Esto se puede comprobar a través de las cartas siete y ocho (26 de octubre de 1906 y 12 de noviembre de 1906), emitidas desde México, y la última carta conservada dentro de esta colección (22 de diciembre de 1906), escrita desde La Habana. Ahora bien,

17. En la cronología de las epístolas, Subirá era el secretario del Instituto Español de Musicología, además de ser académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

debido a la diversidad de los testimonios plasmados en las cartas, es posible realizar una doble lectura que comprende, por un lado, las circunstancias profesionales y, por el otro, aquellos aspectos personales de la soprano, relativos a los años 1905 y 1906.

## ASPECTOS PROFESIONALES

Las cartas que ocupan nuestra atención ofrecen numerosos datos en relación con el contexto profesional en los tiempos de Barrientos, como es el caso de los nombres de otros músicos internacionales con los que comparte asuntos laborales. En este sentido, estos documentos significan un legado valioso porque ofrecen información de los empresarios y de los artistas con los que la joven tuvo contacto en la época. Aunque por otras fuentes tenemos constancia de su relación con los músicos más célebres del momento, en dichas cartas se habla de José Arana, el empresario que gestionó el Teatro Real durante cinco temporadas, así como de Gemma Bellincioni (1864-1950) y Celestina Boninsegna (1877-1947), dos de las grandes divas de la historia de la música con las que coincidió en Italia y a quienes tuvo la oportunidad de escuchar. Del mismo modo, en las misivas se observan referencias a algunos de los compañeros de reparto en las producciones en las que la cantante trabajó, como es el caso de los tenores Narciso del Ry (1879-1939), Giovanni Zenattello (1876-1949) o Leonid Sóbinov (1872-1934), «Sobinnoff» según la grafía de María Barrientos, continuando la forma de escritura mayoritariamente extendida en Italia,<sup>18</sup> el país donde la soprano española trabajó durante su juventud intensamente.

Las figuras con las que la diva se relaciona en esos años, mencionadas en las cartas que son objeto de nuestro estudio, forman parte del contexto profesional musical más elitista y aclamado, mundialmente, en la época. A continuación presentamos todos los artistas a los que la cantante se refiere en estas cartas:

- Aineto Castro, Marino (1873-1931)
- Arana, José (1839-1908)
- Bellincioni, Gemma (1864-1950)
- Blanchart, Ramon (1860-1934)
- Boninsegna, Celestina (1877-1947)
- Campanini, Cleofonte (1860-1919)
- D'Albert, Adele<sup>19</sup> (¿?)

18. *La Stampa* (11 noviembre 1904), p. 5.

19. Aunque no se ha localizado la cronología exacta de su vida, Adele d'Albert fue una soprano italiana que ya gozó de visibilidad laboral a comienzos del siglo xx, como constata su presencia en el Teatro alla Scala de Milán en la temporada 1905-1906. Según la tercera epístola, de 28 de diciembre de 1905, María Barrientos asistió a la representación de la ópera *Loreley* en la Scala el día 18 de diciembre de 1905, donde D'Albert interpretaba el papel de Anna.



- De Marchi, Emilio (1861-1917)
- Del Ry, Narciso (1879-1939)
- Didur, Adamo (1874-1946)
- Ferraris, Ines-Maria (1882-1971)
- Gatti-Casazza, Giulio (1869-1940)
- Izquierdo, Manuel (1875-1951)
- Mascheroni, Edoardo (1852-1941)
- Mugnone, Leopoldo (1858-1941)
- Pini Corsi, Antonio (1858-1918)
- Polese, Giovanni (1873-1952)
- Sóbinov, Leonid (1872-1934)
- Storchio, Rosina (1876-1946)
- Stracciari, Ricardo (1876-1955)
- Torres de Luna, José (c. 1870-)
- Toscanini, Arturo (1867-1957)
- Viñas, Francisco (1863-1933)
- Zenatello, Giovanni (1876-1949)

Sobre sus compañeros de profesión, además de comentar ciertos aspectos personales, Barrientos también ofrece su opinión, cual crítica profesional. En concreto, resultan de gran interés las afirmaciones de la cantante catalana sobre Rosina Storchio, cuya potencia de voz ya se había visto deteriorada en la fecha de las epístolas. Aunque ese es un aspecto plasmado en la historiografía, María Barrientos se refiere a esta circunstancia en primera persona en la tercera de las cartas de la colección Barrientos-Bilbao, de 28 de diciembre de 1905. En la citada epístola María Barrientos, con absoluta sinceridad, comparte con José Bilbao sus impresiones ante el deterioro vocal de la soprano Storchio:

Con entera confianza le diré que la Storchio no me gusta nada en esta parte, como hacerlo muy bien, pero no llega como cantante. Aquí tendrá un éxito porque el público la quiere mucho, y sobre todo la prensa, pero en esta obra no es nada más que discreta, y ya sabe que yo de ella siempre hablo en gran elogio.<sup>20</sup>

El juicio crítico emitido por Barrientos sobre sus compañeros de profesión citados se debe, más allá de la valoración como espectadora, al profundo conocimiento de la técnica de cada uno de los cantantes, fruto de haber tenido el privilegio de compartir función con la mayor parte de ellos durante el tiempo que vivió en Milán. Recordemos, además, que las tres primeras cartas escritas por la soprano catalana fueron enviadas desde su estancia residencial en la citada ciudad italiana, en la que formó una parte fundamental del panorama cultural del momento,

20. Extracto de la carta de María Barrientos a José Bilbao desde la ciudad de Milán (Italia), datada el 28 de diciembre de 1905 (MP3 99), Fons José Subirá, *Correspondència*, Biblioteca de Catalunya.

tal como demuestran las fuentes hemerográficas. A este respecto y de acuerdo con la proximidad cronológica con las cartas que ocupan nuestra atención, cabe señalar la crónica publicada por el periódico *La Stampa*, con fecha de 26 de noviembre de 1904, que se hace eco de la próxima presencia de la soprano española en la temporada de actividades musicales de Carnaval y Cuaresma de 1905, junto con algunos de los grandes artistas de los que ella misma habla en sus cartas de juventud y a los que acabamos de citar:

En la Scala de Milán en la temporada de Carnaval y Cuaresma serán representadas las siguientes óperas: *Aida* de Verdi; *La Wally* de Catalani; *Tannhäuser* de Wagner; *Don Pasquale* de Donizetti; *Nozze di Figaro* de Mozart; *Der Freischütz* de Weber; *Stella del Nord* de Meyerbeer [...].

Entre los artistas confirmados, la Storchio, la Barrientos, Virginia Guerrini, Giannina Russ, Tilde Corvi, Rosa Olitzka, T. Ferraris, T. Orbellini, C. Boninsegna; además de los nombres de De Luca, De Marchi, Angiolotti, Sammarco, Wulmann, Pini-Corsi, Didier, Gamba, G. Novelli, Leo Slezak, L. Sobinoff, Stracciari, Tavecchia, A. Didur, U. Maones, E. Venturini, etc. El maestro concertista y director de la orquesta será Cleofonte Campanini, que sustituirá al maestro P. Sormani.<sup>21</sup>

Del testimonio hemerográfico expuesto llama la atención que el diario italiano mencione a María Barrientos en segundo lugar dentro de la enumeración de artistas participantes en la temporada, y se desprende la relevancia de la diva, tan solo precedida, precisamente, por Rosina Storchio, todo ello cuando la cantante catalana contaba con solo veinte años de edad. En relación con las misivas que centran nuestro trabajo, además de citar a sus compañeros la soprano menciona los títulos de las óperas que ya ha representado en su *tournee* internacional. En cuanto a las óperas interpretadas, en la séptima epístola, del 26 de octubre de 1906, la diva enumera algunas producciones en las que ha participado ya en México, como *La sonámbula*, *Lucía de Lammermoor* o *El barbero de Sevilla*. Igualmente, también le cuenta a José Bilbao, con orgullo, la gran acogida que está recibiendo por parte del público y de la crítica:

Pues no veo el momento de llegar a Europa, aun cuando por aquí, a Dios gracias, todo va divinamente, pues tengo grandes éxitos y lleno siempre que canto. He dado ya *Sonámbula*, *Barbero*, *Lucía* y *Don Pasquale* y mañana va *Rigoletto*, Dios

21. «Alla Scala di Milano nella stagione di carnevale e quaresima saranno rappresentate le seguenti opere: *Aida*, di Verdi; *la Wally* di Catalani; *Tannhauser* di Wagner; *Don Pasquale* di Donizetti; *Nozze di Figaro* di Mozart; *Der Freischütz* di Weber; *Stella del Nord* di Meyerbeer [...]. Fra gli artisti scritturati sono la Storchio, la Barrientos, Virginia Guerrini, Giannina Russ, Tilde Corvi, Rosa Olitzka, T. Ferraris, T. Orbellini, C. Boninsegna; poi fra gli uomini De Luca, De Marchi, Angiolotti, Sammarco, Wulmann, Pini-Corsi, Didier, Gamba, G. Novelli, Leo Slezak, L. Sobinoff, Stracciari, Tavecchia, A. Didur, U. Maones, E. Venturini, ecc. Maestro concertatore e direttore d'orchestra sarà Cleofonte Campanini, che avrà per sostituto il maestro P. Sormani. Dei balli saranno protagoniste Giuseppina Gandini nel *Parrana* e Maria Bardin nella *Luce*», *La Stampa* (26 novembre 1904), p. 5.

mediante. Ya le he mandado algunos periódicos. Me hacen unas ovaciones tremendas y están locos por mí.<sup>22</sup>

El éxito que Barrientos estaba cosechando en Latinoamérica, y que comparte con José Bilbao en la epístola mencionada, también queda suscrito por la prensa mexicana. Los periódicos se hicieron eco del entusiasmo del público ante su llegada y de la expectación por escuchar en el Teatro Principal de Ciudad de México a una soprano tan laureada, incluso antes de llevar a cabo su interpretación. Véase al respecto la noticia del diario *El Tiempo*, con fecha de 23 de septiembre de 1906:

Saben los lectores de *El Tiempo* que próximamente debutará en el Teatro Principal la eminente cantante española María Barrientos, cuyo retrato publicamos en esta página de nuestro semanario. No es la Barrientos una de esas cantantes que, dotadas por la naturaleza de grandes facultades, se limita a emitir la voz con más o menos habilidad. María Barrientos es, además, una inimitable artista, de sólida ilustración, de profundo talento, de vida percepción y que siente con honda intensidad lo bello. He aquí por qué la genial cantante no ha necesitado realizar grandes sacrificios para conquistarse el primer puesto entre las tiples de nuestra época: y es que el arte, el genio, que es en ella una manifestación espontánea del ser, está en su alma.<sup>23</sup>

Otros periódicos mexicanos también se hicieron eco de la actuación de la soprano días antes de su desembarco<sup>24</sup> e incluso es posible localizar agasajos y poemas dirigidos a la diva española, inspirados por las dotes vocales y por las célebres interpretaciones previas de María Barrientos.<sup>25</sup> En ese sentido, un testimonio hemerográfico significativo respecto del contenido que María Barrientos comparte con José Bilbao sobre su éxito mexicano en la carta de 26 de octubre de 1906 lo localizamos en el diario *La Patria de México*. En la reseña, publicada con la misma fecha que la carta referenciada, se insiste en los títulos de las óperas ejecutadas, de forma exitosa, hasta el momento por la diva en la capital mexicana, tal como señalamos anteriormente:

22. Extracto de la carta de María Barrientos a José Bilbao desde Ciudad de México (México), datada el 26 de octubre de 1906 (MP3 99), Fons José Subirá, *Correspondència*, Biblioteca de Catalunya.

23. *El Tiempo* (23 septiembre 1906), p. 40.

24. *The Mexican Herald* (30 septiembre 1906), p. 19.

25. «Con los ojos en tu cuerpo / y con el alma en tu voz, / por la escala de un suspiro / fue hacia ti mi corazón.

Fue hacia ti negro y amargo / y de ti hacia mí volvió / más blando que una paloma / más dulce que una oración.

Milagros que nadie alcanza; / que no hace la religión; / que no consigue la gloria / y que no puede el amor; / los alcanzas tú, María, / con la magia de tu voz, / trovadora de ideales / que llegan al corazón», Cristóbal de CASTRO, «A María Barrientos», *El Tiempo* (23 septiembre 1906), p. 40.

María Barrientos ha sido grandemente aplaudida entre nosotros; ha enloquecido a un público, no solo por su procedencia española que tan simpática debe ser para los que amamos el arte ibero, sino por su divina voz y su excelsa escuela.

*Lucía*, *Barbero* y *Sonámbula* han sido triunfos que brillarán siempre en la historia de nuestro teatro.<sup>26</sup>

Un día después, el 27 de octubre de 1906, el mismo diario, *La Patria de México*, publicó una crítica detallada sobre el éxito de esa última actuación llevada a cabo por María Barrientos en el teatro Principal, correspondiente a la ópera *Don Pasquale*. Cabe señalar, además de la labor virtuosística de Barrientos, que el diario se hizo eco también de la excelente interpretación de algunos de sus compañeros, como Cesari, Del Ry y Polese:

La noche del 25 se puso en escena la ópera bufa del malogrado Donizzeti titulada *D. Pasquale* el brillantísimo éxito que obtuvo no solo la incomparable diva María Barrientos en su papel de Norina, sino los demás artistas. P. Cesari en el de *D. Pasquale*, Narciso del Ry, y Giovanni Polese, tenor y barítono en sus respectivos personajes, Ernesto y Doctor Malatesta [...].

Repetimos que el lugar de honor corresponde a María Barrientos, la que enloqueció al público con su gracia, su talento, y su prodigioso canto; ya en *Sonámbula* la vimos ingenua, sencilla y humilde; en el *Barbero* y encontramos retozona, alegre la festiva; en *Lucía* altamente dramática, sin perder ningún detalle artístico, ya con el canto, la acción y el gesto; ahora nos tocó admirarla en su papel de Norina, graciosa, insinuante, picaresca, retozona como una colegiala; realzando su papel con detalles de verdadera artista; haciendo gala de su prodigiosa voz: ¡qué escasas, qué trinos batidos con la 2ª mayor! En el valse final, que obtuvo la repetición, dio un fa sobreagudo, enloqueciendo al público que la aclamó con delirio, llamándola muchas veces a la escena.<sup>27</sup>

Precisamente, María Barrientos ya había alabado, previamente a la fecha de la actuación, el buen hacer de algunos de los colegas más destacados de la compañía en la prensa mexicana. Sobre Narciso del Ry, Barrientos traslada a José Bilbao buenas referencias sobre su trabajo, antes incluso de haber compartido función con él. Véase el testimonio emitido por María Barrientos sobre el cantante italiano en la epístola remitida a José Bilbao, con fecha de 5 de agosto de 1906, desde Camprodon (Girona): «Me descuidaba decirle que, según tengo entendido por buenas referencias, tengo un tenor ligero muy bueno en mi *tournee*, un tal Del Ry. Si quieren que desde allí yo les diga qué tal me parece, quizá por cantar conmigo les convendría».<sup>28</sup>

26. *La Patria de México* (26 octubre 1906), p. 1.

27. *La Patria de México* (27 octubre 1906), p. 1.

28. Extracto de la carta de María Barrientos a José Bilbao desde la localidad de Camprodon (Girona, España), datada el 5 de agosto de 1906 (MP3 99), Fons José Subirà, *Correspondència*, Biblioteca de Catalunya.

Igualmente, María Barrientos alaba la excelente calidad musical de Giovanni Polese en la novena epístola, enviada a José Bilbao desde la ciudad de La Habana, con fecha de 22 de diciembre de 1906:

El único artista bueno de mi compañía es el barítono Polese. Artista muy correcto que, sin ser una celebridad, está bien en todas las óperas y que para ustedes para tenerlo como barítono de toda la temporada se los recomiendo, pues es un excelente elemento y una persona muy fina y bien educada.<sup>29</sup>

Además de la información que María Barrientos ofrece en sus epístolas en relación con el trascurso de su gira internacional, y junto con las referencias hemerográficas de los países que visitó y a las que hemos venido haciendo referencia, la prensa española de la época siempre estuvo al tanto de los periplos laborales de la laureada diva, a pesar de no residir en la península Ibérica. Véase al respecto la edición del diario *ABC*, con fecha de 9 de julio de 1906, donde, dentro de las notas teatrales, se informa del comienzo de dicha gira y de la elevada retribución de las actuaciones para la soprano barcelonesa:

Nuestra ilustre compatriota partirá a primeros de septiembre para una tournée de cuatro meses por Méjico y la Habana.

Se dice que por los cuatro meses recibirá la Barrientos 175.000 francos.

¡Una tontería!<sup>30</sup>

Tanto los testimonios incluidos en las epístolas como las referencias hemerográficas coincidentes con su *tournée* recrean la vida profesional de María Barrientos como intérprete musical, además de ofrecer numerosa información sobre las óperas en las que trabajó y los profesionales con los que compartió proyectos laborales, todo ello en el contexto internacional. Sin embargo, no debemos olvidar que, a pesar de que José Bilbao y María Barrientos se conocían por razones profesionales, las cartas muestran el carácter personal de estas y la simpatía entre ambos, que fraguaron una estrecha amistad, corroborada por las confidencias vertidas por la soprano en las misivas consultadas. Así pues, junto con la numerosa información profesional contenida en las epístolas, estos documentos también incluyen datos sobre el perfil más privado de la soprano, tal como comentaremos a continuación.

29. Extracto de la carta de María Barrientos a José Bilbao desde la ciudad de La Habana (Cuba), datada el 22 de diciembre de 1906 (MP3 99), Fons José Subirá, *Correspondència*, Biblioteca de Catalunya.

30. *ABC* (9 julio 1906), p. 5.

## ASPECTOS PERSONALES

En relación con cuestiones personales, las cartas revelan aspectos puramente biográficos de esta etapa de la soprano: los lugares en los que Barrientos residió entre 1905 y 1906, quiénes fueron sus amigos, su opinión sobre las personas con las que interactuó en su vida cotidiana y las enfermedades que sufrió en el citado período, entre otros aspectos. De hecho, en la primera de las cartas incluidas en la colección objeto de nuestro estudio, remitida desde Milán con fecha de 22 de noviembre de 1905, la intérprete comienza comentando que aún se está recuperando de una enfermedad que la ha tenido postrada en cama durante cuarenta días. Esta dolencia, de cierta gravedad, fue superada por la soprano gracias al tratamiento de diversos doctores de prestigio en Italia, tal como ella misma cuenta:

Recibo hoy su grata y extensa carta, la que con el mayor gusto contesto enseguida, lamentando no poder ser tan extensa como quisiera. Tengo que obedecer a los doctores que no quieren me fatigue nada y tengo prohibido casi el escribir. Todas cuantas noticias me da en su grata, me han hecho pasar un rato agradabilísimo. Hablar de mi enfermedad, casi ni sabría qué decirle pues he tenido tantos males, cuantos se pueden tener en el vientre y vecinos. He sufrido muchísimo y usted como médico ya puede figurarse cómo he quedado después de cuarenta días de cama, treinta y cinco con calentura de 39 y 40 grados. Me he salvado porque el buen Dios no ha querido que aquella fuera mi hora y he tenido los mejores doctores que hay en esta ciudad. Dos de ellos son eminencias de Italia, Mangriagalli y Bonardi. Y basta de cosas tristes.<sup>31</sup>

La alarma por las noticias publicadas en la prensa hizo que se hablara de la salud de la cantante no solo en España, sino también en los países en los que había cosechado su popularidad, a pesar de que lo publicado no siempre reflejaba la veracidad de lo acontecido,<sup>32</sup> especialmente en comparación con el testimonio que la propia Barrientos comparte con José Bilbao, de su puño y letra, en las misivas. En cualquier caso, esta situación, más allá de demostrar la presencia de la rumorología en todas las épocas, vuelve a confirmar la visibilidad de la soprano en toda Europa.

Por otra parte, el contenido de las cartas también ofrece información sobre quiénes fueron los amigos de la diva en el período de nuestro estudio. Entre los nombres destacados, María Barrientos habla del señor Salvat, un amigo de la familia y empresario. La inserción de referencias a varias personalidades demuestra

31. Extracto de la carta de María Barrientos a José Bilbao desde la ciudad de Milán (Italia), datada el 22 de noviembre de 1905 (MP3 99), Fons José Subirá, *Correspondència*, Biblioteca de Catalunya.

32. «¿Y de la alarmante noticia de María Barrientos? Afortunadamente, ha habido rectificación, y parece que está mucho mejor de la indisposición que padecía, y que no fue grave. Sigue en Méjico. La noticia partió de un periódico teatral italiano y se comentó en un corrillo la otra noche en la Comedia». *ABC* (14 noviembre 1905), p. 5.

que la cantante formaba parte de un círculo intelectual y social elevado y diverso, no solamente en el contexto propiamente musical. María Barrientos tuvo una estrecha relación de amistad con Pau Salvat (1872-1923), hijo de Manuel Salvat Xivixell (1842-1901), quien, además de ocuparse de labores editoriales, desarrolló una vida profesional como arquitecto modernista. Esa buena sintonía entre Barrientos y Salvat hijo queda confirmada desde el punto documental en varias epístolas, pues ya en la primera misiva, fechada el 22 de noviembre de 1905, comenta que las dos únicas personas a las que la soprano escribe durante su período de recuperación de esos problemas de salud son el señor Salvat y José Bilbao, destinatario de estas cartas. Por tanto, María Barrientos, José Bilbao, José Arana y Pau Salvat formaban parte del mismo círculo social, lo que demuestra que la soprano disfrutaba de un estatus elevado junto con las personalidades del ambiente artístico e intelectual más diverso y selecto de la época.

Atendiendo a otros rasgos, el estilo de la escritura de María Barrientos también nos ofrece información sobre su mentalidad y las pautas de relación social características de la época, así como la moral de la joven. Las cartas muestran la forma de pensar propia de una mujer que cumplía los cánones de decencia de comienzos del siglo xx. La diva española, a pesar de gozar de gran éxito y de estar rodeada de numerosos compañeros, siempre viaja con su madre y deja constancia de sentimientos propios de las convenciones sociales del momento. En este sentido, los periódicos mexicanos, con motivo de su llegada al país en una fecha coincidente con las epístolas, destacan su decencia y religiosidad como unos valores positivos, junto con los éxitos logrados gracias a las aptitudes vocales de Barrientos:

Es una hija cumplidísima para con su anciana madre que siempre la acompaña. María Barrientos se distingue de toda la gente de tablas por ser sumamente recatada e inflexible en el cumplimiento de sus deberes morales. Nos consta que a no ser por su anciana y queridísima madre, hubiera ya hecho profesión religiosa. La catolicidad de la Barrientos está fuera de toda duda. Una de las primeras visitas que hizo al venir a esta capital fue a Mons. Alarcón, nuestro venerable señor Arzobispo. Incondicionalmente religiosa y obsequiosa con la jerarquía católica, estuvo muy afable con el Dr. Alarcón, tocó algo en el piano y cantó también. Según sabemos, dio también un precioso donativo para que fuese distribuido a los pobres.<sup>33</sup>

Continuando con esta característica y en relación con el cumplimiento de las convenciones sociales propias de una mujer de comienzos del siglo xx, véanse al respecto las pautas de relación que María Barrientos mantiene con el destinatario de las epístolas que son objeto de nuestro estudio. A pesar de compartir una estrecha relación personal con José Bilbao —además de un trato profesional—, en todas las misivas se mantiene la fórmula de tratamiento de cortesía, con el empleo de la forma *usted* en lugar del informal *tú* para la segunda persona del singular. Por no hablar de la cabecera, siempre formal, aunque cordial y cercana, probables-

33. *La Voz de México* (1 diciembre 1906), p. 1.

te también de acuerdo con las convenciones sociales del intercambio epistolar entre un hombre y una mujer.

Asimismo, las misivas presentan a María Barrientos como una mujer de profundo sentimiento religioso. En ese sentido, lo primero que se observa es su condición de católica mediante la fórmula «J. M. J.», habitual cabecera o despedida usada en las epístolas antiguas para saludar en el nombre de Jesús, María y José. Además, sus escritos están salpicados de esperanzas y deseos en nombre de Dios —«Gracias a Dios», «Dios haga que todo me vaya bien»—. Este sentimiento religioso convive con la aceptación de Barrientos de las convenciones sociales propias del momento, especialmente en torno a la decencia y las relaciones de pareja. En ese sentido, la soprano se muestra conservadora y acepta las convenciones de la época.

En relación con el matrimonio, para la soprano el sacramento no solamente se relaciona con el amor, sino también con el inicio de una nueva vida. En las cartas conservadas, María Barrientos habla de dos hombres distintos con los que vive una relación sentimental entre noviembre de 1905 y diciembre de 1906. En las primeras epístolas, María Barrientos habla de su novio Giulio, hacia quien tiene buenas palabras. Incluso muestra su intención de contraer matrimonio con él y de retirarse de la escena, tal como señala en la carta del 28 de diciembre de 1905:

¿El año que viene, o sea en la temporada de 1906 a 1907, tiene el teatro Arana? Se lo pregunto porque si llegara a tiempo al regreso de La Habana me gustaría despedirme de mi querido público madrileño y que me cortasen la coleta allí. Esto en reserva. No trabajaré más porque si Dios no pone inconvenientes pensamos casarnos en el mes de abril de 1907.<sup>34</sup>

Como queda constancia, la diva ya muestra su deseo de una futura retirada con motivo de un hipotético matrimonio. En relación con el candidato a esposo, cabe señalar que en la fórmula de despedida de las seis primeras cartas la cantante siempre incluye recuerdos de su pareja, Giulio, al propio Bilbao, y da noticia de que también podría pertenecer al mundo operístico. Tras el estudio de las cartas podemos confirmar que la pareja sentimental de Barrientos hasta septiembre de 1906 perteneció al contexto musical, pues se trata de Giulio Gatti-Casazza, director de ópera y empresario teatral. Gatti-Casazza fue el director y administrador del Teatro alla Scala de Milán desde 1898 hasta 1908, y coincidió con la cronología en la que Barrientos habitó en dicha ciudad. La relación sentimental de la diva con el empresario concluyó en septiembre de 1906, tal como ella misma cuenta a José Bilbao en una carta del 18 de septiembre de 1906, escrita a bordo del Nord America camino de su gira latinoamericana, con buenas palabras hacia quien fue su pareja:

34. Extracto de la carta de María Barrientos a José Bilbao desde la ciudad de Milán (Italia), datada el 28 de diciembre de 1905 (MP3 99), Fons José Subirá, *Correspondència*, Biblioteca de Catalunya.



El día antes de salir para embarcarme a Génova rompí mis relaciones con Gatti Casazza y usted como mi buen amigo no quiero que lo ignore. No lo saben que los señores Salvat y mi hermana porque estaba con nosotras. Él es muy buena persona pero nuestros caracteres no ligaban, y creo que ninguno de los dos hubiera sido feliz. Hemos roto nuestras relaciones sin gran disgusto, creo por ambas las partes. Mi madre sí que lo ha sentido muchísimo, ha sido un poco tarde, pero más vale ahora que hay remedio que luego más tarde.<sup>35</sup>

Pocos meses después de su ruptura con Gatti-Casazza, María Barrientos se mostraba ilusionada con un nuevo hombre, tal como comenta, en confidencia, a José Bilbao. El último nombre masculino al que la soprano se refiere con una perspectiva amorosa en la colección de misivas conservadas en la Biblioteca de Catalunya corresponde a Jorge Keen, de origen argentino, que después se convirtió en su esposo. En las cartas, Barrientos habla de su ilusión y de las delicadas atenciones que este le presta. Aunque algunas fuentes secundarias hablan de él como médico,<sup>36</sup> Barrientos no sabe exactamente en qué consisten sus negocios, pero sí conoce su desahogada situación económica:

Se trata de un joven que hace muchísimo tiempo me pretende, y que hasta ahora habían sido siempre «nos» los que le daba, pero que ahora ha cambiado y que si las informaciones que se están tomando resultan como las que a mí me dieron en Buenos Aires (excelentes en todos conceptos), puede ser que me case con él, y muy pronto. Pues crea que este sí que ha demostrado quererme de verdad, y por mí (no por mi dinero) ni por María Barrientos. Veremos qué será de todo eso, y que Dios me dé suerte y lo que más me convenga. Si esto se realizara, sería probable que viviera en Madrid, pues a él le gusta mucho, aun cuando yo soy siempre partidaria de vivir en Barcelona. Estuvo unos días aquí visitándonos él solo y ya ahora está en viaje para Buenos Aires. Pero Dios mediante para cuando yo regrese a Madrid, también él estará allí, y puede ser que para aquella fecha se lo presente como prometido mío y sepamos la fecha del casamiento.<sup>37</sup>

De este modo, en las cartas octava y novena María Barrientos indica su intención de casarse y de retirarse. Finalmente, el enlace se produjo en Barcelona el 20 de junio de 1907 y el acto fue un acontecimiento internacional, motivado por la fama de la diva y el estatus social de Keen.<sup>38</sup> Efectivamente, ese mismo año, María

35. Extracto de la carta de María Barrientos a José Bilbao escrita a bordo del buque Nord America, datada el 18 de septiembre de 1906 (MP3 99), Fons José Subirá, *Correspondència*, Biblioteca de Catalunya.

36. Manuel PEÑA MUÑOZ, *Memorial de la tierra larga*, p. 29.

37. Extracto de la carta de María Barrientos a José Bilbao desde Ciudad de México (México), datada el 12 de noviembre de 1906 (MP3 99), Fons José Subirá, *Correspondència*, Biblioteca de Catalunya.

38. Semanas después del enlace se publicó una reseña detallada en el periódico *Caras y Caretas* (Buenos Aires), núm. 460 (27 julio 1907), pp. 22-23.

Barrientos se retiró de los escenarios, una interrupción que se prolongó hasta 1911. Aunque *a priori* podríamos pensar que dicha retirada podría deberse, exclusivamente, a una imposición marital, lo relevante de las epístolas estriba en la confirmación de la intención de retirada de los escenarios de María Barrientos antes de este desposorio. Esto se puede comprobar a través de las tres primeras cartas, emitidas desde Milán, en las que Barrientos manifiesta a su amigo José Bilbao su intención de retirada tras un hipotético matrimonio con su primera pareja, Gatti-Casazza.

Incluso en solitario, tras la ruptura sentimental con este, la diva continúa pensando en abandonar los escenarios, como se observa en la misiva de 18 de septiembre de 1906: «Deseo que se termine pronto mi *tournée* (que todavía tiene que empezar) y que me venga pronto para Europa. Sigo pensando siempre lo mismo, que mis funciones de Madrid, Dios mediante, serán las últimas, y luego haremos vida tranquila».<sup>39</sup>

A este respecto consideramos que todos estos testimonios vinculados a lo personal hablan de una mujer que, a pesar de su juventud, presenta un carácter forjado y unas ideas claras sobre su destino, incluyendo su voluntad de descanso y de alejamiento de los escenarios como un deseo personal, independientemente de ningún hombre. Al fin y al cabo, y frente a la situación habitual de las mujeres en la época, la diva contaba con independencia económica<sup>40</sup> y, en todo momento, las misivas señalan que los distintos destinos y giras que emprendió también respondían a su libertad profesional. Por tanto, consideramos que las cartas analizadas hablan de la vida profesional de una mujer música inmersa en el panorama internacional, pero también de una fémina que tomó las riendas de su destino, adoptando libremente las decisiones que emprendió incluso durante su juventud, como es el caso.

## CONCLUSIONES

La investigación aquí presentada sobre la figura de María Barrientos significa una aproximación a una intérprete musical contemporánea a la que no se ha destinado un espacio visible en la historia. En parte, en primer lugar, con este estudio hemos tratado de subsanar esa circunstancia a partir de un acercamiento a su persona y a su carrera profesional, especialmente en torno a los años cercanos a su retiro, a través de la colección de epístolas intercambiadas con el empresario José

39. Extracto de la carta de María Barrientos a José Bilbao desde la ciudad de Milán (Italia), datada el 28 de diciembre de 1905 (MP3 99), Fons José Subirá, *Correspondència*, Biblioteca de Catalunya.

40. Del elevado caché de los contratos de María Barrientos ya habla el musicólogo José Subirá, receptor de la colección de cartas de mano del destinatario José Bilbao. Véase José SUBIRÁ, «Nuestro pretérito Teatro Real. Páginas históricas», *Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), núm. 24 (primer semestre 1967), pp. 26-32.

Bilbao; unas cartas inéditas que fueron custodiadas por el musicólogo José Subirá y que han sido localizadas en la Biblioteca de Catalunya. El trabajo con estas cartas nos ha permitido obtener más información sobre la profesión de cantante lírica en la época, en general, y sobre la mentalidad y el pensamiento de María Barrientos acerca de la música y de sus expectativas personales, en particular.

Las misivas que son objeto de esta investigación constituyen un testimonio valioso por presentar a María Barrientos como una profesional del mundo de la música, concretamente en torno a la ópera, el género que tuvo más éxito en Europa en tiempos de la diva. Además, se evidencia la situación privilegiada de la artista barcelonesa en Italia y en Hispanoamérica, donde era considerada una personalidad relevante del ámbito cultural, tal como corroboran las fuentes hemerográficas expuestas, cronológicamente coincidentes con las cartas. Asimismo, las misivas demuestran la vinculación laboral de Barrientos con algunos de los músicos más afamados del momento, como Gemma Bellincioni, Celestina Boninsegna o Arturo Toscanini, entre otras numerosas personalidades citadas.

Aunque las informaciones musicales vertidas resultan de gran interés, y fueron tenidas en cuenta por el propio Subirá cuando recibió estas cartas —como deja patente en el pequeño estudio manuscrito que se conserva junto a las cartas de Barrientos—, en nuestro caso también queremos destacar el contenido vinculado a la vida privada y el pensamiento de la soprano. En la cronología de los documentos custodiados en la Biblioteca de Catalunya se reflejan las enfermedades que la joven padeció, así como quiénes eran sus amigos más cercanos, entre los que destacan Pau Salvat, José Arana y el propio José Bilbao, destinatario de estos escritos. Las personas con las que interactuó en su círculo privado comparten como rasgo común su pertenencia al ámbito de la cultura, un hecho que permite comprobar que María Barrientos, ya durante su juventud, formaba parte de los círculos culturales más visibles y variados del momento, incluso a principios de siglo, cuando contaba con poco más de veinte años de edad.

Por otra parte, las cartas también pueden ser comprendidas como un testimonio relevante en torno a la identidad femenina de una artista de la primera mitad del siglo xx. A pesar de la realidad de numerosas mujeres músicas, que en el pasado tuvieron que abandonar su carrera profesional debido a una imposición marital, el contenido de las epístolas estudiadas nos permite afirmar que María Barrientos no fue un agente pasivo en su vida ni en sus relaciones amorosas y que, antes de contraer matrimonio con Jorge Keen, en 1907, ya tenía intención de retirarse de los escenarios. De hecho, el escrito remitido a José Bilbao con fecha de 18 de septiembre de 1906 demuestra que, incluso cuando no tenía pareja, su intención era descansar y disfrutar de la pequeña fortuna procedente de su trabajo. Por tanto, las fuentes primarias analizadas en esta investigación, procedentes de la pluma de la propia soprano, descubren a María Barrientos como una diva internacional que disfrutó de una posición relevante en la realidad social del siglo xx y que adoptó una postura activa y libre ante su destino, personal y profesional.

## BIBLIOGRAFÍA

## MONOGRAFÍAS

- CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores Españoles, 1999.
- COLOMER PUJOL, Josep Maria. *Maria Barrientos*. Barcelona: Edicions de Nou Art Thor, 1984. (Gent Nostra; 36)
- GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española*. Vol. 5: *Siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- PAHLEN, Kurt. *Diccionario de la ópera*. Barcelona: Emecé, 1995.
- PEÑA MUÑOZ, Manuel. *Memorial de la tierra larga*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2007.
- SCHOLES, Percy A. *Diccionario Oxford de la música*. Vol. 2. Barcelona: Edhasa, 1984.
- SEDIEM, Stanley (ed.). *Diccionario Akal/Grove de la música*. Tres Cantos: Akal, 1988.
- WILLIAMS, Bernard. *Sobre la ópera*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

## PRENSA

- ABC* (14 noviembre 1905), p. 5.
- ABC* (9 julio 1906), p. 5.
- ABC* (21 febrero 1922), p. 20.
- BADENES, Gonzalo. «María Barrientos». *Ritmo*, núm. 653 (1994), p. 50.
- Caras y Caretas*, núm. 460 (27 julio 1907), pp. 22-23.
- CASTRO, Cristóbal de. «A María Barrientos». *El Tiempo* (23 septiembre 1906), p. 40.
- «Escuela Municipal de Música. Lista de premios y alumnos a quienes se han adjudicado». *La Vanguardia* (13 febrero 1892), p. 2.
- «María Barrientos». *Álbum Salón*, núm. 37 (1 marzo 1899), p. 283.
- The Mexican Herald* (30 septiembre 1906), p. 19.
- (MP3 99), Fons José Subirá, *Correspondència*, Biblioteca de Catalunya.
- La Patria de México* (26 octubre 1906), p. 1.
- La Patria de México* (27 octubre 1906), p. 1.
- SOLSONA, Justo. «María Barrientos». *La Ilustración Artística*, núm. 1047 (20 enero 1902), p. 6.
- La Stampa* (11 noviembre 1904), p. 5.
- La Stampa* (26 noviembre 1904), p. 5.
- SUBIRÁ, José. «Nuestro pretérito Teatro Real. Páginas históricas». *Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando* [Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando], núm. 24 (primer semestre 1967), pp. 26-32.
- El Tiempo* (23 septiembre 1906), p. 40.
- La Vanguardia* (26 febrero 1893), p. 2.
- La Vanguardia* (10 marzo 1898), p. 7.
- La Voz de México* (1 diciembre 1906), p. 1.



## BALTASAR SAMPER, COMPOSITOR: EL REDESCOBRIMENT D'UN MÚSIC CATALÀ A L'EXILI

AMADEU CORBERA JAUME

Conservatori Superior de Música de les Illes Balears  
Universitat de les Illes Balears

### RESUM

El mallorquí Baltasar Samper i Marquès (1888-1966) fou un dels músics més destacats del primer terç del segle XX i formà part de l'elit musical catalana fins a l'esclat de la Guerra Civil. Un llarg exili, primer a França i més tard a Mèxic, d'on ja no tornà, l'ha convertit en una figura quasi oblidada, relegada a un segon pla, només amb l'excepció de la seva feina com a etnomusicòleg en l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC), prou coneguda avui en dia. Tanmateix, Samper fou un compositor destacat i el coneixement de la seva obra és actualment gairebé ignorat, més enllà d'algunes composicions. En aquest article presentem una revisió dels treballs sobre Samper i la llista d'obres conegudes fins ara. A més, donam a conèixer públicament, per primera vegada, la descripció inicial, però completa, de l'important fons documental personal del músic guardat durant cinquanta anys per la seva família a Mèxic.

PARAULES CLAU: exili, República, compositors, Noucentisme, nacionalisme, Mallorca.

### BALTASAR SAMPER, COMPOSER: THE REDISCOVERY OF A CATALAN MUSICIAN IN EXILE

### ABSTRACT

Baltasar Samper i Marquès (1888-1966), from Majorca, was one of the most prominent musicians of the first third of the 20th century, forming part of the musical elite of Catalonia until the outbreak of the Spanish Civil War. A long exile, first in France and later in Mexico, from where he was never to return, pushed him into the background and made him an almost completely forgotten figure, except for his work as an ethnomusicologist within the framework of the Obra del Cançoner Popular de Catalunya (Catalonia Folk

Song Institution), which is quite well known today. Despite the fact that Samper was an outstanding composer, his work is now generally unknown to all except for a very few pieces. In this paper we present a review of the studies on Samper and a list of his works which are known to date. Moreover, for the first time we make public a preliminary but complete description of the musician's valuable compilation of personal documents which has been kept for 50 years by his family in Mexico.

KEYWORDS: exile, Spanish Republic, composers, *Noucentisme*, nationalism, Majorca.

L'any 2016 es varen complir cinquanta anys de la mort de Baltasar Samper i la d'un altre insigne músic mallorquí, Joan Maria Thomàs: tots dos tan amics, malgrat els anys i les distàncies, tots dos tan oblidats avui en dia. L'efemèride d'ambdós artistes fou inadvertida, ignorada per complet pels àmbits acadèmics i institucionals dels Països Catalans. Només l'Orquestra Simfònica de les Illes Balears (OSIB) va programar, dins la temporada 2015-2016, l'única composició realment coneguda de Samper, *Mallorca (suite simfònica)*, anomenada també *Suite Mallorca*,<sup>1</sup> i això va bastar per a tot «l'homenatge»; una obra que, a causa de la seva popularitat, encara ara manté l'autor encaixonat dins el clixé de «nacionalista» (Parets i Massot, 1992; Casares, 1986 i 2002), però que, per contra, Samper, al cap dels anys, va arribar a avorir: «[la *Suite Mallorca*] ha corregut més del que jo hauria volgut, i [...] [juntament] amb dues altres obres —només dues— sobre temes mallorquins, m'han fet adjudicar l'etiqueta de músic folklorista o popularista», tal com confessava en una nota autobiogràfica enviada al compositor Josep Valls el 1946.<sup>2</sup>

1. Concert núm. 10 de la temporada, 17 de març de 2016.

2. Aquesta i altres cartes són al Fons Josep Valls i Royo de la Biblioteca de Catalunya (BC), top. Jva1251. En total, hi ha vuit cartes més la nota autobiogràfica citada. Cobreixen dos períodes: el més intens, del novembre de 1945 al març de 1946 (cinc cartes), i un de més breu, del febrer al març de 1958 (tres cartes). Tanmateix, tot i que el fons documental de Josep Valls no va arribar a Catalunya fins a l'any 2011, aquests documents ja eren coneguts per alguns autors mallorquins, com ara Joan Company, que en va rebre la còpia del mateix Valls, i Joan Moll, que en va publicar alguns extractes breus (Joan MOLL, «Aspectes de la correspondència de Baltasar Samper amb Mn. Joan Maria Thomàs (I)», a *VII Trobada de Documentalistes Musicals*, 2000, p. 253); sembla prou clar que Joan Parets, Pere Estelrich i Biel Massot també els varen llegir per elaborar la biografia i un inventari de les obres de Samper (Joan PARETS *et al.*, «Biografia de Baltasar Samper», a *Actes del Congrés Internacional d'Estudis Històrics «Les Illes Balears i Amèrica»*, 1992). La història de com varen arribar aquestes cartes a Mallorca és prou curiosa, i el mateix Joan Moll l'explica en un altre article breu (Joan MOLL, «La recerca de la música de Baltasar Samper», a *IV Trobada de Documentalistes Musicals*, 1997).

Tenim encara un altre document que certifica fins a quin punt Samper estava cansat de la *Suite*. L'única carta conservada entre Samper i Robert Gerhard, del 1937, és una resposta a una proposta d'un concert en què s'interpretaria la *Suite* i una altra obra del mallorquí, *Danses mallorquines*. Samper contesta que, «sense renegar d'aquestes obres, me'n sento ja tan lluny, que pel meu gust no les donaria si no puc fer conèixer coses més recents», Col·lecció Robert Gerhard, BC, top. M 6992/12.

Baltasar Samper no és, ni de bon tros, un músic desconegut; almenys, no de nom. La seva biografia és prou sabuda:<sup>3</sup> mallorquí de naixement, Samper arribà a ser una de les figures prominents del panorama musical català dels anys vint i trenta. Compositor, pianista, director d'orquestra, crític musical i precursor, en el marc de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC), d'una primera etnomusicologia catalana positivista i sistemàtica (Martí, 1991, p. 25; Ayats, 2004, p. 135), fou també un intel·lectual compromès amb el projecte republicà de la Generalitat —formà part del Consell de Cultura, dins la Subponència de Música—,<sup>4</sup> membre d'Acció Catalana (Massot, 1992, p. 234) i col·laborador del moviment catalanista de Mallorca, a través de les activitats de l'Associació per la Cultura de Mallorca. La guerra l'agafà probablement en el moment de més maduresa artística i intel·lectual, i reconeixement social, i el llunyà exili mexicà de per vida el condemnà a un progressiu —però definitiu— oblit dins la memòria musical catalana. Fins avui.

Baltasar Samper se'ns presenta com un cas ben remarcable de músic polifacètic, que tocà quasi totes les tecles del seu ofici i que, en totes, fou reconegut i admirat pels seus col·legues i contemporanis. Tanmateix, modernament tan sols els seus treballs etnomusicològics com a «missioner» de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya han estat estudiats i comentats per autors com Josep Massot i Jaume Ayats; de la seva feina a Mèxic com a responsable de folklore de la Sección de Investigaciones Musicales de l'Instituto Nacional de Bellas Artes, només molt recentment el musicòleg mexicà Antonio Ruiz n'ha començat a mostrar les primeres conclusions.<sup>5</sup> La resta dels aspectes de la seva activitat musical segueixen sent, en general, desconegudes.

3. Vegeu Xavier MONTSLVATGE, «Baltasar Samper», *Destino*, vol. 1491-1494 (1966), p. 97; Emilio CASARES, «Baltasar Samper, entre el nacionalismo y el impresionismo», a *La música en la generación del 27: Homenaje a Lorca, 1915/1939*, 1986, p. 139-147 i «Samper Marquès, Baltasar», a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 9, 2002, p. 638-642; Joan COMPANYY, «El centinari de Baltasar Samper: 50 anys de música, 50 anys de silenci?», *Revista Musical Catalana*, núm. 50 (1988), p. 5-9; Montserrat ALBET, «Evocació de Baltasar Samper», *Serra d'Or*, núm. 344 (1988), p. 62-63; Josep MASSOT, *Cultura i vida a Mallorca entre la guerra i la postguerra: 1930-1950*, 1978; *Els intel·lectuals mallorquins davant el franquisme*, 1992; *De la guerra i de l'exili: Mallorca, Montserrat, França, Mèxic (1936-1975)*, 2000a i *Escriptors i erudits contemporanis: Vuitena sèrie*, 2008; Joan PARETS *et al.*, «Biografia de Baltasar Samper», a *Actes del Congrés Internacional d'Estudis Històrics «Les Illes Balears i Amèrica»*, 1992; Jorge de PERSIA, *Ecos de músicas lejanas: músicos catalanes en el exilio*, 2012; Olga PICÚN i Consuelo CARREDANO, «Músicos en la sombra: historias desconocidas del exilio republicano español en México», a *Exils et mémoires de l'exil dans le monde ibérique (XIX-XXI siècles) / Exilios y memorias del exilio en el mundo ibérico (siglos XIX-XXI)*, 2014, p. 277-288. Les dues darreres publicacions s'estenen més que les altres pel que fa a la seva etapa mexicana.

4. *Bulletí Oficial de la Generalitat de Catalunya* (en línia) (26 març 1934), <<http://dogc.gencat.cat/web/.content/continguts/serveis/republica/1934/19340085.pdf>> [Consulta: 27 agost 2017]. Citat també per Ramon NAVARRO, *L'educació a Catalunya durant la Generalitat, 1931-1939*, 1979, p. 276-277.

5. Antonio RUIZ, *Tras las huellas de Baltasar Samper: influencia de un músico e investigador catalán en la investigación musical mexicana*.



Un dels aspectes que crida més l'atenció, com ja comentàvem abans, és el poc coneixement modern de la seva obra compositiva: la *Suite Mallorca*, algunes obres per a piano (*Danses mallorquines*, *Lai d'amour*, *Ritual de pagesia*) i molt poca cosa més. No obstant, ens apareix sistemàticament com un autor destacat del període republicà: sense excepció, tots els treballs sobre la música culta d'abans de la Guerra Civil citen Samper com un dels creadors rellevants d'aquell moment. I en el cas català, concretament, s'esmenta sempre l'efímer grup dels Compositors Independents de Catalunya, que es va presentar en societat el 1931: Toldrà, Grau, Mompou, Blancafort, Gerhard, Lamote de Grignon (fill), Gibert i Camins, i el mateix Samper, que era el més vell de tots.

D'alguna manera, aquesta llista ja ha esdevengut «canònica», o més aviat «emblemàtica», de la música a la Catalunya del període republicà; malgrat tot, aquesta època va molt més enllà d'aquests noms i, per tant, cal que encara sigui estudiada en tota la seva complexitat i vitalitat musical. D'altra banda, aquest estudi no hauria d'estar només limitat al Principat, sinó que convendria ampliar-lo a la xarxa de relacions i projectes que el republicanisme i el Noucentisme cultural pensaren i construïren per a tots i en tots els Països Catalans, amb més o menys intensitat, i del qual Baltasar Samper, en aquest cas, és representatiu potser de la manera més clara.

Però què aportava Samper en aquest grup? Què el dugué a ser un dels compositors més reconeguts del seu moment? Quina és l'envergadura de la seva obra? No ho sabem encara. Una de les dificultats d'abordar l'estudi de la feina com a creador de Baltasar Samper és que no existia fins ara un «fons Samper» únic, sinó que les seves composicions estan repartides en diferents arxius i biblioteques dels Països Catalans i l'Estat, com a part de llegats i fons particulars: Biblioteca de Catalunya (BC), Arxiu Nacional de Catalunya (ANC), Biblioteca Pública de Palma Can Sales, Biblioteca Lluís Alemany (BLA), Partituroteca de la Universitat de les Illes Balears, Centre de Documentació de l'Orfeó Català (CEDOC), biblioteca de la Fundación Juan March de Madrid i biblioteca del Conservatori Municipal de Música de Barcelona (CMMB), a més d'alguna col·lecció privada. A la biblioteca de la Fundació Bartolomé March de Palma, d'altra banda, sí que es conserva una petita col·lecció documental de Samper, sense catalogar, que es va comprar ja fa anys a Roser Samper,<sup>6</sup> filla del primer matrimoni del músic i que sembla que fou l'únic familiar amb qui Samper mantingué una relació fluida des de l'exili.

La inversió de temps que significa fer un buidatge de tots aquests arxius a la recerca de la música de Samper, sumada a un relatiu oblit del personatge, fa que avui dia no disposem d'un inventari definitiu —no podem parlar encara de catàleg—, ni tan sols aproximat, del conjunt de la seva obra que ens permeti fer-nos una idea del caràcter heterodox de la seva progressió artística en termes estètics i estilístics.

6. Joan MOLL, «La recerca de la música de Baltasar Samper», a *IV Trobada de Documentalistes Musicals*, 1997, p. 260-261.

## UN PROBLEMA DE VISIÓ DE CONJUNT

Fins avui hi ha cinc publicacions que presenten una llista d'obres de Samper. Són els articles de Joan Company,<sup>7</sup> Joan Parets *et al.*,<sup>8</sup> Emilio Casares,<sup>9</sup> Xavier Carbonell<sup>10</sup> i, una altra vegada, Joan Company.<sup>11</sup> A part, el pianista Joan Moll<sup>12</sup> va publicar una relació de les obres que va poder veure quan, aprofitant una gira pels Estats Units l'any 1989, va viatjar fins a Mèxic per entrevistar-se amb la viuda de Baltasar Samper, Dolors Porta, que per primera vegada va accedir a mostrar el llegat que guardava del seu marit. També comptam amb una llista d'obres que el mateix Samper va escriure en la seva autobiografia, enviada a Josep Valls el 1946 i que, tanmateix, no deixa de ser una tria relativament petita del conjunt de treballs del compositor —quan encara n'havia de compondre alguns més.

Si només atenem, però, els inventaris publicats en els articles sobre Baltasar Samper, incloent-hi la llista de Moll (2003) —que pretenia ser parcial, només del material de Mèxic—, que hem aplegat en l'annex I, obtenim cinquanta-vuit referències en conjunt: un repertori d'obres molt diverses, des de música orquestral de gran envergadura fins a cançons i, fins i tot, goigs. Crida l'atenció que algunes de les obres de les primeres llistes no apareixen en les d'anys posteriors, com si els diversos autors no haguessin consultat el que ja era publicat. Així, llegint cada article per separat, la llista d'obres de Baltasar Samper resultava molt més curta del que en realitat era, i donava una imatge relativament falsa o disminuïda de la seva talla com a compositor. Es tractava, per tant, d'un problema de visió de conjunt.

Moltes d'aquestes cinquanta-vuit obres, en el moment que es va publicar el darrer article (l'any 2003), només eren conegudes de referència. Una de les fonts utilitzades pels autors, com hem comentat abans, era la nota autobiogràfica rebuda per Josep Valls el 1946 —i que el mateix compositor català havia enviat—, juntament amb el material que conservava de Samper, després d'haver llegit l'article de Joan Company (1988) a la *Revista Musical Catalana*: Valls, que feia quaranta anys que conservava cartes i partitures de Baltasar Samper, després de llegir aquell text va pensar que, finalment, aquell petit llegat del mestre mallorquí estaria en bones mans. I a Mallorca.

7. JOAN COMPANYY, «El centenari de Baltasar Samper: 50 anys de música, 50 anys de silenci?», *Revista Musical Catalana*, núm. 50 (1988), p. 5-9.

8. JOAN PARETS *et al.*, «Biografia de Baltasar Samper», a *Actes del Congrés Internacional d'Estudis Històrics «Les Illes Balears i Amèrica»*, 1992, p. 243-252.

9. EMILIO CASARES, «Samper Marquès, Baltasar», a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 9, 2002, p. 638-642.

10. XAVIER CARBONELL, «Samper i Marquès, Baltasar», a *Gran enciclopèdia de la música*, vol. 7, 2002.

11. JOAN COMPANYY, «Samper i Marquès, Baltasar», a *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. x, 2003, p. 184-185.

12. JOAN MOLL, «Conversa d'en Joan Moll amb na Dolors Porta», a *X Simposium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears. X Trobada de Documentalistes Musicals*, 2003, p. 117-125.

En aquella nota, dièiem, Samper escrivia a Valls una relació d'algunes de les seves obres fins aquell moment: les conegudes *Suite Mallorca*, *Ritual de pagesia* i *Danses mallorquines*, però també d'altres que, molt curiosament, no apareixen en les publicacions esmentades, com ara les versions orquestrals de les *Cançons franciscanes* o la *Cançó de taverna*, les *Set cançons per a soprano i orquestra*, que sí que va veure Moll, o el fet que Samper digués que havia compost sardanes.

MALLORCA, Suite Simfònica per a gran orquestra, sobre temes populars i amabilitats mallorquines, terri d'Afers. D'altres, sé que són a Barcelona. Moltes coses: - Rapsòdia dormien per la meua llibreria, nauran desaparegut. Un II - a Calma a la marabitable la casa on vivia, a la Via Laietana. Tots III - Festes llibres, música, discos i papers, fou guardat durant algun temps a l'Arxiu Històric, el director del qual era molt amic.

RITUAL DE PAGESIA, Tres peces per a petita orquestra i piano, sobre tot i ho d'temes populars mallorquins, altre amic s'ho emportà a una fabrica d'Is - Als Olivars tenia a Sant Celoni. De Barcelona em diuen que una de II - De vetllada, a la llallada: per tant, dono per perduda l'altra de III - Als Figuerarsoso en la llista anterior més que les coses que tinc aquí i que sé cert que en guarden allà.

DANSES MALLORQUINES, per a orquestra de cordes i piano.  
I - So de Pastera  
II - Ball de la Cisterna

CANÇONS FRANCISCANES, per a soprano i orquestra. (Poemes de Melcior Font)  
I - Romanc de les mans obertes  
II - Cançó de l'aigua  
III - Cançó de les engrunes

CANÇÓ DE TAVERNA, per a tenor i orquestra. (Poema de Josep Ma. de Segarra).

CINC CANÇONS (EL SENYAL), per a soprano i orquestra. (Poemes de Tomas Garcés)  
I - El Senyal  
II - Cda de Dofí  
III - Joc  
IV - Cavallets, vora mar  
V - Balada

LA BALADA DE LUARD, EL MARINER, per a soprano i orquestra de cordes i piano. (Poema de Josep Ma. de Segarra).

CANTIC ESPIRITUAL, per a chors, gran orquestra i orgue. (Poema de Jean Racine).

CONCERTO, per a piano i orquestra.

SET CANÇONS, per a soprano i orquestra. (Poemes de Conrad Ferdinand Meyer).

CINC SONEIS DE SHAKESPEARE, per a cant i piano.

24 CANÇONS, amb acompanyament de piano.

VARIACIONS SOBRE UN TEMA ORIGINAL, per a piano.

BALADA, per a piano.

Peces diverses.

Sardanes, per a cobla d'onze instruments.

Chors, originals i harmonitzacions de cançons populars catalanes.

Algunes d'aquestes composicions les tinc aquí; les havia deixat a l'Ambaixada francesa, a Barcelona, i vaig rebre-les a París gràcies a

FIGURA 1. Llista d'obres de Baltasar Samper enviada a Josep Valls (12 desembre 1946).  
FONT: Fons Josep Valls i Royo, BC, top. Jva1251.

## ON ÉS LA MÚSICA DE SAMPER?

Un primer pas en la recerca i la recuperació de l'obra compositiva de Baltasar Samper fou, doncs, quelcom tan simple com posar en comú les llistes publicades fins al moment. Fet això, calia seguir-la ampliant.

I així ho vàrem fer. La investigació pels diferents arxius abans esmentats ens va permetre ampliar aquesta relació, arran de la descoberta d'algunes obres inèdites, de còpies desconegudes de valor documental important i de la troballa d'un rotlle de pianola de la casa Victoria de les *Danses mallorquines* —tot i que no és un dels d'«autor»—, que formava part de la gran col·lecció de rotlles localitzada a Mas Roger, dins el Parc Natural de la Serra de Montsant,<sup>13</sup> al Priorat.

Així, de les cançons catalanes per a veu i piano (un gènere que Samper va cultivar bastant, entre poesies d'autor i cançons tradicionals) que només eren conegudes per mitjà de referències (Company, 1988, p. 9), vàrem trobar les còpies inèdites de *Del Monestir a la Poble*,<sup>14</sup> *Cançons franciscanes*,<sup>15</sup> *Capvespre de juny*,<sup>16</sup> *Una esperança tardana*,<sup>17</sup> *Plors*<sup>18</sup> i *Scherzo*;<sup>19</sup> a més, cal afegir-hi una cançó fins ara del tot desconeguda, *Fantasia*,<sup>20</sup> sobre un poema probablement també inèdit del llatí Josep M. Casas-Homs, que fou amic i col·laborador de Samper en algunes missions de l'OCPC per les Illes Balears.

Sobre aquestes cançons cal dir que, gràcies als arxius, podem relacionar la majoria de les composicions amb les cantants Conxita Badia, Pilar Rufí i Andreua Fornells,<sup>21</sup> bé sigui a partir de les dedicatòries o perquè es troben als seus fons. És

13. Sobre el projecte de recuperació de la col·lecció de Mas Roger, vegeu l'article de Jordi ROQUER, «Els sons ocults del paper perforat», *Revista Catalana de Musicologia*, núm. VII (2014), p. 137-152.

14. Aquesta és la que tots els inventaris citen incorrectament com *La Poble de Lletet*. Harmonització d'una cançó recollida pel mateix Samper; còpia impresa, fons Nadal Puig Busquets BC, top. 2006-4-C 23/23.

15. Lletre de Miquel Font. Dins l'edició de *Cants franciscans*, fons Manuel Blancafort, BC, top. M 4897/31. A la biblioteca Bartolomé March (BM) hi ha també un esborrany, a llapis, de les *Cançons*, tot i que la darrera és incompleta. Les partitures estaven desordenades i mesclades amb d'altres, i va caldre ordenar-les per veure que es tractava d'aquesta obra.

16. Poema de Carles Soldevila. Còpia manuscrita al fons Conxita Badia, BC, manuscrita i dedicada a la cantant pel mateix Samper, top. M 4592/33e.

17. Poema de Josep Carner. Dues còpies manuscrites: l'una, al fons del mateix Josep Carner (capsa 7/2, ms. 4746/5), i l'altra, al de Conxita Badia (top. M 4592/33d), tots dos a la Biblioteca de Catalunya.

18. Poema de Maria Antònia Salvà. Còpia manuscrita, Fons Maria Antònia Salvà, BLA, signatura MMSS-MAS-C-2/7, carpeta 7, doc. 20.

19. Poema de Miquel Ferrà. Tres còpies impreses localitzades: l'una, al fons de la BLA, Partitures/Samper, dedicada a Estanislau Pellicer; l'altra, entre el llegat de Pilar Rufí a la biblioteca del CMMB, dedicada per Samper a la cantant, i encara una primera versió, publicada en el núm. 1 de la revista *Almanac de les Lletres*, p. 60, a partir del manuscrit original.

20. Fons Conxita Badia, BC, top. M 4592-33a. Dedicada a Andreua Fornells.

21. I també amb Mercè Plantada, un altra de les grans veus de la lírica catalana del moment, que acompanyà Samper en el festival que l'Associació Bach per la Música Antiga i Contemporània, que presidia Joan M. Thomàs, organitzà en honor seu a Sóller i a Palma el 1928.





FIGURA 2. *Fantasia*, amb lletra de Josep M. Casas-Homs.  
FONT: Fons Conxita Badia, BC, top. M 4592-33a.

especialment interessant la col·lecció del Fons Conxita Badia de la BC, que inclou, entre d'altres, les cançons *Enigma*, *Recobrament*, *Amor, tinc por*, *Capvespre de juny*, *Fantasia* i *Una esperança tardana*: per mitjà d'una de les cartes de Samper a la poetessa Maria Antònia Salvà,<sup>22</sup> sabem que aquestes cinc cançons formaven un

22. El Fons Maria Antònia Salvà de la BLA, fins ara ignorat pel que fa a Samper, és un dels més interessants: conserva quinze cartes entre el músic i l'escriptora, així com diverses partitures manuscrites. La relació entre els Samper (també amb el seu germà Julià, capellà i organista) i Salvà és igualment molt present en la correspondència entre l'autora i el poeta Miquel Ferrà, també amic de Baltasar Samper (Gayà, 1998 i 2006).

cicle complet, ja que el compositor les va enviar totes juntes «a un concurs» l'any 1936: «[...] en la col·lecció que vaig enviar hi ha dues poesies de vostè, una d'en Carner, una d'en Josep Ma. Casas, una d'en Miquel Ferrà i una d'en Carles Soldevila».<sup>23</sup>

En aquesta mateixa carta, Samper també comenta la intenció de musicar un altre poema de Salvà, *Gerdor hivernenca*: «[...] no he pogut encara escriure la música de *Gerdor hivernenca*, però la sent fa temps i quan pugui dedicar-hi una hora, crec que sortirà sense patir». No ens consta, tanmateix, que ho arribàs a fer mai; potser l'esclat de la guerra —i el distanciament que això va suposar amb la poetessa de Lluçmajor, partidària de Franco— va fer que no arribàs mai a dur a terme aquesta idea.

Pel que fa a l'obra pianística, localitzarem una còpia manuscrita de les *Variacions sobre un tema original* (aquí titulada *Tema amb variacions*) a la biblioteca del CMMB, però no fou copiada per Samper, sinó pel pianista Blai Net, datada (1922) i signada per ell. I entre els papers de la biblioteca Bartolomé March varem trobar, completament mesclats amb d'altres, dos fulls manuscrits a llapis, sense data ni títol, però signats, que eren una petita peça per a piano; l'hem titulada *Es-tudi per a piano*.

Aquestes són, doncs, les còpies i els originals trobats d'algunes obres inèdites i d'altres de les quals només es tenia referència escrita, però no la partitura, a Catalunya i Mallorca. Però una mica més de recerca ens va permetre ampliar la llista amb noves peces que ens mostren Baltasar Samper com un compositor prou prolífic.

En la biografia de Joan Parets *et al.* (1992) se cita una obra escènica, *El rei de Bàbia* (1913), amb música de Samper i llibret del dramaturg Bartomeu Singala. Tanmateix, la història és una altra i l'autor del llibret, també. Tal com explica l'escriptor Màrius Verdaguier en les seves memòries de joventut,<sup>24</sup> la gènesi d'aquesta opereta foren les estones bohèmies de la Casa dels Poetes, un casal abandonat al centre de Palma, veïnat de la casa del poeta Joan Alcover, que el pintor Antoni Gelabert i ell reconvertiren en un punt de trobada de la joventut artística de la ciutat i que solien freqüentar convidats il·lustres com ara Santiago Rusiñol, el mateix Alcover, Joaquim Mir, Rubén Darío o Enric Granados, mestre de Samper. Verdaguier, doncs, fou també molt amic de Baltasar Samper —havien estat companys d'institut—,<sup>25</sup> i tots dos solien passar llargues estones a la Casa, que l'escriptor recordava feliçment:

23. Carta de Baltasar Samper a Maria Antònia Salvà, 24/3/1936. Fons Maria Antònia Salvà, BLA, signatura E-MAS-C-1 (carp. 3-304).

24. Màrius VERDAGUER, *La ciutat esvaïda*, 1977, p. 121.

25. Fins i tot havien impulsat una revista literària, en aquells anys d'estudiants, amb el nom *Alma Lirica*, juntament amb altres companys d'estudi, com ara Ramon Morey, Joan Bauzá, Ferran Bello i Miquel Ferrà (Màrius VERDAGUER, *La ciutat esvaïda*, 1977, p. 146). L'amistat de joventut entre Verdaguier i Samper queda ben explicada en diversos fragments de *La ciutat esvaïda*; de fet, un d'aquests extensos fragments està dedicat al compositor (p. 45-48).

[...] record uns matins molt divertits, escrivint en col·laboració amb En Josep Singala i En Baltasar Samper, una opereta bufa que titulàvem *El rey de Babia*. En Singala hi posava l'argument, jo hi posava els versos i En Baltasar Samper la música.

Per veure quin efecte produïa la cosa, En Samper s'asseia al piano i tocava la reducció de la partitura, mentre En Singala i jo, amb veu de falset, cantàvem la lletra. Era un duo realment sorprenent [...].

Josep Singala, procurador i dramaturg, a qui Verdaguer també dedica parts del seu llibre, era, doncs, fill de Bartomeu Singala (Mas, 2006, p. 226) —d'aquí sorgeix la possible confusió. Així doncs, seguint la narració, Singala quedà tan content de l'opereta que provà d'estrenar-la a Barcelona, amb permís dels altres dos autors. Verdaguer relata com va anar la cosa:<sup>26</sup>

[...] cansat de visitar empresaris sense que li fessin cas, un matí entrà en el teatre Arnau del Paral·lel, on es representava una Revista. Anava amb un pianista, i acompanyat d'ell, cantà alguns fragments a la «vedette». El resultat fou que l'empresari li comprà la propietat de l'obra per cinquanta duros, amb la intenció de desfer-la i aprofitar-ne alguns fragments per a nous quadros de la Revista. Una marxa bufa i un duo van ser molt aplaudits. La resta sembla que anà a parar a la paperera [...].

Però aquesta no fou l'única incursió de Samper en el camp de la lírica. Gràcies a l'hemeroteca sabem que, només uns anys després, el 1916, el músic va estrenar, ara sí, una altra opereta: *La corte de los milagros*, amb llibret del periodista i oficial de correus —com també ho era Samper (Massot, 1992, p. 213)— José León Fernández Coca, al teatre Imperio de Barcelona. En la crítica del dia següent de l'estrena, *La Vanguardia*<sup>27</sup> la qualificava de «acierto» i destacava que «de la música lo mejor es una canción del primer acto y un intermedio muy fino y muy sentido», però afegia que «en otros números no nos pareció el músico muy afortunado, pero este intermedio hace poner esperanzas en el joven músico». Tot i això, sembla que fou un èxit, i encara que els autors, León i Samper, s'hi havien presentat amb un pseudònim, el redactor trobà que n'havia de dir els noms: «[...] es el autor de la letra nuestro compañero en la prensa, el conocido redactor de *Las Noticias*, don José León Fernández-Coca y de la música lo es el joven compositor mallorquín Baltazar [sic] Samper, discípulo predilecto del maestro Granados [...]». Baltasar Samper, en cap dels seus escrits, mai donà referència d'aquesta opereta, potser «avergonyit» d'un pecat de joventut no del tot afortunat pel seu gust.

I ja com un dels músics i crítics més destacats del moment, Samper s'engrescà en una producció del setmanari *Mirador*, on col·laborava, i posà música a l'obra de teatre del periodista Àngel Ferran titulada *Perquè demà surti el sol*;<sup>28</sup> d'entrada, Otto Mayer-Serra, en un llarg article a principis d'abril de 1935, ja comentava que

26. Màrius VERDAGUER, *La ciutat esvaïda*, 1977, p. 121.

27. «Música y teatros», *La Vanguardia* (8 gener 1916), p. 13.

28. «*Mirador* emprèn la representació d'una obra teatral», *Mirador* (2 maig 1935), p. 1.

Samper havia d'acabar de posar la música a «sarsuela sobre un text molt espiritual d'Àngel Ferran».<sup>29</sup> Aquesta sarsuela no podia ser cap altra que *Perquè demà surti el sol*, de la qual donà més detalls la mateixa revista en anunciar-ne el repartiment:<sup>30</sup> Samper hi figura com el responsable de les «il·lustracions musicals». L'obra s'estrenà finalment el 14 de maig d'aquell any al Poliorama, pel que sembla amb una única funció, i el mateix setmanari en feu una crítica irregular,<sup>31</sup> sense cap al·lusió a la part musical, de la qual no sabem res més.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |         |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| <p>MIRADOR i la secció de teatre de l'Ateneu Polytechnicum, sota la direcció del mestre Enric Jiménez, presenten, en sessió única, al teatre Poliorama, el dia 14 de maig, a un quart d'onze del vespre, la farsa d'ÀNGEL FERRAN en un pròleg i tres actes <i>Perquè demà surti el sol</i>.</p> |         |
| REPARTIMENT                                                                                                                                                                                                                                                                                     |         |
| PRÒLEG                                                                                                                                                                                                                                                                                          |         |
| Venedor ambulant, J. Balat                                                                                                                                                                                                                                                                      |         |
| Amic, E. Penedès                                                                                                                                                                                                                                                                                |         |
| ACCIÓ                                                                                                                                                                                                                                                                                           |         |
| Lèlia, Maria Gozens                                                                                                                                                                                                                                                                             |         |
| Teresa, Maria del Carme Font                                                                                                                                                                                                                                                                    |         |
| Tia Claret, Maria Teresa González                                                                                                                                                                                                                                                               |         |
| Tiela Maria, Gumersinda Pi                                                                                                                                                                                                                                                                      |         |
| Lalú, Josefina Virgili                                                                                                                                                                                                                                                                          |         |
| Nita, Maria Antònia Sardà                                                                                                                                                                                                                                                                       |         |
| General Palau d'Aries, Joan Cristòfol                                                                                                                                                                                                                                                           |         |
| Mateu, Josep Moreta                                                                                                                                                                                                                                                                             |         |
| Periodista, Ramon Gil                                                                                                                                                                                                                                                                           |         |
| Budoc, S. Armengol                                                                                                                                                                                                                                                                              |         |
| Sr. Ricard, E. Maqueda                                                                                                                                                                                                                                                                          |         |
| Cambrier, Aurell Vilà                                                                                                                                                                                                                                                                           |         |
| Dormilega, A. Santigenis                                                                                                                                                                                                                                                                        |         |
| Sr. Sebastià, Ramon Coves                                                                                                                                                                                                                                                                       |         |
| Sr. Calicó, J. Llopart                                                                                                                                                                                                                                                                          |         |
| Guàrdia 1.ª, Francesc Coll                                                                                                                                                                                                                                                                      |         |
| Guàrdia 2.ª, Ramon Pi                                                                                                                                                                                                                                                                           |         |
| Un cosidor de cocinas, Vicenç Ponce                                                                                                                                                                                                                                                             |         |
| Un joguiner, B. Figueres                                                                                                                                                                                                                                                                        |         |
| Nen dels diaris, J. Segura                                                                                                                                                                                                                                                                      |         |
| Toni, A. Nogué                                                                                                                                                                                                                                                                                  |         |
| Pere, Joan Soler                                                                                                                                                                                                                                                                                |         |
| Joan, Jesús Palmada                                                                                                                                                                                                                                                                             |         |
| Carceller, S. Sans                                                                                                                                                                                                                                                                              |         |
| Guardapasseigs celestial, J. Visa                                                                                                                                                                                                                                                               |         |
| Invitats, invitades, gent del gran món.                                                                                                                                                                                                                                                         |         |
| Gent de la mala vida                                                                                                                                                                                                                                                                            |         |
| <p>Tres decoracions segons projecte de Francesc Fontanals i realitzades per Díaz Costa.<br/>           Caricatures corporals de Jaume Bagaria.<br/>           Il·lustracions musicals segons direcció de Baltasar Samper.</p>                                                                   |         |
| PREUS                                                                                                                                                                                                                                                                                           |         |
| Butaques pati 1.ª classe                                                                                                                                                                                                                                                                        | 6 ptes. |
| » amfiteatre 1.ª rengle                                                                                                                                                                                                                                                                         | 6 »     |
| » pati 2.ª classe                                                                                                                                                                                                                                                                               | 5 »     |
| » amfiteatre 2.ª rengle                                                                                                                                                                                                                                                                         | 3 »     |
| Entrada 1.ª pla i de passeig                                                                                                                                                                                                                                                                    | 2 »     |
| <p>Per localitats fins al dia de l'estrena hom pot dirigir-se a: MUXOS, Llibreria Louis Bergé, Rambla del Centre, 19, i a l'Ateneu Polytechnicum, Alt. de Sant Pere, 27. El dia de l'estrena, al Teatre Poliorama.</p>                                                                          |         |

FIGURA 3. Quadre de repartiment de l'estrena de *Perquè demà surti el sol*.

FONT: Revista *Mirador* (9 maig 1935).

29. «Baltasar Samper, il·lustrador de films», *Mirador* (4 abril 1935), p. 8.

30. «Dimarts que ve, al Poliorama», *Mirador* (9 maig 1935).

31. Joan Cortès, el crític teatral de la revista, escrivia arran de l'estrena: «Tot el bo que té [l'obra], i és moltíssim, no havia de quedar inèdit per culpa d'allò que no atrevint-nos a qualificar-ho de dolent direm que xoca amb les habituds o no resulta d'acord amb aquelles normes tàcites i informulades que tants i tants han invocat davant aquesta estrena», «*Perquè demà surti el sol*», *Mirador* (23 maig 1935), p. 5.



El fet que Baltasar Samper mai citàs, en cap dels textos que li coneixem, l'existència d'aquestes tres obres ens indueix a pensar que no en devia estar especialment orgullós. No obstant, cal apuntar-les a la llista de repertori del compositor.

D'altra banda, Mayer-Serra, en el mateix article, aporta una mica més d'informació sobre els projectes que tenia Samper com a compositor en aquells anys, a part de la sarsuela: un trio per a piano i instruments de corda i una sonata per a violí, dues obres de les quals no sabem res més.

Samper també va compondre, almenys, dues sardanes. La primera, anomenada *Llunyanies*, l'única referència de la qual és en una carta a Joan Llongueras,<sup>32</sup> en què Samper diu de la sardana que «cal descartar-la. Ja sé que és defectuosa. És la primera que he escrit i no hi tinc gaire traça». L'altra que coneixem s'anomena *Hivern*. Fou estrenada en el concert de Cap d'Any de l'Orfeó Català del 1936 per la Cobla Barcelona (16/1/1936), tal com recollia la *Revista Musical Catalana*:<sup>33</sup> «[...] una nota ben personal va oferir-nos Baltasar Samper: *Hivern*, composició fortament suggestiva, amb la qual el delicat músic mallorquí s'integra a la llista de compositors sardanistes, i que desitgem sentir de nou». Un esborrany incomplet d'aquesta sardana és entre els papers de la biblioteca Bartolomé March; però, tal com ens explicà el músic Josep Maria Serracant, fa alguns anys l'associació Músics per la Cobla la va recuperar d'entre l'arxiu de la Cobla Barcelona,<sup>34</sup> que els fou cedit pels descendents del seu antic director Joaquim Serra. Gràcies a això, *Hivern* fou reestrenada en un concert de la Cobla Mediterrània dins el Festival Internacional de Música de Sabadell el 2013, on també s'estrenà una sardana desconeguda de Pau Casals i algunes més d'altres autors.<sup>35</sup>

Una altra obra que hem d'afegir a la llista és l'*Himne del VII Centenari de la Conquesta d'Eivissa*, que Samper compongué a petició del canonge, historiadore i folklorista eivissenc Isidor Macabich. Samper i Macabich s'havien conegut durant la missió de l'OCPC per Eivissa i Formentera l'any 1928. Tal com explica Isidor Marí,<sup>36</sup> entre els papers que conservava el canonge hi havia dues cartes de Samper del juny (dies 7 i 13) de 1935 —el mes d'agost d'aquell any s'havia de celebrar solemnement el setè centenari de la conquesta de l'illa—: en la primera, el músic es mostrava molt agraït pel fet que Macabich hagués pensat en ell per a tal ocasió, i s'excusava encara de no tenir l'himne llest; en la segona ja adjuntava la música amb algunes puntualitzacions sobre l'accentuació de la lletra, del mateix Macabich.

32. Fons Joan Llongueras i Badia, BC, top. M 6188/10.

33. *Revista Musical Catalana*, núm. 385 (gener 1936), p. 25.

34. Fitxa d'*Hivern* a l'inventari sardanístic de Músics per la Cobla: <<http://www.musicsperlacobla.cat/obra.php?codi=1.1SamMar001>> [Consulta: 7 novembre 2017].

35. «Pau Casals, d'estrena», *Revista Musical Catalana* (en línia) (17 juliol 2013), <<http://www.revistamusical.cat/pau-casals-destrena/>> [Consulta: 7 novembre 2017].

36. Isidor Marí, «La relació entre Baltasar Samper i Isidor Macabich», *Eivissa*, núm. 60 (2004), p. 10-17.

## LA MÚSICA DEL PRIMER EXILI

El 26 de gener de 1939, el mateix dia que l'exèrcit franquista entrava a Barcelona, Baltasar Samper fugia de la ciutat cap a França (Moll, 2003, p. 119). De l'exili ja no tornarà mai més. Primer se'n va a París, on es troba amb Pau Casals (Massot, 1992, p. 34; Picún, 2015, p. 163); després estarà un temps al molí del castell Bierville, a Boissy-la-Rivière, a prop de París, juntament amb els escriptors Carles Riba, Pau Romeva, Clementina Arderiu, Ferran Soldevila i el pintor Joaquim Sunyer, amb les famílies respectives (Massot, 2000a, p. 278), i, finalment, a Tolosa de Llenguadoc, on es retrobà amb la seva companya —en aquell temps encara no estaven casats—, Dolors Porta (Massot, 2000a, p. 279; Moll, 2003, p. 120).

Tot i les dificultats òbvies del moment, Samper pogué tirar endavant millor que la majoria dels refugiats, gràcies al fet que aconseguí feina d'organista a la catedral de Tolosa<sup>37</sup> i a la direcció de la coral Frederic Mistral, que li organitzà la Fundació Ramon Llull (Massot, 2000b, p. 119); igualment, col·laborava amb els cors que s'havien creat en alguns camps de concentració de refugiats escrivint harmonitzacions de cançons tradicionals catalanes<sup>38</sup> (Picún, 2015, p. 150). En canvi, la ben coneguda obra per a cor *Pitchou omé*, tot i ser una cançó popular occitana, va ser escrita ja a Mèxic el 1944 —així ho diu a la partitura hològrafa conservada a la biblioteca Bartolomé March— i pensada, doncs, per a l'Orfeó Català de Mèxic i no per al cor Frederic Mistral de Tolosa (Picún, 2015, p. 155).

L'èxit de l'estrena *Càntic espiritual*, a la catedral de Sant Esteve de Tolosa el Dijous Sant de 1941, animà força Samper; així, gràcies a la correspondència amb Casals i Valls, sabem que durant aquell període va escriure el concert —inacabat— per a piano i orquestra,<sup>39</sup> però també que va començar a treballar en un concert per a violoncel, perquè l'estrenàs el mateix Casals, i el cicle de set cançons sobre poesies del poeta suís de llengua alemanya Conrad Ferdinand Meyer, dedicades a la seva amiga Olga Irminger (Picún, 2015, p. 153), que cita Joan Moll en la seva llista d'obres de l'arxiu mexicà.

Del concert per a violoncel només sabem, per l'autobiografia enviada a Valls, que el 1946 encara hi treballava, com també que preparava la composició d'un

37. Amb aquest contracte de treball pogué obtenir el *récépissé* (el permís de residència de treballador autoritzat), cosa que li donava certa estabilitat. Autobiografia del Fons Josep Valls i Royo, BC, top. Jva1251.

38. Samper ho torna a explicar en la seva autobiografia. Fons Josep Valls i Royo, BC, top. Jva1251.

39. No obstant, en una carta fins ara inèdita —Joan Moll (1997) no la coneix— trobada al fons de Joan M. Thomàs, Samper diu al seu amic que un «concerto per a piano i orquestra que tinc començat» el pensa dedicar al pianista George Copeland, que aquells anys vivia a Mallorca. No sabem si es tracta del mateix concert o si el va reescriure completament a Tolosa fins al punt de considerar-lo «nou». Carta de Samper a Thomàs, 2/6/1932. Fons Joan Maria Thomàs de la Partituroteca de la Universitat de les Illes Balears (UIB), caps 28.

quartet de corda;<sup>40</sup> d'ambdues obres no tenim, de moment, cap més rastre. De les cançons dedicades a Olga Irminger, sí.

Qui era Olga Irminger? Ara com ara en sabem poc. Coneixem, per mitjà de Samper, que era professora de llengües en una escola de comerç de Zuric<sup>41</sup> i, per alguna raó, amiga de la causa dels catalans republicans («pocs estrangers han comprès com ella tots els nostres problemes», diu Samper a Casals),<sup>42</sup> però, sobretot, amiga de Samper («una mena d'àngel que per un oblit inexplicable s'ha quedat a la terra»)<sup>43</sup> i del seu cercle d'amistats. Per exemple, sabem que Irminger acollí la filla gran dels historiadors Agustí Duran i Hermínia Grau, Núria Duran, durant la Guerra Civil (Estrada, 2012-2013, p. 49); paral·lelament, en la correspondència de Lluís Nicolau d'Olwer a Hermínia Grau, editada per la seva filla, Eulàlia Duran, i Montserrat Albet (1995), el nom d'Olga Irminger hi surt diverses vegades, la majoria per donar, precisament, notícies de Samper. També s'hi refereix, en una carta a l'escriptor Ferran Canyameres (1947), el pintor i caricaturista Feliu Elias, *Apa*:<sup>44</sup> en aquest cas, Irminger havia de fer d'intermediària per donar unes capsas de colors al dibuixant (Canyameres, 1996, p. 226).

Sembla que Olga Irminger actuava, doncs, com una espècie d'enllaç entre diversos intel·lectuals catalans refugiats durant els anys de guerra i d'exili. Com a ciutadana suïssa, vivia en una zona «segura» i estava fora de tot perill. Samper i Casals s'intercanviaren les partitures del concert de piano a través d'ella (Picún, 2015, p. 153); Valls i Samper, també.<sup>45</sup> Per això, per l'amistat i l'estima que es tenien, Samper compongué especialment per a ella —més aviat, en honor d'ella—, aquestes *Set cançons* de poemes de Conrad Ferdinand Meyer, el seu poeta preferit.<sup>46</sup>

Gràcies a les cartes coneixem que existien, almenys, tres versions d'aquestes cançons: per a piano en alemany i en anglès —ja que havien de ser interpretades als Estats Units—,<sup>47</sup> i la versió orquestral. Les darreres formaven part del material que Josep Valls envià al músic Joan Company, després de llegir el seu article sobre Samper l'any 1988 —tot i que la partitura d'orquestra només és d'una de les cançons.

40. Del concert diu que «era ja la meua il·lusió quan encara era a França». Autobiografia del Fons Josep Valls i Royo, BC, top. Jva1251.

41. Carta de Samper a Casals, 5/5/1941. Fons ANC1-367 / PAU CASALS 367-T-7078.

42. Carta de Samper a Casals, 5/5/1941, Fons ANC1-367 / PAU CASALS 367-T-7078.

43. Carta de Samper a Valls, 12/2/1946. Fons Josep Valls i Royo, BC, top. Jva1251.

44. Feliu Elias convisqué amb el matrimoni Samper-Porta els anys de Tolosa (Joan MOLL, «Conversa d'en Joan Moll amb na Dolors Porta», a *X Simpòsium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears. X Trobada de Documentalistes Musicals*, 2003, p. 120).

45. Correspondència entre Josep Valls i Olga Irminger. Fons Josep Valls i Royo, BC, top. Jva972.

46. «[...] Il est mon écrivain favori et c'est pourquoi que notre ami m'a fait ce cadeau charmant et précieux [...]. Pour Balt et pour moi ces *Lieder* ont une signification toute spéciale, il serait difficile à expliquer», carta d'Olga Irminger a Josep Valls, 17/3 (1946?), top. Jva972.

47. Carta de Samper a Valls, 12/2/1946. Fons Josep Valls i Royo, BC, top. Jva1251.



FIGURA 4. Olga Irminger, al centre, amb Lluís García Renart i la seva tia.  
Fotografia feta probablement a Zuric, entre el desembre de 1951 i el gener de 1952.

FONT: Fons personal de Lluís García Renart.

Finalment, respecte a obres fins ara perdudes o desconegudes, l'autobiografia enviada a Valls també donava relació de les versions orquestrals de les *Cançons franciscanes* i de la *Cançó de taverna*, a més d'una balada per a piano i vint-i-quatre cançons per a veu i piano, més de les que havíem trobat fins ara.

## L'ARXIU PERSONAL DE BALTASAR SAMPER A MÈXIC

Baltasar Samper va passar els darrers vint-i-quatre anys de la seva vida a Mèxic; un període que fins avui és, en línies generals, el més desconegut de la vida del músic. Perseguir, dins el marc de la tesi doctoral, la pista de Samper fins al continent americà, resseguir-ne els passos, ens semblava, doncs, una necessitat de recerca.

Arran de la feina del pianista Joan Moll sabíem l'existència de l'important conjunt documental que la família de Baltasar Samper conservava a Mèxic; és ell, d'altra banda, qui en tots aquests anys no hi ha perdut mai el contacte, primer amb el fill del mestre, Josep Samper i Porta, i ara amb el net, Àngel Samper Wilson.

Gràcies a l'ajuda de Joan Moll vaig posar-me en contacte amb Ángel, que va accedir a mostrar-me tota la documentació que guarda a casa seva. Aprofitant la meua estada d'investigació a la Universitat Nacional Autònoma de Mèxic l'estiu del 2017, sota la coordinació de la doctora Consuelo Carredano, vaig tenir l'oportunitat de conèixer Ángel Samper i consultar diverses vegades el llegat del seu avi. El resultat va ser, fins i tot, millor —i més important— del que esperava.

El fons documental de Baltasar Samper el constituïen quatre caps de cartó —tres, una vegada ordenat el material. A dins hi havia centenars —o milers— de papers diversos, la gran majoria dels quals eren partitures hològrafes a ploma, esborranys a llapis, i algunes d'impreses. N'hi havia d'enquadrades, d'altres agrupades en carpetes i farcells fermats amb cordills, i moltes, soltes. La majoria també duïen títol, però d'altres no tenien res que les identificàs. A part d'això vam trobar-hi altres documents, com ara cartes, programes, dibuixos i algunes obres dedicades a altres autors.

El caos era considerable. Vam passar uns quants dies ordenant tot aquell material. Finalment, tots dos, Ángel Samper i jo mateix, aconseguírem, amb tres sessions de moltes hores, posar un poc d'ordre a la paperassa i aconseguir tenir una idea més fiable del veritable valor de la documentació. El resultat d'aquell treball a casa d'Ángel Samper és la llista que adjuntam com a annex II.



FIGURA 5. Part del fons personal de Samper a casa del seu net a Mèxic.

FOTOGRAFIA: Amadeu Corbera.

En total són quaranta-dues «unitats documentals», provisionals, agrupades segons la coherència que ens va ser possible d'establir treballant en les condicions d'aquell moment, en un espai del tot insuficient i inadequat i amb el temps just —el menjador de casa d'Àngel Samper, que, per raons òbvies, no podíem tenir ocupat indefinidament. La lògica organitzativa, doncs, per la qual hem fet les agrupacions del material és la següent:

1) Per títol: totes les versions, reduccions, etc. d'una mateixa obra són ajuntades dins una mateixa unitat.

2) Per gènere: bandes sonores, cançons per a veu i piano, arranjaments, etc.

3) Per finalitat o afinitat: la unitat 1 «Cicle de cançons instrumentals», per exemple, no sabem què és; potser són els arranjaments que feia per a les ràdios.<sup>48</sup> En tot cas, tant per temàtica com per escriptura, sembla que totes les partitures formen part d'un mateix conjunt. Una altra mostra són les unitats 28 i 32. En aquest cas, la interpretació de la finalitat és nostra. Per com estaven agrupades les partitures (en feixos diferents), entenem que algunes pertanyen al repertori que Samper va harmonitzar per a l'Orfeó Català de Mèxic, mentre que les altres foren escrites perquè les cantassin l'Orfeó Frederic Mistral de Tolosa i/o els cors dels camps de refugiats catalans.

Les condicions materials i temporals en què vàrem treballar no ens van permetre arribar més lluny, ni fer millor aquesta llista. Esperam tenir l'oportunitat de revisar-la i d'aprofundir en la tasca d'inventari tan aviat com tot el fons arribi a Mallorca, ja que la Conselleria de Cultura del Govern de les Illes Balears està en la fase final dels tràmits per comprar-lo. Una vegada a Mallorca, amb l'espai adequat i sense presses, serà possible refer-la segons uns criteris més coherents i amb més coneixement sobre la documentació.

## LES SORPRESES DEL LLEGAT MEXICÀ DE SAMPER

Una vegada ordenat el material, la sorpresa principal va ser que la llista resulta molt més llarga del que havia donat a conèixer Joan Moll (2003). Ell explica que aquestes partitures no eren a casa de Dolors Porta, «sinó en el seu antic domicili del carrer d'Amsterdam, que no habitaven feia molts d'anys» (Moll, 1997, p. 264), i que qui les va anar a cercar i les hi dugué fou el seu fill. No les hi va dur totes? No ho sabem, però en tot cas ara veim que hi havia molt més material, molt del qual és inèdit o gairebé inèdit.

El llegat mexicà de Baltasar Samper té un valor extraordinari. Primer, perquè hi ha quasi tota l'obra coneguda, composta o arranjada pel músic: la feina de tota una vida,<sup>49</sup> que ens hauria de permetre obtenir, finalment, un retrat fidel de la seva

48. Autobiografia, p. 2. Fons Josep Valls i Royo, BC, top. Jva1251.

49. Tot i que potser n'hi havia més que no coneixem. A l'autobiografia, Samper explica que totes les obres que tenia a Mèxic les va recuperar a París, ja que abans de sortir de Barcelona va poder deixar-les al consolat. Un bombardeig destruï casa seva, encara que abans pogué dur la majoria de les



talla com a creador, com també resseguir-ne l'evolució estètica i estilística al llarg de quasi cinquanta anys i diferents períodes vitals —que també són els períodes vitals de tota la generació noucentista i republicana. Segon, perquè ens ha aparegut documentació que no coneixíem o, més ben dit, que no esperàvem. D'entre les «sorpreses», una de les més destacades va ser l'aparició de dos feixos amb els esborranys de dues bandes sonores, *La perla* i *Maclovía*. Aquestes dues pel·lícules (1945 i 1948), del cineasta Emilio Fernández, *El Indio*, són autèntics clàssics de l'«època daurada» del cinema mexicà i formen part del cicle canònic de tipus indigenista (Tierney, 2007, p. 3) del director mexicà.

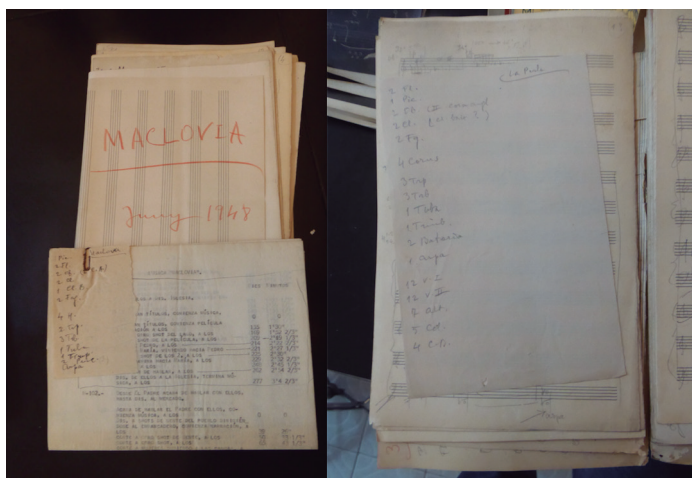


FIGURA 6. Fotos dels esbossos de les partitures *La perla* i *Maclovía*.

FOTOGRAFIA: Amadeu Corbera.

No obstant, la banda sonora d'aquests dos films és o hauria de ser obra del compositor Antonio Díaz Conde, tal com consta en tots els registres. Díaz Conde (de naixement, Díaz García) era també un músic català, més jove, que havia arribat a Mèxic no exiliat, sinó per guanyar-s'hi la vida, i que, segons Dolors Porta, era alumne de Samper, padrí del seu fill Josep i, a més, «va fer moltes de pel·lícules llevant-lis a ell» (Moll, 2003, p. 121). No sabem fins a quin punt això és cert, però sí que és veritat que entre tota la documentació de Samper aparegueren alguns esborranys solts amb la firma d'«Antonio Díaz». Com a compositor, doncs, feu carrera al cinema mexicà i formà part de l'equip habitual d'Emilio Fernández; en una entrevista poc abans de morir,<sup>50</sup> Díaz confessava que se sentia es-

coses i guardar-les a l'Arxiu Històric [de la Ciutat]. Finalment, un «amic» pogué amagar això també en una fàbrica d'espardenyes de Sant Celoni, però només una part, diu, fou recuperat. Autobiografia, p. 3-4. Fons Josep Valls i Royo, BC, top. Jva1251.

50. Eugenia MEYER (coord.), *Testimonios para la historia del cine mexicano*, 1976, p. 92.

pecialment orgullós de la música de *La perla*: «[...] En *La perla* sí sentía el trabajo que había hecho, sabía que era merecedor [d'un premi Ariel]». Tanmateix, el fet és que l'esborrany de *La perla*, amb lletra i indicacions de Baltasar Samper, és entre el seus papers. I en el cas de *Maclovía*, l'esborrany encara és més clar —més net i més llarg— i, fins i tot, amb el metratge musical. Per seguir amb la «sorpresa», en un altre document del llegat, una espècie de nota biogràfica pòstuma, sense signar, diu que Samper «[...] colaboró en la música de otras películas: *Maclovía*, *La perla*, *La morena de mi copla* y otras».

A Baltasar Samper no li agradava fer música de cine —arriba a tractar el gènere de «sub-musiqueta» (Moll, 2000, p. 251)—, però fins ara sabíem del cert que a Mèxic havia escrit, tot i això, les músiques dels films *La barraca* i *La morena de mi copla* (1945 i 1946). Així doncs, la pregunta és clara: Baltasar Samper va escriure també la música de *Maclovía* i *La perla*? I, en aquest cas, per què no ho va signar ell? Hi havia problemes amb el sindicat de músics o la societat d'autors? Ho va fer per ajudar el seu alumne? Si és així, per què va fer tanta feina que fins i tot tenia el minutatge de les pel·lícules? I per què Antonio Díaz Conde s'atribuí tot el mèrit en exclusiva? Fou d'acord mutu o realment li va «llevar» aquestes pel·lícules al seu mestre? En tot cas, la incògnita ens obre una nova línia: si Baltasar Samper va ser, o no, el veritable compositor —o, com a mínim, coautor— de les bandes sonores de dues de les pel·lícules més emblemàtiques de la història del cinema mexicà.

Destacam, a més, les dues cartes d'Isidor Macabich i les tres il·lustracions. Les cartes del canonge eivissenc són les que va enviar a Samper per la proposta de l'himne del centenari l'any 1935, que ja hem comentat. Amb les cartes trobam l'esbós de l'himne, amb les observacions del compositor sobre l'accentuació del text, les mateixes que Isidor Marí, en el seu article, es lamentava de «no haver pogut comprovar amb detall quines eren [...], perquè els adjunts a aquesta carta no els havia conservat Macabich»,<sup>51</sup> i que ara, finalment, podran tenir resposta.

Els tres dibuixos són també ben interessants: tres caricatures de Baltasar Samper, d'èpoques diferents. Una correspon a Jaume Passarell, caricaturista, periodista i simpatitzant d'Acció Catalana que treballà, entre d'altres, en *La Publicitat* i *Mirador*, els dos mitjans barcelonins on Samper escrivia regularment, i que, com ell, s'exilià a França —encara que cap al 1950 tornà a Badalona (Abbras, 1990, p. 80)—; no en sabem la data. El segon dibuix, en canvi, és més fàcil de datar i ubicar, ja que posa «Sunyer 1939 Bierville»; és, per tant, obra de Joaquim Sunyer, fet durant l'estada dels primers mesos de l'exili al famós molí. La tercera caricatura mostra un Baltasar Samper en posició de dirigir, amb un flotador al darrere on es llegeix clarament «Nyassa», i una dedicatòria al costat: «Al mestre Samper, en justa venjança a les bronques dels assatjos», signada i datada per «M Porta», 1942.

51. Isidor MARÍ, «La relació entre Baltasar Samper i Isidor Macabich», *Eivissa*, núm. 60 (2004), p. 15.





FIGURA 7. Els tres dibuixos de Samper de Passarell, Porta i Sunyer.

FOTOGRAFIA: Amadeu Corbera.

«M Porta» és Marcellí Porta —pintor, il·lustrador i col·laborador, entre d'altres, del diari d'Esquerra Republicana de Catalunya (ERC), *L'Opinió*—, que arribà a Mèxic en el mateix viatge del Nyassa que Baltasar Samper i Dolors Porta.<sup>52</sup> Durant les setmanes que durà el trajecte, Samper organitzà un cor, tal com recordava Rosa Maria Duran, que aleshores era una nina de nou anys (Figueres, 2007, p. 151): «[...] la travessa va ser molt llarga. Així que amb tant de temps vam fer amistats i el mestre Baltasar Samper va formar una massa coral i cantàvem cançons com *Muntanyes regalades*, *El noi de la mare* o *El desembre congelat* [...]». La referència del caricaturista a les «bronques» dels assaigs és, d'entrada, una prova més d'aquesta activitat musical entre els refugiats, i ens dibuixa un Samper exigent, fins i tot en aquelles circumstàncies; una dedicació al treball que potser era, enmig d'un context terriblement incert i desesperant, l'únic que tenia i l'únic que li quedava.

52. De fet, en el registre d'arribada a Mèxic, Dolors Porta i Marcellí Porta consten com a nebots de Baltasar Samper, tot i que no tenien cap relació familiar entre ells. «Relaciones de compatriotas llegados», Fons República Española, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, exp. 6024, «Nyassa», rodet 94.

## CONCLUSIONS

Hem vist que la llista d'obres de Samper és, doncs, molt més llarga i molt més important del que ens imaginàvem i que el situa, en la faceta de compositor, en la línia dels seus contemporanis més destacats. Considerat encara avui dia un creador nacionalista, l'estudi contextualitzat de les seves obres, ara que som a prop de tenir-les totes a l'abast, amb les cartes i els escrits corresponents, ens podria mostrar un camp estètic més ampli i altres inquietuds intel·lectuals, i a través d'això, aportar més informació per a un període, de la generació catalana de la República, que encara tenim pendent d'estudiar en tota la complexitat i globalitat. En el cas concret de Samper, a més, l'estudi ens transporta a altres espais que fins ara són massa tangencials en la historiografia musical catalana, com és Mallorca i les illes Balears, i ens pot ajudar a entendre millor l'aproximació estètica del mallorquinisme noucentista al projecte regeneracionista del Principat.

En paral·lel a tot això, el cas particular de Samper destaca perquè és l'única figura de l'escena més brillant de la música catalana i del republicanisme artístic que es desplaça a Mèxic, juntament amb el grup més nombrós d'exiliats catalans i espanyols; i és en aquest paper de referent artístic que acomplirà una funció important —política, musical i intel·lectual— en la comunitat catalana: un rol que pocs músics tenen, probablement diferent del de Pau Casals, i que encara tot just començam a entreveure. L'estudi del seu llegat, contextualitzat i interpretat a través de documentació, ens hauria d'obrir nous camins, també, per a una comprensió més profunda d'aquest període.

Per tant, viatjar fins a Mèxic i haver pogut veure i fer la relació, ni que fos de manera provisional i amb totes les limitacions del moment, del fons documental personal de Samper va valer la pena. Gràcies a aquesta estada, el Govern de les Illes Balears va iniciar les gestions per fer efectiu el retorn d'aquest material a Mallorca. Esperam que aviat es tanquin i tinguem l'oportunitat d'estudiar-lo com cal.

El llegat de Baltasar Samper és, doncs, un dels darrers grans arxius documentals d'un músic català que queda per ser retornat als Països Catalans, després que l'any 2011 la Biblioteca de Catalunya rebés el fons de Josep Valls. Quasi tots els amics de Samper (Mompou, Blancafort, Toldrà, Gerhard, Lamote de Grignon, etc.), per no parlar de Pau Casals, han estat restituïts com a figures cabdals de la música catalana noucentista i del període republicà. No fou així en el cas de Samper, que no gaudeix encara avui dia de la popularitat i el reconeixement que tengué abans de la guerra.

Baltasar Samper, que sempre fou un català de Mallorca, un mallorquí a Barcelona i un republicà enyorat del seu país i de l'illa durant vint-i-quatre anys, visqué sempre entre dues aigües: dues ribes del Mediterrani, dos continents, tres països i mai, però, una única pàtria que ara el vulgui reclamar. Potser perquè era vist com a massa mallorquí per la Catalunya postfranquista, massa republicà per una Mallorca majoritàriament conservadora, massa català per l'Espanya moderna i massa espanyol per la musicologia mexicana: no ser d'enlloc ben bé i fer de tot una mica li donà un gran prestigi en vida, però probablement l'ha condemnat a un oblit injust fins avui.

## BIBLIOGRAFIA

## MONOGRAFIES

- ABRAS POU, Margarida. «Jaume Passerell». *Carrer dels Arbres: Revista Anuari del Museu de Badalona*, núm. 1 (1990), p. 77-88. També disponible en línia a: <<http://www.raco.cat/index.php/CarrerArbres/article/view/294771/383305>> [Consulta: 19 novembre 2017].
- ALBET, Montserrat. «Evocació de Baltasar Samper». *Serra d'Or*, 344 (1988), p. 62-63.
- AYATS, Jaume. «Breu panorama de l'etnomusicologia a Catalunya entre 1875 i 1936». *Recerca Musicològica*, núm. 14 (2004), p. 123-138. També disponible en línia a: <<http://www.raco.cat/index.php/RecercaMusicologica/article/view/39167>> [Consulta: 8 desembre 2017].
- CANYAMERES, Ferran. *Obra completa*. Vol. VI: *Epistolari (1939-1951)*. Edició a cura de Montserrat Canyameres i Casals. Terrassa: Ajuntament de Terrassa, 1996.
- CARBONELL, Xavier. «Samper i Marquès, Baltasar». A: *Gran enciclopèdia de la música*. Vol. 7. Barcelona: Grup Enciclopèdia Catalana, 2002.
- CASARES RODICIO, Emilio. «Baltasar Samper, entre el nacionalismo y el impresionismo». A: *La música en la generación del 27: Homenaje a Lorca, 1915/1939*. Madrid: Ministerio de Cultura. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1986, p. 139-147.
- «Samper Marquès, Baltasar». A: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 9. Madrid: Fundación Autor: Sociedad General de Autores y Editores, 2002, p. 638-642.
- COMPANY FLORIT, Joan. «El centenari de Baltasar Samper: 50 anys de música, 50 anys de silenci». *Revista Musical Catalana*, 50 (1988), p. 5-9.
- «Samper i Marquès, Baltasar». A: AVIÑOÀ, Xosé (coord.). *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Vol. X. Barcelona: Edicions 62, 2003, p. 184-185.
- ESTRADA CAMPANY, Clara. «Agustí Duran i Sanpere i els arxius catalans. De la Generalitat republicana a la depuració franquista (1931-1940)». *Miscel·lània Cerverina*, núm. 22 (2012-2013), p. 15-84.
- FIGUERES, Josep Maria. *Veus de l'exili: 20 testimonis de la diàspora catalana*. Valls: Cossetània, 2007.
- GAYÀ SITJAR, Miquel. *Epistolari de Miquel Ferrà a Maria Antònia Salvà*. Palma: Moll, 1998.
- *Epistolari de Maria Antònia Salvà a Miquel Ferrà*. Edició a cura de Francesc Lladó i Rotger. Palma: Moll, 2006.
- MARGAIS, Xavier. *El moviment esperantista a Mallorca*. Palma: Documenta Balear, 2002.
- MARÍ, Isidor. «La relació entre Baltasar Samper i Isidor Macabich». *Eivissa*, núm. 60 (2004), p. 10-17.
- MARTÍ, Josep. «Etnomusicologia catalana: entre la literatura, la musicologia i l'antropologia». *Aixa: Revista Bianaual del Museu Etnològic del Montseny, La Gabella*, núm. 4 (1991), p. 19-34.
- MAS I VIVES, Joan (dir.). *Diccionari del teatre a les Illes Balears*. Vol. II. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.

- MASSOT I MUNTANER, Josep. *Cultura i vida a Mallorca entre la guerra i la postguerra: 1930-1950*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1978.
- *Els intel·lectuals mallorquins davant el franquisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.
- *De la guerra i de l'exili: Mallorca, Montserrat, França, Mèxic (1936-1975)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000a.
- *Antoni M. Sbert: Agitador, polític i promotor cultural*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000b.
- *Escriptors i erudits contemporanis: Vuitena sèrie*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008.
- MEYER, Eugenia (coord.). *Testimonios para la historia del cine mexicano*. Ciutat de Mèxic: Cineteca Nacional, 1976. (Cuadernos de la Cineteca Nacional; 4)
- MOLL I MARQUÈS, Joan. «La recerca de la música de Baltasar Samper». A: *IV Trobada de Documentalistes Musicals*. Lluçmajor: Fundació ACA, 1997, p. 259-269.
- «Aspectes de la correspondència de Baltasar Samper amb Mn. Joan Maria Thomàs (I)». A: *VII Trobada de Documentalistes Musicals*. Campos: Fundació ACA, 2000, p. 243-256.
- «Conversa d'en Joan Moll amb na Dolors Porta». A: *X Simposium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears. X Trobada de Documentalistes Musicals*. Palma: Fundació ACA, 2003, p. 117-125.
- MONTSALVATGE, Xavier. «Baltasar Samper». *Destino*, vol. 1491-1494 (1966), p. 97.
- NAVARRO, Ramon. *L'educació a Catalunya durant la Generalitat, 1931-1939*. Barcelona: Edicions 62, 1979.
- PARETS, Joan [et al.]. «Biografia de Baltasar Samper». A: *Actes del Congrés Internacional d'Estudis Històrics «Les Illes Balears i Amèrica»*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 1992, p. 243-252.
- PERSIA, Jorge de. *Ecos de músicas lejanas: músicos catalanes en el exilio*. Barcelona: Icaria: Institut Ramon Llull, 2012.
- PICÚN, Olga. «Conversaciones diferidas en el exilio. La correspondencia de Baltasar Samper a Pau Casals». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 28 (2015), p. 143-172.
- PICÚN, Olga; CARREDANO, Consuelo. «Músicos en la sombra: historias desconocidas del exilio republicano español en México». A: *Exils et mémoires de l'exil dans le monde ibérique (XIX-XXI siècles) / Exilios y memorias del exilio en el mundo ibérico (siglos XIX-XXI)*. Montpeller: Institut de Recherche Intersite en Études Culturelles, 2014, p. 277-288.
- ROQUER, Jordi. «Els sons ocults del paper perforat». *Revista Catalana de Musicologia*, núm. VII (2014), p. 137-152. També disponible en línia a: <<http://www.raco.cat/index.php/RevistaMusicologia/article/view/297086/386023>> [Consulta: 13 novembre 2017].
- RUIZ CABALLERO, Antonio. *Tras las huellas de Baltasar Samper: influencia de un músico e investigador catalán en la investigación musical mexicana*. Memòria d'investigació guanyadora d'una de les borses d'estudis Generalitat de Catalunya en els Premis Sant Jordi 2015 de l'Institut d'Estudis Catalans. [Pendent de publicació]
- SAMPER, Baltasar. *Estudis sobre la cançó popular*. Edició a cura de Josep Massot i Muntaner. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994.

TIERNEY, Dolores. *Emilio Fernández: Pictures in the margins*. Manchester: Manchester University Press, 2007.

VERDAGUER, Màrius. *La ciutat esvaïda*. Palma: Moll, 1977.

#### PREMSA

«Música y teatros». *La Vanguardia* (8 gener 1916).

«Baltasar Samper, il·lustrador de films». *Mirador* (4 abril 1935).

«*Mirador* emprèn la representació d'una obra teatral». *Mirador* (2 maig 1935).

«Dimarts que ve, al Poliorama». *Mirador* (9 maig 1935).

«*Perquè demà surti el sol*». *Mirador* (23 maig 1935).

«Concert de Cap d'Any». *Revista Musical Catalana*, núm. 385 (gener 1936).

«Pau Casals, d'estrena». *Revista Musical Catalana* [en línia] (17 juliol 2013). <<http://www.revistamusical.cat/pau-casals-destrena/>>.

*Butlletí Oficial de la Generalitat de Catalunya* [en línia] (26 març 1934). <<http://dogc.gencat.cat/web/.content/continguts/serveis/republica/1934/19340085.pdf>>.

#### ARXIU CONSULTATS

Arxiu Comarcal del Priorat: Col·lecció Miquel Vidal i Llecha, Mas Roger.

Arxiu Nacional de Catalunya: Fons Pau Casals.

Biblioteca de Catalunya:

— Fons Conxita Badia

— Fons Manuel Blancafort

— Fons Josep Carner

— Col·lecció Robert Gerhard

— Fons Joan Llongueras i Badia

— Fons Nadal Puig i Busquets

— Fons Josep Valls i Royo

Biblioteca de la Fundació Bartolomé March: Fons Baltasar Samper.

Biblioteca del Conservatori Municipal de Música de Barcelona.

Biblioteca Lluís Alemany:

— Fons Maria Antònia Salvà

— Fons de partitures

Biblioteca Nacional de Antropología e Historia: Fons República Espanyola.

Partituroteca de la Universitat de les Illes Balears: Fons Joan Maria Thomàs.

## ANNEX I: LLISTA D'OBRES DE SAMPER CONEGUDES FINS AVUI

| Tipus           | Joan Company<br>(1988)               | Parets <i>et al.</i><br>(1992)       | Casares<br>(2002)                      | Carbonell<br>(2002)                  | Company<br>(2003)                      | Moll (2003).<br>Mèxic                       |
|-----------------|--------------------------------------|--------------------------------------|----------------------------------------|--------------------------------------|----------------------------------------|---------------------------------------------|
| Orquestra       | <i>Suite Mallorca</i>                | <i>Suite Mallorca</i>                | <i>Suite Mallorca</i>                  | <i>Suite Mallorca</i>                | <i>Suite Mallorca</i>                  | <i>Suite Mallorca</i>                       |
| Orquestra       | <i>Ritual de pagesia</i>             | <i>Ritual de pagesia</i>             | <i>Ritual de pagesia</i>               | <i>Ritual de pagesia</i>             | <i>Ritual de pagesia</i>               |                                             |
| Orquestra       | <i>Dances mallorquines</i>           | <i>Dances mallorquines</i>           |                                        | <i>Dances mallorquines</i>           | <i>Dances mallorquines</i>             | <i>(Tres) Dances mallorquines***</i>        |
| Orquestra       |                                      |                                      | <i>Concert per a piano i orquestra</i> |                                      | <i>Concert per a piano i orquestra</i> | <i>Concert per a piano i orquestra</i>      |
| Orquestra i veu | <i>Càntic espiritual</i>             | <i>Càntic espiritual</i>             |                                        | <i>Càntic espiritual</i>             | <i>Càntic espiritual</i>               |                                             |
| Orquestra i veu | <i>La balada de Luard el mariner</i> | <i>La balada de Luard el mariner</i> |                                        | <i>La balada de Luard el mariner</i> | <i>La balada de Luard el mariner</i>   | <i>La balada de Luard el mariner</i>        |
| Orquestra i veu |                                      |                                      |                                        | <i>L'estel dins la llar</i>          |                                        | <i>L'estel dins la llar</i>                 |
| Orquestra i veu |                                      |                                      |                                        |                                      | <i>El Senyal</i>                       |                                             |
| Orquestra i veu |                                      |                                      |                                        |                                      |                                        | <i>Cançons franciscanes</i>                 |
| Orquestra i veu |                                      |                                      |                                        |                                      |                                        | <i>Set cançons sobre textos de CF Meyer</i> |
| Orquestra i veu |                                      |                                      |                                        |                                      |                                        | <i>Cançó de taverna</i>                     |
| Veu i piano     | <i>Cançó de la sirena</i>            | <i>Cançó de la sirena</i>            | <i>Cançó de la sirena</i>              |                                      | <i>Cançó de la sirena</i>              |                                             |
| Veu i piano     | <i>La Pobra de Llitet*</i>           | <i>La Pobra de Llitet*</i>           |                                        | <i>La Pobra de Llitet*</i>           | <i>La Pobra de Llitet*</i>             | <i>Del monestir a la Pobra</i>              |
| Veu i piano     | <i>Enigma</i>                        | <i>Enigma</i>                        | <i>Enigma</i>                          | <i>Enigma</i>                        | <i>Enigma</i>                          |                                             |

| Tipus      | Joan Company<br>(1988)             | Parets <i>et al.</i><br>(1992)     | Casares<br>(2002)                  | Carbonell<br>(2002)          | Company<br>(2003)                  | Moll (2003).<br>Mèxic        |
|------------|------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------|------------------------------|------------------------------------|------------------------------|
| Veui piano | <i>Amor, tinc por</i>              | <i>Amor, tinc por</i>              | <i>Amor, tinc por</i>              | <i>Amor, tinc por</i>        | <i>Amor, tinc por</i>              | <i>Amor, tinc por</i>        |
| Veui piano | <i>Recobrament</i>                 |                                    |                                    | <i>Recobrament</i>           | <i>Recobrament</i>                 | <i>Recobrament</i>           |
| Veui piano | <i>Glosa**</i>                     | <i>Glosa</i>                       | <i>Glosa</i>                       | <i>Glosa</i>                 | <i>Glosa</i>                       | <i>Glosa</i>                 |
| Veui piano | <i>Cirerer florit</i>              | <i>Cirerer florit</i>              | <i>Cirerer florit</i>              | <i>Cirerer florit</i>        | <i>Cirerer florit</i>              | <i>Cirerer florit</i>        |
| Veui piano | <i>Plors d'infants</i>             | <i>Plors d'infants</i>             |                                    |                              | <i>Plors d'infants</i>             |                              |
| Veui piano | <i>Sonets de Shakespeare</i>       | <i>Sonets de Shakespeare</i>       | <i>Sonets de Shakespeare</i>       | <i>Sonets de Shakespeare</i> | <i>Sonets de Shakespeare</i>       | <i>Sonets de Shakespeare</i> |
| Veui piano | <i>Tu que dorms o beques</i>       | <i>Tu que dorms o beques</i>       | <i>Tu que dorms o beques</i>       | <i>Tu que dorms o beques</i> | <i>Tu que dorms o beques</i>       |                              |
| Veui piano | <i>Plors</i>                       | <i>Plors</i>                       | <i>Plors</i>                       |                              | <i>Plors</i>                       |                              |
| Veui piano | <i>Disig</i>                       | <i>Disig</i>                       | <i>Disig</i>                       |                              | <i>Disig</i>                       |                              |
| Veui piano | <i>Cançó de les ones</i>           | <i>Cançó de les ones</i>           | <i>Cançó de les ones</i>           |                              |                                    |                              |
| Veui piano | <i>Cançons franciscanes***</i>     | <i>Cançons franciscanes***</i>     | <i>Cançons franciscanes***</i>     |                              | <i>Cançons franciscanes***</i>     |                              |
| Veui piano | <i>Cançó de taverna</i>            | <i>Cançó de taverna</i>            | <i>Cançó de taverna</i>            |                              | <i>Cançó de taverna</i>            |                              |
| Veui piano | <i>L'amor de les tres germanes</i> | <i>L'amor de les tres germanes</i> | <i>L'amor de les tres germanes</i> |                              | <i>L'amor de les tres germanes</i> |                              |
| Veui piano | <i>Scherzo</i>                     |                                    | <i>Scherzo</i>                     |                              | <i>Scherzo</i>                     |                              |
| Veui piano |                                    | <i>Excelsior</i>                   |                                    |                              | <i>Excelsior</i>                   |                              |
| Veui piano |                                    | <i>Alpestre</i>                    |                                    |                              | <i>Alpestre</i>                    |                              |
| Veui piano |                                    | <i>Quiromància</i>                 |                                    |                              |                                    |                              |
| Veui piano | <i>El mariner</i>                  |                                    | <i>El mariner</i>                  | <i>El mariner</i>            | <i>El mariner</i>                  | <i>Capvespre de juny</i>     |
| Veui piano |                                    |                                    |                                    |                              |                                    | <i>Una esperança tardana</i> |

|            |                                                                   |                                                                   |                                                                   |                                                                   |
|------------|-------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|
| Veui piano | <i>Christmas wishes</i>                                           |                                                                   |                                                                   |                                                                   |
| Veui piano | <i>El bon caçador</i>                                             |                                                                   |                                                                   |                                                                   |
| Veui piano | <i>Cançó de l'anada a Montserrat</i>                              |                                                                   |                                                                   |                                                                   |
| Veui orgue | <i>El sagrat cor</i>                                              | <i>Al sagrat cor</i>                                              |                                                                   |                                                                   |
| Veui orgue | <i>Goigs a la lloança de la Santa mallorquina Catalina Thomàs</i> | <i>Goigs a la lloança de la Santa mallorquina Catalina Thomàs</i> | <i>Goigs a la lloança de la Santa mallorquina Catalina Thomàs</i> | <i>Goigs a la lloança de la Santa mallorquina Catalina Thomàs</i> |
| Veui orgue | <i>Himne de dona Santa Maria d'Eivissa *****</i>                  |                                                                   |                                                                   |                                                                   |
| Cor        | <i>Pitchou omé</i>                                                | <i>Pitchou omé</i>                                                | <i>Pitchou omé</i>                                                | <i>Pitchou omé</i>                                                |
| Cor        | <i>Sant Joan</i>                                                  | <i>Sant Joan</i>                                                  | <i>Sant Joan</i>                                                  | <i>Sant Joan</i>                                                  |
| Cor        | <i>Oració de monja</i>                                            | <i>Oració de monja</i>                                            | <i>Oració de monja</i>                                            | <i>Oració de monja</i>                                            |
| Cor        | <i>L'om</i>                                                       | <i>L'om</i>                                                       | <i>L'om</i>                                                       | <i>L'om</i>                                                       |
| Cor        | <i>Cançó de l'espada</i>                                          | <i>Cançó de l'espada</i>                                          | <i>Cançó de l'espada</i>                                          | <i>Cançó de l'espada</i>                                          |
| Cor        | <i>L'estiu</i>                                                    |                                                                   |                                                                   |                                                                   |
| Cor        | <i>Cançó trista</i>                                               |                                                                   |                                                                   |                                                                   |
| Piano      | <i>Ritnal de pagesia</i>                                          | <i>Ritnal de pagesia</i>                                          | <i>Ritnal de pagesia</i>                                          | <i>Ritnal de pagesia</i>                                          |
| Piano      | <i>Dances mallorquines</i>                                        | <i>Dances mallorquines</i>                                        | <i>Dances mallorquines</i>                                        | <i>Dances mallorquines</i>                                        |
| Piano      | <i>Lai d'amour</i>                                                | <i>Lai d'amour</i>                                                | <i>Lai d'amour</i>                                                | <i>Lai d'amour</i>                                                |
| Piano      | <i>Variacions sobre un tema original</i>                          | <i>Variacions sobre un tema original</i>                          | <i>Variacions sobre un tema original</i>                          | <i>Variacions sobre un tema original</i>                          |



| Tipus          | Joan Company<br>(1988) | Parets <i>et al.</i><br>(1992)      | Casares<br>(2002) | Carbonell<br>(2002) | Company<br>(2003) | Moll (2003).<br>Mèxic                                        |
|----------------|------------------------|-------------------------------------|-------------------|---------------------|-------------------|--------------------------------------------------------------|
| Piano          |                        |                                     |                   |                     |                   | <i>Molts d'anys,<br/>Marteta! (per a la<br/>mà esquerra)</i> |
| Piano          |                        | <i>Balada</i>                       |                   |                     |                   |                                                              |
| BSO orquestral |                        | <i>Mallorca, la isla<br/>dorada</i> |                   |                     |                   |                                                              |
| BSO orquestral |                        | <i>La barraca</i>                   |                   |                     |                   | <i>La barraca</i>                                            |
| BSO orquestral |                        |                                     |                   |                     |                   | <i>La morena de mi<br/>copla</i>                             |
| Escènica       |                        | <i>El rei de Bàbia</i>              |                   |                     |                   |                                                              |

\* La cançó *La Poble de Llet* en realitat es titula *Del monestir a la Poble*. L'únic autor que en dona el nom real és Joan Moll (2003) en la seva llista d'obres mexicanes.

\*\* Joan Company (1988) la titula *Glossa*, però tant els manuscrits com l'edició impresa i els altres autors la titulen correctament, *Glosa*.

\*\*\* Les *Cançons franciscanes* són tres: «Cançó de l'aigua», «Cançó de les engrunes» i «Romanç de les mans obertes».

\*\*\*\* Moll dona notícia d'una tercera dansa, la «Dansa dels cossiers», que s'afegeix a les altres dues conegudes.

\*\*\*\*\* Aquí s'equivoca: l'*Himne* no és per a veu i piano, sinó per a veu i orgue. A més, Emilio Casares («Samper Marquès, Baltasar», a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 9, 2002), equivocadament, cita l'existència d'una versió orquestral de les *Variacions* (és l'únic que ho fa). També dona per perduda la partitura de la versió per a piano. Encara faltava un any perquè Joan Moll publicàs la seva relació d'obres que va veure a Mèxic, entre les quals hi havia les *Variacions*.

## ANNEX II: LLISTA D'OBRES DEL FONS PERSONAL DE BALTASAR SAMPER DE MÈXIC

### 1. «Cicle de cançons instrumentals»? Per a orquestra (particelles)

The heart worships  
Cuarteto a voces  
The moon and I  
Mistress-Mine  
Marcha  
In my garden (amb apunts al darrere)  
Until  
One alone  
The last song  
Phillis was a faire maide  
Cubano  
Come again  
Into the night  
Dream valley  
Because  
A piper

### 2. Arranjaments

Liebe Schwester, tanz mir!  
Ol' Texas  
The Ash Grouth  
Coses diverses de Dolors Porta (escola)  
Altres per a sopranos i piano  
Poema (Turina), 1949  
Albaicin (Palau), 1949  
Arabian Nights (M. Boguslawki).  
Hawaiana (Ruiz Suárez)  
Coplas de Curro Dulce (F. J. Obradors)

### 3. Cançons: veu i piano

#### *Cançons sobre poemes manuscrites*

Desig (dues versions)  
Goigs a la lloança de la santa mallorquina Catalina Thomàs  
Plors (dues versions)  
Cançó de la sirena  
Amor, tinc por  
Recobrament  
Excelsior (dues versions)  
L'amor de les tres germanes (I-II-III). Completa  
Scherzo  
Christmas wishes  
Alpestre (dues versions)

Cirerer florit (complet: I i II, cirerer de claustre) i Cançó de les ones  
 Cicle complet: Recobriment, Capvespre de juny, Una esperança tardana, Amor  
 tinc por i Enigma

Cançó de l'anada a Montserrat (1926), «(amb lletra dedicada a Joan Puntí)»

***Cançons sobre poemes impreses***

Glosa (dues versions)

Cançó de la sirena

***Cançons populars catalanes, occitanes i mexicanes. Manuscrites***

El bon caçador (tres versions i un esbós)

Muntanyes regalades (dues versions)

Catarina de Lió

El rossinyolet

La dama de Lió

Pitchou Omé

El pájaro prieto

Del monestir a la Pobla (publicada dins la revista de Catalunya Ràdio)

Grup de cançons occitanes

**4. Bandes sonores**

Maclovía (1948)

La barraca

La mujer de fuego? (1948?)

María la O?

La guitarra de «La barraca» (una cançó) + esbós d'una obra orquestral desconeguda. Possible obra per a dues guitarres.

Inici d'obra orquestral

**5. Cançó de taverna**

Versió manuscrita per a veu i orquestra. Esbós

Versió manuscrita de partícels. Completa (1933)

Versió impresa, en francès, per a veu i piano

Versió manuscrita per a veu i piano (1926). Completa

**6. L'estel dins la llar**

Versió manuscrita per a veu i orquestra (quatre versions; una és datada el 21/6/1938)

Un primer moviment

**7. Projecte de ballet català**

Les instruccions d'Antoni Joan Garcia

Guió

Altres: poemari *Nit d'hivern*, d'Ambrosi Carrión, i una obra de teatre en castellà,  
*La cabeza parlante*

**8. Concert per a piano. Mov. I i II. Manuscrit**

Part de piano

Còpia de la partitura completa

Versió manuscrita (I moviment)

Versió manuscrita (I-II moviments)

Versió esquemàtica manuscrita

Reducció a dos pianos manuscrita

Esborrany

### 9. Els segadors

Versió per a veu i piano

Versió de cor (probablement, per a l'Orfeó Català de Mèxic)

### 10. Els P...? Per a piano. Esbós, inacabada

### 11. Transcripció per a piano d'alguna cosa

### 12. Balada. Tolosa, febrer de 1942

### 13. El cant dels ocells. Versió per a violoncel (1952) i piano. Versió per a piano

### 14. Quartet. Esbós

### 15. Variacions sobre un tema. Manuscrit. 1921

### 16. Villanesca (arr. Granados). Inacabat

### 17. Molts d'anys, Marteta! (1955). Peça per a la mà esquerra sola

### 18. La balada de Luard el mariner

Particel·les

Partitura completa

### 19. Cançons franciscanes

Versió per a orquestra (1933). Completa

Versió impresa per a piano

Versió manuscrita per a piano

Particel·les per a orquestra

### 20. Tres cançons. Cicle complet (Sant Joan, Oració de monja, L'om). Cor

Manuscrit. Esbós

Manuscrit bo

### 21. Estudi? per a piano. Esbós complet

### 22. Cançó de l'espadar. Cor

Dues versions (una duu referència de l'Orfeó Tarragoní)

### 23. El senyal. Veu i orquestra. Manuscrita. També versió bona completa

### 24. L'estiu. Partitures de veus. Edició de l'Orfeó Mallorquí, Festa de la Música 1926

### 25. Suite Mallorca

Particel·les completes manuscrites

Versió completa

### 26. Danses mallorquines

Versió completa de tres danses amb el nom canviat: «Son d'artèsà», «Dansa dels cossiers» i «Ball de la cisterna»

Reducció a dos pianos

Una versió de dos balls («So de pastera» i «Ball de la cisterna») per a orquestra

Dues danses, versió de piano (1928)

Una versió de piano de «So de pastera»

Particel·les de la versió completa de les dues danses

Versió per a dues guitarres de «So de pastera» (Bartomeu Calatayud)

### 27. Hivern (per a copla). 1935

### 28. Repertori Orfeó Català

Sota de l'om (Enric Morera)

Adéu, germà meu (Walrant)

Pregària a la Mare de Déu del Roser (Lluís Millet). Dues versions

Les fulles seques (Enric Morera)

La verge filant (Émile Jaques-Dalcroze)

Empordà i Rosselló (Enric Morera)

Cançó del lladre (Sancho Marraco)

El cant de la senyera (Lluís Millet)

*Arr. Samper*

Muntanyes del Canigó (particel·les)

Muntanyes regalades (particel·les i versió bona)

El cant dels ocells (dues versions, completes, l'una amb particel·les)

El rabadà

El desembre congelat

Cançó del lladre

Per l'aliment del bon vi

Cançó de bressol (dues versions, una d'incompleta i una de completa en particel·les)

Virolai

Pitchou omé (versió 1944) (dues versions)

El bon caçador

El pardal

Els contrabandistes

Himne nacional mexicà

## **29. Ritual de pagesia**

Als olivars (versió piano)

Versió completa per a piano (títols en anglès).

Versió completa per a piano intitolada

Versió esbós, completa

Particel·les

Partitura completa per a orquestra, amb ordre canviat: «Als figuerals» (passa a ser la II)

## **30. Càntic espiritual**

Versió de cor, impresa

Versió de veu i piano

Versió completa manuscrita (1941)

## **31. Himnes religiosos (diversos)**

## **32. Cançons de l'exili occità**

Romigoulet que cantos (veu i piano)

5 cançons occitanes (o de tema occità)

Cançons occitanes de Jean François Bladé (rec. 1881, amb comentaris)

*Cor*

Nadal (amb orgue)

Gentil minyona

El rabadà

Etc. (vegeu la llista)<sup>53</sup>

Quaderns amb material de l'OCPC aprofitat per a harmonitzar

**33. Trio per a corda. Esbós a llapis. Complet**

**34. Sonets de Shakespeare. Complets**

**35. Altres autors, dedicat**

Caprici oriental. Lluís Garcia Renart. Berna, 8 d'octubre de 1952: *Per a l'estimat mestre Samper. Afectuosament, Lluís.*

Festa de Sant Antoni. Joan Maria Thomàs. 11 de maig de 1936

Canto funeral. Vicente T. Mendoza. Mèxic DF, 5 de novembre de 1946

Concerto grosso. Jesús Bal y Gay. Juliol de 1958.

El violí de Sant Francesc. Josep Valls (1945).

Camí de Mèxic (1942?). Arranjament per a piano i veu d'una sardana de Ricard Viladesau, dedicada a l'empresari català establert a Mèxic Artur Mundet.

**36. Himne de Santa Maria d'Eivissa**

Lletra amb comentaris

Dues cartes d'Isidor Macabich

**37. Publicacions**

Materials II i III de l'OCPC

Separates *Investigación folklórica en México*, vol. II

**38. Set cançons de CF Meyer**

VI solta veu i piano, sense lletra

Esbós de versió orquestrada, completa, 1942

Esbós de versió piano, 1940

Manuscrita veu i piano (tres versions)

Apunts

Versió reduïda, en anglès

Versió reduïda, en castellà

Lletra en alemany accentuada

Versió manuscrita per a orquestra, en anglès

Versió manuscrita per a orquestra, en alemany

**39. Apunts biogràfics i un assumpte contractual**

**40. Tres dibuixos del mestre Samper**

**41. Duet per a piano i flauta?**

**42. Esbós per a l'obra orquestral *Vals***

53. Correspon a una llista manuscrita, de Samper, amb les cançons suposadament harmonitzades per a l'Orfeó Català de Mèxic. Les cançons són les següents: *Cançó de bressol, El bon caçador, Els contrabandistes, L'hereu Riera, Els fadrins de Sant Boi, Els tres tambors, Muntanyes del Canigó, Don Joan i don Ramon, Hola, fia meva, Sant Ramon, El mestre, Muntanyes regalades, Cançó de lla-dre, L'estudiant de Vich (sic) i El poder del cant*. No obstant això, *Hola, fia meva, L'estudiant de Vich* i *El poder del cant* no apareixen en els papers del fons de Samper.



## LA COLLECCIÓ DE MÚSICA BALDELLÓ: INVENTARI, CATALOGACIÓ I ESTUDI

CARLES BADAL PÉREZ-ALARCÓN

Societat Catalana de Musicologia

### RESUM

La Col·lecció de Música Baldelló és una recopilació de documents factícia creada a mitjan segle XX pel musicòleg i mossèn Francesc Baldelló. La col·lecció s'alimentà, bàsicament, de documents relatius a la capella de música de Santa Maria del Pi, majoritàriament del segle XIX, tot i que també se'n troben d'altres èpoques. Aquest conjunt de documents, testimoni d'antigues maneres de fer arxivística, resulta una peça clau per a la reconstrucció històrica de la capella musical esmentada. Malgrat la longevitat de la col·lecció, encara en mancava un estudi exhaustiu que n'analitzés el contingut i el posés en coneixement de la comunitat científica per facilitar noves propostes al voltant de l'estudi d'aquesta capella de música. El present article vol resoldre aquest petit greuge explicant, en una primera part, el procés pel qual s'ha inventariat i publicat el catàleg oficial de la col·lecció, i, en una segona part, oferint un estudi del seu contingut mitjançant casos concrets i propostes per a futures cerques vinculades a aquesta institució, tan antiga i significativa per a la parròquia de Santa Maria del Pi.

**PARAULES CLAU:** mossèn Francesc Baldelló, Fons Baldelló, Col·lecció de Música Baldelló, capella de música del Pi, Santa Maria del Pi.

### THE BALDELLÓ MUSIC COLLECTION: INVENTORY, CATALOGUING AND STUDY

### ABSTRACT

The Baldelló Music Collection is a factitious compilation of documents which was created in the mid-20th century by the musicologist Revd. Francesc Baldelló. This collection is basically drawn from documents relating to the music chapel of Santa Maria del Pi, principally from the 19th century although it contains documents from other periods as well. This set of documents, while reflecting old-fashioned archiving methods, is of key importance for the historical reconstruction of this music chapel. Despite the age of this



collection, an in-depth study was still lacking which would analyse its content and make it known to the scientific community in order to facilitate new proposals in connection with the study of this music chapel. This paper seeks to fill this void, first by explaining the process by which the collection has been inventoried and its official catalogue has been published, and secondly by presenting a study of its content, making specific cases known and setting out proposals for future research linked to this institution, which is as old as it is significant for the parish of Santa Maria del Pi.

KEYWORDS: Revd. Francesc Baldelló, Baldelló Holdings, Baldelló Music Collection, music chapel of Santa Maria del Pi, parish of Santa Maria del Pi.

## UNA VIDA DE RECERCA<sup>1</sup>

Francesc de Paula Baldelló i Benosa fou investigador, conferenciant i un escriptor molt prolífic. Col·laborà amb Higiní Anglès en la fundació de l'Instituto Español de Musicología del CSIC el 1944 i, des del 1973, fou soci de la Societat Catalana de Musicologia. Les seves publicacions foren nombrosíssimes i moltes vegades anònimes dins d'obres col·lectives. Un repàs general de la seva bibliografia ens ofereix un panorama extens. La primera publicació la realitzà el 1918 i tractava de temes litúrgics, però potser la més significativa en el camp musicològic fou, el 1923, la que va sortir en el primer número de la *Revista Catalana de Música*: «La festa litúrgica de Sant Cugat del Vallès». A partir d'aquí, les xifres ens mostren una considerable capacitat de treball: signà nou articles a la *Revista Musical Catalana* entre el 1924 i el 1936, vint-i-un a *La Veu de Catalunya* entre el 1928 i el 1929, set a l'*Anuario Musical* entre el 1942 i el 1970, dotze a *Destino* entre el 1955 i el 1966, uns dos-cents articles a *El Correo Catalán* entre el 1958 i el 1966, i cent tres a *La Vanguardia Española* entre el 1964 i el 1976. Un total aproximant de tres-cents cinquanta-tres articles en cinquanta-quatre anys, als quals s'han de sumar unes dues-centes entrades entre el *Diccionario de la música ilustrado* (1927-1928) i el *Diccionario enciclopédico de la música* (1945-1952), vuit cançons, cinc monografies musicals, quatre sobre pràctica religiosa i litúrgia, dues d'autobiogràfiques i la composició d'uns tres-cents goigs. A totes aquestes xifres encara s'hi poden afegir al voltant de dos-cents textos més que quedaren inèdits, entre els quals hi ha trenta-quatre biografies i les obres que, com a mestre de cant i organista, compongué tant a Sant Just i Sant Pastor com a Santa Maria de Betlem. En aquest últim cas, la crema del 1936 de tot l'arxiu fou la causa de la pèrdua de

1. No és intenció d'aquest article realitzar un monogràfic sobre Francesc Baldelló. No obstant, si el lector vol conèixer millor la seva figura, la referència més actual i completa en aquest sentit es pot trobar a Francesc BONASTRE, «Baldelló Benosa, Francesc de Paula», a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2, 1999-2002, p. 89-90. Per a una llista completa de les seves publicacions i dels diversos textos publicats sobre ell fins al 1977, vegeu Felip CAPDEVILA i ROVIRA, *Bibliografía de mossèn Francesc Baldelló i Benosa*, Pvre., 1977.

molts d'aquests textos. En l'incident, resulta particularment lamentable la desaparició d'una de les seves obres de major envergadura: la *Bibliografia musical de Mn. Jacint Verdaguer*. Es tractava d'un treball en què Baldelló plasmava en paper tota una tasca de recopilació per mostrar milers d'obres que musicaven textos de Verdaguer i que, això sí, acabaria esbossant en el text de la conferència «Mn. Cinto i la Música» (Barcelona, 1953).<sup>2</sup>

El poeta osonenc esdevingué un eix central de la recerca de Baldelló, però no en fou l'únic. L'interès pels goigs, com a obres religioses específicament catalanes, també ocupà gran part dels seus escrits i de les seves composicions, a més de dur-lo a fundar l'associació Amics dels Goigs. Així mateix, Baldelló realitzà un gran tasca de recuperació del cant pla a través de l'Associació Gregoriana i de la publicació d'articles com «Elements gregorians dins la cançó catalana»,<sup>3</sup> que posava en relleu relacions entre melodies populars i el cant pla. També l'interès per la mateixa cançó popular com a gènere el dugué a publicar diversos cançoners. Un dels eixos transversals, però, que uneix els seus escrits musicològics al llarg de tota la seva carrera és la historiografia musical. Precisament aquesta ciència sembla que el dugué a l'Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi (APSMP) pels volts de 1949.

## LA CREACIÓ DEL FONS BALDELLÓ

Segons l'APSMP, la col·lecció aquí analitzada fou recopilada pel mateix Baldelló. No coneixem que hi hagués cap responsabilitat oficial que el portés a l'arxiu, però sí que ho feu la seva curiositat científica. L'any 1949 es publicava a l'*Anuario Musical* l'article «Los órganos de la Basílica Parroquial de Nuestra Señora de los Reyes (Pino), de Barcelona».<sup>4</sup> En aquest article, mossèn Baldelló feia un repàs de diversos documents i notes, principalment provinents del *Llibre negre* de l'APSMP i de l'actual Arxiu Històric de Protocols (AHP), que tractaven de la construcció o restauració dels diversos orgues de què ha disposat la parròquia del Pi al llarg de la història. Malgrat el to científic, l'article presenta alguns documents sense una referència clara. N'és un exemple el projecte de fabricació d'un nou orgue, per part de Johannes Kyburz, acabat l'any 1906, un escrit que actualment trobem al catàleg que aquí presentem amb la signatura APSMP-C541: 29.9 i que Baldelló tan sols referencia com a Archivo de la Parroquia del Pino, sense més informació. Per tant, entenem que l'any 1949 aquest document

2. Felip CAPDEVILA I ROVIRA, *Bibliografia de mossèn Francesc Baldelló i Benosa, Pvre.*, sense pàgina. Aquest petit volum es pot trobar, també, en la col·lecció que aquí es presenta amb la signatura APSMP-C540: 23.

3. Francesc de Paula BALDELLÓ I BENOSA, «Elements gregorians dins la cançó catalana». Separata de l'*Obra del Cançoner Popular de Catalunya: Materials*, vol. II, 1929.

4. Francesc de Paula BALDELLÓ I BENOSA, «Los órganos de la Basílica Parroquial de Nuestra Señora de los Reyes (Pino), de Barcelona», *Anuario Musical*, 4 (1949), p. 155-179. També disponible en línia a <<http://search.proquest.com/docview/1300367880?accountid=15292>> [Consulta: 17 abril 2017].

havia perdut la ubicació original i que la collecció de mossèn Baldelló ja s'havia emprès.

Aquesta recopilació degué fabricar-se, doncs, a mitjan segle xx, a partir de l'extracció de documents de diverses sèries o fons de l'arxiu i segons un fil conductor o un tema específic. Pel contingut, sembla clar que la història de la capella de música del Pi n'era la raó de ser. Així es desprèn, també, de les paraules de mossèn Baldelló amb què l'article esmentat s'inicia:

En el aspecto musical religioso [el archivo de la parroquia] nos brinda abundantes materiales, que hemos tenido ocasión de admirar en nuestros trabajos de búsqueda, y que debidamente ordenados constituyen una verdadera monografía sobre el particular. Si bien hemos preferido concretar el tema [...], la documentación referente a las demás modalidades de la música sagrada la reservamos para otra ocasión.<sup>5</sup>

A partir d'aquestes paraules i de la collecció que es conserva actualment, sembla raonable pensar que, a mesura que mossèn Baldelló trobava documents d'interès, els separava i els emmagatzemava per a treballs posteriors. Malgrat que aquest sistema de treball respongui a una metodologia arxivística que ara podríem considerar com a mínim poc ortodoxa,<sup>6</sup> hem d'entendre que, com a investigador, mossèn Baldelló no havia gaudit de formació acadèmica. Actuava, com altres grans musicòlegs contemporanis, per interès científic i passió. La seva metodologia de recerca, doncs, s'havia desenvolupat de l'observació d'altres especialistes i de la pròpia pràctica, sense coneixement, per exemple, de teories ni pràctiques arxivístiques.

Val a dir, també, que aquesta collecció conserva alguns documents que s'hi incorporaren amb posterioritat al traspàs de mossèn Baldelló, l'any 1977. Parlem, per exemple, de la bibliografia recopilada per mossèn Felip Capdevila i Rovira i publicada per la diòcesi de Barcelona el mateix any o d'alguns documents sobre la constitució d'una nova capella de música l'any 1992. Tots aquests documents s'analitzaran a continuació.

Sigui com sigui, la collecció que mossèn Baldelló va crear anà adquirint, amb els anys, una entitat pròpia fins al punt d'aconseguir un nom: Fons Baldelló. Aquest nom, arxivísticament incorrecte,<sup>7</sup> va haver de ser rectificat en el moment d'oficialitzar-se (l'APSMP finalment li atribuï el títol Col·lecció de Música Baldelló).<sup>8</sup> Passa-

5. Francesc de Paula BALDELLÓ I BENOSA, «Los órganos de la Basílica Parroquial de Nuestra Señora de los Reyes (Pino), de Barcelona», *Anuario Musical*, 4 (1949), p. 155.

6. El respecte per la procedència dels documents és un dels paradigmes de l'arxivística des del 1860. Vegeu José Ramón CRUZ-MUNDET, *Archivística: Gestión de documentos y administración de archivos*, 2014, p. 208.

7. En arxivística s'entén per *fons* un conjunt orgànic de documents generats per una institució, creat en el natural exercici de les seves funcions; l'existència del conjunt de documents aquí estudiats no responia a cap funció orgànica de l'arxiu ni de la parròquia.

8. En arxivística, una *col·lecció* és un conjunt inorgànic de documents, reunits i ordenats de manera subjectiva, definició que encaixava perfectament amb les característiques d'aquests documents.

des gairebé set dècades des de la seva creació, encara mancava un estudi que la detallés i l'expliqués per facilitar l'elaboració de nous estudis. Confiem que aquest article supleixi aquesta mancança.

Com veurem a continuació, el primer pas per dur a terme aquesta necessària tasca de divulgació fou l'elaboració d'un inventari detallat, manuscrit per manuscrit, del contingut de la col·lecció. Un cop realitzat això, calia produir un catàleg que recollís la informació de l'inventari i la posés a l'abast del públic. Aquest document, publicat en PDF al web de l'APSMP,<sup>9</sup> servirà de guia per al seguiment del present article, el qual esdevé el tercer pas en el procés de divulgació de la col·lecció. A manera de referència, cal saber que els documents es mostren en el catàleg ordenats pel número de camisa que tenen assignat. Tot seguit en donem més detalls.

## EL CATÀLEG DE LA COL·LECCIÓ DE MÚSICA BALDELLÓ: CONSTITUCIÓ I XIFRES

D'aquesta col·lecció, mal anomenada Fons Baldelló fins a la present catalogació, se'n coneixia el contingut a grans trets: documents de diferents tipologies relatius a la capella de música de la parròquia. El seu estat la convertia en un conjunt de documents inconnexos i de poca utilitat en l'àmbit científic. Si bé era una col·lecció coneguda pels investigadors habituals de l'APSMP, la manca d'un inventari oficial i detallat<sup>10</sup> en feia les cerques lentes i, sovint, infructuoses. Així doncs, per donar-li sentit i utilitat, en primer lloc calia conèixer-ne el contingut amb detall.

De la primera tasca d'inventari es van obtenir 554 registres entre documents manuscrits i impresos. Les tipologies documentals contingudes són diverses, però en cap cas es tracta de partitures musicals. És potser aquest fet el que el converteix en una col·lecció musical particularment interessant, ja que permet fer-nos una idea de les diferents tipologies documentals que una institució com una capella de música eclesiàstica podia generar al llarg de la seva vida, i esdevé un bon model per a realitzar cerques en altres capelles de música eclesiàstica.

Si bé és cert que la documentació dins la col·lecció no presentava cap ordre determinat —ni cronològic, ni alfabètic, ni temàtic—, s'ha conservat la disposició original numerant els documents correlativament. Això pot resultar un entrebanc a l'hora d'estudiar casos concrets, ja que la documentació relacionada es troba, a vegades, dispersa dins tota la col·lecció. Per suplir aquesta mancança, hi ha a disposició de l'investigador un arxiu (en forma de full de càlcul) consultable des dels ordinadors locals de l'APSMP. Això ens permet treballar de manera més «elàstica» el contingut, utilitzant filtres i cerques per a la consulta o ordenacions per diferents camps, alguns més dels que presenta el catàleg. Amb la finalitat de facilitar

9. Descarregueu-lo a <http://www.apsmp.cat/instruments-de-descripcio/>.

10. Existia un inventari mecanografiat al dors de les unitats d'instal·lació antigues. Malgrat això, moltes referències no concordaven amb la documentació real i, per tant, no complia la seva funció.

la planificació d'una cerca determinada, a continuació s'explicarà quins criteris s'han seguit per a l'elaboració d'aquest inventari.

El primer que calgué decidir foren els camps que havia d'incloure, considerant també els criteris interns de l'APSMP per a la resta de fons, sèries i col·leccions. Aquests criteris prenen com a referència la normativa arxivística catalana formalitzada en la Norma de Descripció Arxivística de Catalunya (NODAC). En el cas en qüestió es determinaren dotze camps:

1. *Unitat d'instal·lació*: número de la unitat d'instal·lació. En el nostre cas es tracta de la capsa C540 a la capsa C543, és a dir, quatre unitats d'instal·lació.

2. *Camisa*: número de camisa. S'ha protegit cada unitat documental amb una camisa de paper, així com les subunitats corresponents, si es trobaven soltes. Algunes camises ja havien estat numerades i agrupaven diversos documents. En els casos amb camises internes s'ha establert una numeració secundària que parteix de la camisa original (p. ex., 25 => 25.1, 25.2, 25.3, etc.).

3. *Unitat documental*: s'ha especificat si es tracta d'una unitat documental simple o composta.

4. *Tipologia documental*: s'ha anotat la tipologia de document (ofici, rebut, article, etc.).

5. *Tema*: en la majoria dels casos i per raons òbvies, la temàtica dels documents és «música». Tanmateix, hi trobem vint-i-nou registres relatius a «obra»,<sup>11</sup> «comunitat»,<sup>12</sup> «comptes» o «sacramental».<sup>13</sup>

6. *Títol*: aquest epígraf inclou un resum d'allò de què tracta cada document. S'ha usat el títol diplomàtic, si existia, i se n'ha generat un de nou si no en tenia.

7. *Matèries*: per facilitar-ne la cerca posterior, un camp de matèries específiques permet agrupar els documents i aïllar-los. Gràcies a aquest camp, s'han pogut dur a terme unes de les anàlisis que oferirem a continuació.

8. *Data*: fa referència a la data de creació del document. Si no constava en el document, s'ha usat l'abreviatura *s. d.* (sense data). En els casos en els quals era possible una aproximació cronològica, però la data no hi constava, s'ha deixat *s. d.* i s'ha anotat la hipòtesi al camp *Notes*.

9. *Idioma*: trobem documents en català, castellà o llatí.

10. *Mà*: indica si el format del document és manuscrit o imprès.

11. *Notes*: camp utilitzat per afegir qualsevol informació que pogués ser significativa per a l'investigador a l'hora de fer una cerca en el catàleg.

12. *Núm. ordre antic*: en alguns documents apareix una numeració duta a terme durant el segle XIX i que ofereix una numeració realitzada a partir de diversos lligalls,<sup>14</sup> tal com es conservava la documentació en aquell moment.

Els primers passos consistiren a revisar un inventari parcial preexistent, realitzat, feia pocs anys, únicament dels primers quaranta-sis registres, pertanyents a

11. Il·lustre Junta de l'Obra del Pi.

12. Reverend Comunitat de Preveres Beneficiats.

13. Registre Sacramental.

14. La paraula *legajo*, seguida d'una numeració, apareix repetidament en aquest ordre antic.

la primera unitat d'instal·lació de les quatre que componen la col·lecció. En aquesta revisió es comparà el document amb el contingut de la primera unitat (C540) i es corregí allò pertinent. Al seu torn, es canviaren i es numeraren les camises de cada document, segons la numeració que pertorqués en el nou inventari, ja que moltes no cobrien correctament els documents i d'altres eren excessivament brutes o, fins i tot, trencades.

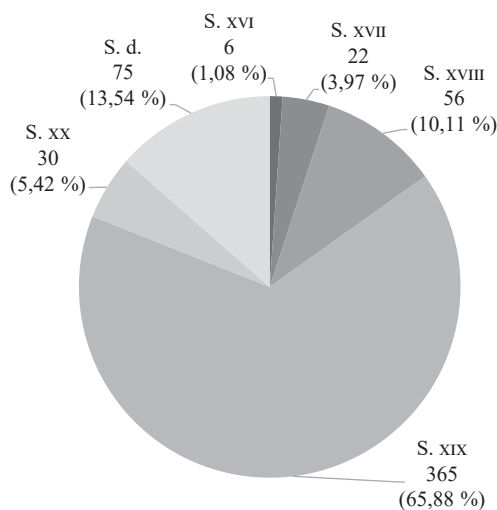


FIGURA 1. Datació de documents: càlcul de la quantitat de documents pertanyents a cadascuna de les èpoques.

FONT: Elaboració pròpia a partir del camp «Data» de l'inventari en format de full de càlcul, de consulta oberta a l'APSMP.

Una vegada completat el procés d'inventari i després d'haver-ne fet un estudi, ha estat possible obtenir diversos gràfics, que ens poden oferir una idea del contingut de la col·lecció. Vegem, en primer lloc, un gràfic que agrupa la documentació per la data de producció (figura 1): 365 registres pertanyen al segle XIX; 56, al segle XVIII; 30, al segle XX; 22, al segle XVII, i 6, al segle XVI. En els 75 registres restants no hi constava cap data. Hi destaquen els documents provinents del segle XIX (65,88 %), a molta distància dels documents del segle XVIII, els quals representen el 10,11 % del total. Tota la documentació dels segles XVI, XVII i XX en conjunt suposa tan sols el 10,47 % del total. D'altra banda, els documents que no presenten data de producció constitueixen el 13,54 %. L'abundància de la documentació relativa al segle XIX permet obtenir una idea bastant aproximada de l'estat de la capella durant aquell període, amb oposicions convocades sovint. Hem de saber que aquest espai de temps fou un període de degradació progressiva de la capella, i els documents així ho semblen testimoniar. Com veurem més endavant,

els diversos processos de desamortització, en especial el decretat pel ministre d'hisenda Pascual Madoz l'any 1855, foren la causa de greus dificultats econòmiques per a l'Església en general. La parròquia del Pi i la seva capella de música, òbviament, no en foren cap excepció.

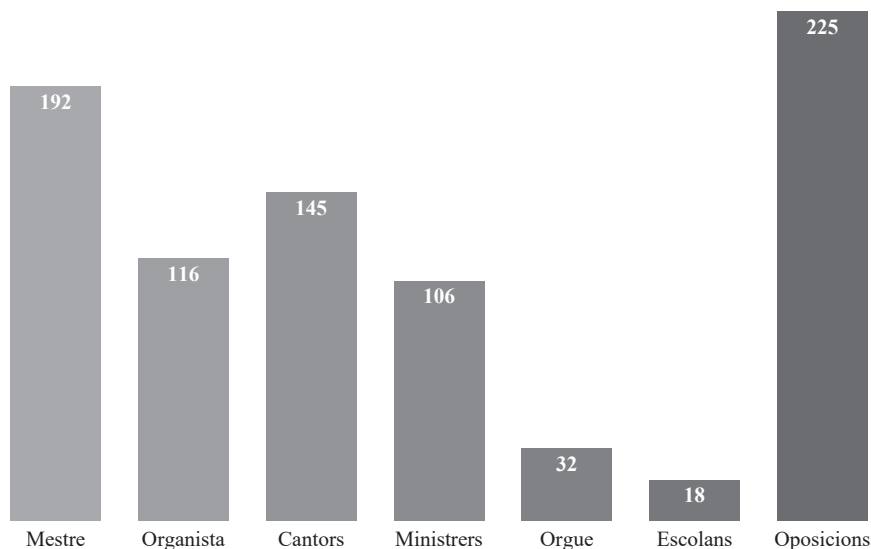


FIGURA 2. Documents per temes: càlcul de la quantitat de documents que esmenten o afecten diversos temes significatius en una capella de música eclesiàstica.

FONT: Elaboració pròpia a partir del camp «Matèries» de l'inventari en format de full de càlcul, de consulta oberta a l'APSMP.

Tornant a l'anàlisi de les xifres, pel que fa a la temàtica resulta d'interès destacar que 192 registres fan referència al mestre de capella, 116 a l'organista, 145 als cantaires, 106 als instrumentistes, 32 als òrgans que ha tingut la basílica i 18 als escolans cantors (observeu que estem parlant de més de 602 registres). Això és així perquè hi ha documents que afecten més d'una temàtica (figura 2). A més, del total de documents, 225 tracten d'oposicions a algun dels càrrecs de la capella de música, amb un repartiment bastant equitatiu entre mestre, organista, ministrers i cantors (figura 3). Val la pena destacar que, d'aquests documents relatius a les oposicions, el 21 % (48) són edictes de convocatòria d'oposicions. Aquesta tipologia documental ens pot oferir diverses dades clau per a la reconstrucció històrica de la capella: dates completes de convocatòria; nom de les vacants i dels seus patronatges; concòrdies relacionades; ocupant previ del càrrec i motiu de la vacant (renúncia o defunció).

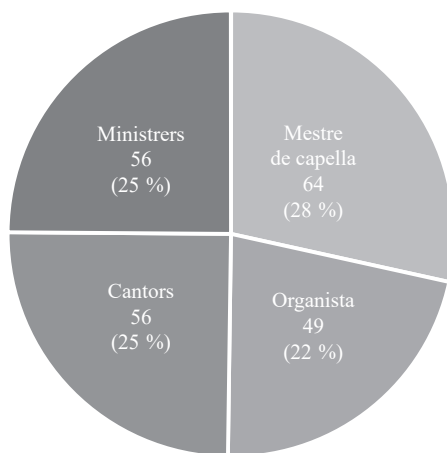


FIGURA 3. Documents relatius a les oposicions: càlcul de la quantitat de documents relacionats amb les oposicions, independentment de la tipologia (total: 225 registres).

FONT: Elaboració pròpia a partir del camp «Matèries» de l'inventari en format de full de càlcul, de consulta oberta a l'APSMP.

Després d'acabar aquesta tasca d'inventari, que quedà fixada en el full de càlcul esmentat, es passà a la creació i maquetació del catàleg publicat, que, com ja s'ha dit, es pot consultar en format PDF al web de la institució, concretament a la secció *Instruments de descripció*. Per a la creació d'aquest catàleg es va prescindir d'alguns camps de l'inventari, que, tot i que, com es deia abans, poden resultar útils per a l'estudi en profunditat de la col·lecció, no són necessaris per a una primera cerca d'informació ni pertinents en un instrument de descripció arxivística. És aquesta la raó per la qual es mantingueren únicament els camps imprescindibles per a la identificació i localització dels documents. És a dir: *Unitat d'instal·lació*, *Camisa*, *Títol*, *Data* i *Núm. ordre antic*. Una primera cerca en el catàleg en línia hauria de permetre localitzar els temes d'interès mitjançant una cerca simple. Un cop decidits els documents principals, una segona cerca en l'inventari de l'arxiu (ordenant el document, per exemple, cronològicament) podria permetre trobar documents relacionats que no han estat considerats d'entrada.

## ESTUDI DE LA DOCUMENTACIÓ

Com ja s'ha vist, aquesta col·lecció factícia conté documentació molt diversa. A més, malgrat que la capella de música n'és el fil conductor, el marc cronològic és tan ampli i discontinu que no permet fer un únic relat que abasti tota la documentació. Per aquesta raó, es fa necessària una referència externa que, prenent de guia el catàleg de la col·lecció, posi en relleu els temes de què s'hi tracten i que po-



drien ésser font de nous estudis. Una primera aproximació als documents ha permès establir diverses categories, de les quals hem triat les cinc més significatives. Totes aquestes classes es presenten a continuació ordenades alfabèticament, ja que no s'ha considerat oportuna una classificació de tipus jeràrquic.

#### CONCÒRDIES I ORDENANCES

En aquest grup hi ha diversos documents que fan referència a la constitució de la capella al llarg dels segles.<sup>15</sup> Hi trobem, per exemple, la concòrdia de 1549 entre el rector, la Reverend Comunitat de Preveres Beneficiats,<sup>16</sup> la Il·lustre Junta d'Obra del Pi<sup>17</sup> i l'Administració del Plat del Pobre Vergonyant per a l'elecció del mestre de capella.<sup>18</sup> Així mateix, s'hi conserva diversa documentació de la capella de 1671. En particular en destaca una concòrdia signada aquell any, amb l'erecció de sis oficis (organista, mestre i quatre cantors) assignats per oposició,<sup>19</sup> però també hi ha diversos documents relacionats, com ara les obligacions de l'organista o un extracte de la concòrdia, on s'aclareix la forma dels beneficis de mestre, organista i cantors.<sup>20</sup> Igualment, la col·lecció conté unes obligacions del mestre de capella de mitjan segle XVIII<sup>21</sup> i les ordenances i distribucions dels ministrers, compartides entre l'obra de Santa Maria del Pi i l'obra de Sant Just i Sant Pastor i relacionades amb una altra concòrdia de 1745. La capella de música, però, mantingué vigent la de 1671 fins ben entrat el segle XIX. Així ho testimonien els edictes de convocatòries d'oposicions, que, com ja s'ha dit, sovint fan referència explícita a la concòrdia que n'estableix les bases.<sup>22</sup>

També hi ha acords posteriors que fan referència directa o indirecta al document de 1671. Per exemple, l'any 1887 se signa una nova concòrdia que esmenta «cuatro distintas capellanías fundadas hace siglos en diferentes altares de la Iglesia parroquial». Malgrat que en el cas original fossin sis capellanies fundades, amb el pas del temps només se'n pogueren mantenir quatre. Però l'interès particular d'aquest document no rau únicament en aquesta dada. Gràcies al seu text, podem conèixer millor l'estat de crisi en què es trobava la capella de música del Pi a finals del XIX.<sup>23</sup> La concòrdia esmenta explícitament la desamortització eclesiàstica com

15. Cadascuna de les referències que es presenten a continuació utilitzen la forma següent: APSMP-C540: 1.2. La xifra precedida d'una C correspon a la unitat d'instal·lació (entre 540 i 543, ambdues incloses). La numeració que segueix els dos punts alludeix a la camisa on es conserva el document o documents en qüestió (camises soltes, com ara 9.3, o sèries, com ara 116.5-116.16).

16. D'ara endavant, Comunitat de Preveres o Comunitat.

17. D'ara endavant, Junta d'Obra o Obra.

18. APSMP-C540: 1.2.

19. APSMP-C540: 5.4.

20. APSMP-C540: 1.16, 5.2, 7.1, 7.2, 9.6, 12.1, 12.2.

21. APSMP-C540: 1.12; C543: 132.1.

22. APSMP-C543: 111.1-11.28.

23. APSMP-C542: 70.2.

la font primera dels problemes econòmics de la institució, ja que aquesta afectava directament les rendes que finançaven les capellanies de música. Aquest fet obligava a mantenir en interinitat el mestre i l'organista, sense places remunerades per als cantors. Així mateix, s'hi afirma que la manca de sacerdots que, pels seus coneixements musicals, poguessin ocupar les places de baix obligava les parròquies de tota la ciutat, no només Santa Maria del Pi, a recórrer a músics seglars. A més, a partir d'aquesta concòrdia, les funcions de cantors baixos i sotsxantres quedaven unificades. Precisament, el document al qual fa referència el registre que segueix el d'aquest acord esmentat conté unes ordenances del 20 de desembre de 1887 per als sotsxantres que inclouen totes aquestes funcions.<sup>24</sup>

Com veurem, la capella de música es mantingué activa fins a l'inici de la Guerra Civil i, malgrat que es formà una escolania l'any 1940 per al cant en els oficis, ja no se'n recuperà la forma antiga. No fou fins a l'any 1992, en un context ben diferent i amb un esperit més nostàlgic que institucional, que es constituí una nova capella de música. En la present col·lecció trobem les ordinacions mecanografiades que en testimonien el fet i en descriuen totes les particularitats.<sup>25</sup> Aquesta nova capella, que no incloïa la possibilitat de rebre retribució econòmica de manera regular, s'establí bàsicament amb la intenció de participar en celebracions assenyalades per a la comunitat, com ho és encara, per exemple, la missa per a sant Josep Oriol.<sup>26</sup> La presència aquí d'aquest document, quinze anys després del traspass de Francesc Baldelló, és indicador que l'arxiu mateix considerava que aquesta col·lecció estava estretament vinculada a la capella de música del Pi, malgrat que no estigués encara oficialment inclosa al catàleg de la institució.

## CONFLICTES

El dia a dia d'una institució eclesiàstica com Santa Maria del Pi era ple de conflictes: personals, d'interessos, de poder o econòmics. La capella de música, com podríem imaginar de qualsevol context professional actual, no n'era cap excepció. Aquesta segona categoria de documents, que titulem «Conflictes», ofereix diversos testimonis en aquest sentit. Entre tota la documentació podem trobar conjunts documentals que permeten fer el seguiment d'alguns d'aquests conflictes, ja que, malgrat que no es conservin com un expedient pròpiament dit, sí que hi ha diversos documents que constitueixen tot o una part d'un mateix procés. Vegem-ne alguns dels casos més significatius.

Un dels conflictes del qual hi trobem més documentació és el relatiu a l'organista Josep Sabatés.<sup>27</sup> Davant la necessitat d'un mestre de capella interí mentre

24. APSMP-C542: 70.3.

25. APSMP-C541: 24; C542: 63.

26. Per a més informació sobre aquesta nova capella de música, desvinculada ja de les funcions sacerdotals, vegeu <http://www.capelladelpi.cat/>.

27. APSMP-C542: 67.10, 67.12, 67.13, 72, 72.2-72.14.

no es realitzen les oposicions pertinents, Sabatés pren possessió del càrrec, tal com està establert en els estatuts de la capella. Però la Junta d'Obra, per algun motiu, no desitja que l'organista sigui el mestre i en critica la feina, de manera que proposa nomenar mestre de capella un professor de música de la ciutat. Hi trobem diversos documents a favor de Sabatés, alguns de la diòcesi de Barcelona, que remeten als estatuts i elogiïen la seva feina, i una carta signada per seixanta-vuit mestres de música de la ciutat. El cas acaba als tribunals, en mans del jutge Víctor Salinas, que dictamina a favor de Sabatés. L'enemistat de la Junta d'Obra amb Sabatés devia ser forta, ja que encara interposà un recurs i es declarà pobre. Malgrat tot, el recurs fou desestimat i la Junta d'Obra no només hagué de cedir-li el càrrec, sinó que hagué de sufragar totes les despeses judicials del plet, que durà gairebé dos anys i mig: del 20 de maig de 1858 al 30 d'octubre de 1860.

Uns anys després, una altra situació generà també nombrosa documentació. Si no tota, una part important és dins d'aquesta col·lecció. Es tracta d'un altre plet relatiu al mestre de capella Ramon Rosés.<sup>28</sup> El litigi durà un any i mig des que se succeïren els fets fins a la resolució judicial. És a dir, del 4 de febrer de 1870 al 22 d'agost de 1871, malgrat que hi ha documentació relacionada amb el cas del 30 d'octubre de 1871. El més significatiu d'aquest cas és la raó del conflicte. Una família de la parròquia demanà a la institució que en l'enterrament que s'havia de dur a terme, es cantés el Rèquiem de Josep Marraco, llavors mestre de la catedral de Barcelona. Ramon Rosés, mestre al Pi i compositor d'un rèquiem propi, es negà a la demanda. Després d'una petició d'intercessió al bisbe de Barcelona, s'inicià un procés judicial que, malgrat les dues primeres sentències favorables al mestre, acabà resolt contra Rosés i l'obligà a pagar «317 reales y 6 maravedís». El cas posa en relleu la competència que, exceptuant els casos puntuals, existí sovint entre els diferents mestres, les composicions i les capelles de música corresponents.

En una altra situació, cronològicament anterior a les exposades fins ara, Joan Soler, un cantor de la capella que hi ingressà de manera interina, fou destituït sense avís previ.<sup>29</sup> El cantor sol·licità explicacions i la readmissió o bé la jubilació. Segons el mestre de capella, en aquell moment Josep Rosés, el músic fou destituït perquè cap dels altres cantors volien treballar amb ell. Un ofici d'aquests mateixos cantors explica com uns anys abans es formava la capella de cant amb mestres de música de la ciutat, entre els quals hi havia Joan Soler. Aquesta capella exercia les funcions de manera interina. Passat un temps, es dugueren a terme oposicions per ocupar les places titulars amb els músics interins. Joan Soler no s'hi presentà i deixà d'assistir al cor durant una temporada. Després d'aquest segon període i sense més explicació, Soler fou readmès a la capella sense fer cap examen, una causa evident de l'enemistat amb la resta del grup. La situació era particular, ja que, si bé el seu ingrés no havia estat regular, ell era cantor *de facto* i se li hagueren de reconèixer uns drets. Finalment, l'Obra resolgué jubilar Soler. Segons la documenta-

28. APSMP-C542: 60.1-60.14.

29. APSMP-C542: 55.1-55.5.

ció, aquest procés s'inicià el 15 de desembre de 1832 i finalitzà l'11 de març de 1833, malgrat que la destitució de Soler es produí el juny de 1832, tal com s'esmenta en la seva súplica.<sup>30</sup> Seria interessant analitzar la vinculació personal de Joan Soler amb la parròquia del Pi o amb algun dels patrons de les diferents capellanies de cant. Probablement, això ens permetria establir algunes hipòtesis al voltant de la readmissió de Soler, atès que, segons els seus companys, no se sotmeté a les oposicions perquè no les hauria aprovat.<sup>31</sup>

El compositor i pianista Leandre Sunyer també fou mestre de capella de Santa Maria del Pi de manera continuada entre el 1860 i el 1863, malgrat que l'any 1862 presentà la seva renúncia per dedicar-se, segons sembla, a la docència i a la interpretació.<sup>32</sup> Aquesta renúncia, si no ben bé conflictiva, fou particular. La documentació aquí conservada ens mostra que immediatament després de deixar el càrrec com a titular, Sunyer n'acceptà la interinitat. La situació, que havia de ser de curta durada, s'allargà encara un any, mentre se celebraven unes primeres oposicions —que quedaren desertes—, i uns mesos més fins a la nova convocatòria. Es conserva la resolució d'aquelles primeres oposicions, signada per Josep Barba i Benda, Joan Carreras i Dags i el mateix Sunyer.<sup>33</sup> Segons la resolució dels censors, cap dels dos candidats participants tenien prou habilitats. En un segon ofici, els mateixos censors responen amb certa indignitat davant la petició de l'obra, inèdita fins llavors, que es presentés també una anàlisi detallada de l'actuació de cada candidat.<sup>34</sup> No sembla que aquest informe s'acabés presentant, però hem d'entendre que, per a la Junta d'Obra, el fet de quedar-se sense candidats i d'haver de repetir el procés d'oposició implicava una complicació administrativa considerable. En aquest sentit, sembla raonable que es demanessin més explicacions de les habituals. Les segones i definitives oposicions, com veurem més endavant, es dugueren a terme l'abril de 1863 i les guanyà Ramon Rosés. L'Obra encara tardà uns dies a nomenar oficialment Rosés i Sunyer hagué de renunciar de nou al càrrec i forçà la institució a admetre definitivament el nou mestre.<sup>35</sup>

Per bé que sense ser tan profusos, la Col·lecció de Música Baldelló també conserva documents d'altres conflictes. Un ofici sense data<sup>36</sup> procedent de la catedral de Barcelona tracta de l'antic assumpte de la preeminència de què durant segles gaudí la capella de música de la catedral sobre la resta de les capelles de la ciutat.<sup>37</sup>

30. APSMP-C542: 55.5.

31. APSMP-C542: 55.3.

32. APSMP-C542: 67.9, 67.11, 67.15, 67.16; C543: 117.1.

33. APSMP-C543: 117.2.

34. APSMP-C543: 117.3.

35. APSMP-C542: 67.8.

36. APSMP-C541: 37.

37. Sembla que aquesta preeminència fou especialment present i reivindicada durant el segle XVI. Per a més detalls, vegeu Josep Maria GREGORI, «La controvertida preeminència musical de la seu dins la Barcelona de la segona meitat del segle XVI», *Anuario Musical*, 46 (1991), p. 103-125. També disponible en línia a <<https://search-proquest-com.are.uab.cat/docview/1300368013?accountid=15292>> [Consulta: 13 desembre 2017].

El document és un memorial en què s'explica el procés pel qual la catedral prengué mesures davant la situació provocada pel mestre del Pi Jeroni Busquets. Segons es diu, sense autorització del mestre de la catedral, Busquets anà amb la capella del Pi a cantar un 25 de gener a l'església de Santa Maria del Camp, i el 26, a l'església de Santa Anna. El document exposa, com a fet especialment agreujant, que Busquets hagués estat escolà de la seu barcelonina. Malgrat que tot el que en coneixem com a mestre prové únicament d'aquest document, pel que sabem dels mestres de capella del Pi aquests successos han de ser anteriors al 1679.<sup>38</sup> Per la forma d'escriptura del document i pel tema de què tracta, és fins i tot probable que pertanyi al segle XVI.

Probablement, alguns dels incidents més comuns foren els relatius a assumptes econòmics. Cal considerar que aquesta qüestió sempre fou un tema de disputa entre la Junta d'Obra i la Comunitat de Preveres, dues administracions que convivia en la mateixa institució i que es finançaven de manera independent, a partir de les propietats i rendes corresponents. La Junta d'Obra era l'encarregada, entre moltes altres coses, d'administrar la capella de música, de pagar-ne els sous i d'organitzar les oposicions. No tots els instrumentistes de la capella treballaven a sou, tan sols aquelles places considerades imprescindibles o molt necessàries. Concretament, dins encara d'aquesta categoria de «Conflictes», hi ha altres documents relatius als problemes econòmics de la capella.<sup>39</sup> L'ofici del 1816 explica que, degut a la manca de pagaments, la capella de música no disposa d'interpres assalariats i que la situació fou especialment greu en la missa a Sant Josep Oriol d'aquell any. El document demana que es reprenguin els pagaments, segons un acord del 1745 que s'hi adjunta, copiat i certificat.

## ESCOLANS

El paper social de l'escolania de Santa Maria del Pi durant el segle XIX es fa palès en les diverses instàncies que pares i mares de la parròquia dirigiren a la institució en diversos moments.<sup>40</sup> Per a moltes famílies, l'ingrés d'un dels seus fills a l'escolania suposava un alleujament econòmic importantíssim, ja que la institució allotjava i mantenia les criatures durant diversos anys, des del seu ingrés (7-10 anys d'edat) fins, sovint, al canvi de veu. A més, d'aquesta manera, cada infant adquiria una formació que la família no es podia permetre i li obria la possibilitat de realitzar una carrera musical professional a la institució o a la ciutat. En el cas

38. La meua tesi doctoral, actualment en desenvolupament, ha proporcionat diverses dades en relació amb la capella de música del Pi. Pel que fa als mestres de capella, una cerca que encara es troba en procés, ha permès establir una sèrie ininterrompuda dels seus noms des del 1679 fins al 1936, any de la desaparició definitiva de la capella de música com a institució eclesiàstica. D'aquestes dades s'extreu, amb tota seguretat, que Jeroni Busquets ja era mestre de capella amb anterioritat al 1679.

39. APSMP-C541: 45.12, 45.13, 47.2.

40. APSMP-C543: 116.5-116.17.

de dones vídues, la manca sobtada d'ingressos per la mort del marit generava una situació especialment greu. Tant és així que només trobem súpliques de part de mares en els casos de viduitat. Sembla clar que en cap altra situació la dona era autoritzada a realitzar tal demanda. Vegem-ne un dels exemples més significatius en les paraules d'una mare vídua que, l'any 1816, demanava l'ingrés del seu fill com a escolanet:

Illustres Señores Obreros de la Parroquial de Nuestra Señora del Pino.

Francisca Duran, viuda habitante en esta parroquia, â V. S. respectuosamente expone: que se halla en dicho estado y con la precisión de mantener como â madre â tres hijos de menor edad que le han quedado, â quienes desea como es debido darles colocación; y siendo uno de ellos llamado Ignacio, muchacho inclinado â la música, y estar al cargo de V. S. el proveher las plazas de monacillos de canto o de sacristía de esta parroquial, rendidamente

Suplica: que se digne V. S. por efecto de caridad concederle al citado su hijo la primera vacante que ocurra en los de dichas clases.<sup>41</sup>

En la mateixa línia, l'any 1898 es rebia una altra instància que fa palesa una situació molt similar:

Cayetana Gamell, viuda 9 años hace de Pedro Gamell, hija y habitante de la Parroquia del Pino, participa al muy Ilustre Señor de Magarola, que su hijo para quien le tiene solicitada plaza de monecillo, en un memorial que tiene presentado, se llama Antonio, de edad 11 años cumplidos; para lo que le estimaré mucho se sirva tenerlo presente en la provisión de dicha plaza; pues estoy privada de poderle mantener, habiéndome faltado mis padres, que me ayudaban, los quales siempre fueron parroquianos del Pino. Favor â que para siempre le quedará muy agradecida su más atenta servidora.

En aquest cas, la sol·licitant esmenta el seu difunt marit per presentar-se i oferir més referències. Un senyal més de la manca d'autoritat de què gaudia la dona i que s'esmentava més amunt, fins i tot amb relació al futur dels seus fills.

A tall de curiositat, dins d'aquest petit conjunt de documents també val la pena destacar la presència de la instància que José Saldoni presentava per a l'admissió del seu fill: l'insigne musicòleg i compositor Baltasar Simó Saldoni. Nascut el 1807, Baltasar fou abans alumne de Francesc Andreví a Santa Maria del Mar, dels set als deu anys. El 1817 ingressà com a escolà a Santa Maria del Pi i el 1818 se n'anà per formar part de l'escolania de Montserrat fins al 1822. De nou a Barcelona, fou alumne de Francesc Queralt i Mateu Ferrer.<sup>42</sup>

41. APSMP-C543: 116.15.

42. Francesc CORTÉS I MIR, «Baltasar Simó Tito Saldoni i Remendo», a *Gran enciclopèdia de la música* (en línia), <<https://www.enciclopedia.cat/EC-GEM-11499.xml>> [Consulta: 13 desembre 2017].

## MESTRES I ORGANISTES

En aquesta categoria hi ha documents particularment interessants, com és el cas d'un inventari de les obres deixades per un mestre de capella difunt.<sup>43</sup> Els inventaris de tot allò deixat pels mestres de capella amb motiu de la seva mort són una font d'informació valuosíssima. Aquests documents són sovint conservats, juntament amb els testaments, en els arxius notariais, i per això resulta particularment interessant trobar-lo aquí. En el cas en qüestió, en una còpia d'un document entregat per Tomàs Presas, mestre interí, al baró de Savassona s'explica que els escolans han trobat diverses obres pertanyents a la col·lecció del mestre de capella del Pi. El document menciona una sola vegada l'«organista mort Mn. Joan Vila», per esment d'una obra seva. Vila traspasà el març de 1791, la qual cosa ens permetria datar el document.<sup>44</sup> Però l'esment de Vila només ocorre una sola vegada, la resta del document fa referència al «mestre de capella del Pi». Aquestes dades són en principi contradictòries i potser caldria aclarir-les. Per una banda, administrativament no era possible que Vila exercís els dos càrrecs de manera simultània com a titular, ja que eren considerades dues capellanies independents i, per tant, no es podien fusionar els seus sous, com a mínim amb la normativa del moment.<sup>45</sup> Malgrat això, és possible que Vila, organista titular, exercís de mestre interí per defunció de l'anterior i que, durant aquest període d'interinatge, s'esdevingués el seu traspàs. Tanmateix, una súplica del 1817 signada per Josep Tomàs Bruguera i Presas, el mateix mestre interí del qual es feia esment abans, demana que li sigui pagat el salari promès en el seu moment per l'exercici de mestre interí entre la defunció de Pere Joan Llonell i l'ingrés com a titular de Francesc Sampere. Fins a la data, no s'ha pogut aclarir quin fou aquest període exactament, però Llonell hi ingressà el 1782 i Sampere ja era mestre l'any 1795.<sup>46</sup> Per tant, Bruguera i Presas fou l'únic mestre interí entre Llonell i Sampere. Tot això fa pensar que, malgrat que Joan Vila era organista i no mestre, pel fet d'exercir el càrrec titular més elevat guardà en el seu estudi les obres de l'últim mestre de capella oficial, Pere Joan Llonell. Quan Vila traspasà, es degué accedir al seu estudi per recuperar aquestes obres, que no eren de la seva composició però sí de la seva propietat. Sigui com sigui, s'hi llisten més d'una vintena d'obres atribuïdes a aquest mestre sense nom (com s'ha dit, probablement Pere Joan Llonell).

Anys després i com s'esmentava més amunt, l'any 1863 Ramon Rosés accedia al magisteri de capella del Pi. La particularitat d'aquest esdeveniment rau, sobretot, en el fet que Rosés en fou l'únic participant.<sup>47</sup> La manca de candidats, un

43. APSMP-C540: 14.1, 14.2.

44. APSMP-C540: 14.3 i APSMP-B213, «Òbits de 1791 a 1801», f. 7r.

45. En les diverses concòrdies comentades en la primera categoria d'aquest estudi, els càrrecs de mestre i organista s'estableixen sempre com a capellanies independents amb beneficis i, a vegades, fins i tot amb patronatges diferents.

46. APSMP-C543: 116.4.

47. APSMP-C542: 69, 89.9; C543: 117.9.

fet que no es coneix que hagués succeït abans, pot ser indicador del grau de decadència que vivia l'estament eclesiàstic en general, en una societat moderna i cada cop més laïcitzada. A més, a causa, en part, de les desamortitzacions esmentades, el prestigi professional de què havia gaudit el càrrec de mestre de capella en èpoques anteriors probablement ja no era tan viu. No obstant, les oposicions es dugueren a terme amb tota la normalitat possible tenint en compte l'únic candidat. La resolució dels censors és clarament favorable a Rosés, a qui no resten cap mèrit pel fet de no tenir competidor:

El único opositor, Reverendo Ramón Rosés Presbítero, contesto con acierto a todas las preguntas que le hicieron, cumpliendo escatamente todas las condiciones que se le impusieron en los ejercicios que se le mandó componer. Por todo lo que, unánimes, [los censores] consideran al mencionado Reverendo Rosés no solamente apto para el desempeño del consabido magisterio, sino muy capaz por sus bien manifestados conocimientos en el arte musical.

Ja en els últims anys d'existència de la capella de música del Pi, ininterrompuda des del segle xv fins al 1936,<sup>48</sup> mossèn Josep Masvidal en fou l'últim mestre. Dins la Col·lecció de Música Baldelló se'n conserva l'ingrés com a organista l'any 1887,<sup>49</sup> així com l'ingrés gairebé simultani de Joan de la Creu Font,<sup>50</sup> el seu predecessor en el mestratge. A la mort de Font, l'any 1895, és possible que Masvidal exercís de mestre de manera interina, ja que aquest era un procediment habitual i reglat quan un mestre traspassava sense coadjutor o ajudant assignat. Malgrat que eren dos càrrecs històricament separats, no hi ha dades que indiquin que amb posterioritat al 1887 algú accedís al càrrec d'organista i sabem que Masvidal en fou l'últim mestre. Va ser, com en tants altres casos, la Guerra Civil de 1936 la que acabaria de destruir allò que l'economia ja feia temps que havia deixat greument tocada. La capella de música, doncs, dissolta el 1936, ja no tornaria a recuperar la forma antiga.

Finalment, encara sobre nomenaments de mestres i organistes, val la pena esmentar alguns documents solts que, malgrat això, resulten prou significatius. Un d'ells és una còpia de la «carta apologètica» que Joan Nogués escrigué en defensa de les seves oposicions a la capella de Sant Just i Sant Pastor.<sup>51</sup> Joan Nogués exercia ja de mestre interí a la mateixa capella des del 1761, després de succeir Tomàs Milans i Campús.<sup>52</sup> Així, el 1763 se celebraren les oposicions que li atorgaren la plaça fixa. Tanmateix, aquesta assignació creà certa polèmica, motiu pel

48. Localitzada per l'arxiver de l'APSMP Jordi Sacasas en els llibres d'actes de la Comunitat de Preveres de l'APSMP, s'ha trobat una referència a Ramon Sala, «boníssim cantor e xandre» de la capella de música de l'any 1468. És la nota més antiga que es coneix sobre la capella de música del Pi.

49. APSMP-C542: 65.5; C543: 115.19-115.22.

50. APSMP-C542: 65.10; C543: 115.24, 115.26.

51. APSMP-C40: 8.

52. Jordi RIFÉ SANTALÓ, «Joan Nogués / Joan Nogués», a *Gran enciclopèdia de la música* (en línia), <<https://www.enciclopedia.cat/EC-GEM-11273.xml>> [Consulta: 13 desembre 2017].



qual, uns anys després, Nogués escrigué aquesta defensa pròpia i atac dels criteris dels examinadors. En aquest document, Nogués es defensa amb exemples d'Aniceto Baylon, Maestro Patiño, Jaume Casellas, Pau Llinàs («celebrado por muchos por Tenor de nuestra Nación»), Lluís Vicenç Gargallo, Joan Baptista Vidal o Joan Baptista Bruguera, i remet a punts concrets dels exàmens d'oposicions de tots aquests mestres. En alguns casos, també referencia els teòrics Andrés Lorente i Pietro Cerone. L'estudi d'aquest escrit pot oferir molta informació relativa als costums compositius de l'església en l'últim terç del segle XVIII i a com la mateixa pràctica els anava remodelant progressivament.

També destaquen altres noms dins de la col·lecció i un dels més significatius de la música eclesiàstica del segle XIX. Bernat Calbó Puig envià a la parròquia un manuscrit autògraf en què acceptava actuar com a censor per a unes oposicions a mestre de capella de l'any 1857.<sup>53</sup> En aquest document, Puig es mostra especialment agraït pel període en què va exercir d'organista a la parròquia del Pi i, d'algun manera, justifica la present acceptació de formar part del tribunal opositor. Puig fou organista al Pi entre el 1842 i el 1853, any en què oposità i accedí al magisteri de la capella de música de la parròquia de la Mercè per substituir Francesc Andreu.<sup>54</sup>

Una de les tasques més complexes a l'hora d'estudiar la capella de música en els seus distints períodes és la d'esbrinar quines particularitats tenia. Molts elements, que en el seu moment tan sols formaven part de processos administratius molt rutinaris, adquireixen un gran interès històric amb el pas dels segles. És el cas de les obligacions particulars d'un càrrec de la capella, que poden haver variat amb el pas del temps, o els salaris en moments determinats. Per aquest motiu, un document com el conservat al Pi esdevé de particular interès. Es tracta de les obligacions i del salari de Josep Vila.<sup>55</sup> El document no porta data, però, encara que no sabem quin any fou nomenat mestre, tenim la certesa que ja ho era l'any 1660<sup>56</sup> i fins al seu traspàs, el 1679.<sup>57</sup>

## ORGUE, CONSTRUCCIÓ I RESTAURACIÓ

La parròquia de Santa Maria del Pi ha posseït diversos orgues al llarg dels segles, alguns de malmesos pel pas del temps, d'altres per les guerres. A vegades n'hi hagué prou amb la restauració de l'orgue, d'altres calgué construir-ne un de nou. Com s'ha fet referència més amunt, precisament Francesc Baldelló realitzà un traçat històric a partir de diversa documentació trobada a l'APSMP i a l'AHP.

53. APSMP-C542: 71.9.

54. Francesc CORTÉS I MIR, «Bernat Calbó Puig», a *Gran enciclopèdia de la música* (en línia), <<https://www.enciclopedia.cat/EC-GEM-11488.xml>> [Consulta: 15 desembre 2017].

55. APSMP-C540: 1.11.

56. APSMP-C542: 75.

57. APSMP-C543: 124.

Part d'aquesta documentació la podem localitzar dins la col·lecció. El document més antic que hi trobem és un ofici relatiu a unes quantitats econòmiques i a Antoni Boscà, restaurador de l'orgue l'any 1743.<sup>58</sup> Si sobre aquesta restauració no hi trobem més documents, sí que se'n conserven relativament abundants d'una de les més històricament significatives. Es tracta de l'obra del 1806, feta per l'orguener suís Johannes Kyburz, constructor també l'any 1809 de l'orgue de Santa Maria de Maó. Sobre la restauració del Pi hi trobem, malgrat que no tingui data, el projecte complet i el pressupost.<sup>59</sup> Així mateix, s'hi conserva una acta del 1806 de la revisió de l'obra feta per diversos organistes i mestres, entre els quals hi havia el compositor Carles Baguer.<sup>60</sup> Pertanyents al 1809, hi veiem uns pagaments realitzats a Kyburz,<sup>61</sup> que encara l'any 1824 tenia comptes pendents amb la Junta d'Obra.<sup>62</sup>

L'any 1859, l'orguener català Gaetà Vilardebó feu una revisió de l'instrument del Pi per a un manteniment que, segons el mateix document, era molt necessari. Fou pressupostat en «seiscientos pesos fuertes» i se'n conserven aquest pressupost, del mes de maig, i un document de compromís de l'orguener i confirmació de l'obra, del mes d'octubre.<sup>63</sup>

També s'hi troba un altre pressupost, del 1882, per a una nova restauració que no duu autor i un article del 1884 al *Diario de Barcelona* que torna a fer referència a la restauració de Kyburz.<sup>64</sup> Finalment, desaparegut l'orgue en una crema a l'inici de la Guerra Civil, l'any 1956 s'inicia un projecte per a un nou orgue. D'aquesta obra hi ha un informe de l'estat del pedaler anterior a la reforma i un avantprojecte de la construcció del mateix instrument.<sup>65</sup>

Sobre l'orgue de Santa Maria de Maó esmentat també hi ha alguns documents, tot i que sense relació directa amb l'obra de Kyburz. S'hi conserven les còpies de dos articles del 1926 i del 1971,<sup>66</sup> respectivament, una llista de la disposició dels registres de l'orgue del 1974<sup>67</sup> —després de la reparació de Gabriel Blancafort— i una còpia d'una carta de l'any 1973.<sup>68</sup> La singularitat d'aquest últim document rau en el to del seu autor, l'advocat i historiador Joan Hernández Móra, que reprèn durament l'orguener Gabriel Blancafort per la seva passivitat durant el procés de restauració que se li havia encarregat a Maó, una obra que, segons l'escrit, duia més d'un any de retard i havia estat greument encarida pels innecessaris i excessius viatges de Blancafort de Maó a Barcelona. En un fragment particularment interessant de la carta, Hernández Móra recorda a Blancafort que va inter-

58. APSMP-C541: 29.2.

59. APSMP-C541: 29.9.

60. APSMP-C541: 29.3.

61. APSMP-C541: 29.7, 29.8.

62. APSMP-C541: 29.4-29.6.

63. APSMP-C541: 27.1, 27.2.

64. APSMP-C541: 26.1, 26.2.

65. APSMP-C541: 25.2, 28.4.

66. APSMP-C541: 25.3, 25.4.

67. APSMP-C541: 25.1.

68. APSMP-C541: 25.3-25.6.

cedir per ell davant la Direcció General de Belles Arts perquè se li encarregués, també, la segona fase de la reparació, cosa que no desitjava aquesta direcció. Hernández Móra es mostra molt decebut i amenaça Blancafort de retirar-li l'encàrrec. Malgrat el to de la carta, sembla que tot acabà bé per a tothom: l'obra fou finalment signada per Gabriel Blancafort, que, a més, fou l'encarregat de construir l'orgue de Santa Maria de Maó l'any 1993.

## CONCLUSIONS

Com ja s'ha dit, la constitució d'aquesta col·lecció de documents no pot servir per fabricar un discurs històric lineal. Encara fixant-nos únicament en el segle XIX, el més abundant en documentació, podríem obtenir una idea més o menys generalitzada de com transcorregué el segle per a la capella. Però mai seria suficient per a un estudi exhaustiu de l'època. Tanmateix, la col·lecció sí que pot exercir una funció important per a la recerca sobre les capelles de música eclesiàstiques.

Gràcies a aquests documents i a partir dels casos particulars que s'hi presenten, podem obtenir una visió global del funcionament intern de les capelles: els conflictes, les dificultats o la rutina operativa. Malgrat les precaucions a prendre davant la generalització sorgida d'un estudi de cas, cal considerar que el funcionament administratiu de les capelles de música peninsulars estava fortament vinculat a l'eclesiàstic i que, per tant, tenia un grau baix de variabilitat entre parròquies.

Finalment, l'estudi en profunditat dels casos i dels temes aquí presentats esdevé d'interès científic per si mateix. Tot i que, necessàriament, s'haurien de considerar també altres sèries documentals de l'arxiu, les petites recopilacions aquí conservades esdevenen una font de propostes excel·lent per a la microhistòria de Santa Maria del Pi.

## BIBLIOGRAFIA

- BALDELLÓ I BENOSA, Francesc de Paula. «Elements gregorians dins la cançó catalana». Separata de *l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya: Materials*. Vol. II. Barcelona, Fundació Concepció Rabell i Cibils, Vda. Romaguera, 1929.
- «Los órganos de la Basílica Parroquial de Nuestra Señora de los Reyes (Pino), de Barcelona». *Anuario Musical*, 4 (1949), p. 155-179. També disponible en línia a: <<http://search.proquest.com/docview/1300367880?accountid=15292>> [Consulta: 17 abril 2017].
- BONASTRE, Francesc. «Baldelló Benosa, Francesc de Paula». A: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 2. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, p. 89-90.
- CAPDEVILA I ROVIRA, Felip. *Bibliografía de mossèn Francesc Baldelló i Benosa, Pvre.* Barcelona: Arxiu Diocesà: Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona, 1977.

- CORTÈS I MIR, Francesc. «Baltasar Simó Tito Saldoni i Remendo». A: *Gran enciclopèdia de la música* [en línia]. <<https://www.enciclopedia.cat/EC-GEM-11499.xml>> [Consulta: 13 desembre 2017].
- «Bernat Calbó Puig». A: *Gran enciclopèdia de la música* [en línia]. <<https://www.enciclopedia.cat/EC-GEM-11488.xml>> [Consulta: 15 desembre 2017].
- CRUZ-MUNDET, José Ramón. *Archivística: Gestión de documentos y administración de archivos*. Madrid: Alianza, 2014.
- DUPLÀ DEL MORAL, Ana. *Manual de archivos de oficina para gestores: Comunidad de Madrid*. Madrid; Barcelona; Buenos Aires: Marcial Pons, 2009.
- GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «La controvertida preeminència musical de la seu dins la Barcelona de la segona meitat del segle XVI». *Anuario Musical*, 46 (1991), p. 103-125. També disponible en línia a: <<https://search-proquest-com.are.uab.cat/docview/1300368013?accountid=15292>> [Consulta: 13 desembre 2017].
- RIFÉ SANTALÓ, Jordi. «Joan Noguers / Joan Nogués». A: *Gran enciclopèdia de la música* [en línia]. <<https://www.enciclopedia.cat/EC-GEM-11273.xml>> [Consulta: 13 desembre 2017].



## LA PREOCUPACIÓ PER LES TROMPES DE L'ORQUESTRA PAU CASALS

PEPE RECHE ANTÓN

Investigador independent

Yo deseaba aprender de tocar violín, pero mi vecino era un profesor de piano. Menos mal que no fue un profesor de trompa.

Joan LLONGUERAS, *Evocaciones y recuerdos  
de mi primera vida musical en Barcelona*

### RESUM

L'any 1920, Pau Casals va fundar una nova orquestra a Barcelona amb el seu nom: l'Orquestra Pau Casals. Junt amb altres raons de caràcter personal i professional, el seu objectiu era establir a la capital catalana una orquestra de primer nivell, com les que havia conegut a tot el món —especialment als Estats Units— en la seua carrera com a solista. Una de les seues preocupacions principals en la creació d'aquesta institució musical va ser la configuració del quartet de trompes.

Aquest article argumenta la inquietud manifesta de Casals pels trompistes de l'orquestra, en un dels moments més destacats de la història de la música al país i en un temps de transformació de l'instrument, tant per la recepció d'un nou repertori simfònic —en què destaquen les composicions de Richard Strauss— com per l'existència de notables canvis organològics per a adaptar la trompa a les exigències i necessitats d'aquestes noves obres.

PARAULES CLAU: Orquestra Pau Casals, Pau Casals, trompa, trompista, patrimoni musical, repertori orquestral.

### CONCERN FOR THE FRENCH HORNS IN THE PAU CASALS ORCHESTRA

### ABSTRACT

In 1920, Pau Casals – known internationally as Pablo Casals – founded a new musical ensemble in Barcelona under his own name: the Pau Casals Orchestra. As well as having other personal and professional reasons, his objective was to establish a first-class

orchestra like the many that he had known all over the world – and especially in the USA – during his career as a soloist. One of his main concerns during the creation of this musical institution was the configuration of the French horn quartet.

This article looks at Casals' manifest concern for the horn players of his orchestra during one of the most outstanding moments in the history of music in Barcelona and in a time of transformation of the instrument, due to both the reception of a new orchestral repertoire — mainly Richard Strauss' tone poems — and the remarkable organological changes that had taken place in order to adapt the French horn to the needs and challenges of these new works.

KEYWORDS: Pau Casals Orchestra, Pau Casals, Pablo Casals, French horn, horn player, musical heritage, orchestra repertoire.

## 1. L'ORQUESTRA PAU CASALS

El dimecres 13 d'octubre de 1920 actuava públicament per primera vegada l'Orquestra Pau Casals (OPC). Ho feia sota la direcció de qui n'havia estat el creador i impulsor, Pau Casals (1876-1973), en un concert al Palau de la Música Catalana de Barcelona. El violoncellista i director d'orquestra culminava, així, un llarg procés de fundació i d'execució d'aquesta nova institució musical. A la vegada, iniciava la història d'una orquestra que va canviar decisivament la realitat musical catalana durant les dècades de 1920 i 1930.

Amb aquell concert, per tant, es presentava oficialment a la societat barcelonina un conjunt que va oferir, de manera fixa i durant més d'una quinzena d'anys,<sup>1</sup> dues temporades de concerts —la de tardor i la de primavera— al Palau de la Música Catalana, a més de concerts de quaresma al Gran Teatre del Liceu; també va participar en les sessions de l'Associació Música da Camera i va esdevindre l'eix vertebrador de la programació de l'Associació Obrera de Concerts, fundada pel mateix Casals.

Centrada a Barcelona —on va oferir la pràctica totalitat dels concerts— i al voltant del territori català (a les ciutats de Girona, Figueres, Mataró, Olot, Palamós, Sant Feliu de Guíxols, Terrassa i Vilanova i la Geltrú) —on va fer una desena d'actuacions—, l'OPC només va creuar els Pirineus en una ocasió per fer dos concerts a París. Tot i els diversos intents per a realitzar actuacions en altres indrets de l'Estat espanyol<sup>2</sup> i en altres països (incloent-hi una gira sud-

1. L'OPC va funcionar amb regularitat des de finals de 1920 fins al juliol de 1936, amb un parell de concerts aïllats durant el 1936 i el 1937.

2. Joaquim Pena, secretari de l'OPC, parla el 1923 de la possibilitat de tocar a Sevilla, tot i que les despeses del viatge serien inassolibles si aquest concert no es combinava amb actuacions a València, Saragossa o Madrid (Arxiu Nacional de Catalunya [ANC], UI 125, carta de Joaquim Pena a Pau Casals, del 25 de març de 1923); més tard, anuncia unes negociacions amb València per a fer-hi dos concerts l'any 1924 (ANC, UI 6234, núm. 125, carta de Joaquim Pena a Pau Casals del 5 de juliol [de 1924]).

americana),<sup>3</sup> l'OPC es va presentar a l'estranger només a l'Olimpíada Cultural Francesa de l'any 1924; i també va sonar als gramòfons de tot el món a través dels seus enregistraments amb la companyia His Master's Voice.

En resum, més de tres-cents cinquanta concerts i tres àlbums de discos de pedra amb els quals Casals posava en evidència i resolía, tot d'una, la manca d'un conjunt musical estable i de primer ordre a Catalunya. Una orquestra que va situar la ciutat de Barcelona en el mapa musical europeu des de la seua fundació i fins a l'esclat de la Guerra Civil Espanyola, conflicte que va provocar la desaparició de l'OPC sota el nom del seu director i un llarg parèntesi en l'activitat cultural i orquestral a la capital catalana.

Tot i el seu pes en la carrera de Casals —especialment en la seua faceta com a director— i la importància històrica de l'orquestra en el context català i europeu, el tractament bibliogràfic que se n'ha fet ha estat molt irregular. No existeix cap estudi monogràfic de l'OPC, mentre que en les nombroses biografies sobre Casals l'orquestra ocupa llocs molt diferents, segons l'autor.<sup>4</sup>

En resum, H. L. Kirk i un dels seus biògrafs més moderns, Robert Baldock, són probablement els que han parlat més detalladament de l'OPC. D'altra banda, les obres de Josep Maria Corredor i de Joan Alavedra recullen els detalls més anecdòtics al voltant de la formació de l'orquestra, però no aprofundeixen en la seua tasca ni en el seu impacte. Un altre autor, Enric Casals, germà del violoncellista, adverteix les inexactituds en les dades de les diverses biografies i, concretament, fa un avís sobre les referides a la creació de l'OPC que recull Corredor.<sup>5</sup>

3. Així ho indica un memoràndum conservat a l'ANC, Fons Pau Casals, inventari 367, codi 0204, sign. top. 03.01.26.01.02, núm. 53, que fa referència a les negociacions per a organitzar una gira per diferents països de l'Amèrica del Sud l'any 1921, si ja té formada l'orquestra: «Si no la ha formado querrá decir que tomará parte, como concertista, en la tournee [...]. La tournee de la orquesta deberá empezar el 1º de junio de 1921, en el punto que se elija para comenzar la tournee.»

4. Vegeu, entre d'altres, Lillian LITTLEHALES, *Pablo Casals*, 1929; Joan LLONGUERAS, *Evocaciones y recuerdos de mi primera vida musical en Barcelona*, 1944; Josep Maria CORREDOR, *Conversations with Casals*, 1957; Joan ALAVEDRA, *Pau Casals*, 1975; Bernard TAPER, *Cellist in exile*, 1962; Elisa VIVES DE FÀBREGAS, *Pau Casals*, 1966; Albert E. KHAN, *Joys and sorrows: Reflections by Pablo Casals*, 1981; H. L. KIRK, *Pablo Casals: A biography*, 1974; Enric CASALS, *Pau Casals: Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts*, 1979; Roser TORRES (ed.), *L'Orfeó Gracienc i el seu entorn ciutadà: Memòries del mestre Joan Balcells*, 1984; Robert BALDOCK, *Pau Casals*, 1994; Oriol MARTORELL, *Quasi un segle de simfonisme a Barcelona*, 1995; Francesc BONASTRE, «Casals i Delfilló, Pau», a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2, 1999, p. 281-289; Francesc BONASTRE, «Orquestra Pau Casals», a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, 2001, p. 284-285; Joaquim RABASEDA, «El llarg parèntesi de l'Orquestra Pau Casals», *L'Avenç*, núm. 394 (tardor 1973), p. 68-69.

5. Enric CASALS, *Pau Casals: Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts*, 1979, p. 232.



## 2. LA TRIA DELS MÚSICS

Pel que fa a la configuració de la plantilla orquestral, existeixen nombroses observacions i també contradiccions entre els diferents autors, tot i tractar-se d'una qüestió cabdal en la creació i en el funcionament habitual de l'OPC.

En primer lloc, coneixem que va ser una de les tasques que Casals no va delegar. Si bé va disposar de diferents ajudes per a cercar la totalitat dels membres, el mateix director va voler assegurar-se de la qualitat dels instrumentistes i, en molts casos, sobretot en el cas de les cordes, els va escoltar privadament a la seu que l'OPC va situar a l'Institut Musical Casals.<sup>6</sup> Així explica Joan Balcells, director de l'Orfeó Gracienc, el procés de selecció:

Tal com acabo de dir, es va formar aquesta Orquestra pel bo i millor que hi havia: sobretot en el conjunt de corda, van haver d'entrar-hi per oposició. És a dir, que s'exigia molt als qui es presentaven. Ell [Pau Casals], tenia prou autoritat per a fer-ho, perquè les seves condicions com a director, eren excepcionals.<sup>7</sup>

Un dels suports més importants en aquesta tasca de recerca dels músics va ser Domènec Forns (1888-1943), violinista i professor de solfeig de l'Escola Municipal de Música de Barcelona.<sup>8</sup> Per la seua experiència com a docent i com a intèrpret, coneixia molt bé el context dels músics actius a la ciutat<sup>9</sup> i, pel seu càrrec de president del Sindicat Musical de Catalunya, suposava un punt de contacte excel·lent entre Casals i els possibles candidats a membres de l'orquestra. A més de la proximitat amb els músics actius a Barcelona, Forns també va esdevindre un referent de primera mà per a Casals a l'hora de conèixer la realitat d'aquests i les seues condicions laborals i salarials a la ciutat.

En aquest sentit, Casals va oferir una remuneració més alta de l'habitual, el doble (!),<sup>10</sup> a més de comprometre's amb els músics per dues temporades l'any. Tot i això, l'activitat dels instrumentistes per a poder-se guanyar la vida era ben

6. La seu va passar per diferents adreces de la ciutat de Barcelona: carrer dels Arcs, 1; rambla de Catalunya, 94, i avinguda Diagonal, 440.

7. Roser TORRES (ed.), *L'Orfeó Gracienc i el seu entorn ciutadà: Memòries del mestre Joan Balcells*, 1984, p. 243.

8. Va entrar en contacte amb Casals abans de la creació de l'OPC, com ho assenyalen la targeta de visita i la nota que es conserven a l'ANC, UI 3486, núm. 94.

9. Enric CASALS, *Pau Casals: Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts*, 1979, p. 79.

10. Resulta difícil determinar clarament aquesta afirmació, ja que no disposem d'informació de les tarifes habituals. Podríem establir, per exemple, una comparació amb les informacions que Toldrà dona del seu sou a la Sala Imperi l'any 1910, com a violinista d'orquestra de teatre. Vegeu Francesc CORTES i Mercè COMAS (ed.), *Eduard Toldrà: Impressions incoherents de la meua vida frívola a Barcelona*, p. 81-82. Però aquesta comparativa no seria gens exacta. Tanmateix, el fet de parlar del doble s'aproxima a la comparativa que, més endavant, hem fet amb el cost per concert de l'OPC i l'Orquestra Simfònica de Barcelona (vegeu Biblioteca de Catalunya (BC), M 4879/125 i M 7123/20).

diversa i difícil de compaginar, com descriu el violinista i violista Rafael Gálvez en resposta a la proposta de Casals a formar part de l'OPC:

Distinguido amigo:

[...] en este momento no estoy con la suficiente serenidad para explicar á V. cómo agradezco y cuánto estimo —por lo mucho que vale y representa— el honor de haberse siquiera acordado de mi insignificante persona.

Y aunque V. se expresa de una manera categórica pidiendo ya por adelantado mis condiciones, me permito observarle que yo no puedo aceptar la más pequeña proposición antes de ser examinado imparcialmente por V.

Si mis méritos fueran algo notables hubieran ya dado alguna muestra de su valor y ni siquiera debe hablar en favor mio el que me tenga Dn. Luis por compañero en su sexteto ya que soy el elemento más flojo y el único que resta á la corporación el relieve que por sus componentes merece.

Por reconocer esto así sostengo la lucha de mi conciencia con la ambición de llegar á tan alto honor.

Esta temporada se prolongará probablemente hasta el 15 de Septiembre y mis obligaciones en Barcelona empiezan el 1º de Octubre con las cuatro ó cinco lecciones que tengo y mi plaza del Hotel de Oriente. Todo ello tiene facil arreglo por ese mes y en cuanto al 1º de Noviembre que se amplía el trabajo del Hotel con los conciertos del Café Condal debiera antes consultar —caso de tener que faltar— con el propietario, para no perder esa plaza que es mi base de vida y la unica regularmente retribuida que hay en Barcelona.

Con afectos á su madre y hermanos se despide su affmo. s.s. y reconocido amigo.<sup>11</sup>

Fins i tot aquesta necessitat de treballar en diferents llocs va fer renunciar alguns músics a participar en l'OPC; n'és un exemple Rafael Vila, que el gener de 1922, en no poder posar un substitut a un cinema barceloní, informa Casals de la impossibilitat de tocar a la següent temporada de l'orquestra:

Apresiable Maestro.

El Sr. Forns me dijo si estaba dispuesto ha tomar parte en la proxima serie de conciertos. Sintiendo mucho me beo precisado manifestar á Vd que por no dejarme poner un remplasante en el Cine Pathé de ninguna manera, me es imposible acer dicha serie por lo que espero me dispensara Vd. por esta bez y seguira lo concesibo [*sic*: en lo sucesivo] contando con migo.

Aprobecho esta ocasion para ofrecerme de Vd atto SS. q b s m.

Rafael Vila<sup>12</sup>

De la mateixa manera que en el cas de la fundació de l'orquestra —on va trobar notables resistències per part de personalitats del món musical barceloní—,

11. ANC, UI 3628, núm. 96, carta de Rafael Gálvez a Pau Casals del 27 d'agost de 1919.

12. ANC, UI 7394, núm. 138, carta de Rafael Vila a Pau Casals del 8 de gener de 1922.

Casals no es va deslliurar dels conflictes amb altres institucions en la qüestió de la contractació dels músics. Des del primer moment, però, va ser-ne conscient i va vetllar per evitar les coincidències amb les altres ocupacions de molts dels músics, sobretot amb els membres de la Banda Municipal de Barcelona i els de l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu:

[...] seixanta-sis dels músics escollits provenien de l'orquestra del Liceu [...]. Els altres vint-i-dos músics van sorgir en audicions obertes fetes a l'acadèmia musical que Enric Casals havia obert a la Rambla de Catalunya. Molts membres de la nova orquestra eren professionals; uns quants, pocs, no tenien experiència orquestral. Tots van ser contractats per raó del seu potencial musical, valorat per Casals. I quasi tots eren catalans. Enric Casals seria el primer violí de l'orquestra, i Enric Ainaud, amic de Casals del temps de l'adolescència, primer violí adjunt. A un altre amic, Bonaventura Dini, li van demanar que encapçalés els violoncels, amb el seu nebot, de disset anys, a la fila dels segons violins. L'única dificultat important va ser de trobar personal de la secció de metall, i dos dels quatre corns de l'orquestra es van haver d'importar de París, almenys les primeres temporades.<sup>13</sup>

Aquest text de Baldock ofereix molta més informació sobre els músics de l'OPC, més enllà de la pertinença de dues terceres parts a l'orquestra del Liceu i a les oposicions que molts d'ells van fer al davant del director de l'OPC que hem comentat més amunt.

En primer lloc, parla de l'escassa experiència orquestral d'alguns dels escollits per oposició, un tema en el qual Kirk també coincideix, tot i que sembla que per a aquest segon autor els músics poc experimentats eren més nombrosos. Amb unes paraules molt semblants, parla d'aquesta qüestió i destaca, també, el potencial d'aquests músics que Casals havia incorporat després d'haver-los jutjat mitjançant les audicions:

Eighty-eight profesores were engaged for a first season, projected for the spring of 1920. Most of them were Catalan, few had any real orchestral experience, some had not played professionally at all; a sense of potential had weighed heavily in many choices.<sup>14</sup>

Amb el que Enric Casals està rotundament en desacord és amb l'opinió que l'OPC estava formada per aficionats; així és com defineix ell mateix aquells instrumentistes sense experiència orquestral:

Moltes són les coses atribuïdes al meu germà, que a tot músic el faran somriure començant la impossibilitat que hagin pogut ser pronunciades per Pau Casals [...].

13. Robert BALDOCK, *Pau Casals*, 1994, p. 135.

14. H. L. KIRK, *Pablo Casals: A biography*, 1974, p. 325-326.

Que l'Orquestra Pau Casals hagués estat composta per persones *sense cap pràctica orquestral*, o sigui per *aficionats*.<sup>15</sup>

En segon lloc, Baldock destaca que «quasi tots eren catalans», com també ho fa Kirk quan diu que «la majoria eren catalans». I és que aquest punt no es deixa a l'atzar, sinó que es recull en la primera de les dues bases que regulen la creació de l'OPC en el document explicatiu del projecte de l'orquestra que redacta el patronat de l'orquestra en el moment de la seua fundació:

1.<sup>a</sup> Constitució d'una gran massa simfònica, amb professors d'orquestra seleccionats entre'ls millors que constitueixen l'element musical barceloní. Cas que sigui considerat de tot punt imprescindible per a qualche determinat instrument, se recorria per excepció, a l'element foraster, procurant-se d'altres centres musicals l'instrumentista que's cregués convenient.<sup>16</sup>

Tot i això, es troben noms d'estrangers en diferents moments, i especialment en el cas dels trompistes. De fet, quan Boult dirigeix i observa l'OPC durant l'any 1922 hi identifica un únic membre no català:

[...] an orchestra consisting of musicians perfectly competent to take their place in any symphony orchestra in Europe (although it is interesting to note that only one member was not a native of Barcelona) [...] <sup>17</sup>

Es tracta del primer trompista d'aquell moment, Willem Valkenier (1887-1986), nascut a Rotterdam. Però l'apunt de Boult no és del tot exacte, ja que l'OPC tenia tant músics nascuts a fora de Catalunya com uns quants italians, més o menys arrelats a Catalunya (com ara el clarinetista Josep Nori o el corn anglès Giordano Giordani), als quals també hem d'afegir els tres Dini: els violinistes Dino i el seu fill, Pau, i el violoncellista i germà del primer, Bonaventura (en el cas del darrer, era nascut al Vendrell, però tenia ascendència italiana).

De fet, un d'aquests estrangers va protagonitzar un episodi curiós en el moment de la seua elecció. Va ser el cas de Josep Nori. La decidida tria de Casals va sobtar tant Enric Casals com el mateix clarinetista. El germà del violoncellista ho relata amb aquestes paraules:

15. Enric CASALS, *Pau Casals: Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts*, 1979, p. 307.

16. ANC, Fons Pau Casals, inventari 367, codi 0204, sign. top. 03.01.26.01.02, núm. 52. Imprès explicatiu del projecte de l'Orquestra Pau Casals (15 de juny de 1920).

17. Adrian C. BOULT, «Casals as conductor», a *Music and Letters*, vol. 4, núm. 2 (abril 1923), p. 149. Si bé l'article va ser publicat en el número de *Music and Letters* de l'abril de 1923, els concerts als quals fa referència són els tres primers de la sèrie IV, fets al Palau de la Música Catalana els dies 15, 20 i 26 de maig de l'any 1922.

L'únic incident digne de menció es produí en parlar del primer clarinet, perquè el meu germà digué: «Vull en Nori». Josep Nori era italià de naixement, però amb molts anys de residència a Barcelona. Nori era el cap d'una orquestrata de Festa Major coneguda pertot arreu per l'Orquestra d'en Nori. El meu germà en una ocasió l'havia sentit i veié en ell un gran artista. «Vull en Nori», repetí el meu germà. En Forns quedà emmudit. Quan parlà, digué: «Mestre, en Nori només fa grans cabrioles amb el clarinet per engrescar els pagesos que li contracten l'orquestra!». «Vull en Nori, que és un gran artista.»<sup>18</sup>

Aquest episodi, més enllà d'allò anecdòtic, representa clarament el canvi substancial que s'havia produït en l'ofici de músic des de principis de segle i, en concret, en la consideració social de la professió. La societat començava a distingir i separar els músics d'«orquestrata» de ball o de cinema dels «professors d'orquestra»:<sup>19</sup>

Quan tocaven amb les primeres agrupacions, feien una música «migrada», «errònia», «estèril»; quan ho feien amb la darrera, una altra de «digna», «excelsa», «perfecta».<sup>20</sup>

Nori va ser membre de la Banda Municipal de Barcelona entre el 1896 i el 1930 i, a la vegada, era ben conegut a la ciutat com a integrant de diferents orquestres de ball, principalment de l'Orquestra Escalas. El 1901 va fundar un nou conjunt, també per a actuar a les festes majors, l'Antigua Unión Filarmónica, anomenada popularment «Orquestra d'en Nori».<sup>21</sup> Era, per tant, un intèrpret que difícilment suportava la divisió entre músic de festes populars i professor d'orquestra. El seu perfil era, doncs, el que havia provocat el citat «incident» en la seua elecció com a membre de l'OPC per part de Casals.

La tercera de les qüestions esmentades per Baldock fa referència als membres principals de la secció de corda. Hi identifica Enric Casals com a concertino; Enric Ainaud, com a primer violí associat; Bonaventura Dini, com a primer violoncel, i el nebot d'aquest últim, als violins segons (sense especificar-ne concretament el lloc).

D'acord amb la plantilla inaugural publicada (vegeu la figura 1), cal precisar aquesta informació:<sup>22</sup> tant Ainaud com Bonaventura Dini van incorporar-se un poc

18. Enric CASALS, *Pau Casals: Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts*, 1979, p. 79-80.

19. Joaquim RABASEDA, «La música del Noucentisme», a *Athena 1913: El temple del Noucentisme*, 2013, p. 182-183.

20. Joaquim RABASEDA, «La música del Noucentisme», a *Athena 1913: El temple del Noucentisme*, 2013, p. 188-189.

21. Roser CARCELLER, *Descobrim els clarinetistes de Barcelona de la segona meitat del segle XIX fins la Guerra Civil*, 2015, p. 14-24.

22. Trobem exactament el mateix comentari sobre Ainaud i Bonaventura Dini a H. L. KIRK, *Pablo Casals: A biography*, 1974, p. 325-326: «The assistant concertmaster was Enrique Ainaud, the music student who had met Casals on a Paris street in 1894 and told him about an opening in the can-

més tard a l'orquestra<sup>23</sup>; el cap de segons violins era el germà de Bonaventura, Dino Dini,<sup>24</sup> si bé és cert que el fill d'aquest darrer, Pau Dini, es troba a la llista de segons violins. Caldria afegir-hi Joan Ribas, com a cap de violes, i Bernardí Gálvez, cap dels violoncells.

| PERSONAL DEL'ORQUESTRA     |                     |                   |                       |
|----------------------------|---------------------|-------------------|-----------------------|
| Mestre Director PAU CASALS |                     |                   |                       |
| <b>VIOLINS 1.ªS</b>        | <b>VIOLINS 2.ªS</b> | <b>FLAUTES</b>    | <b>CLARINETS</b>      |
| Enric Casals               | Dino Dini           | Josep Vila        | Josep Nori            |
| Juli Jarque                | Santiago Burgués    | Esteve Gratacós   | Conrad Cardús         |
| Agustí Torelló             | Francesc Barbat     | Joan Puigdueta    | <b>CLARINET BAIX</b>  |
| Joan Sala                  | Salvador Bojarull   |                   | Enric Galcerán        |
| Manel Giménez              | Rafel Rosetti       | <b>OBOES</b>      | <b>FAGOTS</b>         |
| Josep M.ª Escolà           | Antoni Bosom        | Cassà Carles      | Antoni Goxens         |
| Manel Calsina              | Pau Giral           | Josep Ros         | Joan Bonastre         |
| Enric Nogués               | Manel Salvador      |                   | Angel Manén           |
| Domenec Forns              | Agustí Carbonell    | <b>CORN AGLÈS</b> | <b>CONTRAFAGOT</b>    |
| Rafel Vidal                | Antoni Morató       | Giordano Giordani | Angel Manén           |
| Joan Junqueras             | Miquel Camprubi     |                   | <b>TROMBONS</b>       |
| Enric Solsona              | Pau Dini            | <b>TROMPES</b>    | Joaquim Gallofré      |
| Josep Porquet              | Joan Vidal          | François Lamouret | Pere Mercader         |
| Joan Altimira              | Tomás Prunell       | Alphonse Morin    | Alvar Antolí          |
| Miquel Torrens             | Narcís Clà          | Ramón Bonell      | <b>TUBA</b>           |
| Joaquim Mestres            | Enric Gomis         | Pascasi Flores    | Ramón Milà            |
|                            |                     | Ramon Nolla       | <b>CEMBA</b>          |
| <b>VIOLES</b>              | <b>VIOLONCELS</b>   | <b>TROMPETES</b>  | Andreu Olivé          |
| Joan Ribas                 | Bernardí Gálvez     | Joan Rovira       | <b>ARPES</b>          |
| Gracià Tarragó             | Guillem Ferrer      | Llorenç Domingo   | Raquel Martí de Ribas |
| Francesc Musolàs           | Santiago Volart     | Francesc Coma     | Elisa Calvo de Carles |
| Alvar Palau                | Ferrán Pérez        |                   | <b>CAMPANOLEG</b>     |
| Alexandre Riera            | Francesc Clot       | <b>TIMBALES</b>   | Emili Valdés          |
| Josep Font                 | Josep Pagès         | Eliseo Martí      |                       |
| Cassà Casademont           | Josep Umbert        | <b>CELESTA</b>    |                       |
| Felip Vives                | Jaume Piña          | Joan Dotres       |                       |
| Rafel Gálvez               | Josep M.ª Getan     | <b>XILOFON</b>    |                       |
| Josep Antonés              | Santiago Torrens    | Joan Durán        |                       |
| <b>CONTRABAIXOS</b>        |                     |                   |                       |
| Pere Valls                 | Jaume Brusco        |                   |                       |
| Santiago Cortadella        | Joan Gratacós       |                   |                       |
| Salvador Escofet           | Antoni Montaner     |                   |                       |
| Conrad Bas                 | Tomás Goxens        |                   |                       |

FIGURA 1. Programa del concert inaugural de l'OPC, p. 4-5.

FONT: CEDOC.

Es tractava de músics de la màxima confiança per part de Casals, fet que respon clarament al disseny d'una orquestra amb músics amb diferents nivells d'experiència, en un conjunt en construcció, que necessita referents veterans i solvents:

Each instrumental section had a leader who was at least a competent musician and who worked with his component of the orchestra to bring it somewhere close to

can orchestra of the Folies-Marigny. First cello was Casals' long-time friend Bonaventura Dini, whose seventeen-year-old nephew Pau joined the second-violin section».

23. És especialment interessant en aquest sentit la correspondència entre Bonaventura Dini i Pau Casals, conservada a l'ANC, UI 2945, núm. 89. S'hi pot seguir amb detall la negociació de les condicions econòmiques i el seu lloc a l'orquestra.

24. Així ho confirma també la llista de «solistes» que ofereix el diari *El Diluvio* (13 octubre 1920), p. 15.

the conductor's standard, but more than one experienced musician wondered after each season's first rehearsal how it would be possible to play adequately, much less well, after only a week's preparation. They were always amazed by what had been accomplished by the end of that week and at the orchestra's improvement at the end of the season.<sup>25</sup>

Així és la descripció que en fa Kirk, que continua una mica més endavant. També parla de les normes bàsiques del funcionament de l'orquestra: puntualitat, estudi i una negativa absoluta als suplents. L'OPC, doncs, tractava de deixar de banda el costum tan habitual de posar substituïts als assajos o, fins i tot, als concerts quan els músics, per a compaginar feines diferents i haver d'estar en una altra ocupació, havien de suplir les pròpies absències.<sup>26</sup>

L'últim dels temes al qual es refereix Baldock és la dificultat de trobar instrumentistes de metall. Arriba a afirmar específicament que «dos dels quatre corns de l'orquestra es van haver d'importar de París, almenys les primeres temporades».

De fet, la necessitat d'importar trompistes va anar més enllà de França i més enllà de les primeres temporades. La configuració del quartet de trompes de l'OPC va ser, sens dubte, una qüestió cabdal en la formació de l'orquestra. A més, ho va ser no només en els moments inicials, sinó que va esdevindre un problema reiteratiu —i sempre dificultós de resoldre—, com a mínim durant els cinc primers anys d'existència.

### 3. LA PREOCUPACIÓ PER LES TROMPES DE L'ORQUESTRA PAU CASALS

La preocupació de Casals per les trompes s'evidencia des de l'inici del procés de creació de l'OPC, ja que des dels primers moments aquest és un dels temes més recurrents en la correspondència amb el secretari de l'orquestra, Joaquim Pena (1873-1944), juntament amb l'adquisició de nous materials i la recerca puntual d'altres músics.

Com Baldock, Kirk esmenta genèricament el nivell de qualitat dels músics locals i remarca que, si bé amb les cordes no hi va haver cap problema i que per a les fustes van aconseguir també prou instrumentistes, en el cas dels metalls la selecció no va ser tan senzilla i es va haver de contractar alguns músics de fora:

Finding enough Catalan musical talent to staff a good symphony orchestra was more of a problem. There were string players in plenty, and enough woodwinds, but some brass had to be imported.<sup>27</sup>

25. H. L. KIRK, *Pablo Casals: A biography*, 1974, p. 333.

26. H. L. KIRK, *Pablo Casals: A biography*, 1974, p. 329.

27. H. L. KIRK, *Pablo Casals: A biography*, 1974, p. 333.



D'altra banda, Enric Casals també parla de la qüestió dels trompistes. Coincideix en la presència dels dos francesos esmentats per Baldock,<sup>28</sup> però hi afegeix una breu explicació sobre les raons de la preocupació del seu germà. Exposa obertament que Pau creia insuficient el nivell dels trompistes locals per a una orquestra de l'altura pretesa. Així, resumeix que a Barcelona només hi havia dos trompistes amb prou qualitat per a formar part de l'OPC, tot i que no n'esmenta els noms. Un altre dels aspectes destacats del testimoni que hi aporta Enric Casals és l'afirmació que la presència i la influència d'aquests francesos van provocar un estímul notable en els trompistes locals; aquest fet va desembocar en una millora del seu nivell i es va traduir, finalment, en la contractació innecessària d'estrangers:

Per tenir una orquestra com la que el meu germà volia, de les quatre trompes indispensables solament hi havia dues de molt bones. Les altres dues van ésser contractades a París i eren tan notables, que la seva actuació va fer pujar la categoria de totes les de Barcelona, i arribà el moment que les de París ja no foren necessàries.<sup>29</sup>

Tanmateix, aquestes afirmacions d'Enric Casals no són totalment exactes: per una banda, amb relació a la incorporació de trompistes locals, que inicialment no va ser de dos sinó de tres, juntament amb aquests dos francesos; i, de l'altra, pel que fa a la necessitat de disposar de trompistes estrangers —o, almenys, de fora de Barcelona—, ja que va perdurar més temps del que deixa entreveure. De fet, després de prescindir dels trompistes francesos, encara hi va haver altres components forasters en el quartet de trompes i l'esmentada autosuficiència trompística local no va arribar just després de la marxa dels francesos, sinó uns quants anys més tard.

A més d'aquests testimonis bibliogràfics, tots ells fets *a posteriori*, la correspondència de Pau Casals amb diferents interlocutors també reflecteix, de primera mà, aquesta preocupació. Es tracta d'una qüestió que surt en les cartes amb Pena, però també la correspondència entre Casals i altres interlocutors, diferents amics i col·laboradors,<sup>30</sup> recull aquesta inquietud per les trompes. Entre aquests documents trobem, fins i tot, peticions directes d'ajuda en la cerca d'instrumentistes per al quartet.

El primer d'aquests testimonis, per ordre cronològic, és la comunicació entre Casals i el seu amic i col·lega violoncellista Bonaventura Dini (1876-1936). Entre la vintena de cartes de Dini<sup>31</sup> hi ha lletres bastant anteriors a la formació de l'OPC en què els dos músics tracten d'assumptes de caire personal; així mateix, existeixen documents datats immediatament abans de la creació de l'orquestra en

28. Robert BALDOCK, *Pau Casals*, 1994, p. 135.

29. Enric CASALS, *Pau Casals: Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts*, 1979, p. 79.

30. La correspondència conservada al fons de l'OPC a l'ANC conté les cartes rebudes per Casals. Rarament es troben documents enviats per ell. A través de les respostes podem interpretar els missatges de Casals.

31. ANC, UI 2945, núm. 89.



què Pau Casals convida Dini a formar-ne part i en discuteixen les condicions. Les cartes de Dini situen el diàleg al voltant de la posició que hauria d'ocupar a l'orquestra, així com la remuneració de la seua feina i altres demandes econòmiques relacionades amb la incorporació, com ara el pagament de les despeses del viatge des d'Itàlia (on s'havia establert Dini com a violoncellista i cantant). Pel to familiar i per les nombroses qüestions de caràcter personal tractades, aquesta correspondència mostra la proximitat dels dos músics.

Però, més enllà d'aquests temes, hi ha un parell de documents que revelen la petició explícita de Casals, inclosa en les primeres cartes d'invitació a l'OPC dirigides a Dini: la cerca de trompistes a Itàlia per a incorporar-los també a l'orquestra. Aquestes lletres daten de l'agost de 1920, és a dir, del període previ a la presentació de l'orquestra, i proven, doncs, que la preocupació pel quartet de trompes ja era present des dels primers moments del procés de fundació.

La primera d'aquestes comunicacions no és una carta, sinó un telegrama de Dini. És, per tant, una resposta immediata a Casals, fins i tot abans d'abordar els altres temes citats i, en concret, la seua incorporació a l'OPC. En només sis paraules, Dini resumia l'estat de la qüestió. És tremendament explícit, ja que diu, senzillament:

Difícil hallar trompas sigo buscando escribo.<sup>32</sup>

L'endemà de l'enviament d'aquest telegrama, Dini adreçà a Casals una llarga carta en la qual detallava les raons de la dificultat per a trobar trompistes. Hi apuntava, bàsicament, dos motius principals: en primer lloc, que Toscanini també formava en aquell moment la seua orquestra i, per tant, ja havia contractat els millors «sis o huit» trompistes d'Itàlia; en segon lloc, que la petició de Casals era molt específica —els volia *molt* bons—, cosa que feia encara més difícil la tasca. A més, el text de Dini relata que Casals buscava no una sinó dues trompes per a la formació inicial de l'OPC:

Apenes rebí'l primer telegrama vaig fer passos per a trobar les trompes; quant va arribar la carta ja'm trobava al llit amb un fort atac de gastritis amb febre. [...]

La fatal combinació que's dona de la formació d'una grandiosa i escullida orquestra per part de Toscanini, fa que sigui difícilíssim trobar lo que'm demanas, puig ell ha regirat per tota l'Italia pera acapararse les sis ò vuit millors trompes.

Crec inútil dirte que hi parlat aquí à Milà ab el dos *únicos* que jo considero que farien per tu, i naturalment estàn compromesos. També hi escrit à Torino ahont n'hi ha un escepcional (Nicolini) i tampoc pot. Hi donat veus à professors coneguts que giren l'Italia i fins avui no s'ha trobat res. També s'en ocupa la Federació Nacional Italiana, i espero rebrer dintre pocs dies notícies de Roma, Bolonia, Florencia i Nàpols, tantost sabré quelcom t'escriurè l'èxit. Com pots suposar aquí à Milà n'hi ha

32. ANC, UI 2945, núm. 89, telegrama de Bonaventura Dini a Pau Casals del 13 [d'agost de 1920].

moltes de trompes, i precisament perchè'ls conech no t'els proposo tant sols, puig tinc fè solsament ab un (Ceccarelli) que realment es bonissim; tot lo demès sont mitjanies. Com tu'm dius que'ls vols molt bons, no crec enviarte'ls.

Carlotti es fora de Milà i malalt; am tot seria inútil veurel, puig com sigui que tots els professors estèn federats per tota Italia, la secció de Milà tè'ls noms i les referencies necessaries també respecte a la capacitat de tots els federats, i per lo tant si hi ha els dos trompes i estàn disponibles, ho sabrè ben aviat.

[...] Apenas rebrè noticias dels trompes t'escriurè'l resultat i llargament pera dirte moltes coses.<sup>33</sup>

Pel que fa a Toscanini, en efecte, el juliol de 1920 havia estat nomenat director «plenipotenciari» del teatre La Scala de Milà. Des dels primers contactes per a ocupar aquest càrrec, la gran inquietud de Toscanini havia estat abordar la reorganització de l'orquestra. De fet, aquesta ja no existia com a tal, després de dos anys de tancament del teatre, arran de la Primera Guerra Mundial i les conseqüències de la postguerra al país. Amb el nom provisional d'Orchestra A. Toscanini, el director engegava aleshores un nou conjunt orquestral que el 23 d'octubre de 1920 —coincidint amb l'inici de l'activitat de l'OPC— començava una primera gran gira per Itàlia, que va continuar als Estats Units el desembre del mateix any.<sup>34</sup>

La qüestió dels trompistes italians, tractada per Dini i Casals, va donar peu fins i tot a comentaris divertits entre ells en cartes posteriors. Sis mesos més tard de l'estrena de l'OPC i de nou negociant les condicions de contractació de Dini i la seua remuneració per a la temporada següent,<sup>35</sup> aquest encara bromejava amb el que sembla que va ser una petició desorbitada de caixet per part d'un trompista torinès:

Deixo à tu el dirme la paga i si pots al menys un viatge (d'anada) i també la durada de la temporada, dient amb franquesa que respecte à la paga encar que no ocupès el lloc de I<sup>er</sup> (cosa que potser obtindria personalment al arribar jo aci) cal que sigui un xic extra en comparació als de la localitat, puig tinc una família à mes costas, i crec enrahonada ma pretesa puig això es lo acostumat com tu ja sabs. Ab tot es clar que no pretenc ni la meitat de lo que et va demanar el trompa de Torino!<sup>36</sup>

Com dèiem, a més de les cartes amb Dini, trobem la qüestió de les trompes en l'esmentada correspondència de Casals amb Joaquim Pena. Durant les vacan-

33. ANC, UI 2945, núm. 89, carta de Bonaventura Dini a Pau Casals del 14 d'agost de 1920.

34. Harvey SACHS, *Arturo Toscanini from 1915 to 1946: Art in the shadow of politics*, 1987, p. 6-7; Christopher DYMENT, *Toscanini in Britain*, 2012, p. 10. També Toscanini mostra una preocupació destacada per les trompes, motiu de consulta en les seues cartes, en diferents moments i amb diferents orquestres: vegeu Harvey SACHS, *The letters of Arturo Toscanini*, 2006, p. 15, 63, 106, 250, 256, 348 i 364.

35. Contràriament al que exposen alguns biògrafs, Bonaventura Dini no es va incorporar a l'OPC fins a la temporada de primavera del 1921.

36. ANC, UI 2945, núm. 89, carta de Bonaventura Dini del 2 de març de 1921.

ces estivals prèvies a l'estrena de l'orquestra —és a dir, al mateix temps que les cartes citades amb Dini, a finals de l'agost de 1920—, Pena parlava ben clarament amb Casals sobre la configuració complexa del quartet de trompes de la plantilla inaugural; especialment, sobre la diplomàcia necessària per a tractar el cas concret d'un dels trompistes locals, Ramon Bonell i Chanut (1889-1963). En el moment de la redacció de la carta, aquest instrumentista no havia signat «encara» el contracte amb l'OPC, mentre que altres músics ja ho estaven fent. Aquesta situació començava a provocar certa tensió en la relació amb el trompista. El fet de no haver signat era responsabilitat directa de Casals, que en aquell moment continuava buscant dos trompistes. Per tant, tractava d'evitar Bonell com a primer trompa de l'orquestra. Com que la cerca dels trompistes no estava tancada, però, quedava en suspens el lloc d'aquest músic local.

De fet, la possible contractació de Bonell estava en boca de la premsa barcelonina mesos abans de la presentació de l'orquestra. Més d'un mes abans, el juliol de 1920, el diari *El Diluvio* ja especulava sobre els músics que formarien part de la nova orquestra de Casals. Posava en evidència que la plaça de primer trompa no s'havia decidit, tot i que apuntava les converses amb Bonell i, a la vegada, afirmava que s'havia descartat la contractació d'un altre músic, Santiago Richart:

[...] aun se ignora quiénes ocuparán las primeras plazas de trompa, corno inglés, trombón y concertino.

Parece que ya se han hecho algunas indicaciones a Bonell, lo cual demuestra que se ha descartado el contrato de Richart; pero siguen sin nombrarse los demás. [...]

En fin, allá veremos.<sup>37</sup>

Richart, que havia estat membre de la Banda Municipal de Barcelona, era en aquell moment trompista de la New York Philharmonic-Symphony Orchestra,<sup>38</sup> per la qual cosa l'OPC en descartà la incorporació, tal com afirmava la premsa.

Aquest era, doncs, l'escenari que tant incomodava el secretari de l'OPC. En l'esmentada carta, pregava a Casals que prengués en consideració aquest tema, que resolgués la plaça de primer trompa i que erradiqués aquest conflicte incipient amb Bonell:

Vaig donar al Sr. Forns les contractes dels professors, firmades per mi en nom de la J[unta]. D[irectiva]. Me diu l'esmentat President que ja ha començat a recullir

37. *El Diluvio* (7 juliol 1920), p. 13.

38. Santiago Richart Pérez havia estat el primer trompa de la Banda Municipal de Barcelona; vegeu *La Vanguardia* (23 juny 1907), p. 2. També va ser solista de l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu i de l'orquestra del Teatro Colón de Buenos Aires (Argentina). El 1912 va emigrar als Estats Units, on va formar part de l'orquestra de l'Òpera de Boston i, més tard, el 1919, de la que es coneixia aleshores com la New York Philharmonic-Symphony Orchestra, l'actual New York Symphony Orchestra. Vegeu New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives, 764-06-56, *The New York Philharmonic Symphony League publication* (1939) (en línia), <archives.nyphil.org/index.php/artifact/ba337e67-a153-40ef-bd13-bc2b2cf8c70a> [Consulta: 25 agost 2016].

les firmes dels músics que ara's troben aquí i que ha enviat als que són fora, alguns a S. Sebastian,<sup>39</sup> llurs corresponents contractes per a que les retornin despatxades tot seguit.

Me diu així mateix que convé tindre la solució dels *trompes* com més aviat millor, car en Bonell aquests dies ja furga veient que els altres van firmant i que a n'ell no li diuen res. Per xò li preguem que tantost consequeixi V. donar solució satisfactoria a n'aquest difícil punt, ens ho fassi saber per telegrama, consignant además quin lloc destina al según professor que trobi, cas que tingui la sort de trobar-ne dos, car vosté sap millor que no jo que l'ordre d'importancia per a les trompes es 1er i 3er. Creu en Forns que si aquí hem de completar els llocs 2on i 4rt, en Borrel [*sic*: Bonell] no'n voldrà cap, pero aquell ja compta amb altres dos de confiança. La qüestió, principal, doncs, es no haver de recorrer a en Borrel [*sic*] a darrera hora per al 1er lloc, car ens ho faria guar. [...]<sup>40</sup>

En resum, Pena repassava amb Casals els detalls finals de la contractació dels músics de l'OPC, que portava a terme amb la col·laboració de Forns i Josep Soldevila, president de la Junta. En la carta posava sobre la taula la situació de Ramon Bonell, que era una figura local destacadíssima: membre de la Banda Municipal de Barcelona i de l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu,<sup>41</sup> professor de l'Escola Municipal de Música de Barcelona i també del Conservatori del Liceu.<sup>42</sup> Es feia evident, doncs, que si algun dels trompistes locals havia d'ocupar el lloc de primer trompa era ell. Tot i això, la situació apunta que Casals aspirava a un músic de més nivell per a aquesta tasca, un que no podia trobar entre els instrumentistes actius a Barcelona, una vegada descartat Richart. I, mentre el cercava, havia provocat aquest escenari de tensió en el mateix Bonell, que veia com els seus col·legues firmaven els contractes i ell encara no ho feia.

En el mateix document, Pena assenyala la diferent importància de cadascuna de les posicions del quartet. L'ordre de responsabilitat no és de primer a quart, en ordre descendent, sinó que situa la importància de la manera següent: primer, tercer, segon i quart. Segueix així la diferenciació —encara actual— de dos trompistes aguts (el primer i el tercer) i dos de greus (el segon i el quart). Amb aquesta classificació, un trompista solista, principalment especialitzat en el registre agut, ocuparia el lloc de tercer si no en fos el primer. El lloc de segon seria el següent en

39. Era habitual que molts músics fessen la temporada d'òpera i sarsuela a Sant Sebastià, centre d'estiueig important.

40. ANC, UI 125, carta de Joaquim Pena a Pau Casals del 26 d'agost de 1920.

41. Francesc BONASTRE, «Bonell Chanut, Ramón», a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2, 1999, p. 607: «[...] ingresó en la Banda Municipal en 1907 (en 1913 obtuvo plaza de solista de este instrumento [no ho va fer fins al 1918, vegeu la *Gaceta Municipal de Barcelona* (7 novembre 1918), p. 6]; el mismo año ingresó como solista en la orquesta del Teatro del Liceo, cargo que ocupó hasta 1938 [...]).»

42. Jaume RADIGALES, «Bonell i Chanut, Ramon», a *Gran enciclopèdia de la música*, vol. 1, 1999, s. p.: «Fou professor de l'Escola Municipal de Música de Barcelona (1914-19) i del Conservatori del Liceu (d'ençà del 1919).»

importància, a mig camí entre la responsabilitat dels anteriors i una certa especialització en el registre greu; mentre que el quart és eminentment un trompista greu. En el cas de necessitar només dues trompes, l'OPC sistemàticament empraria el primer i el tercer. En el cas de necessitar-ne sis, s'hi afegiria també una aguda i una greu, cinquè i sisè, respectivament. I en el cas de huit, parlariem de dos quartets.

Tornant a la carta de Pena, aquest comparteix amb Casals l'opinió de Forns respecte de la posició de Bonell: seguint el criteri de classificació esmentat, creu que el trompista acceptaria ser tercer trompa en el cas que hi haguera un estranger en el paper de solista; però no faria de segon. A més, els comentaris de Pena confirmen el que ja havia apuntat la correspondència amb Dini: Casals no buscava un trompista, sinó dos. Aquest fet encara complicava més la situació, ja que, per la seua banda, Bonell ja tenia dos companys trompistes «de confiança» per a ocupar les altres dues posicions. El seu paper, per tant, implicava, ni més ni menys, que tres dels quatre músics del quartet de trompes.

Tot i aquestes advertències, un mes més tard Casals encara buscava trompistes. Quan faltaven poc més de quatre setmanes per al concert inaugural, escriví a Viena, a l'agent Hugo Knepler (1872-1944). Knepler, per a satisfer la petició de Casals, tractà d'aconseguir alguns dels trompistes de l'Òpera de Viena,<sup>43</sup> que —pel que deia més tard— no era gens fàcil contractar, degut a les dificultats dels músics per a obtindre permisos en aquell teatre. A través d'una darrera carta de resposta de Knepler, del 24 de setembre de 1920, esbrinem que Casals finalment havia aconseguit els trompistes pel seu compte, tal com li ho va telegrafiar a Knepler:

Mon cher Maître,

En possession de votre aimable télégramme, j'en ai vu que vous avez déjà les cornetistes [sic]. J'avais eu des pourparlers avec l'Opéra; les difficultés consistaient seulement en ce que les musiciens ne reçoivent pas aisément un congé; mais j'aurais réussi à y parvenir tout de même quand il s'agit de cas d'urgence.<sup>44</sup>

En efecte, el dia abans d'aquesta carta de Knepler, el 23 de setembre de 1920, Pena escrivia a Casals per informar-lo de la contractació de dos trompistes de França:

Amic Casals: acaba de rebre's l'adjunta lletra de París, que d'acord amb l'Enric hem obert per si hi havia quelcom urgent. Com veurà es ben satisfactoria, car tenim ja els noms i senyes dels dos professors francesos i además les dugues fulles del Sindicat que'ns retorna firmades aquell. No he cregut necessari remetre-les al Sindicat puix que no cal, perteneixent a la Federation Int., segons digué en Forns. De totes maneres, dissabte les posaré a la disposició d'aquest.<sup>45</sup>

43. ANC, UI 4647, núm. 109, telegrama d'Hugo Knepler a Pau Casals del 20 [de setembre de 1920].

44. ANC, UI 4647, núm. 109, carta d'Hugo Knepler a Pau Casals del 24 de setembre de 1920.

45. ANC, UI 125, carta de Joaquim Pena a Pau Casals del 23 de setembre de 1920.

Aquell dia, quan faltava menys d'un mes per al concert inaugural, finalment l'OPC tenia els músics necessaris i quedava resolta la configuració del quartet de trompes per a la primera temporada. Els dos músics francesos —aquells als quals els diferents biògrafs havien fet referència— eren François Lamouret (1883-1925) i Alphonse Morin (1895-1934), i la seua arribada a Barcelona va ser anunciada a la premsa local amb un gran entusiasme:

Han llegado á esta capital los dos profesores de trompa franceses contratados especialmente para la nueva orquesta del maestro Casals. Ambos gozan fama de notables solistas en su difícil instrumento y han desempeñado importantes cargos en las orquestas de la vecina nación. El primer trompa Mr. Lamouret, fué el primer premio del Conservatorio de París, ejerció luego su cargo en la célebre orquesta Lamoureux y actualmente es profesor solista en el teatro de la Gran Opera, en la Sociedad de Conciertos del Conservatorio y en el Doble Quinteto de París.

Además era ya ventajosamente conocido del maestro Casals por haber actuado bajo sus órdenes en las temporadas de conciertos que nuestro gran artista dió en París, dirigiendo la ya citada orquesta Lamoureux.

El otro profesor, Mr. Morin, más joven en su carrera ya brillante, procede asimismo del Conservatorio con la más alta distinción, y ejerce actualmente su cargo en los notables Concerts Touche y en los de la gran Orchestre de París, que dá sus sesiones en el Trocadero.<sup>46</sup>

Per una altra banda, existeix una qüestió més que posa en relleu la importància del quartet de trompes, i especialment de la figura del primer trompa: la remuneració dels músics. Ja hem comentat abans la decisió de Casals d'augmentar el sou dels músics de l'orquestra respecte al que era habitual. Tot i no disposar d'un detall d'aquestes tarifes al llarg de l'existència de l'OPC, hi ha un parell de documents que mostren la remuneració en alguns moments de l'orquestra i en els quals es demostra que el sou del primer trompa era el més elevat, fins i tot per damunt del que percebia el concertino.

En primer lloc, el Fons Pau Casals de l'Arxiu Nacional de Catalunya (ANC) conserva el que sembla una descripció mecanoscrita de l'OPC transformada en orquestra nacional. Molt probablement, es tracta d'un esborrany de la proposta de la Generalitat perquè l'OPC es transformés en una orquestra pública.<sup>47</sup> Aquest document, que podem datar entre l'any 1932 i 1933, descriu l'orquestra i les seues funcions, parla d'una plantilla «A» amb huitanta músics<sup>48</sup> i d'una planti-

46. *La Vanguardia* (6 octubre 1920), p. 4. L'endemà apareix pràcticament el mateix text, però en català, a *La Veu de Catalunya* (7 octubre 1920, ed. matí), p. 2.

47. ANC, Fons Pau Casals, inventari 367, codi 0204, sign. top. 03.01.26.01.02, núm. 53, proposta del Consell de Cultura de la Generalitat de Catalunya (1932-1933).

48. Aquesta plantilla «A» està formada per catorze violins primers, catorze violins segons, nou violes, nou violoncel·ls, set contrabaixos, tres flautes, tres oboès, tres clarinets, tres fagots, quatre trompes, tres trompetes, tres trombons, una tuba, tres percussionistes (timbales, bombo i caixa) i una arpa.

lla «B» augmentada fins als huitanta-set.<sup>49</sup> Pel que fa als sous corresponents a la primera de les plantilles esmentades, són els següents: un sou de 27,50 pessetes; onze de 22,50; un de 19; onze de 18 pessetes; tres de 17,50; vint de 16,50, i trenta-tres de 15,50.<sup>50</sup> Aquest document, però, no especifica a quins músics correspon cadascuna d'aquestes categories salarials.

No obstant, existeixen a la Biblioteca de Catalunya (BC) uns altres documents dels moments finals de l'OPC, corresponents aproximadament a l'any 1936, molt més detallats en aquesta descripció de la part econòmica. Tot i estar agrupats en el mateix topogràfic,<sup>51</sup> són papers de diferents dates i de tipus comptable. En primer lloc, en destaquem dos: són càlculs per a dos concerts i detallen les despeses segons la categoria de cadascun dels músics. El primer es refereix a un concert amb dos assajos i assenyalava les següents despeses totals per a una plantilla de huitanta músics:

TAULA 1  
*Despesa en sous de l'OPC, segons les diferents categories salarials i els diferents instruments*  
*(procedent d'un càlcul per a dos assajos i un concert)*

| <i>Instrument</i> | <i>Cost segons categoria (en pessetes)</i>         | <i>Total (en pessetes)</i> |
|-------------------|----------------------------------------------------|----------------------------|
| Violins I         | $60 + 52,50 + (47 \times 12)$                      | 676,50                     |
| Violins II        | $52,50 + 47 + (46 \times 12)$                      | 651,50                     |
| Violes            | $55 + 47 + (46 \times 7)$                          | 424                        |
| Violoncels        | $55 + 47 + (46 \times 7)$                          | 424                        |
| Contrabaixos      | $55 + 47 + (46 \times 5)$                          | 332                        |
| Fusta             | $(55 \times 4) + (47 \times 4) + (52,50 \times 4)$ | 618                        |
| Trompes           | $82,50 + 55 + 52,50 + 47$                          | 237                        |
| Trompetes         | $55 + 47 + 52,50$                                  | 154,50                     |
| Trombons          | $55 + 47 + 52,50 + 52,50$                          | 207                        |
| Percussió         | $46 + 46 + 55 + 52,50$                             | 199,50                     |
|                   |                                                    | 3.924                      |

FONT: Elaboració pròpia a partir de BC, M 4879/125.

Podem observar que els sous són diferents segons la posició, en una repartició molt semblant a l'esborrany citat anteriorment,<sup>52</sup> però que no oferia el detall de cadascuna de les categories. El sou més alt és per al primer trompa (82,50 pessetes) i el següent és per al concertino (60). La resta dels músics es reparteixen en

49. Amb set instrumentistes de corda més.

50. ANC, Fons Pau Casals, inventari 367, codi 0204, sign. top. 03.01.26.01.02, núm. 52.

51. BC, M 4879/125.

52. En aquest cas: un sou de 82,50; onze de 55; un de 60; onze de 52,50; vint-i-tres de 47 i trenta-tres de 26.

diferents segments de l'escalafó, un total de sis de diferents (respecte als set anteriors), segons el nivell de responsabilitat.

El nivell de concreció és major en el segon document: correspon al càlcul per a un concert i tres assajos. Hi surt el cost per a cadascuna de les diferents categories de músics, amb un total de 4.718 pessetes per a huitanta-un músics. De nou, el primer trompa té el sou més alt de tota l'orquestra, el tercer trompa està igualat amb els caps de viola, violoncel i contrabaix, així com amb els solistes dels altres vents, l'arpa i també la tenora.<sup>53</sup> A continuació presentem un resum de les xifres d'aquest segon document, que inclou el preu unitari per assaig, el preu unitari per concert i la despesa total per músic, segons cadascuna de les categories dels membres de l'orquestra. Hi afegim, a més, el cost total i hi sumem la despesa total dels tres assajos i del concert. Tots els valors monetaris indicats són en pessetes:

TAULA 2  
*Despesa en sous de l'OPC, segons les diferents categories salarials i els diferents instruments  
(procedent d'un càlcul per a tres assajos i un concert)*

| <i>Nombre de músics</i> | <i>Posició</i> | <i>Preu unitari per assaig</i> | <i>Preu unitari per concert</i> | <i>Cost total per músic (3 assajos + 1 concert)</i> | <i>Total assajos (3)</i> | <i>Total concert (1)</i> | <i>Cost total</i> |
|-------------------------|----------------|--------------------------------|---------------------------------|-----------------------------------------------------|--------------------------|--------------------------|-------------------|
| 1                       | Concertino     | 10                             | 40                              | 70                                                  | 30                       | 40                       | 70                |
| 1                       | Violí I        | 10                             | 32,50                           | 62,50                                               | 30                       | 32,50                    | 62,50             |
| 12                      | Violí I        | 9                              | 29                              | 56                                                  | 324                      | 348                      | 672               |
| 1                       | Violí II       | 10                             | 32,50                           | 62,50                                               | 30                       | 32,50                    | 62,50             |
| 1                       | Violí II       | 9                              | 29                              | 56                                                  | 27                       | 29                       | 56                |
| 12                      | Violí II       | 9                              | 28                              | 55                                                  | 324                      | 336                      | 660               |
| 1                       | Viola          | 10                             | 35                              | 65                                                  | 30                       | 35                       | 65                |
| 1                       | Viola          | 9                              | 29                              | 56                                                  | 27                       | 29                       | 56                |
| 7                       | Viola          | 9                              | 28                              | 55                                                  | 189                      | 196                      | 385               |
| 1                       | Violoncel      | 10                             | 35                              | 65                                                  | 30                       | 35                       | 65                |
| 1                       | Violoncel      | 9                              | 29                              | 56                                                  | 27                       | 29                       | 56                |
| 7                       | Violoncel      | 9                              | 28                              | 55                                                  | 189                      | 196                      | 385               |
| 1                       | Contrabaix     | 10                             | 35                              | 65                                                  | 30                       | 35                       | 65                |
| 1                       | Contrabaix     | 9                              | 29                              | 56                                                  | 27                       | 29                       | 56                |
| 5                       | Contrabaix     | 9                              | 28                              | 55                                                  | 135                      | 140                      | 275               |
| 4                       | Fusta          | 10                             | 35                              | 65                                                  | 120                      | 140                      | 260               |

53. Ens referim al sou unitari. En el cas de la tenora, només hi consta un assaig.



TAULA 2 (Continuació)

| <i>Nombre de músics</i> | <i>Posició</i> | <i>Preu unitari per assaig</i> | <i>Preu unitari per concert</i> | <i>Cost total per músic (3 assajos + 1 concert)</i> | <i>Total assajos (3)</i> | <i>Total concert (1)</i> | <i>Cost total</i> |
|-------------------------|----------------|--------------------------------|---------------------------------|-----------------------------------------------------|--------------------------|--------------------------|-------------------|
| 4                       | Fusta          | 9                              | 29                              | 56                                                  | 108                      | 116                      | 224               |
| 4                       | Fusta          | 10                             | 32,50                           | 62,50                                               | 120                      | 130                      | 250               |
| 1                       | Trompa         | 15                             | 52,50                           | 97,50                                               | 45                       | 52,50                    | 97,50             |
| 1                       | Trompa         | 10                             | 35                              | 65                                                  | 30                       | 35                       | 65                |
| 1                       | Trompa         | 10                             | 32,50                           | 62,50                                               | 30                       | 32,50                    | 62,50             |
| 1                       | Trompa         | 9                              | 29                              | 56                                                  | 27                       | 29                       | 56                |
| 1                       | Trompeta       | 10                             | 35                              | 65                                                  | 30                       | 35                       | 65                |
| 1                       | Trompeta       | 9                              | 29                              | 56                                                  | 27                       | 29                       | 56                |
| 1                       | Trompeta       | 10                             | 32,50                           | 62,50                                               | 30                       | 32,50                    | 62,50             |
| 1                       | Trombó         | 10                             | 35                              | 65                                                  | 30                       | 35                       | 65                |
| 1                       | Trombó         | 9                              | 29                              | 56                                                  | 27                       | 29                       | 56                |
| 1                       | Trombó         | 10                             | 32,50                           | 62,50                                               | 30                       | 32,50                    | 62,50             |
| 2                       | T. T.*         | 10                             | 32,50                           | 62,50                                               | 60                       | 65                       | 125               |
| 2                       | Percussió      | 9                              | 28                              | 55                                                  | 54                       | 56                       | 110               |
| 1                       | Arpa           | 10                             | 35                              | 65                                                  | 30                       | 35                       | 65                |
| 1                       | Tenor[a]       | 10                             | 35                              | 45                                                  | 10                       | 35                       | 45                |

\* Per a estalviar paper, se'n van anotar només les inicials. Per la posició en què estan escrites i pel preu (igual), es tractaria de la tuba i les timbales.

FONT: Elaboració pròpia a partir de BC, M 4879/125.

Per finalitzar amb aquests documents, presentem dos exemples més. En aquest cas no són simples càlculs, sinó que es tracta de les nòmines efectives de dues actuacions. En primer lloc, el full de despesa relatiu a l'assaig i al concert corresponents als dies 18 i 19 de juliol de 1936 (tot i que aquest concert finalment no va celebrar-se). Hi trobem una diferència semblant entre el sou del concertino, Enric Casals (40 pessetes pel concert i 10 per l'assaig), i el primer trompa, Ramon Bonell (52,50 i 15, respectivament); i també en el cas del segon trompa, Jeroni Méndez (35 i 10), que està igualat amb els caps de les cordes i els vents solistes. Són exactament els mateixos preus i els mateixos trompistes en el darrer document conservat, el relatiu al concert del 12 de juliol de 1937; el concertino, en aquella ocasió, va ser Domènec Ponsa.

I, si bé no podem comparar el sou individual dels músics, un altre document conservat a la BC ens permet fer-ne una aproximació. Es tracta d'un document comp-

table manuscrit, un full de comptes, de l'Orquestra Simfònica de Barcelona, que xifra en 1.500 pessetes la despesa per concert de l'orquestra.<sup>54</sup> Una quantitat molt llunyana, per tant, de les prop de 4.000 pessetes del primer càlcul presentat de l'OPC —i encara més del segon, que supera les 4.700.

Un altre dels elements clau en la preocupació de Casals per les trompes de l'orquestra és la responsabilitat d'aquests instrumentistes en el repertori de l'OPC. En pocs anys, Casals va presentar a la ciutat totes les simfonies de Beethoven<sup>55</sup> i de Brahms,<sup>56</sup> obres que no són només referències cabdals del repertori simfònic europeu de l'època, sinó peces essencials en la presència orquestral de la trompa. A més, són les primeres obres en les quals la premsa va posar èmfasi i destacà la feina d'un dels trompistes de l'orquestra, Willem Valkenier. Així celebrava la crítica la seguretat del trompista en l'execució del seu paper:

Volem dedicar una lloança especial al senyor Willem Valkenier kammermusiker [*sic*] de Berlín (trompa), qui en aquests sis darrers concerts en què ha pres part se'n ha revelat com un veritable artista en el difícil i delicat maneig del seu instrument. Recordarem sempre la seva pastositat i dolcesa de so i la seva afinació impecable. Els passatges tan compromesos de les Simfonies de Brahms i de Beethoven els digué simplement d'una manera perfecta.<sup>57</sup>

El mateix Valkenier també va destacar en els diaris pel seu treball en les obres de Wagner,<sup>58</sup> juntament amb les de Richard Strauss, que tenen una presència molt significativa en els concerts de l'OPC;<sup>59</sup> al mateix temps, aquestes peces requereixen una tècnica destacable en l'escriptura trompística. Cal afegir que la producció de Strauss era molt propera en el temps de l'orquestra i ben admirada pel públic barceloní; recordem que fins i tot el compositor havia visitat la ciutat per presentar-hi les seues composicions, en diferents ocasions. El trompista holandès, anys més tard, es va referir a aquest tipus d'obres quan avaluava les creixents exigències tècniques i musicals, la dificultat que presentava el repertori orquestral més recent —del qual, com veïem, va participar l'OPC— per a un instrumentista com ell:

54. BC, M 7123/20.

55. Entre els anys 1920 i 1921, l'OPC va interpretar-ne set; el 1922, la simfonia núm. 4; i el 1923, en el mateix concert, la simfonia núm. 1 i la simfonia núm. 9.

56. Entre el 1921 i el 1922, va presentar les quatre simfonies de Brahms, una en cadascuna de les sèries.

57. *La Veu de Catalunya* (2 juny 1921, ed. matí), p. 11.

58. *La Vanguardia* (22 maig 1923), p. 16.

59. Francesc CORTÈS, «*El Quijote* en Barcelona: la recepció de la creació musical en la primera mitat del *siglo XX*», a *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*, 2010, p. 138, resumeix la interpretació d'obres de Strauss a càrrec de l'OPC: «[...] *Don Juan* —programada en 17 ocasiones—, *Till Eulenspiegel* —presente en 11 conciertos—, o *Muerte y transfiguración* —con 12 interpretaciones—. Aun así, la media de las obras de Strauss interpretadas por la OPC fluctuó entre las 2 y las 5 repeticiones [...]».

Late 19th and 20th century music demands much skill of the horn player not only in technique but also in volume because of the thicker and heavier orchestration.<sup>60</sup>

D'acord amb l'afirmació de Valkenier, la necessitat d'un major volum a dins d'una orquestra cada vegada més gran va ser un dels factors que va provocar canvis en el trompista, pel que fa a la seua preparació tècnica, i també en l'instrument, a escala constructiva, per a fer front als nous requeriments.

Però l'acusada responsabilitat de les trompes no es limitava al repertori de creació més moderna. Al llarg de les diferents temporades de l'OPC, van aparèixer altres peces —escrites molts anys abans— en les quals destacà el paper del quartet de trompes, com per exemple el *divertimento* K. 131 de Mozart<sup>61</sup> o l'obertura de l'òpera *El caçador furtiu*, de Weber.<sup>62</sup> També és el cas de peces instrumentades per a només dues trompes, on cal assenyalar l'extraordinari —per l'escriptura idiomàtica del període històric i per la seua exigència tècnica i musical als trompistes— i l'excepcional —per infreqüent— *Concert de Brandenburg* núm. 1, de Bach.<sup>63</sup>

Respecte a les dificultats encara més importants del paper del primer trompa, ja hem avançat el compromís que representa tocar els diferents *solis* de les quatre simfonies de Brahms o els de la majoria de les simfonies de Beethoven.<sup>64</sup> Cal afegir-hi, de manera destacada, el famós nocturn d'*El somni d'una nit d'estiu*, de Mendelssohn, amb què Valkenier es va donar a conèixer notablement en la premsa barcelonina.<sup>65</sup> També, inusualment i motivat per les seues característiques com a intèrpret, el mateix trompista es va posar al davant de l'orquestra per estrenar a la ciutat el *Concert per a trompa*,<sup>66</sup> de Strauss, de manera que va tornar a les composicions del músic alemany en què la trompa té sempre un paper destacat.

60. Willem VALKENIER, «Reflections and perceptions», *The Horn Call*, vol. 4, núm. 1 (tardor 1973), p. 16, p. 15-18.

61. Que es va interpretar en dues sèries: el 15 de maig de 1923 i els dies 9, 16 i 17 d'octubre de 1927.

62. Es va fer ja en la temporada inaugural, el 14 de novembre de 1920; el 31 d'octubre de 1926; el 29 de maig de 1927; l'11 d'octubre de 1931; el 29 d'abril de 1934, i el 7 de novembre de 1935.

63. Es va presentar el 15 d'octubre de 1924; el 5 i el 12 d'octubre de 1930, i el 20 d'octubre de 1935.

64. Les simfonies núm. 3, 5, 6, 7 i 8 contenen intervencions destacades de les dues trompes, tres en la núm. 3. En el cas de la núm. 9, el solo més destacat és per a la quarta trompa, si bé no és inusual en alguns contextos que l'interprete el trompa solista, en el seu lloc.

65. *La Vanguardia* (28 maig 1922), p. 19; *La Vanguardia* (24 maig 1923), p. 20. També en fa esment *La Veu de Catalunya* (26 maig 1923, ed. matí), p. 11 i (26 maig 1923, ed. vespre), p. 4. Es va tornar a interpretar els dies 17 i 23 d'octubre de 1926, sense que puguem identificar-hi el solista. Les interpretacions posteriors d'*El somni d'una nit d'estiu* a l'OPC (el 13 i 23 de febrer, 6 d'abril i 19 de maig de 1930) no van incloure el nocturn.

66. Va ser l'estrena a l'Estat del *Concert per a trompa i orquestra núm. 1* de Strauss, en el tercer concert de la sèrie IV de l'OPC, 26 d'octubre de 1922. L'obra es va presentar simplement com a concert per a trompa, sense cap numeració, ja que en aquell moment era l'únic concert per a trompa de Strauss. Actualment es coneix com a núm. 1 arran de la composició d'un segon concert l'any 1942.

Per tant, el grau de rellevància i de dificultat de les parts de trompa, especialment en el primer faristol, se situa clarament com un dels aspectes determinants en la necessitat de Casals de disposar de molt bons instrumentistes i fonamenta la importància de la presència d'intèrprets de primer nivell.

Amb tot, la preocupació de Casals per la configuració del quartet no va existir només en els inicis de l'OPC, sinó que va continuar més endavant, en diferents moments de la història, especialment en els primers cinc o set anys, fins que després de diferents episodis de crisi —amb diverses cerques d'instrumentistes, contractacions i absències— va aconseguir definir un quartet estable al llarg, aproximadament, dels deu darrers anys de l'orquestra, amb quatre trompistes locals: Bonell com a solista; Jeroni Méndez com a tercer trompa; Rafel Lleyda com a segon, i Ramon Nolla, com a quart.

#### 4. CONCLUSIONS

Des de la primera carta sobre la qüestió dels trompistes fins a la resta dels documents presentats, queda demostrat que Casals aspirava a tenir *molt* bons trompistes. El violoncellista els cercava a França pocs dies abans de la temporada inaugural, els havia demanat a Itàlia i va acabar ampliant l'àmbit d'acció a través de contactes a Berlín i a Viena, abans de buscar-ne també a Madrid. No volia contractar trompistes si no en tenia una referència totalment clara; els volia conèixer.

Aquests músics són un bon exemple dels canvis i de les transformacions de l'ofici de músic, sobretot el d'orquestra, en el primer terç del segle XX. En aquell moment, les orquestres es van transformar, i també se'n van crear de noves —com el cas en qüestió. Totes van guanyar presència i importància en els seus contextos socials, gràcies al suport de l'enregistrament, a la vegada que creaven nous circuits per als solistes, més amplis. L'impacte de les orquestres era, per tant, major. Arribava més lluny geogràficament perquè era capaç de viatjar d'un país a un altre en forma de disc. Els músics d'orquestra, d'altra banda, van trobar noves oportunitats en un panorama que ja no era europeu, sinó mundial; un món que competia pels millors músics i en el qual aquests viatjaven cercant institucions musicals més potents i millors condicions laborals i salarials.

En aquest context, el quartet de trompes va esdevindre una unitat cabdal en la configuració d'una orquestra de primer nivell. Ho va ser per a Casals, com també ho va ser per a altres directors de l'època, com ara l'esmentat Toscanini o Max von Schillings, director de l'orquestra de l'Òpera de Berlín —on Valkenier exercia de solista.

Per a Casals, la qualitat del trompista feia referència a dos aspectes elementals: la seguretat i l'afinació. La fiabilitat del trompista és la idea primària, quasi obsessiva, de Casals amb les trompes. No sembla que hi hagi un ideal de timbre concret per al quartet segons els múltiples instrumentistes que van sonar a l'OPC, com tampoc hi ha cap prova que indique cap directriu de Casals en aquest sentit per a la cerca de trompistes. En realitat, només alguns crítics parlen excepcional-

ment de la «dolcesa», de la «pastositat» del so d'un dels solistes —de nou, Valkenier— com un element destacable; i només en una ocasió reconeixen en aquest mateix intèrpret l'ús de diferents instruments. Per falta de criteri o per manca d'interès, no jutgen el so ni l'estil dels trompistes, a la vegada que no estalvien espai per a lloar de manera destacada l'afinació i la rotunditat de les intervencions dels solistes per, senzillament, no fallar notes.

De la mateixa manera, la premsa il·lustra ben clarament el panorama dels trompistes locals. Els seus testimonis són clau per a entendre la consideració de la trompa a la ciutat i també respecte a la recepció del repertori orquestral més recent, en mans de l'OPC. L'arribada d'aquestes obres, així com les primeres audicions i estrenes, són importantíssimes per a avaluar el funcionament de l'orquestra i dels seus trompistes: des del *Don Quixot* de Strauss (especialment confrontant la crítica de l'estrena a la ciutat, el 1905, amb els comentaris dels concerts de quaresma del 1925, amb el compositor alemany al capdavant de l'OPC) fins a la presentació de la música de Stravinsky, sense oblidar el *Concert per a violí* de Berg o les obres de Falla, Garreta o Pahissa.

En aquest panorama, els comentaris dels crítics, les reserves de la premsa en parlar sobre els trompistes actius a Barcelona en els temps de Casals —fins a l'època actual, ens atreviríem a assenyalar—, com també les consideracions i les precaucions a observar sobre alguns repertoris que reclamen i destaquen la presència dels instruments de vent en general —i de les trompes en particular—, es van transformar en elogis quan figures de primer nivell van trepitjar els escenaris de la ciutat. L'expectació amb què van rebre els trompistes francesos o l'entusiasme amb què van relatar la presència de Valkenier i els concerts on va intervenir són una prova de l'excelsionalitat en el marc de la crua descripció de la realitat habitual del panorama musical i trompístic de la capital catalana de les primeres dècades del segle xx.

## BIBLIOGRAFIA

- ALAVEDRA, Joan. *Pau Casals*. Barcelona: Aedos, 1975.
- BALDOCK, Robert. *Pau Casals*. Barcelona: Empúries, 1994.
- BOFARULL, Salvador. *Anuario musical de España*. Barcelona: La Ibérica, 1930.
- BONASTRE, Francesc. «Bonell Chanut, Ramón». A: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 2. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 607.
- «Casals i Delfilló, Pau». A: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 2. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 281-289.
- «Orquestra Pau Casals». A: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 8. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001, p. 284-285.
- BOULT, Adrian C. «Casals as conductor». *Music and Letters*, vol. 4, núm. 2 (abril 1923), p. 149-152.
- BOWEN, José A. «Finding music in musicology: performance history and musical works». A: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (ed.). *Rethinking music*. Oxford; Nova York: Oxford University Press, 1999, p. 424-451.

- CARCELLER, Roser. *Descobrim els clarinetistes de Barcelona de la segona meitat del segle XIX fins la Guerra Civil*. Treball de fi de grau. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya, 2015.
- CASALS, Enric. *Pau Casals: Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts*. Barcelona: Pòrtic, 1979.
- CORREDOR, Josep Maria. *Conversations with Casals*. Nova York: E. P. Dutton & Co., 1957.
- CORTÈS, Francesc. «El Quijote en Barcelona: la recepció de la creació musical en la primera mitad del siglo XX». A: LOLO, Begoña (ed.). *Visiones del 'Quijote' en la música del siglo XX*. Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2010, p. 131-154.
- CORTÈS, Francesc; COMAS, Mercè (ed.). *Eduard Toldrà: Impressions incoherents de la meua vida frívola a Barcelona*. Barcelona: Quaderns Crema, 2014.
- DALMAU, Anna; MORA, Anna. *Pau Casals i Andreu Claret: Correspondència a l'exili*. Barcelona: Mediterrània, 2009.
- DALMAU, Anna; MORA, Anna; CORTÈS, Francesc. *Pau Casals i Joaquim Pena: Passió per la música i pel país. Correspondència*. Barcelona: Mediterrània, 2012.
- DOMÈNECH, Sílvia (dir.). *Barcelona fotografiada: 160 anys de registre i representació. Guia del fons i les col·leccions de l'arxiu fotogràfic de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Arxiu Municipal de Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona, 2007.
- DYMENT, Christopher. *Toscanini in Britain*. Woodbrige: The Boydell Press, 2012.
- FABRÉ, Jaume. «Els que es van quedar: Barcelona, 1939». *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, núm. 14 (2003), p. 201-217.
- GAISBERG, Frederick W. *Music on record*. Londres: Robert Hale Limited, 1947. [Publicat amb el títol *The music goes round* el 1942]
- HUMPHRIES, John. *The early horn: A practical guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- KHAN, Albert E. *Joys and sorrows: Reflections by Pablo Casals*. Londres: Eel Pie Publishing, 1981.
- KIRK, H. L. *Pablo Casals: A biography*. Londres: Hutchinson & Co, 1974.
- LAMAÑA, Luis. *Barcelona Filarmónica: La evolución musical de 1875 a 1925*. Barcelona: Imp. Elzeviriana y Lib. Camí, 1927.
- LEECH-WILKINSON, Daniel. *The changing sound of music: Approaches to studying recorded musical performance* [en línia]. Londres: CHARM, 2009. <[www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html](http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html)> [Consulta: 13 febrer 2015].
- LITTLEHALES, Lillian. *Pablo Casals*. Nova York: W. W. Norton & Company, 1929.
- LLONGUERAS, Joan. «Contribució de Catalunya al coneixement i divulgació de la música universal». *La Revista* (gener-juny 1936), p. 143-155.
- *Evocaciones y recuerdos de mi primera vida musical en Barcelona*. Barcelona: Librería Dalmau, 1944.
- MARTORELL, Oriol. *Quasi un segle de simfonisme a Barcelona*. Vol. 1. Barcelona: Beta, 1995.
- MCBETH, Amy. *A discography of 78 rpm era recordings of the horn: Solo and chamber literature with commentary*. Westport: Greenwood Press, 1997.

- PHILIP, Robert. *Early recordings and musical style: Changing tastes in instrumental performance, 1900-1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- RABASEDA, Joaquim. «El llarg parèntesi de l'Orquestra Pau Casals». *L'Avenç*, núm. 394 (octubre 2013), p. 68-69.
- «La música del Noucentisme». A: FALGÀS, Jordi (ed.). *Athena 1913: El temple del Noucentisme*. Girona: Fundació Rafael Masó: Úrsula Llibres, 2013, p. 163-191.
- RABASEDA, Joaquim [et al.]. *Anàlisi de la continuïtat de músics entre l'Orquestra Pau Casals i l'Orquestra Municipal de Barcelona*. Estudi inèdit. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya, 2013.
- RADIGALES, Jaume. «Bonell i Chanut, Ramon». A: *Gran enciclopèdia de la música*. Vol. 1. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1999, s. p.
- RICE, Suzanne. «An interview with Willem A. Valkenier». *The Horn Call*, vol. 24, núm. 2 (febrer 1994), p. 27-34.
- SACHS, Harvey. *Arturo Toscanini from 1915 to 1946: Art in the shadow of politics*. Torí: Edizioni di Torino, 1987.
- SACHS, Harvey (ed.). *The letters of Arturo Toscanini*. Chicago: Chicago University Press, 2006.
- TAPER, Bernard. *Cellist in exile*. Nova York: McGraw-Hill, 1962.
- TORRES, Roser (ed.). *L'Orfeo Gracienc i el seu entorn ciutadà: Memòries del mestre Joan Balcells*. Barcelona: Orfeo Gracienc, 1984.
- VALKENIER, Willem A. «Reflections and perceptions». *The Horn Call*, vol. 4, núm. 1 (tardor 1973), p. 15-18.
- VIVES DE FÀBREGAS, Elisa. *Pau Casals*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1966.

## DE PALAMÓS AL TEATRE TÍVOLI DE BARCELONA: *RETORN* (1921), DE JOSEP SANCHO MARRACO I MIQUEL ROGER CROSA

ANNA MARIA ANGLADA I MAS  
Societat Catalana de Musicologia

### RESUM

El drama líric *Retorn*, de l'escriptor Miquel Roger Crosa i el compositor Josep Sancho Marraco, es va estrenar el dia 6 de gener de 1922 al Teatre Carmen de Palamós. Estigué escenificat per membres de l'Orfeó Aucellada, entitat fundada l'any 1913 que mantenia una gran activitat associativa tot organitzant concerts estables anuals i participant en els aplecs comarcals de la Germanor d'Orfeons de Catalunya.

Miquel Roger en va ser un dels membres fundadors i hi ocupava el càrrec de mestre director. També va ser el creador de la revista local *Marinada* i promotor dels Jocs Florals del 1914. Durant aquest període mantingué una gran relació epistolar amb el compositor Josep Sancho Marraco que reflecteix la seva amistat i complicitat per a tirar endavant el projecte que acabaria fructificant amb la creació de l'obra de teatre líric *Retorn*.

S'escenificà a Palamós en dues ocasions, després una vegada al Teatre Principal d'Olot i, finalment, alguns cops al Teatre Tívoli de Barcelona. La representació de *Retorn* fou de les últimes activitats, amb gran reconeixement popular, de totes les que realitzà aquesta agrupació de cantaires, ja que a partir del 1923 l'activitat orfeònica minvà. Aquesta representació es convertí en el referent d'una època, d'una gent i d'una vila que, en l'inexorable pas del temps, es recordava amb nostàlgia; fins avui, que n'analitzem els fets que en propiciaren la creació, la producció i la recepció.

PARAULES CLAU: teatre líric, *Retorn*, Miquel Roger Crosa, Josep Sancho Marraco, Palamós, Orfeó Aucellada, Jocs Florals, Germanor dels Orfeons de Catalunya, Teatre Tívoli, *Marinada*.



FROM PALAMÓS TO THE TÍVOLI THEATRE IN BARCELONA:  
*RETORN* (1921), BY JOSEP SANCHO MARRACO  
 AND MIQUEL ROGER CROSA

ABSTRACT

The lyrical drama *Retorn*, by the writer Miquel Roger Crosa and the composer Josep Sancho Marraco, premiered on 6 January 1922 at the Carmen Theatre in Palamós. It was staged by members of the Aucellada Choral Society, an entity which was founded in 1913 and which carried out an intense associative activity, holding stable annual concerts and taking part in the regional gatherings of the Brotherhood of Choral Societies of Catalonia.

Miquel Roger was one of the founding members of the choral society and he was its master director. He was also the creator of the local journal *Marinada* and a promoter of the Jocs Florals poetry competition of 1914. During this period he maintained a close epistolary relationship with the composer Josep Sancho Marraco, which bears witness to their friendship and to their will to cooperate in undertaking the project which led to the creation of the lyrical theatre work *Retorn*.

It was staged in Palamós on two occasions, subsequently once at the Principal Theatre in Olot and, lastly, a few times at the Tívoli Theatre in Barcelona. The performance of *Retorn* was one of the last (and highly acclaimed) activities carried out by this group of singers, since the activity of the choral society diminished after 1923. This production became the symbol of a period, of a people and of a town, and it came to be fondly remembered over the course time. Now we analyse the aspects that favoured its creation, production and reception.

KEYWORDS: lyrical theatre, *Retorn*, Miquel Roger Crosa, Josep Sancho Marraco, Palamós, Aucellada Choral Society, Jocs Florals poetry competition, Brotherhood of Choral Societies of Catalonia, Tívoli Theatre, *Marinada*.

El dia 6 de gener del 1922, al Teatre Carmen de Palamós es representava *Retorn*, un drama líric «original del pulcro literato don Miguel Roger y Crosa, y del notable compositor señor Sancho Marraco». <sup>1</sup> Entre totes les obres escèniques musicals que han trepitjat els teatres palamosins durant el primer quart del segle XX, la representació de *Retorn* és avui motiu d'aquest estudi, com a resultat de l'interès que suposa el cúmul de múltiples factors que es conjuraren en un espai de temps.

La història de *Retorn* neix, creix, es reproduïx i mor sense una aparent línia de vida premeditada. <sup>2</sup> Només mirant enrere, i calibrant la gran tasca conjunta

1. *Diario de Gerona de Avisos y Noticias* (4 gener 1922), p. 5.

2. Caldria afegir-hi que també ressorgeix després de gairebé un segle, gràcies a la complicitat de Gabriel Martín i els germans M. Carme i Vicens Prats París, nets de Vicens Prats, impulsor de l'obra i actor que interpretava Josep en el duet d'amor. I amb gran estima aprofito per a recordar, amb un sentit condol, Miquel Roger i Casamada, músic i compositor (†2017), net de Miquel Roger i Crosa, que amb gran delit esperava llegir aquest treball.

d'ambdós autors, es pot entendre i valorar que totes les circumstàncies conjurades en un lloc i moment precisos possibilitaren la gestació d'aquesta obra. El punt d'inflexió es produí a Palamós, l'any 1914, amb els Jocs Florals de literatura i música, la fundació de l'Orfeó Aucellada i la creació de la revista *Marinada*. Tot ple-gat fou conseqüència d'un afany protagonitzat per Miquel Roger i la seva aposta pels orfeonistes palamosins.

## ELS JOCS FLORALS A PALAMÓS

El mar de fons que anava impulsant l'esperit literari a Palamós durant la se-gona dècada del segle xx, i que veuria la llum l'any 1914, es faria visible gràcies a Miquel Roger, l'autor del llibret del drama *Retorn*, que fou estrenat a Palamós l'any 1922.

El ressorgiment col·lectiu per la preocupació en l'escriptura poètica i prosai-ca, però, era condicionat per l'establiment, ja al segle xix, d'un certamen literari en aquesta vila empordanesa. En aquella ocasió, va ser Martí Roger, el seu germà, que, com a secretari de la gaia festa, s'implicà en l'organització dels primers jocs florals a Palamós, junt amb altres amants de les lletres, com ara el poeta Francesc d'Assís Marull i Joan Baptista Camós. En aquest sentit, Martí Roger, en els exemplars de la recent creada *Marinada*, feia al·lusió als evocats jocs florals, que, tot i ésser distants en el temps, vint-i-tres anys abans, tingueren una illació força evident.

Els germans Roger, cadascun en la seva etapa, es valgueren de l'impuls generalitzat d'aquestes onades literàries per a materialitzar un certamen a Palamós. El recurs era prou vàlid, ja que oferia oportunitats per al conreu de les lletres catala-nes dins un format local, espai en què la condició com a activistes culturals i polí-tics els propiciava les eines necessàries per a conduir aquestes actuacions.<sup>3</sup>

Després de la ben coneguda reinstauració dels Jocs Florals l'any 1859 a Bar-celona, junt amb la proliferació continuada d'òperes de temàtica catalana que s'apropriaren de l'espai escènic a la capital, s'aconseguí una fornada de noves con-vocatòries de certàmens literaris d'aquesta tipologia en un innumerable seguici de poblacions catalanes. Palamós, tot i la llunyania geogràfica respecte de la capital catalana, aconseguí amaran-se d'aquesta onada. No obstant, per a fer efectiva aquesta promoció de la llengua, calgué esperar uns quants anys fins a la celebració dels primers jocs florals a la vila, l'any 1891.<sup>4</sup> Estigueren organitzats d'una ma-nera senzilla, però productiva, buscant els mitjans per a obtenir els premis, i amb

3. Martí i Miquel Roger estigueren vinculats a la Unió Catalanista i, posteriorment, a la Lliga Regionalista. Mitjançant aquesta adscripció política fundaren a Palamós l'Agrupació Catalanista. Dins d'aquest espai polític obtingueren el càrrec de diputats provincials per la candidatura de la Bis-bal.

4. *Marinada* (24 juny 1914), p. 100-102. La crònica era de Martí Roger, germà de Miquel Ro-ger i Crosa. Tots dos eren polítics, empresaris i escriptors destacats vinculats a les activitats culturals de Palamós. Fundaren i dirigiren la revista *Marinada*.

la convocatòria d'obres escrites en ambdues llengües, català o castellà, segons el premi al qual es presentaven. El jurat qualificador disposava d'un reconegudíssim Narcís Verdaguer Callís, polític i cosí germà de mossèn Jacint Verdaguer, i de Martí Roger Crosa, integrant de la Unió Catalanista, que hi actuà com a secretari. En aquell moment, «els certàmens locals i de barriada creats els anys vuitanta i noranta del segle XIX havien esdevingut importants plataformes propagandístiques de la doctrina regionalista».<sup>5</sup> De la mateixa manera, a la primeria del segle XX també foren objecte de la política catalanista, que s'agrupava a l'entorn de la Lliga Regionalista, encapçalada per Enric Prat de la Riba, i provocava una defensa dels ideals patriòtics.<sup>6</sup>

La represa dels Jocs Florals a Palamós, l'any 1914, es produí dins el marc d'una nova expansió cultural, molt ben promoguda i avalada per la trajectòria dels germans Roger, àvids puntals de la política impulsada cap a diversos àmbits. Aquest pas hauria estat el principi de tot el fet cultural que marcà, fins ben entrada la meitat del segle XX, una gran dinamització a Palamós a l'entorn de les arts i les humanitats. El resultat d'aquest esperit fou un actiu important, sobretot atenent que els mecanismes de divulgació vehiculats mitjançant la revista *Marinada*<sup>7</sup> actuaren d'exponent resolutori d'una estratègia adoptada per a connectar la tradició literària dins la mateixa vila.

Dins d'aquest escenari, el bagatge de Miquel Roger configurava un panorama divers: com a escriptor d'obres novel·lesques; músic i compositor; responsable de la fundació i la direcció de l'Orfeó Aucellada; mantenidor i jurat qualificador en diversos jocs florals i fundador dels de Palamós, i editor i fundador de la revista *Marinada*. Aquests actius eren importants per a determinar el caire d'aquest certamen, que no tan sols tenia una part literària, sinó que també gaudia de la dotació de premis per a composicions musicals. Aquesta conjunció de factors, tractats de manera simultània, és el pal de paller que permet entendre el nexa d'unió del vincle entre l'escriptor Miquel Roger i el músic Josep Sancho Marraco. Sens dubte, l'aglutinació de totes aquestes coincidències feren possible que l'amistat entre ells fos decisiva per culminar en el drama *Retorn* una proposta escènica d'autoria conjunta que esdevindria un projecte de futur per a Palamós.

5. Margarida CASACUBERTA, «Els certàmens floralescos en el procés de construcció de la cultura del catalanisme: els casos de Girona, d'Olot i de l'Empordà», a *Joc literari i estratègies de representació: 150 anys dels Jocs Florals de Barcelona*, 2013, p. 403.

6. Margarida CASACUBERTA, «Els certàmens floralescos en el procés de construcció de la cultura del catalanisme: els casos de Girona, d'Olot i de l'Empordà», a *Joc literari i estratègies de representació: 150 anys dels Jocs Florals de Barcelona*, 2013, p. 403.

7. *Marinada* (24 juny 1914), p. 100-102. En aquesta ocasió, Martí Roger evoca el canvi que ha sofert la població des de la celebració dels primers jocs florals, sobretot pel que fa a la indústria i el progrés econòmic que va suposar la construcció del port, l'augment dels actes festius i, també, que «la llengua catalana no s'usava mes que en la conversa», motiu que fou propici per a l'aplicació a l'escriptura, de manera moderada, dins aquest certamen literari.

**Jocs Florals de Palamós**

Els poetes i prosaïdors de la Llengua Catalana i a tots els conreueadors de la música, la revista *MARINADA* i l'ORFEO AUCELLADA conviden a concórrer als Jocs Florals que celebraran el dia 24 de Juny, ajustant-se a les condicions del següent

**CARTELL:**

**Premi ordinari:**

Flor Natural, premi d'honor i cortesia, serà adjudicada a la millor poesia de tema lliure. L'autor premiat, seguint bella i tradicional consuetut, n'haurà de fer present a la dama de sa elecció, la qual, proclamada Reina de la Festa, entregará els demés premis als autors llorejats.

**Premis extraordinaris**

- I. Cent pessetes a la millor composició en prosa.
- II. Cent pessetes a la millor sarfana, instrumentada per a cobla i amb reducció per a piano.
- III. Cent pessetes a la millor composició musical escrita a chor de veus mixtes sense acompanyament.
- IV. Cent pessetes a la millor col·lecció de cançons amb acompanyament de piano.

**Condicions:**

Totes les composicions han d'esser inèdites i escrites en català.

El Jurat concedirà els premis, accésits i mencions honorífiques que judiqui merescuts, i respectarà el dret d'optar solament a premi amb la condició expressa de que així consti clarament en la composició.

Les entitats organitzadores se reserven el dret de publicar les obres premiades en la revista *MARINADA*.

Els treballs deurán ésser remesos al Secretari del Jurat en Miquel Roger i Crosa per tot el dia 10 de Maig vinent, juntament amb plec clos que contingui el nom de l'autor i dugui escrit damunt el títol i lema de la composició

**JURAT LITERARI:** Mossèn Jaume Collell, Mestre en Gay Saber, President; Francesch Matheu, Mestre en Gay Saber; Joaquim Ruyra i Oms; Frederic Rahola; Josep Carner, Mestre en Gay Saber; Miquel Vingut i Coris.

**JURAT MUSICAL:** Enric Morera; Josep Sancho Marraco; Juli Gaireta. - Secretari General, Miquel Roger i Crosa.

Palamós, 1 de Janer de 1914.

Per la Revista *MARINADA*, Martí Roger. Per l'Orfèu AUCELLADA, Pere Bolliart

FIGURA 1. Cartell dels Jocs Florals de Palamós de l'any 1914.

FONT: *Marinada* (gener 1914), s. p.

El cartell presentat per a la convocatòria dels Jocs Florals de Palamós és útil per a comprovar si compleix amb algunes de les premisses que Casacuberta enumera en el que considera «un experiment empordanès», en referir-se a la Festa de la Bellesa de Palafrugell, que organitzava els jocs florals des de la Secció de Belles Arts del Centre Catalanista de la vila i que pretenia «agermanar la poesia i la música en una festa única».<sup>8</sup> En aquesta convocatòria de l'any 1905 hi hagué canvis substancials en el format dels premis atorgats: la dotació basada en «objectes artístics» es bescanviava per premis en metàl·lic i el tema al qual s'hauria de cenyir el concursant desapareixia. Aquest fet s'interpreta com una modernització d'alguns autors, com un reconeixement ferm a la professionalització de l'artista, que només seria factible si el nivell del jurat literari i musical tenia un reconeixement intel·lectual de prestigi i es desentenia del títol caduc de mestre en gai saber.<sup>9</sup> Les

8. Margarida CASACUBERTA, «Els certàmens floralescos en el procés de construcció de la cultura del catalanisme: els casos de Girona, d'Olot i de l'Empordà», a *Joc literari i estratègies de representació: 150 anys dels Jocs Florals de Barcelona*, 2013, p. 413.

9. Margarida CASACUBERTA, «Els certàmens floralescos en el procés de construcció de la cultura del catalanisme: els casos de Girona, d'Olot i de l'Empordà», a *Joc literari i estratègies de representació: 150 anys dels Jocs Florals de Barcelona*, 2013, p. 413.

propostes de canvi responien a criteris estètics i polítics que s'adaptaven a un reconeixement de la nova proposta d'identitat catalana. En el cas de l'Empordà, també s'hi associa una imatge simbòlica del paisatge i la dansa, atesa la repercussió de la sardana.

Ambdós cartells, el de Palafrugell i el de Palamós, contrasten en alguns conceptes. En primer lloc cal esmentar que hi trobem algunes de les noves propostes, però se'n mantenen d'altres que es consideren caducades, i més tenint en compte que el marge temporal que els separa és de deu anys. A Palamós s'hi conservà el premi ordinari amb un «objecte artístic» per a la millor poesia de tema lliure. La novetat és en els premis en metàl·lic, de 100 pessetes, a la millor composició en prosa, a la millor sardana (instrumentada per a cobla i amb reducció per a piano), a la millor composició musical per a cor de veus mixtes sense acompanyament i a la millor col·lecció de cançons amb acompanyament de piano.<sup>10</sup>

#### MIQUEL ROGER CROSA I JOSEP SANCHO MARRACO, ELS AUTORS DE *RETORN*

Miquel Roger (1881-1953) fou una persona polifacètica que abordà la cultura des de diferents perspectives, i per això la seva obra escrita es testimonia mitjançant un extens patrimoni literari, majoritàriament del gènere novel·lesc. Dins l'àmbit del periodisme cal destacar la fundació que va emprendre de la revista local de tirada mensual *Marinada*, el gener de l'any 1914 i en la qual, a part de la direcció de l'editorial, Roger també hi vehiculava la crònica i la crítica dels actes públics, sobretot professant una predilecció especial pels esdeveniments musicals. Cal no obviar que abans havia col·laborat en diverses revistes que gaudien d'un gran ressò, com ara la *Il·lustració Catalana*, *Llevar*, *Semmanari Catalanista del Empordà* i l'*Emporium* de Palafrugell. Com a orador, cal assenyalar les seves conferències sobre divulgació econòmica i les exposicions públiques polítiques, en qualitat de diputat de la Mancomunitat de Catalunya entre el 1919 i el 1922.

L'aspecte local palamosí deu a Roger la creació de l'Orfeo Aucellada i un ampli interès per la cultura musical a la vila. La seva producció artística en el camp de la composició sardanística fructificà amb aquests tres títols: *Queixa*, *Festeig* i *Encís*. La darrera obtingué un premi als Jocs Florals de 1907 a Rubí.<sup>11</sup> No obstant, la veritable relació pública amb la música la dugué a terme com a director de l'orfeó i com a crític musical (per la seva condició de director de la revista *Marinada*).

Les relacions socials de Miquel Roger es desenvoluparen en un ampli radi de poblacions, on el seu reconeixement artístic li permeté la col·laboració en diverses edicions d'aquests certàmens. Hi tingué presència com a concursant, com a membre qualificador i com a mantenidor. Com a jurat podem destacar-ne la participa-

10. *Marinada* (1 gener 1914), s. p.

11. *La Crònica* (5 juliol 1907), p. 12.

ció en els Jocs Florals de la Bisbal l'any 1909<sup>12</sup> i l'any 1911.<sup>13</sup> L'any 1916 feu de mantenidor en els de Girona.<sup>14</sup> Sens dubte, la presència de Roger a la capital catalana i l'obtenció d'un premi extraordinari en prosa dins els Jocs Florals de Barcelona l'any 1911,<sup>15</sup> en què «les autoritats hi concorregueren amb nodrides representacions, axis l'Ajuntament com la Diputació, com una nombrosa comitiva de Mestres en Gay Saber, composta d'En Guimerà, En Matheu, En Guasch, además En Sants Oliver, l'Abadal, En Puig y Cadafalch, En Nadal y altres»,<sup>16</sup> el feren guanyador de la copa artística.

No obstant, el moment de més prestigi i ressò l'obtingué en els Jocs Florals de l'any 1912 a Barcelona, quan la seva responsabilitat com a mantenidor el conduí a entonar el discurs d'inauguració d'un esdeveniment molt participat i mediàtic, el qual fou publicat en la *Il·lustració Catalana*.<sup>17</sup> A partir d'aquest moment, cal entendre la responsabilitat i el compromís que conduïrien Roger a impulsar els Jocs Florals de Palamós i l'amistat amb Josep Sancho Marraco, que afavoriria la creació d'un orfeó i nous projectes per a impulsar l'educació musical al Baix Empordà.

Josep Sancho Marraco (1879-1960), nascut a la Garriga i descendent d'una família de músics, destacà com a compositor del gènere religiós. També fou organista i mestre de capella a la parròquia de Sant Agustí i a la catedral de Barcelona. Es va distingir en aquest gènere i en el de música profana, sobretot coral, amb una producció prolífica. La seva participació en diverses edicions de la Festa de la Música Catalana fou reconeguda: el primer any (1904) va guanyar el premi extraordinari amb *Adoro te devoto*;<sup>18</sup> en la segona edició, l'any 1905, continuà en la mateixa línia de gràcia amb la *Missa de glòria a quatre veus mixtes*;<sup>19</sup> en els Jocs Florals de Girona de 1906, fou premiat per la cançó *Les Aranyes*, a partir d'un text escrit per Apelles Mestres,<sup>20</sup> i en altres capitals va veure recompensades les seves composicions, com ara a València, Huelva, Cadis, Madrid, Granollers, Barcelona i Girona. De la mateixa manera, el seu bagatge el feu partícip de la direcció de l'Orfeó Garriguenc, entitat de la seva vila natal.

La presència de Josep Sancho Marraco a Palamós va succeir just l'any 1914, data en què també s'escaigué (i no de manera casual) la primera edició de la revista *Marinada*, la creació de l'Orfeó Aucellada i els Jocs Florals de Palamós, que incloïen el concurs d'obres literàries i musicals. Aquest episodi fou molt treballat

12. *L'Avenç del Empordà* (5 juny 1909), p. 2.

13. El jurat qualificador estigué compost en aquella ocasió per Francesc Matheu, president; Frederic Rahola, vicepresident; Miquel Roger i Crosa i Prudenci Bertrana, vocals, i Miquel de Palol, secretari. *L'Avenç del Empordà* (25 juny 1911), p. 2.

14. Biblioteca de Catalunya (BC), Fons Sancho Marraco, M 2258, carta de Miquel Roger (4 novembre 1916).

15. *Baix Empordà* (7 maig 1911), p. 2.

16. *La Costa de Llevant* (15 abril 1911), p. 3.

17. *Il·lustració Catalana* (5 maig 1912), p. 218.

18. *Revista Musical Catalana* (agost 1904), p. 166.

19. *Revista Musical Catalana* (juny 1905), p. 119.

20. *Scherzando* (gener 1907), p. 2.



entre Roger i Marraco, els quals mantenien una relació epistolar que servia per a procurar l'estratègia que els conduiria a una vasta organització musical fins a arribar a la composició del drama líric *Retorn*. La seva presentació a la societat palamosina es va materialitzar en una dedicatòria publicada a la revista *Marinada*:

Salutació

¡Com me plau saludar-te, Palamós gentil!  
 Des de mon gabinet de treball t'oviro amb els ulls de l'esperit...  
 Apar que em trobo en mig d'eixes suredes frondoses, d'eixos oliverars bellíssims,  
 d'eix jovent feiner i brau, vida de ta vida...  
 Sols mancava que l'*Aucellada* de ton cel rioler sotmetés a ritme els cants harmòniosos...  
 ¡Ara encar és més admirable ton encís!  
 Salut, cantors hardits, pris i orgull d'eixa encontrada.  
 Vostra afició al cant és prova palesa del vostre fervent amor a tot lo bó, a tot lo bell, a tot lo noble.  
 Avant sempre per a gloria de l'Art i de Catalunya.  
 ¡Poble qui canta és poble fort!

J. SANCHO MARRACO

Barcelona Juny 1914<sup>21</sup>

## L'ORFEÓ AUCELLADA

El dia 16 de desembre de 1913, a la redacció de la revista *Marinada* es reuní un grup de membres cantaires palamosins que volien fundar un orfeó. Aquest fou l'inici del nou conjunt coral, que durant la trobada es decidí «batejar amb el nom *Aucellada*»,<sup>22</sup> i per al qual es nomenà una junta directiva i es ratificà el càrrec de mestre director en Miquel Roger. El seu coneixement musical li permeté adoptar una funció activa en la dinamització d'aquesta entitat, amb setanta membres distribuïts en tres seccions: dotze nens, trenta-cinc dones i vint-i-tres homes.<sup>23</sup>

Durant la segona dècada del segle xx, l'activitat teatral i coral a Palamós era tan dinàmica que oferia un amplíssim programa d'actuacions que s'havia instaurat com a *modus vivendi* imprescindible en la vida social. L'existència de diversos locals amb la infraestructura necessària per a la representació de les arts escèniques i el públic avesat a assistir-hi van fer possible una activitat força abundosa i, al mateix temps, heterogènia. Des de finals del segle XIX, les representacions d'operetes, sarsueles i obres de teatre entretingueren els palamosins. Aquests actes tenien lloc al Teatre Carmen, al Centre Econòmic i al Teatre Cervantes.

21. *Marinada* (24 juny 1914), p. 98.

22. *Baix Empordà* (21 desembre 1913), p. 3.

23. *Baix Empordà* (21 desembre 1913).

El paisatge musical que es dibuixava arreu en l'àmbit de les entitats corals s'assimilava a una rèplica de l'Orfeó Català, creat l'any 1891 a Barcelona amb l'auxili del Palau de la Música Catalana. Així doncs, el naixent Orfeó Aucellada aviat tindria una àmplia gamma d'harmonitzacions de la cançó popular més nostrada per a interpretar. Per això, la relació amb Josep Sancho Marraco fou un puntal per a l'orfeó; des del primer moment que el compositor entrà en contacte amb Roger i l'entitat palamosina, oferí el seu repertori i el suport per a tirar endavant la naixent entitat.

Els innombrables premis aconseguits per Sancho Marraco —alguns a la Festa de la Música Catalana organitzada amb l'Orfeó Català— serviren per a exaltar la seva figura i li reportaren reconeixement públic (fou nomenat director honorari de l'Orfeó Aucellada). A través de la revista *Marinada* es prodigava aquest reconeixement social, que rebia de manera continuada. En aquest sentit, les cròniques locals esdevingueren un altaveu per a fer excel·lir el repertori interpretat per l'orfeó que fes referència al mestre; fins i tot en algun text es relacionaven els premis i les obres aconseguides pel compositor garriguenc, junt amb una biografia per a cultivar els lectors de la revista.<sup>24</sup>

L'existència d'una capella de música a l'església de Santa Maria de Palamós<sup>25</sup> fou l'empenta perquè alguns cantors també s'incorporessin al nou orfeó, tot comptant alguns mestres de música, com ara el pianista i organista Ramon Casas.<sup>26</sup> En poc temps, les dues entitats es confondrien, ja que semblava que se simplificaven en la mateixa, però les distingien el lloc d'actuació i el repertori, així com la formació musical. La premsa especificava que «la Capella de l'Orfeó "Aucellada" ha començat d'assajar la missa de rèquiem, a tres veus virils, de Perosi».<sup>27</sup> Més endavant, a l'església «la Capella cantà les misses de Haller i de Tassi i motets de diversos autors».<sup>28</sup> I així continuà essent durant algun temps, ja que l'any 1916 encara es podia llegir que «la Capella, formada per elements de l'Orfeó Aucellada ha rebut cartes de persones enteses, felicitant-la per l'ajust amb que executà la *Missa Pontificalis* de Perosi, en l'església de l'Hospital, el dia de la Verge del Carme».<sup>29</sup>

Com a contrapunt, el Teatre Carmen solia ésser el lloc habitual d'actuació de l'Orfeó Aucellada, que establí una programació anual estable amb l'objectiu de

24. *Marinada* (1 gener 1922), p. 9. En aquest cas, Miquel Roger, en apropar-se l'estrena del drama líric *Retorn*, procurà fer d'altaveu del compositor i de les seves obres. L'amabilitat i el reconeixement que tingué per Sancho Marraco s'evidencià, sempre, en cadascuna de les seves cartes, ja que en totes apareix un motiu d'agraïment.

25. Fundada el 15 d'agost de 1904 com a conseqüència del *motu proprio*, decret papal de Pius X, a la parròquia palamosina.

26. Anna Maria ANGLADA MAS, «Ramon Casas, músic de Palamós. Les cançons empresonades», *Revista del Baix Empordà*, núm. 55 (2017), p. 43-48. També disponible en línia a <<http://lesmiradesdelamusica.blogspot.com.es/2017/03/ramon-casas-music-de-palamos-les.html>> [Consulta: 15 novembre 2017].

27. *Marinada* (1 març 1914), p. 47.

28. *Marinada* (1 maig 1916), p. 76.

29. *Marinada* (1 agost 1916), p. 117.



tractar monogràficament compositors a bastament reconeguts en el panorama internacional. L'any 1916, el primer concert se celebrà en honor de Beethoven, amb uns breus apunts biogràfics que Roger exposava al públic assistent, «mogut per l'anhel d'encarrilar els aficionats per via cultural».<sup>30</sup> En el següent concert es pre-tengué homenatjar Rameau i es va sol·licitar la partitura coral de *Les festes d'He-bé*, tot al·legant que la presència de francesos com a socis de l'entitat satisfaria la comunitat establerta a Palamós.<sup>31</sup> Més endavant, els protagonistes foren Schubert, Grieg i Wagner. Les partitures eren sol·licitades per l'orfeó a l'encarregat de l'ar-xiu i de les gestions de l'Orfeó Català, Francesc Pujol.

Els concerts a la sala Carmen es complementaven amb una part referida a la cançó popular catalana, en què no mancava l'expectació per les actuacions dels solistes, majoritàriament locals, tot i que alguns gaudien d'una projecció més professional, com era el cas de l'Amèrica Polls, que perfeccionava la tècnica vocal al Conservatori del Liceu,<sup>32</sup> ni pels acompanyaments instrumentals, que anaven a càrrec de mestres professors locals.

L'ús del gènere religiós o profà evidenciava una línia que blindava la tria del repertori vinculada a les actuacions de la capella i l'orfeó. En aquest sentit, en la demanda de les partitures a Francesc Pujol s'especificava que fossin «composicions corals de César Frank que no siguin religioses [...] per tal de desfer ridícules prevencions de poble, hem d'abstenir-nos de cantar religiós en els concerts profans».<sup>33</sup> Esdevenia una mesura de protecció a les crítiques sorgides dins l'ambient de disconformitat que pressionava les pautes d'actuació dels cantaires. Aquest fou el cas que es produí en l'article «Rèplica a uns despistats», en què el seu autor pugnava amb la ignorància duta a terme sobre «un article del Reglament que priva a l'Orfeó de fer ostentacions polítiques o religioses».<sup>34</sup>

El punt d'encontre entre l'Orfeó Aucellada i l'Orfeó Català es va produir en un context múltiple. Si bé, d'una banda, la correspondència entre Miquel Roger i Francesc Pujol se circumdava a l'entorn de la petició de les còpies de peces musicals, sota la premissa que «tots els orfeons rurals hem d'acudir a l'Orfeó Català, com els fills acuden al pare»;<sup>35</sup> de l'altra la voluntat de pertinença a la Germanor dels Orfeons de Catalunya, com a signes evidents d'estímul per als cantaires, es materialitzava en el fet de contactar amb altres entitats homònimes en ocasions assenyalades.

30. Centre de Documentació de l'Orfeó Català (CEDOC), Fons Francesc Pujol, *Correspondència*, 2891, carta de Miquel Roger (12 gener 1916).

31. CEDOC, Fons Francesc Pujol, *Correspondència*, 4084, carta de Miquel Roger (14 maig 1916).

32. *Baix Empordà* (30 setembre 1917), p. 2.

33. CEDOC, Fons Francesc Pujol, *Correspondència*, 2591, carta de Miquel Roger (12 gener 1916).

34. *El Programa* (13 juliol 1919), p. 2.

35. CEDOC, Fons Francesc Pujol, *Correspondència*, 2891, carta de Miquel Roger (12 gener 1916).



FIGURA 2. Fotografia dels components de l'Orfeó Aucellada l'any 1917 (d'autor desconegut).

FONT: CAT CEDOC 2.4.1 357. Centre de Documentació de l'Orfeó Català,  
<http://mdc.cbuc.cat/cdm/singleitem/collection/FotosOC/id/432/rec/1>.

L'Orfeó Aucellada va preparar amb gran entusiasme l'anada a Barcelona per participar en l'homenatge als vint-i-cinc anys de la creació de l'Orfeó Català i al seu mestre fundador, Lluís Millet; el 27 de maig de 1917 s'hi desplaçaren tots els cantaires per assistir als diversos actes. El viatge, costós, es finançà amb l'ajuda d'una subvenció del consistori de 50 pessetes, el concert benèfic que el mateix orfeó va organitzar, una donació de la capella de música palamosina i 1.000 pessetes de la Comissió de l'Homenatge. Tot i la justesa amb què s'emprengué el viatge, les il·lusions eren màximes, ja que «gairebé tota la mainada i una part dels adults de l'orfeó no coneixien la capital catalana».<sup>36</sup> Tampoc la crònica de l'esdeveniment no deixà passar per alt que la munió de cantors entonessin *El cant de la senyera*, del poeta Maragall i del mestre homenatjat. Aquest himne es considerarà vàlid per a tots els orfeons i, al mateix temps, un altre acord de la jornada dictaminà que «la *Revista Musical Catalana* fos el pont de comunicació de totes les entitats»,<sup>37</sup> fet que no afectava l'orfeó palamosí, que ja n'era subscriptor.<sup>38</sup>

36. *Marinada* (1 juny 1917), p. 100-102.

37. *Marinada* (1 juny 1917), p. 100-102.

38. CEDOC, Fons Francesc Pujol, *Correspondència*, 2896, carta de Miquel Roger (8 febrer 1916).

Precisament aquest acte de commemoració serví per a obrir nous horitzons en la implicació de l'Orfeó Aucellada i, també, per a encaminar els altres orfeons a una federació: la Germanor d'Orfeons de Catalunya, que assentà les primeres bases de funcionament en la primera assemblea celebrada a Manresa l'any 1918, que proposava celebrar l'Aplec d'Orfeons de manera periòdica. L'any 1920, l'Orfeó Empòrium de la Bisbal s'oferí per acollir la segona assemblea i l'esmentat aplec a l'Empordà, al·legant la gran quantitat de cantaires dels orfeons d'aquelles contrades. En aquell moment s'hi esmentà que l'Aucellada estava format per uns cent orfeonistes.<sup>39</sup> Finalment, l'acte comarcal es realitzà a Figueres l'any 1922, ocasió en què Roger aprofità per a fer excel·lir les qualitats musicals del cor, atès que fou l'any de més projecció de l'orfeó palamosí.

Des dels primers moments de la seva fundació, el funcionament de l'Orfeó Aucellada, a semblança dels problemes que també tingueren altres entitats, manifestava algunes carències, que foren solucionades pels mateixos professors locals, ja que «la minoria dels cantaires, no dominant el solfeig, s'és llençada amb fèrria voluntat a l'estudi musical. Bellísim és contemplar com aqueixa minoria d'homes cepats, qui esfloren la quarantena, mostra afany i gust per l'estudi».<sup>40</sup>

Avançant cada cop més en l'ampliació del repertori, l'Aucellada incorporava harmonitzacions i peces corals premiades recentment. La relació entre música i text permetia als compositors relacionar-se amb escriptors, i aquest espai de trobada mostrava que entre Roger i Sancho Marraco es gestà una amistat molt vinculada al bagatge de l'orfeó, entre la seva creació, l'any 1913, i la dictadura de Primo de Rivera, l'any 1923, quan les associacions entraren en decadència i l'orfeó no en restà al marge.

## EL CAMÍ D'ANADA CAP AL *RETORN*: L'EPISTOLARI COM A FONT<sup>41</sup>

Molt estimat amic: He fet un drama líric per ésser representat pel nostre Orfeó. Serà per a nostra entitat un fort estímul i un bon gaudi. Tots mos companys i jo espe-

39. CEDOC, Fons Germanor Orfeons, 111, *Correspondència Orfeó Empòrium* (10 juny 1920).

40. *Marinada* (gener 1914), p. 3. El fet d'aplicar la pedagogia musical als orfeonistes es relacionaria amb els objectius esmentats per Cortès quant a l'exigència «tant pel que fa a la formació de cantaires com al resultat musical i la tria del repertori». Francesc CORTÈS, «Música coral a Catalunya: a la recerca d'ideals», a *Perspectiva musical de Catalunya des de la 'Revista Musical Catalana' (1904-2008)*, 2009, p. 25.

41. El fons Josep Sancho Marraco de la Biblioteca de Catalunya, M 2258, conté una quarantena de cartes que Miquel Roger li va enviar. A més a més, a la Fundació Maurí de la Garriga, on també es conserva part del llegat del compositor garriguenc, hi ha els esborranys de cartes que li envià a Roger. Tot plegat permet contrastar, amb deteniment, quina fou la relació que s'establí entre ambdós autors.

rem que hi voldreu posar la música. Pel mateix correu de la present us envio, baix certificat, l'original. Suposo que us agradarà i que ens compleureu.<sup>42</sup>

Aquestes ratlles esdevingueren la petició formal mitjançant la qual Miquel Roger requeria a Josep Sancho Marraco, en una carta del juliol de 1921, una resposta. La proposta primigènia per a escriure l'obra escènica havia sorgit de la demanda del president de l'entitat, Vicens Prats,<sup>43</sup> en justificar la necessitat de buscar estímuls per a l'orfeó.<sup>44</sup>

La dècada dels anys vint omplia d'activitat teatral la vila, tot seguint la trajectòria lúdica que feia anys es projectava i mantenint una activitat frenètica gràcies a la seva capacitat d'oferta. Aquest dinamisme es justificava àmpliament sota les directrius que «les nostres societats recreatives estan en plena activitat cultural, ja gairebé totes tenen el seu escenari en el qual s'hi representen drames o comèdies del gènere més variat».<sup>45</sup> L'espectre festiu era efervescent i propiciava la típica rivalitat entre entitats per a organitzar les funcions. En el cas de l'orfeó, la implicació de la seva gent al capdavant d'una obra d'aquesta envergadura els esperonava a ser el focus d'atenció dels palamosins, més enllà dels programes de concerts i obres de petit format. Per a aquesta nova proposta ho tenien fàcil: el director era un escriptor reconegut, per a qui escriure noves històries no suposava gaire inconvenient, atès que la seva especialitat era el gènere novellesc.

La resposta de Josep Sancho no va trigar, i el dia 15 de juliol havia rebut «amb vera joia, l'hermós llibre de V. que m'honoraré musicant. El trobo magnífic e interessant».<sup>46</sup> I fou tant l'interès que mostrà, que en la mateixa carta expressà que «entre ahir i avui he musicat el cor de pescadors (Al mar ple d'Argent), i la Sardana».<sup>47</sup>

Des d'un primer moment, Miquel Roger es capficà a representar l'obra a Barcelona després de l'estrena a Palamós. El seu neguit persistia que el nom de Marraco havia de merèixer figurar en un lloc cèlebre com era la capital catalana. El desig de treballar junts fou una premissa per a tots dos, que es vanagloriaren de compartir autoria, de la mateixa manera que mantenien un orgull ferm perquè les dues firmes acabessin reflectides en una obra conjunta. Les virtuts personals a

42. BC, Fons Sancho Marraco, M 2258, carta de Miquel Roger (9 juliol 1921). Noteu que l'obra l'envia a primers de juliol i s'estrenarà al cap de sis mesos. Sancho Marraco la va compondre en molt poc temps.

43. En aquell moment era el president de l'entitat, però més endavant tindria un paper actiu en l'orfeó i en la representació de l'obra, en què la seva intervenció coral com a solista era el més destacat, per la dificultat de l'execució i, al mateix temps, per la bellesa de l'escena que protagonitzava: el «Dúo d'amor».

44. *Marinada* (1 gener 1922).

45. *Baix Empordà* (1 gener 1920), p. 1.

46. Fundació Maurí, Fons Sancho Marraco, *Correspondència*, carta enviada a Miquel Roger (15 juliol 1921).

47. Fundació Maurí, Fons Sancho Marraco, *Correspondència*, carta enviada a Miquel Roger (15 juliol 1921).

destacar en les seves cartes es concentren en el fet que ambdós tingueren sempre una actitud positiva i mostraren una senzillesa particular i el reconeixement de la feina ben feta per l'altre. La modèstia de l'escriptor assenyalava que «si us convé alguna alteració del text, no teniu més que dir-me el vostre desig que jo procuraré estendre'l degudament»,<sup>48</sup> i també reiterava que li donava llibertat «per a deixar de musicar el que, a vostre judici, no en sigui propi».<sup>49</sup>

El repartiment dels personatges es faria sota el criteri de Miquel Roger, a partir d'una planificació per a associar els orfeonistes als papers del repertori. Com que les aptituds del candidat havien de coincidir amb l'exigència del guió i, per tant, havien d'expressar amb condicions òptimes el lirisme necessari, calia assignar una tessitura adient a cadascú. Marraco va creure convenient fer una reducció dels solistes, ja que pensava que «haver-hi tants personatges que cantin me fa suposar que en vol fer molts de contents»,<sup>50</sup> i que era una pràctica poc funcional. Per a solucionar-ho, s'adoptà una estratègia que consistí a incloure al cor alguns textos que eren d'interpretació individual. Va ser una tasca feixuga a resoldre entre els autors, però tingué un final feliç i conduí a fer valoracions positives els dies previs a l'estrena.

Les característiques de l'orquestra, els músics i el pressupost es convertiren en un cavall de batalla durant la vigília del debut. Tot i que la tria entre una o dues formacions ja existí des del primer moment, Roger continuava apostant per l'esperit empordanès i insistia en la presència d'una cobla per a la sardana final.<sup>51</sup> La rèplica fou molt ben argumentada, ja que el compositor preveia aquesta actuació amb dos inconvenients: «s'haurà de menester dues orquestres, una a baix i una de sardanes, l'altre que fa parlar als músics i si són professionals no voldran fer-ho o ho faran malament».<sup>52</sup>

La percepció empordanesa de la sardana i la cobla com a símbol no era compartida pels dos autors, almenys en igualtat de condicions. Roger s'aferrava a la idea que era un element indispensable per a coronar l'espectacle i que calia dotar-lo d'un element identificador de la catalanitat perquè fos la cirereta del pastís. En aquest cas, era una dansa que —val a dir-ho— per a ell significava un esguard de bellesa, tal com va dir quan, en rebre la partitura, profetitzà que l'aparició de la sardana seria «un èxit esclatant»,<sup>53</sup> i que esdevindria un final d'obra dotat d'un bon regust de satisfacció. Però el desig de disposar d'una cobla anava furgant l'ideari de Roger... «I tenora, no n'hi ha?».<sup>54</sup> Els acords adoptats per a aconseguir

48. BC, Fons Sancho Marraco, M 2258, carta de Miquel Roger (19 juliol 1921).

49. BC, Fons Sancho Marraco, M 2258, carta de Miquel Roger (19 juliol 1921).

50. Fundació Maurí, Fons Sancho Marraco, *Correspondència*, carta a Miquel Roger (16 juliol 1921).

51. La ballada d'una sardana amb una cobla a dalt de l'escenari era una pràctica recurrent que empenyia a alimentar la petjada simbòlica de la dansa nacional.

52. Fundació Maurí, Fons Sancho Marraco, *Correspondència*, carta a Miquel Roger (16 juliol 1921).

53. BC, Fons Sancho Marraco, M 2258, carta de Miquel Roger (18 agost 1921).

54. BC, Fons Sancho Marraco, M 2258, carta de Miquel Roger (27 novembre 1921).

la presència d'aquest instrument, tan implicat en la construcció ideològica de l'Empordà, es van resoldre a gust de tots dos. Mentre que Marraco manifestava la seva satisfacció per la presència d'Albert Martí tocant la tenora («me serà molt grat, car amb la seva refinada execució l'obra milloraria»),<sup>55</sup> Roger li responia que «n'Albert de la Bisbal m'encarregà que us trametés el seu gran desig de tocar la tenora en la sardana a tota orquestra. Toca a to normal i amb canya especial, semblant a la de l'oboè».<sup>56</sup>

La tria de l'orquestra, dels músics i dels instruments culminà amb la contractació de l'Orquestra de la Bisbal i amb el beneplàcit de Marraco, que estava realment convençut que era garantia de bona execució.<sup>57</sup> Finalment, la formació instrumental es va augmentar fins a tenir trenta músics, ja que s'hi afegiren instruments com la flauta, l'oboè, les trompes, el fagot, la tuba, les timbales, els violins, les violes, el violoncel i el contrabaix, que s'incorporaren llogant-los directament a cada músic. Mentre que Roger apostava per promocionar al màxim possible els músics locals, Marraco optava per un perfil de músic professional que estigués en actiu a la capital, com a sinònim de garantia i qualitat, vinculat a orquestres de grans teatres. Per a constituir-la proposaren Germà Sàbat, fill de Palamós, integrat a l'orquestra Pau Casals, i Francesc Pujol, violinista,<sup>58</sup> per a establir la plantilla de les cordes, en què ell mateix seria el cap dels segons violins; també van fer mans i mànigues per tenir a Palamós la presència de Toldrà com a primer violinista. Es va contractar Montaner per al violoncel i Molas per al violí (companys de Sàbat).<sup>59</sup> Aquests músics estaven sindicats a Barcelona i cobraven 25,20 pessetes per dia (es tractava d'un contracte de sarsuela i no pas de concert, que disposava d'una tarifa diferenciada).<sup>60</sup>

Com que alguns d'aquests aspectes eren feixucs de resoldre a través de la correspondència, Marraco assistia a Palamós en ocasions puntuals i aprofitava per a dirigir l'Orfeó Aucellada en algun concert i liderar els assajos de *Retorn*. En aquestes visites comprovava *in situ* els comentaris referits a les actuacions dels solistes, que prèviament Roger patrocinava, com ara opinions de caràcter interpretatiu: «la senyoreta Mató, si vocalitza, com que té aplom, recollirà palmes arreu; el tenor, en Vicens Prats ha estudiat a consciència, i si no s'emociona, l'èxit també serà bell. En els dies que acabareu de preparar-ho tot, ja els refinareu».<sup>61</sup>

Finalment, l'epistolari com a font també permet gaudir de les expressions de satisfacció per l'èxit aconseguit. Per exemple, el desig de compartir amb Marraco

55. Fundació Maurí, Fons Sancho Marraco, *Correspondència*, carta a Miquel Roger (7 desembre 1921).

56. BC, Fons Sancho Marraco, M 2258, carta de Miquel Roger (17 desembre 1921).

57. Fundació Maurí, Fons Sancho Marraco, *Correspondència*, carta a Miquel Roger (7 desembre 1921).

58. *Marinada* (27 novembre 1921).

59. BC, Fons Sancho Marraco, M 2258, carta de Miquel Roger (27 desembre 1921).

60. Fundació Maurí, Fons Sancho Marraco, *Correspondència*, carta a Miquel Roger (28 desembre 1921).

61. BC, Fons Sancho Marraco, M 2258, carta de Miquel Roger (5 desembre 1921).



aquestes sensacions sublims mostraven un Roger ansiós que «esperava amb afany l'aparició de "Marinada" per enviar vos tots els periòdics locals que parlen de la representació de *Retorn*».<sup>62</sup>

## DE PALAMÓS A BARCELONA, DE TEATRE EN TEATRE

El drama s'escenificà en diferents escenaris, de manera que es posà a prova l'enginy del compositor, que havia de tenir llesta la partitura segons la tipologia de l'orquestra a cada lloc. A més a més, no fou feina fàcil, ja que els músics venien de diferents llocs i la confirmació de la seva assistència es produïa en un espai de temps molt breu. Aquestes incidències foren el motiu pel qual s'hagué de determinar que només hi havia la possibilitat de fer un assaig i que calia executar-lo el mateix dia abans de la funció.

La decisió de representar *Retorn* en altres indrets fou el resultat ferm de l'èxit que s'acomplí amb l'estrena a Palamós. A cadascun d'aquests llocs s'havia d'adaptar, també, el format de l'esdeveniment, que no es reduïa només a l'escenificació de l'obra teatral. El programa, doncs, dependria dels recursos humans i econòmics de cada situació.

*Retorn* s'estrenà al Teatre Carmen de Palamós el dia 6 de gener de 1922, amb un programa acurat que conciliava l'equilibri necessari per a alleujar els protagonistes d'una possible fatiga escènica. Decidiren que dues parts diferenciades podrien solucionar la situació: en la primera s'oferia un concert de l'Orfeó Aucellada, amb l'acompanyament de l'orquestra,<sup>63</sup> i la segona seria a càrrec de la representació del drama líric que assolí les expectatives esperades, un èxit rotund.

Després de l'estrena a Palamós es plantejava la possibilitat d'actuar al Teatre Principal de Girona, el dia 7 gener de 1922, però es va anul·lar per manca d'acords amb l'empresari de la sala. L'encarregat de la gestió gironina, Sobrequés, estava entusiasmat de poder col·laborar amb «tots els mateix elements i amb idèntic programa».<sup>64</sup> Era una ocasió excel·lent per a fer un bis que no comportés nous assajos ni noves contractacions, ja que la previsió era actuar l'endemà mateix. En aquell moment, els companys de l'orfeó estaven molt engrescats.<sup>65</sup> Però sorgiren inconvenients, ja que l'organització del teatre al·legava la poca capacitat d'aforament amb relació al pressupost, fet que va provocar l'anul·lació de la posada en escena.<sup>66</sup>

Després d'una temporada en què es refredaren els ànims, preveieren la necessitat de revifar l'experiència, el dia 6 d'agost de 1922, al Teatre Carmen de Pala-

62. BC, Fons Sancho Marraco, M 2258, carta de Miquel Roger (27 gener 1922).

63. Era una orquestra formada per una trentena de músics que va impressionar molt per la gran quantitat d'instruments que hi prenen protagonisme i que la societat palamosina observava amb deteniment perquè no hi estava avesada.

64. BC, Fons Sancho Marraco, M 2258, carta de Miquel Roger (27 novembre 1921).

65. BC, Fons Sancho Marraco, M 2258, carta de Miquel Roger (5 desembre 1921).

66. BC, Fons Sancho Marraco, M 2258, carta de Miquel Roger (30 desembre 1921).

mós. Aquest cop es posaria en escena l'obra amb un pressupost considerablement menor. Per a l'ocasió, el mestre Marraco havia preparat un arranjament consistent en orquestra de corda, piano i harmònim. Es necessitava un parell de violins primers, un altre de violins segons, una viola, un violoncel i un contrabaix. Tot i la reducció instrumental, vingueren expressament de Barcelona alguns dels intèrprets llogats, fet que permeté a Marraco satisfer els seus neguits, provocats per una formació musical que, al seu entendre, era feble.

Per a arrodonir l'esforç que suposava tornar a reinterpretar *Retorn*, l'endemà mateix, el dia 7 d'agost de 1922, s'escenificaria al Teatre Principal d'Olot. Entre les dues opcions que s'haurien considerat —la Bisbal i Olot—, Roger apostava per anar a la capital de la Garrotxa, on «hi ha una població flotant innúmera»,<sup>67</sup> tot i que mancava la certesa de poder disposar del teatre i de saber si l'Orfeó Olotí col·laboraria en aquesta gesta en un primer moment. Marraco preferia incloure-hi el mateix pianista per a assegurar-se que la qualitat no minvaria, atès que l'orquestra prevista per a l'ocasió era prou fràgil —l'ajust practicat a la dotació pressupostària havia implicat la reducció de la plantilla.<sup>68</sup> Per això, en aquestes últimes ocasions sí que es refiava dels artistes locals: el mestre Casas s'encarregaria del piano i per a l'harmònim es volia oferir l'oportunitat a mossèn Padró, organista de la catedral de Girona.<sup>69</sup> L'orquestra de corda finalment la formaren tres violins, entre els quals hi havia els germans Miró; dos violins, incloent-hi Germà Sàbat; dues violes, i dos violoncels.

El mestre Sancho Marraco i Miquel Roger havien fet múltiples gestions per a vehicular la representació de l'obra a les taules del Teatre Líric Català,<sup>70</sup> atesa la coincidència entre la nova campanya que s'hi estava duent a terme i la creació de la seva obra.<sup>71</sup> Però no acabaven de trobar la manera d'assegurar-se la representació fins que, l'agost de 1922, finalment, la música escrita de Marraco entrà per la porta del Teatre Tívoli.<sup>72</sup> Al cap de poc ja s'hagueren de retocar les partitures, perquè el compositor assumí que els cors de sarsuela que les havien d'interpretar no se'n sortien.<sup>73</sup> El fet és que la representació es desvinculava plenament de l'Orfeó Aucellada, però Roger no ho acabava d'assumir i intentava buscar una solució per a poder enviar els solistes a actuar-hi:

67. BC, Fons Sancho Marraco, M 2258, carta de Miquel Roger (22 juny 1922).

68. Fundació Maurí, Fons Sancho Marraco, *Correspondència*, carta a Miquel Roger (7 juliol 1922).

69. BC, Fons Sancho Marraco, M 2258, carta de Miquel Roger (17 setembre 1922).

70. «El 1901, Enric Morera organitzà una nova empresa, el Teatre Líric Català, que se situava al Teatre Tívoli». Francesc CORTÈS, «La música catalana dels segles XIX-XX», a *Perspectiva musical de Catalunya des de la 'Revista Musical Catalana' (1904-2008)*, 2009, p. 442.

71. *Marinada* (1 febrer 1925).

72. El 28 d'agost de 1922 era el dia que tenia la cita per a presentar-se amb la partitura per a oferir l'espectacle. Fundació Maurí, Fons Sancho Marraco, *Correspondència*, carta a Miquel Roger (21 agost 1922).

73. Fundació Maurí, Fons Sancho Marraco, *Correspondència*, carta a Miquel Roger (26 octubre 1922).



No pensava que les deficiències dels cors del Teatre Líric arribessin a obligar la simplificació de vostres admirables corals. Vos recomano que, en tot lo possible, exigim el respecte de tot lo per vós escrit, per a millor èxit de l'obra. Si el Sindicat no hi posés traves i l'empresa volgués retribuir degudament, fóra molt convenient que en Suñé, Vicens, Conchs i Pérez ajudessin els cors, al menys en l'estrena. Hi hauria la dificultat de que l'empresari ignora la representació de *Retorn* pel nostre Orfeó? Desitjo, i com jo tots els companys, saber els intèrprets de l'obra.<sup>74</sup>

Finalment, el dia esperat es convertí en una gran oportunitat per a coronar el desig dels seus autors, més que no pas el dels orfeonistes palamosins, que no tingueren cap mena de protagonisme. El dia 18 de desembre de 1922 s'estrenava al Teatre Tívoli de Barcelona *Retorn*, una obra substancialment diferent dels primers objectius fixats pels seus creadors. De fet, el desaire que s'evidencià des de la perspectiva palamosina així ho explicitava. La veritat és que l'autor del drama tenia una espina clavada pels canvis que es feren en l'argument de la seva obra; una evidència que es manifestà quan l'any 1925 (molts mesos després de l'estrena al Tívoli) Roger dedicà un espai a la revista *Marinada* —tot i reconèixer l'anacronisme que significava fer-ho públic després de tant de temps— esmentant alguns fets que induïren a la gestació de l'obra i «les vicissituds que travessà per a la seva representació a Palamós i per a l'efectuada a Barcelona en el Teatre Tívoli. L'únic motiu de la creació fou l'estímul als components de l'Orfeó “Ocellada”»,<sup>75</sup> com ja s'havia assenyalat en la petició formal a Marraco. A partir d'aquest moment es justificaren públicament alguns esdeveniments que no es coneixien i calia exposar. Tot versava sobre l'entorn de la gestió del Teatre Tívoli, amb el qual tantes penes i treballs van bregar per actuar-hi.

La tal Empresa era regida per un eminent intel·lectual, qui judicà aquesta obra digna d'esser representada. Més, de fet, hi havia un director tècnic per damunt de l'intel·lectual; i aquell decretà uns canvis en el llibre: uns de mer detall; altre, però d'importantíssims que convertia en comèdia el drama. D'un cop de llapis esborrà la mort del protagonista. Amb no prou valentia, vaig acatar l'ordre. Vingués el que vingués, el valor de la música mereixia la representació. Mes, amb tot, no sospitava el camí aspre qui mena a l'escenari. El mateix qui esborrà la mort, també en el curs dels assajos promulgava canvis de moviment en la música. Llavors, vaig presenciar una de les ovacions més originals; tots els músics, en acabar el número que el llec en música volia corregir, s'aixecaren aplaudint i picant d'aquest en el faristol, en fervent homeatge al gran mestre.<sup>76</sup>

La indignació era majúscula i Roger veia la seva obra representada amb hostilitat, amb una mutilació i una mutació que la feien poc vàlida, al seu entendre. Es lamentava d'haver «tingut la gosadia de ficar-nos entre els bastidors, creient amb

74. BC, Fons Sancho Marraco, M 2258, carta de Miquel Roger (29 octubre 1922).

75. *Marinada* (1 febrer 1925).

76. *Marinada* (1 febrer 1925), p. 17.

fe en el Teatre Líric Català». <sup>77</sup> L'única cosa que el consolava era que, al seu parer, «els veritables músics judicaren la música de *Retorn* com la millor de totes les ofertes en aquella campanya. De mi cregueren els crítics que volia demostrar vocació de llibretista. Ja veieu si anaven errats». <sup>78</sup>

*La Veu de Catalunya* feu una crítica molt positiva i constructiva envers el treball dels autors; els assignà un èxit esclatant per l'amplària de la musicalitat i la inspiració de l'escena d'amor, que era «plena de tendror i de sentiment afectuós, de gran serenitat, i orquestrada de mà mestra, que valgué anit una llarga ovació als intèrprets senyoreta Reñé i tenor Pineda, junt amb l'autor que dirigia l'obra al front de l'orquestra». <sup>79</sup> D'aquesta ressenya cal destacar el colofó que en fa el cronista: si el Tívoli hagués fet obres com aquesta, s'hauria incrementat l'èxit popular per a dinamitzar les representacions del teatre líric català.

L'esmentada crítica periodística contrasta amb la valoració que en feu Marraco, que, si bé estigué content amb el parer de la premsa, també es mostrava disconforme amb l'empresa gestora, ja que no hi aportà solistes de primera fila, el cor no estigué a l'altura, l'orquestra anava mancada d'assaigs i, per acabar d'adobar-ho, no es va fer gens de publicitat. <sup>80</sup> I no menys enfadosa fou l'opinió de Roger, que es lamentava del canvi de rumb de la seva obra per les ingerències de la direcció a l'escena final.

En referència a la publicitat, els cartells del teatre barcelonès difonien el drama líric que havia escrit Roger com una «comèdia lírica». De l'obra, que estigué en cartellera del 18 al 23 de desembre, se'n van fer un total de cinc actuacions, <sup>81</sup> i va compartir programa amb *Maruxa*, musicada per Amadeu Vives, i amb *El castell dels tres dragons*, d'Enric Morera i text de Frederic Soler. El drama es difuminava entre els cànons estètics d'aquestes representacions no regulars, tal com conclou, en aquest aspecte, Cortès: «estaven caracteritzades en mesura, per la presència de la cançó popular, de resultes de la revaloració del nacionalisme imperant i de la utilització dels llibrets amb simbolisme, i que a més, s'hi fa palès la presència d'elements nacionalistes com la sardana que ja era considerada una dansa». <sup>82</sup>

El mestre Josep Sancho, un cop acabada la programació al Tívoli, aspirava a tornar a representar *Retorn*, però a Madrid, tal com es desprèn de l'esborrany de la carta que el dia 13 de gener de 1923 havia escrit a Miquel Roger. Però aquesta proposta la va esmenar i eliminar, de manera que la seva voluntat volàtil quedà en el seu ideari. <sup>83</sup>

77. *Marinada* (1 febrer 1925), p. 17.

78. *Marinada* (1 febrer 1925), p. 17-18.

79. *La Veu de Catalunya* (19 desembre 1922), p. 16.

80. Fundació Maurí, Fons Sancho Marraco, *Correspondència*, carta a Miquel Roger (30 desembre 1922).

81. Aquestes cinc representacions són les que hem localitzat a les cartelleres de *La Veu de Catalunya* (16 desembre 1922, 19 desembre 1922, 20 desembre 1922 i 22 desembre 1922).

82. Francesc CORTÈS MIR, «Zarzuela catalana», a *Diccionario de la zarzuela*, 2002-2003, p. 1037.

83. Fundació Maurí, Fons Sancho Marraco, *Correspondència*, carta a Miquel Roger (13 gener 1923).

## DEL LLIBRET A LES «POESIES MUSICADES»: LA PARAULA EN LA FORMA I L'ARGUMENT EN EL FONS

Per a un escriptor de novel·les assidu bastir un drama no devia suposar massa maldecaps —i més, si es feia a gust, atès que la demanda provenia del mateix entorn social que l'encoratjava. El vent li era favorable, coneixia els actors que haurien d'interpretar els seus personatges, dominava els gustos i els costums, podria incidir de ple en la temàtica, el vocabulari, el paisatge, les emocions i les possibilitats del triomf.

El llibret del drama no s'ha localitzat editat com a objecte amb entitat pròpia; en canvi, sí que es conserven els llibrets mecanografiats emprats en la representació al Teatre Tívoli, el desembre de 1922, amb les modificacions que va sofrir l'argument.<sup>84</sup> L'altra versió del llibret que també es pot consultar, que correspondria a la trama íntegra, es va publicar en fascicles a la revista *Marinada*.<sup>85</sup>

A diferència del llibret del drama, sí que es va editar el llibre dels cantables, que l'autor va subtitular «Poesies musicades» i que va ser imprès a Palamós l'any 1922.<sup>86</sup> L'opuscle està compost únicament pels fragments que Sancho Marraco va musicalitzar després, que tenen una forma poètica, cosa que dona a l'escriptura de la trama un valor afegit; aquest era el component líric que havia de commoure l'espectador, junt amb l'argument. En aquest punt calia conjuguar un acord tàcit amb el compositor, per tal que la música concordés en la seva estructura sil·làbica, melòdica i rítmica amb les paraules escrites per Roger, i perquè els accents, el fraseig musical i els contrapunts tinguessin efectivitat interpretativa. Aquesta era una feina que resolgueren mitjançant l'intercanvi epistolar, en un procés meritós que els obligà a treballar en la distància per a trobar aquests punts d'encontre.

El perfil literari de Roger, dotat d'«una prosa de caràcter sobretot popular i de consum, d'unes modestes pretensions, situada al marge dels corrents cultes»,<sup>87</sup> li serví per a situar dins la quotidianitat aquella espurna que motivaria els palamosins a delir-se per l'argument de l'obra:

És el retorn d'un home empordanès qui hagué de marxar a Amèrica arruïnat i endeutat. Vint anys de treball negre li aporten la fortuna suficient per a rehabilitar-se amb tots els seus antics acreedors, dels quals alguns ja son morts, i per a viure sense treballar i amb certa distinció. Per arribar de nit en un barco el reben sos nets —que no coneixia i els quals el prenen a ell per un rodamón. Els acreedors, en cobrar el crè-

84. Centre de documentació i arxiu de la SGAE a Catalunya, BAR/B-122. Agraïixo a Mercè Fantova l'atenció que em va prestar.

85. Durant l'any 1924, *Marinada* havia canviat el seu contingut i s'havia convertit en una revista literària, més que no pas informativa i de crítica musical. Publicà material de diversos autors, locals o forans, fet que aprofità per a incloure-hi el drama *Retorn* per fascicles.

86. Miquel ROGER CROSA, *Retorn: Drama líric en 3 actes: Poesies musicades*, 1922.

87. Xavier LUNA BATLLE, «Dialectes i llengua literària al començament del segle XX: el cas de Miquel Roger i la Biblioteca Popular de "l'Avenç"», a *Momenti di cultura catalana in un millennio: Atti del VII Convegno dell'AISC (Napoli, 22-24 maggio 2000)*, vol. II, 2003, p. 317-333.

dit ja esborrat de la memòria, homenatgen l'home bo. S'encerta a celebrar-se el prometatge de la néta del retornat i amb tal motiu hi han sardanes. El vell, vingut malalt i que es desmaia en trucar a la porta de la casa de sa esposa, s'emociona fonament en sentir el cant de la tenora, vol també ballar, i en donar la mà al jovent, mor; mor en sa terra enyorada i rodejat de totes les seves amors.<sup>88</sup>

El text que configura la part cantable de l'obra és un clar testimoni del vocabulari emprat en nombroses obres de la Renaixença, atenent els vestigis del testimoni verdaguerià, en què es desprèn l'essència del record idíl·lic, l'evocació i l'enyorança. El lèxic és ric, i descriu i manté una unitat a l'entorn de la retòrica dels sentits transcrit en el llenguatge literari.<sup>89</sup>

Les al·lusions als trets característics de l'Empordà es relacionen amb les connotacions culturals ideològiques associades a l'esperit nacional, que remetien a un espai geogràfic representat per la sardana i la cobla.<sup>90</sup> Amb aquest propòsit es produeix una immersió en l'exaltació del sentiment i es vincula al record del teixit folklòric que reverteix en l'ideari popular a través de l'imaginari col·lectiu.

La presència del mot *pàtria*, vinculada al retorn a la casa i al poble, es converteix en un element multiconceptual que ens remet a Catalunya, tot i que no hi és escrit, però hi fa una clara al·lusió. L'estètica localista centrada a Palamós,<sup>91</sup> la seva gent i els seus oficis, els costums, el paisatge mariner, l'evocació d'un passat i la mitificació d'algun personatge es creen en l'espai musical, que s'amara de la petjada de la cançó popular, juntament amb el gènere que l'identifica nacionalment, la sardana i aquesta dansa representada a l'escenari com a colofó de l'obra.

Però, al mateix temps, les paraules de Roger estan impregnades de simbolisme; sobretot es fa més evident en el passatge intimista del duet d'amor i, en menor proporció, en el cor de pescadors, servint-se de metàfores i comparacions entre l'amor professat a la parella i el món de la natura, amb brins de fantasia i somnis evocats.

El marc estètic de l'obra, en termes literaris, encaixa amb diversos estils i esdevé una peça eclèctica amb una finalitat basada més amb l'argument de fons que l'estètica de la paraula en la forma.

88. *Marinada* (gener 1922), p. 4.

89. Algunes de les referències als sentits són: olfacte: «respirant nostra pobresa», «president ma llar fresca i olorosa»; tacte: «al promès qui t'acarona», «ens punxa a tots una espina», «s'han abraçat dues vides», «ta boca petonera, com abella, iré besant»; oïda: «plora el cor», «cantem a ple llurs amors», «fondre tots els plors», «sentir fresques rialles», «un cant a la lluna»; vista: «no heu vist el plor», «que bonic és el cel blau», «la mar encalmada», «veus a muntanya quina posta?», «de prop i or el sol és revestit», «una brodadura nostra costa», «raig de sol intens i clar»; gust: «la llar s'omple de dolçors», «qui beu eix vi alegre canta», «dolçíssima vellesa», «trinquem, bevem».

90. Els elements esmentats són: «el so de la música i el de fresques rialles», «enyora sentir el nostre ball», «en rompre música una cobla», «sona l'aire de la dansa».

91. L'acció es desenvolupa a la platja de la Catifa de Palamós.

## LA PARTITURA DEL DRAMA I LES MÚLTIPLES VERSIONS

Cada representació de *Retorn* es convertia en una nova proposta escènica que s'acompanyava d'una nova formació instrumental. Aquest aspecte obligava el mestre Josep Sancho a preparar una orquestració a mida segons les necessitats, a fer i a refer el material primigeni i, al mateix temps, generar les partícels necessàries per als intèrprets.

D'entre les versions localitzades, la que s'ajusta més a l'estrena del dia 6 de gener de 1922 a Palamós és el manuscrit M 4603,<sup>92</sup> que consta de noranta-vuit folis enquadernats i és del 1921. L'estrena s'havia de fer amb una gran formació, fet que suposava una oportunitat perquè «hom sentiria una orquestra complerta [...] conduïda pel propi autor»,<sup>93</sup> amb la possibilitat d'executar un concert simfònic el mateix dia, just abans de la representació, que provoqués una gran expectació entre la gent de la rodalia que omplí el teatre i exhaurí les localitats. També hi ha en el mateix fons un gran nombre de reduccions per a piano i les partícels corresponents. Per a la representació del 6 d'agost al Teatre Carmen de Palamós i el 7 d'agost al Teatre Principal d'Olot, Marraco feu els arranjaments per a quintet de corda amb piano i harmòni, i s'ajustà en aquest cas el M 4605,<sup>94</sup> degut a la reducció pressupostària que va implicar la presència d'un grup de músics més auster. I per a l'actuació al Teatre Tívoli, el material conservat a la SGAE testimonia la posada en escena del drama,<sup>95</sup> on hi ha dipositades les còpies mecanografiades del cant del cor de pescadors, els llibrets per a apuntar i una reducció per a piano i veu, junt amb les partícels orquestrals.

La partitura musical està formada per diverses parts diferenciades, segons que sigui instrumental, amb solistes o la part del cant coral, i combina les textures que configurarà el mestre Marraco. Algunes d'aquestes parts esdevingueren peces musicals amb identitat pròpia, com ara la barcarola que adoptà el nom *Nocturnal* i la sardana que, amb el títol de *Retorn*, esdevingué una peça molt popular. També fou el cas del duet entre el tenor Josep i la soprano Marcela, que es conegué com a *Idilli*, tot i que no s'acabà editant com a peça independent.

La presència de la tonada popular es fa evident en els motius més alegres i senzills, dotats d'una tessitura restringida a una octava i que corresponia al cor de noies. La melodia juganera i els senzills salts melòdics facilitaren l'execució i la participació de les orfeonistes. A l'extrem oposat trobem el contrast del personatge de Marcela, vídua, que es mou en una melodia descendent per graus conjunts, amb cromatismes i de caràcter recitatiu, impregnada de dramatisme.

*Idilli* és el duet d'amor, la peça magistral de la qual Marraco va obtenir més elogis per la innovació compositiva, més moderna, i la dificultat d'execució que suposava. Es tracta d'uns passatges musicals que posen a prova la destresa inter-

92. BC, Fons Sancho Marraco, M 4604.

93. *Marinada* (1 febrer 1925), p. 17.

94. BC, Fons Sancho Marraco, M 4605.

95. Centre de documentació i arxiu de la SGAE a Catalunya, BAR/B-122.

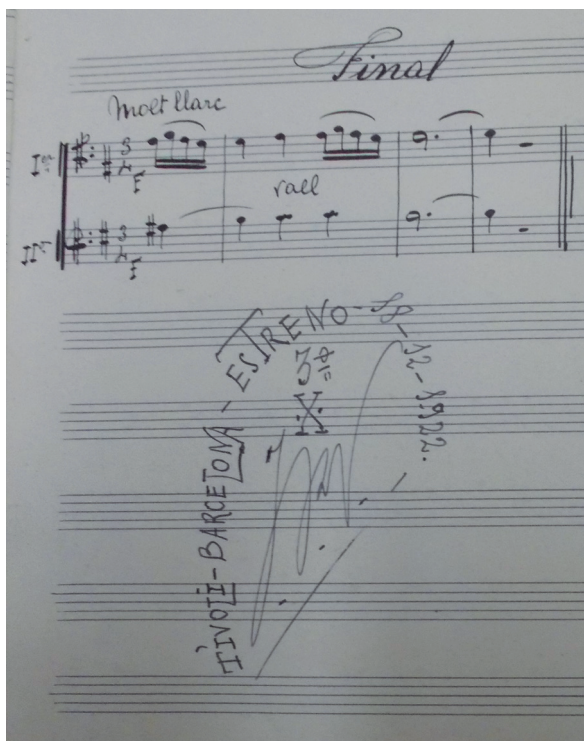


FIGURA 3. Detall d'una partícula amb la data de l'estrena.

FONT: Centre de Documentació i Arxiu de la SGAE a Catalunya, BAR/B-122.

pretativa del tenor, que sembla mantenir-se en un recitatiu inicial per passar a interpretar *glissandos* descendents i un cromatisme emfatitzat que commovia l'oient. En els assajos de Palamós, el clima de satisfacció es feia palès i Roger descrivia la intensitat emocional que es vivia, fent referència a l'actuació dels solistes més populars, dels quals deia el següent: «ella [la senyoreta Mató] i en Vicens Prats ja canten el duo amb veritable afició i aptitud, emocionant-nos-hi tots cada vegada. Es una peça magistral. Una vegada més, la meua enhorabona. Tots els companys orfeonistes s'hi entusiasmen de debò».<sup>96</sup>

Al final de l'obra, la sardana li valgué al mestre Marraco un reconeixement per la bellesa de la tonada, juntament amb l'èxit aconseguit per posar-la a l'escena final del drama amb uns balladors damunt les taules, una pràctica que s'havia popularitzat per mostrar la sardana com a símbol de catalanitat. Aquesta partitura fou un referent en el conjunt de l'obra, que avui dia trobem harmonitzada en dife-

96. BC, Fons Sancho Marraco, M 2258, carta de Miquel Roger (19 novembre 1921).

rents versions: per a veu amb acompanyament de piano, per a cobla i per a veus mixtes, totes elles procedents de la seva pròpia mà, ja que en feia còpies i satisfia els encàrrecs que li confiaven abans que s'edités.

El fet que algunes peces prenguessin identitat pròpia i s'independitzessin de l'obra permeté projectar l'ànima de la composició lírica més enllà de les representacions als escenaris. La producció de Marraco esdevingué encara molt prolífica, però la seva sardana és difosa en molts fons que abasten el repertori d'aquesta època.

## EL RELAT OCULT: RELACIONS HUMANES QUE SEMBRAREN MÚSICA

Caldria saber quantes relacions entre escriptors i compositors musicals foren tan intenses, pel que fa a la creació d'una obra lírica conjunta, com la que tingueren Miquel Roger i Josep Sancho Marraco per a calibrar aquest cas. L'accés a la correspondència ha estat un recurs molt útil per a analitzar part dels fets que s'hi exposen. La premsa hi afegeix, a més, un valor per a contrastar des d'una altra perspectiva aquest estudi. El seu lligam amical teixí una xarxa d'esdeveniments que creà una veritable estructura cultural a Palamós que bastia la literatura, la música, el teatre, l'associacionisme, la premsa i l'activitat social i intel·lectual a la vila. Aquesta actuació fou liderada per Roger, però forjada per la complicitat de totes dues personalitats, i esdevingué el motiu per a engegar un treball conjunt que culminà amb la construcció d'aquesta obra escènica musicada. En aquest procés, els autors es mogueren dins un microcosmos que anà dirimint les dificultats sorgides i arribà a aconseguir un èxit de reconeixement, nascut en el mateix orfeó local, molt implicat en l'assoliment d'aquests objectius.

El relat ocult mostra el camí inicial, la punta de llança, d'una nova etapa musical assolida amb la complicitat d'un grup de persones, incitades al gaudi que proposava l'entramat que implicava la representació de *Retorn*, amb un final poc agraït per la dissortada actuació al Teatre Tívoli, que, per un costat, magnificava la producció, però, per l'altre, atia el desànim dels seus autors.

## BIBLIOGRAFIA

### MONOGRAFIES

ANGLADA MAS, Anna Maria. «Ramon Casas, músic de Palamós. Les cançons empresonades». *Revista del Baix Empordà*, núm. 55 (2017), p. 43-48. També disponible en línia a: <<https://lesmiradesdelamusica.blogspot.com.es/2017/03/ramon-casas-music-de-palamos-les.html>> [Consulta: 1 desembre 2017].

AVIÑOÀ, Xosé. «El teatre líric català: antecedents, desenvolupament i epígons (1894-1908). L'aportació musical, plàstica i literària». *Anales de Literatura Española*, núm. 15 (2002), p. 223-229.

- CASACUBERTA, Margarida. «Els certàmens floralescos en el procés de construcció de la cultura del catalanisme: els casos de Girona, d'Olot i de l'Empordà». A: *Joc literari i estratègies de representació: 150 anys dels Jocs Florals de Barcelona*, 2013, p. 403-435.
- CORTÈS MIR, Francesc. «Zarzuela catalana». A: *Diccionario de la zarzuela*. Madrid: ICCCMU, 2002-2003, p. 1037-1041.
- «Música coral a Catalunya: a la recerca d'ideals». A: ESCALAS I LLIMONA, Romà. *Perspectiva musical de Catalunya des de la 'Revista Musical Catalana' (1904-2008)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2009, p. 25-67.
- LUNA BATLLE, Xavier. «Dialectes i llengua literària al començament del segle XX: el cas de Miquel Roger i la Biblioteca Popular de "l'Avenç"». A: *Momenti di cultura catalana in un millennio: Atti del VII Convegno dell'AISC (Napoli, 22-24 maggio 2000)*. Vol. II. Nàpols: Liguori, 2003, p. 317-333.
- ROGER CROSA, Miquel. *Retorn: Drama líric en 3 actes: Poesies musicades*. Palamós: Imp. Castelló, 1922.

PREMSA

*L'Avenç del Empordà*  
*Baix Empordà*  
*La Costa de Llevant*  
*La Crònica*  
*Diario de Gerona de Avisos y Noticias*  
*Il·lustració Catalana*  
*Marinada*  
*El Programa*  
*Revista Musical Catalana*  
*Scherzando*  
*La Ven de Catalunya*





## MARIA VALLÈS SOSTRES: CENT ANYS DEL NAIXEMENT D'UNA NENA PRODIGI

*SANDRA SOLER CAMPO*

Universitat de Barcelona  
Universitat Oberta de Catalunya  
Col·legi Claret de Barcelona

### RESUM

Durant les primeres dècades del segle xx van tenir lloc grans canvis per a la humanitat. En poc temps, es van produir fets polítics i descobriments tecnològics i científics que van transformar la vida quotidiana molt més de pressa que en els segles anteriors. En l'àmbit artístic, la música no va ser-ne una excepció. En aquest context d'avantguardes va néixer a Mequinensa la pianista Maria Vallès, que es traslladà amb la seva família a Barcelona amb un futur molt prometedor. Aquest avenir serà truncat per la Guerra Civil, l'agitació cultural i social i una mort prematura. Del naixement d'aquesta nena prodigi ara fa tot just cent anys.

PARAULES CLAU: música, piano, societat, educació, Barcelona, pedagògica.

### MARIA VALLÈS SOSTRES: 100th ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF A CHILD PRODIGY

### ABSTRACT

In the opening decades of the 20th century, great changes took place for Humanity. In the space of a few years, several political events and technological and scientific discoveries occurred which transformed everyday life much more quickly than in previous centuries. In the artistic field, music was not an exception. In this avant-garde context, Maria Vallès, a young pianist born in Mequinensa with a very promising future, moved with her family to Barcelona. Her future would be cut short, however, by the Spanish Civil War, the cultural and social agitation of the times and her premature death. This child prodigy was born exactly one hundred years ago.

KEYWORDS: music, piano, society, education, Barcelona, pedagogical.

## INTRODUCCIÓ<sup>1</sup>

El 15 d'octubre de l'any 1917 va néixer a Mequinensa (Saragossa) Maria Vallès Sostres, la pianista que va complaure amb les seves interpretacions musicals el públic barcelonès i el de diferents ciutats catalanes durant els anys vint i trenta.

Va iniciar-se en els estudis musicals sota el guiatge del seu pare, el pianista Leopoldo Vallès, fill de la mateixa localitat. Vallès, a més a més d'impartir classes de piano, sovint entretenia el públic del cafè El Jardín amb els seus recitals. També era l'encarregat d'improvisar la banda sonora de les pel·lícules de cinema mut que es projectaven en aquella època a la localitat aragonesa. Anys més tard, la família es va traslladar a viure a Barcelona, on Maria va continuar la seva formació musical: va rebre classes del prestigiós pianista i pedagog barcelonès Joan Molinari i Galceran.

Maria Vallès va morir el 15 de juny de 1937, víctima d'una pneumònia, quan tenia tan sols dinou anys. Està enterrada al cementeri del Poblenou de Barcelona.

## LES PRIMERES DÈCADES DEL SEGLE XX

Des del punt de vista cronològic, la música del segle xx s'anomena *música contemporània* i té l'origen en els moviments nacionalistes de l'últim Romanticisme.

El segle xx és un període en el qual els canvis i les novetats en el món de l'art es van produir a gran velocitat. Diversos esdeveniments, com ara la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la Revolució Russa (1917) i la Segona Guerra Mundial (1939-1945), van sacsejar les consciències de la població. A més, hi va haver milions de morts i moltes persones es van veure obligades a emigrar del seu país d'origen. Amb l'auge de la tecnologia, dels mitjans de transport i de les telecomunicacions, el planeta es va transformar en un món cada cop més globalitzat, on era més fàcil i ràpid saber què succeïa a tot arreu. A l'Estat espanyol va tenir lloc la Guerra Civil (1936-1939), un conflicte bèl·lic que va comportar greus conseqüències polítiques, econòmiques i socials.

En aquest període, en el món artístic es produeixen una sèrie de tendències simultànies i oposades entre elles. En el camp musical no existia una idea unificada de la manera de compondre, o de quines normes harmòniques i melòdiques calia seguir. Hi havia els partidaris del moviment impressionista; els que eren considerats expressionistes; un altre grup que seguia els principis de l'escola de Viena, i altres compositors que continuaven utilitzant els mètodes compositius del segle anterior. Així doncs, el segle xx comença essent extraordinàriament ric i variat en concepcions musicals. Tanmateix, durant aquest període es va produir un replan-

1. Agraïments especials: Andrés Coso, Laura Farré, Carles Marigó i la revista *Recoll*, Arxiu Municipal de Blanes (AMBL).

tejament estètic i formal de l'art, de manera que els moviments que van anar sorgint van tenir un nexa comú: el desig de ruptura amb el passat.

Un dels grans canvis a destacar del segle XX va ser la incursió de la dona en la vida social, política i econòmica, i la seva participació activa en tots aquests àmbits. A mesura que avançava el segle, la dona anava ocupant cada vegada nous espais. La seva presència es va fer habitual en el teatre, les sales de cinema, els salons de te i, fins i tot, en els clubs socials, als quals, a principis del segle, només es permetia l'accés als homes. Durant els anys vint i com a conseqüència de l'impacte de la Primera Guerra Mundial en els rols femenins, alguns sectors de dones de la societat local van tenir l'oportunitat de viatjar a l'exterior i d'estar en contacte amb publicacions europees. Aquestes dones van adoptar una actitud i un comportament nous, ja que es distanciaven de l'ideal femení convencional.



FIGURA 1. Maria Vallès, a l'edat de deu anys.  
FONT: *La Voz de Aragón* (4 juliol 1929), p. 8.

## CONTEXT MUSICAL A LA CATALUNYA DEL COMENÇAMENT DEL SEGLE XX

Des de finals del segle XIX, la música manifesta una clara tendència a desfer-se del sistema tonal i a encaminar-se cap a una llibertat absoluta en la composició musical. De la mateixa manera que en la pintura, es canvia la forma de les figures o se'n creen de noves segons el seu imaginari i els compositors van trencant els motlles de la música: tonalitat, modes, ritmes, timbres... Els nous corrents musicals es van succeir fins a arribar a la desintegració total d'aquests motlles. Era el moment d'obrir nous camins i de trencar amb el passat. Una gran quantitat d'estils avantguardistes musicals s'aniran juxtaposant al llarg del segle XX a la recerca de la novetat i l'experimentació.

A Catalunya, la situació era ben diferent de la de la resta del país. Això va ser a causa, sobretot, del fet que la burgesia catalana va gaudir d'un gran ascens les últimes dècades de finals del segle XIX. Aquest període d'industrialització i de re-

volucions burgeses va tenir un fort impacte en l'àmbit social. A més, Catalunya tenia un bagatge artístic i musical amb una trajectòria destacada, ja que a finals del segle XIX sorgí la Renaixença, un moviment cultural lligat a la burgesia industrialitzada que procurà incentivar l'ús de la llengua i la literatura catalanes. A més, i dintre dels ideals del Romanticisme, aquest moviment reivindicà el nacionalisme i el passat històric, lingüístic i cultural. Per aquest motiu, calia que la societat catalana prengués consciència de la viabilitat social i cultural de la llengua catalana. En aquest context cal destacar, també, el musicòleg Felip Pedrell (1841-1922), considerat el pare de la musicologia catalana i el mestre que va influir joves compositors com Granados i Albéniz. Els seus treballs estan influenciats per la ideologia de tall nacionalista que sorgí a partir de la Renaixença. Pedrell va ser una figura clau dins de la segona etapa de l'etnomusicologia catalana (Martí i Pérez, 1991, p. 19-34).

L'Exposició Universal del 1888 va ser un punt d'inflexió molt destacat en la vida musical de la capital catalana, ja que a partir d'aquest esdeveniment es van portar a terme un gran nombre d'activitats concertístiques. Un any abans, el 1887, es fundà la Societat Filharmònica de Barcelona, impulsada pel músic belga Mathieu Crickboom.

La vida musical de la Barcelona de les primeres dècades del segle XX viu una etapa d'esplendor en la qual s'engendren institucions que incentiven que la societat catalana assoleixi un reconeixement a escala internacional. Catalunya ja gaudia d'una tradició pedagògica des de principis de segle. Aquesta pedagogia musical catalana, que continuava la seva evolució iniciada al segle XIX, havia rebut influències d'Europa i continuà projectant-se a les diferents institucions educatives públiques i privades (escoles, acadèmies, conservatoris...) de l'Estat català.

A Catalunya van continuar obertes la majoria de les acadèmies i escoles que existien abans de la República. Algunes de les més destacades eren l'Acadèmia Marshall (abans Granados), que formava part d'una elit musical barcelonina, amb mestres importants com ara l'arpista Rosa Balcells, el mestre M. Perelló o el violoncellista Sans Sagrera; el Conservatori del Liceu, dirigit a partir del 1932 per Josep Barberà; l'Escola Municipal de Barcelona, encapçalada per Millet i Morera a partir del 1930, i l'Acadèmia Barcelona, fundada l'any 1931 i annexada a l'Escola Blanquerna, dirigida pel prestigiós pedagog Joan Llongueras.

És en la dècada dels anys vint quan Maria Vallès es trasllada de la seva Mequinensa natal a la Ciutat Comtal. Allà es continuarà formant amb el pedagog Joan Molinari i Galceran, i oferirà recitals de piano a Barcelona i a diferents ciutats de Catalunya. Molinari fou deixeble del mestre Granados i va ampliar la seva formació musical a París i Ginebra. A banda de la seva extraordinària tasca docent, cal destacar els aparells que inventà per millorar la disposició de les mans dels seus estudiants de piano, l'anomenat *separador angular* i el *teclat Molinari*. Aquests instruments tenien l'objectiu d'afavorir la independència dels dits i d'adaptar-se a les necessitats específiques de cadascun d'ells. El pedagog fundà a Barcelona l'Acadèmia de Música Molinari, on posà en pràctica el seu nou sistema; un sistema que presentà al Congrés de la Societat Internacional de Musicologia (SIM), on fou acceptat i adoptat per alguns centres d'ensenyament musical. Moli-

nari també creà a Barcelona l'Escola Musical Molinari, on va realitzar investigacions psicotècniques sobre la fisiologia de l'ensenyança del piano. Aquests estudis els continuà impartint a l'Institut d'Estudis Psicotècnics de Madrid.



FIGURA 2. Imatges d'un fullet publicitari en què es presentava el mètode Molinari i el separador angular.  
FONT: Arxiu personal.

## LA MODERNITZACIÓ PEDAGÒGICA DE L'ÈPOCA

A Catalunya, la modernització pedagògica que seguia les tendències estrangeres ja existia des del segle anterior; no obstant això, en la dècada dels anys trenta es generaren diferents percepcions sobre l'orientació de l'educació musical en els infants. Es provenia d'un període agitat, amb profunds canvis socials, que tot just feia un any havia iniciat un nou sistema polític a l'Estat espanyol: la República.

Hi ha una figura important, Alexandre Galí, l'aportació de la qual pot ajudar a entendre la percepció que es tenia de l'educació musical en els infants en aquest període. Alexandre Galí (Camprodon, 1886 – Barcelona, 1969), el gran pedagog del segle xx, historiador i nebot de Pompeu Fabra, va iniciar la seva tasca pedagògica l'any 1910 com a mestre durant un any a l'Escola de Mestres de Joan Bardina. El 1910, un grup d'intel·lectuals i pares de família de Terrassa li proposaren d'organitzar i dirigir una escola de tipus modern; Galí ho va acceptar, i així va sorgir l'Escola Vallparadís. Durant aquella època, Galí va coincidir amb Joan Llongueras, que era director de l'Escola Municipal de Música de Terrassa. I no va ser fins a l'any 1913 que, amb la figura de Prat de la Riba, Galí va entrar al Consell d'Investigació Pedagògica de la Mancomunitat. Més endavant, també va formar part del Consell de Pedagogia, en què va exercir el càrrec de secretari fins a l'arribada de la dictadura de Primo de Rivera. Abans d'haver-se d'exiliar a França, Galí va formar part del Consell de Cultura de la Generalitat i va dirigir l'Escola Blanquerna.

Galí va plantejar el procés educatiu sense lligar-se mai a cap mètode concret, ja que per a ell no hi havia d'haver una submissió del mestre a cap sistema, sinó que les tècniques havien d'estar sempre al servei del desenvolupament de la personalitat de l'alumne.

Una altra figura important d'aquest període és Manuel Borgunyó. Manuel Borgunyó (Rubí, 1884 – Madrid, 1973), pedagog, director coral i compositor, va formar-se a l'escolania de Montserrat amb el pare Guzmán i, després, va estudiar a l'Escola Municipal de Música de Barcelona amb els mestres Nicolau i J. Lamote de Grignon. Durant l'estada a França i Alemanya en la seva joventut, va tenir l'oportunitat de visitar diferents escoles primàries, que van despertar el seu interès per a l'educació musical escolar. El 1914 va fundar l'Orfeó de Graus (Osca), amb cent cinquanta veus, una formació important, tenint en compte que era d'una ciutat no gaire gran, que va actuar, entre altres llocs, a Barcelona. L'any 1921, per petició de l'Ateneu Igualadí, va establir el Conservatori d'Igualada, del qual fou director fins al 1931. L'any 1932 va ser escollit professor d'educació musical a l'Institut-Escola de la Generalitat i l'any 1934 va fundar l'Associació d'Amics de l'Educació Musical.

Pel que fa a la base del seu sistema pedagògic, es pot llegir en el llibre que va publicar l'any 1934, *La música, el cant i l'escola*, en què va exposar les seves idees i el pensament musical per a les escoles d'una manera extensa i organitzada. En un dels passatges, amb relació als cors escolars i orfeons, fa referència a un analfabetisme musical tradicional, i insisteix en la pràctica de modificar totalment els fona-



ments de la cultura coral. Malgrat que Borgunyó va ser una personalitat controvertida per les opinions contràries que va manifestar amb relació a la inclusió de sistemes pedagògics estrangers a l'escola primària, la seva tasca i els concerts que va fer amb nens van ser molt valorats.

També és significativa la figura de Joan Llongueras (Barcelona, 1880-1953), músic, pedagog i poeta. De Llongueras és, potser, de qui més s'ha parlat, probablement per la seva implicació en el mètode de Jacques Dalcroze o en l'Institut de Rítmica i Plàstica, on va definir clarament el seu projecte pedagògic. Pel que fa a la trajectòria, es formà musicalment amb Domènec Mas i Serracant, Enric Granados, Lluís Millet i Enric Morera. A més a més, va introduir el mètode Dalcroze a Catalunya i a la resta de l'Estat, i va fundar l'Institut de Rítmica i Plàstica. Fou director de l'Escola Municipal de Música de Terrassa (1912-1918) i va col·laborar amb Alexandre Galí, Artur Martorell i Enric Gibert en la creació de l'Escola Vallparadís.

Pel que fa a l'educació musical dels infants a l'escola primària, Joan Llongueras era molt crític: parlava d'una societat materialitzada i industrialitzada amb una crisi tràgica d'homes, que havia contribuït a atrofiar a poc a poc la sensibilitat espiritual, per donar pas a un egoisme admirablement organitzat. Com un exemple de renovació a l'escola, citava una «escola vivent», que volia dir una escola humana i sensible, per tornar a l'escola clàssica, sense massa prejudicis històrics i impulsada per les més altes i nobles ambicions de l'esperit. Al·ludia als veritables educadors que no havien deixat de veure aquest estat de les coses i que, per tant, presentaven els beneficis d'una vida escolar més lliure i natural, més oberta i activa, i que centraven l'atenció no només en un progrés científic i moral, sinó també en altres ensenyaments escolars especialitzats, com ara la música i la gimnàstica. D'una banda, la música, per la significació que tenia, no podia deixar de tenir la merescuda preponderància en tot assaig seriós i profund de formació humana.

D'altra banda, la gimnàstica havia de permetre a l'infant, amb l'ajuda dels propis mitjans, lluitar per la cooperació de la seva voluntat, sensibilitat i intel·ligència contra les resistències físiques i morals que s'oposaven a l'expansió del sentiment rítmic que li era innat. Joan Llongueras, referint-se a Dalcroze, exposava que en l'escola primària i en els jardins d'infants no s'havien de separar els ensenyaments del cant i la gimnàstica, ja que eren com dos germans bessons.

Amb relació a la música, no calia ensenyar als infants allò que la música té de saviesa, sinó el que té de bo, de meravellós, d'útil, de generós i de vivificant. Llongueras, quan parlava de l'educació musical dels infants a l'escola, insistia en la idea que la finalitat d'aquest ensenyament no s'adreçava a formar professionals de la música, ni a organitzar audicions acurades per donar proves de coneixements musicals complets o d'un virtuosisme vocal o instrumental, ja que això, en tot cas, corresponia a les escoles especialitzades per a un estudi sistemàtic d'aquesta art. L'escola tenia el deure de formar la personalitat física i psíquica dels nens, i la música es necessitava pel que oferia de bo i d'útil als infants. Estava comprovat que qualsevol cançó movia i atreia l'atenció dels més petits, la qual cosa s'havia d'aprofitar, i que en els graus maternals calia limitar-se a ensenyar als nens, per la simple



audició, cançons molt senzilles amb moviments físics, com ara marxes, danses o jocs, a fi de desenvolupar simultàniament el sentiment de l'entonació i el ritme, per mitjà de lliçons curtes i freqüents. L'educació musical a l'escola havia de ser el fonament de la cultura musical de la població d'aleshores: si es millorava la condició dels infants, es treballava directament per a la màxima perfecció dels homes i les dones i de Catalunya, que, tot i el seu fort instint musical, no havien arribat a posseir plenament una tradició de veritable cultura musical.

El mestre Llongueras alludia també als països europeus que prioritzaven la música en l'ensenyament, com ara Alemanya, Itàlia, Suïssa o Bèlgica, entre d'altres, o molts estats de l'Amèrica del Nord, i demanava que les joves generacions no cerquessin només el plaer del benestar material, sinó que aspiressin a l'ambició d'una intensa cultura i una completa educació; al mateix temps, exhortava la societat a obrar en conseqüència. Segons aquest pensador, només així es podia intervenir en els afers culturals del món i merèixer l'estima i la consideració dels pobles que, amb un esforç constant, salvaven l'antiga civilització occidental.

Joan Molinari era partidari de les opinions de Llongueras i Borgunyó, malgrat que alguns consideraven que ambdues opinions resultaven contradictòries: Joan Molinari, juntament amb Joan Balcells, Josep Barberà i Joaquim Pecanins, va signar l'article «Sobre l'educació musical dels infants», publicat a *La Publicitat*. Amb aquest escrit, els músics volien deixar ben clar que les opinions de Llongueras i Borgunyó no eren contradictòries i que, segons la interpretació que ells en feien, l'una era la constatació de l'altra.

## MARIA VALLÈS I LA PREMSA CATALANA

Des de finals del segle XIX, la premsa es va convertir en un mitjà de comunicació de massa. A Catalunya, l'anomenada *edat d'or* de la premsa se situa entre els anys 1890 i 1920. Cal destacar la revista *L'Avenç*, *La Vanguardia* i el *Diario de Barcelona*, entre altres publicacions de caire més anarquista. La crítica musical sorgeix durant aquestes primeres dècades del musicòleg i crític Joaquim Pena Costa<sup>2</sup> (1873-1944), un dels primers ideòlegs de la modernitat musical a Catalunya. En aquest ambient, juntament amb la prestigiosa *Revista Musical Catalana*,<sup>3</sup> sorgiren i es desenvoluparen altres revistes especialitzades.

La revista va servir com a mitjà de reivindicació de la dona artista. La publicació *Feminal*,<sup>4</sup> projecte personal de l'escriptora i musicòloga Carme Karr i Al-

2. Joaquim Pena va fundar la revista *Juventut* entre el 1900 i el 1906. L'any 1901 va fundar l'Associació Wagneriana, de la qual va ser president, conjuntament amb el musicòleg català Felip Pedrell.

3. Publicació catalana fundada el gener de l'any 1904 per l'Orfeó Català. La publicació va desaparèixer el 1936 a causa de la Guerra Civil, però va reprendre la seva activitat el 1984, gràcies a l'impuls del Consorci del Palau de la Música Catalana.

4. Les cobertes de *Feminal* seguien un patró que es va mantenir fins a les acaballes de la publicació. El format sempre seria el mateix: a la part de dalt, hi havia una franja d'il·lustracions florals que

fonsetti, de periodicitat mensual, va sorgir l'any 1907 a la Ciutat Comtal com a suplement del periòdic *Il·lustració Catalana*.



FIGURA 3. Coberta de la revista *Feminal*, núm. 106.  
FONT: Arxiu personal.

La revista *Feminal* es va publicar, ininterrompudament, durant deu anys fins que va esclatar la Primera Guerra Mundial. El darrer número fou el 30 de desembre del 1917. *Feminal* va ressorgir novament l'any 1925. L'objectiu de l'escriptora i musicòloga va ser editar una revista que estigués destinada a la cultura de la dona. Qualsevol manifestació cultural era ben acollida a la revista: manifestacions literàries, científiques, socials, artístiques... La finalitat de reivindicar el paper de la dona en una societat cada cop més oberta al món es posa de manifest des del primer número:

Sembla que convé feminitzar-la [la dona] elevant son intel·lecte [...] perquè esdevingui la vera companya somniada de l'home estudiós y emprenedor [...]. Creiem arribada l'hora d'encaminar dreturerament l'intel·lecte de la nostra dóna. Volem que per cultivar son esperit no hi calgui beure forçosament en fonts llunyanes [...]. D'aquells països avançats d'on ens arriben alenades de feminisme, no en podem rebre-ho tot; cal fer-ne una selecció que s'avingui amb el que és ara Catalunya, y aquesta selecció té d'esser feta paulatinament (Karr, 1907, p. 4).

El camp musical no en va ser una excepció, ja que a *Feminal* es va publicar i comentar la carrera musical de diverses instrumentistes, cantants i compositores.

---

en recollien el títol i en un nivell superior figurava el títol amb el qual es publicava, *Feminal*. *Il·lustració Catalana*, imprès amb unes planxes que deixen un petit relleu que es pot veure en el revers de la coberta. Els ornaments, així com la tipografia, tenien una clara influència modernista i estaven realitzats per Casademunt. Sota el títol figurava el número de la publicació i la data. Durant l'últim any de vida, *Feminal* va ampliar el nombre de pàgines per revista i va canviar alguns aspectes del format.

En alguns números es van incloure fins i tot algunes peces musicals. El repertori publicat de dones era d'un 78 % davant d'un 22 % d'obres compostes per homes. Aquestes dades tenen una significació rellevant, tenint en compte l'escàs nombre de dones que es van poder dedicar a aquest camp al començament del segle xx. Des de les darreres dècades del segle xix, un gran nombre de dones d'arreu d'Europa havien començat a reivindicar els seus drets polítics. En aquest context, Karr promou un ideal de dona capaç de llegir, d'escoltar i de gaudir de la bona música.

Un altre dels objectius de Karr (a més de la publicació d'obres de dones) va ser animar les dones joves a participar en qualsevol camp d'acció (bé fos l'educatiu, el cultural, el dret al vot...). Va pretendre, així, apropar els drets de la dona als que ja posseïa el sexe masculí. A més, s'informava la dona catalana de l'actualitat (informativa, de moda...) d'Espanya i d'arreu del món.

Durant els anys vint, nombroses publicacions catòliques que existien a les ciutats i que s'adreçaven sobretot a les mestresses de la llar van expressar irades protestes contra les noves actituds femenines, aquelles que aportaven noves idees procedents de la majoria dels altres països europeus. Els punts centrals d'atac a aquestes publicacions van ser les lectures inapropiades, el cinema, la moda escandalosa, la pràctica d'esports i els balls. La influència de l'*American way of life*, que es reflectia en el cinema, les revistes i la publicitat, va tenir un fort impacte en la vida femenina quan les idees de confort, llibertat i gust per la modernitat es van anar imposant.

Que el concert íntim de Maria Vallès al Palau de la Música l'any 1929 va tenir tant ressò i tant impacte mediàtic es fa evident en llegir els articles publicats després en diaris com *La Publicitat*,<sup>5</sup> la vigent *Revista Musical Catalana* i la també vigent *La Vanguardia*.

L'article publicat el 19 de juliol del 1929 a *La Publicitat* explica amb detall la interpretació de la jove Maria Vallès, així com les peces que va interpretar al piano:

#### Una novella pianista Maria Vallès

En una sessió íntima que tingué lloc dilluns passat al Palau de la Música Catalana, fou presentada a un grup de coneguts músics i de crítics musicals la joveníssima pianista Maria Vallès, la revelació de la qual constituí un èxit verament extraordinari.

Tot i que les referències que teníem de les rares qualitats d'aquesta nena d'onze anys, que juga amb el teclat amb una gràcia singular, ens permetien prou d'esperar el millor resultat de la prova que ens oferí, hem de confessar la nostra sorpresa davant d'un cas de prodigiosa intuïció que mereix d'ésser considerat ben atentament. Maria Vallès està tan pròdigament dotada i potser que fins allò que sembla que només pot adquirir-se amb un treball assidu de llargs anys, apareix en ella com a cosa innata i natural [...].

Escoltàrem en aquesta sessió de dilluns passat Sonates de Mozart i de Scarlatti, un Nocturn i un Estudi de Chopin, composicions diverses de Schubert, Grieg, Albé-

5. *La Publicitat* va ser un diari en català, publicat a Barcelona de l'1 d'octubre del 1922 al 23 de gener de l'any 1939.

niz... Un programa de concertista, que fou descabdellat per Maria Vallès amb la més simpàtica desimboltura i amb un encert que mantingué sempre viva l'atenció dels que l'escoltàvem [...].

Un mes després, la *Revista Musical Catalana* publicà:

Maria Vallès. La darrera manifestació musical del present curs celebrada al Palau de la Música Catalana ens ha estat ofrenada per una joveníssima pianista. Na Maria Vallès, una noia d'onze anys, que es revelà amb un fort temperament d'artista i unes condicions ben excepcionals al conreu del difícil art del piano. Les seves interpretacions de Mozart, Scarlatti, Chopin, Schubert, Grieg i Albéniz foren reveladores d'una fina i aguda sensibilitat digna del més entusiasta encoratjament.

En completar i perfeccionar la seva formació musical, la nena Vallès assolirà, sense cap mena de dubte, el triomf definitiu que augurem a les seves brillants facultats i al seu instint natural de musiquessa.

En el número 20 del setmanari *La Rivera del Cinca*,<sup>6</sup> del 7 de setembre del 1929, es publicà un comentari de l'article del diari *El Noticiero Universal*<sup>7</sup> sobre la interpretació que dies abans havia fet Maria Vallès, amb tan sols onze anys, al Palau de la Música Catalana de Barcelona:

He aquí el nombre de un verdadero temperamento músico, de un caso de precocidad extraordinario, María Vallès, es una niña sentada al piano, una verdadera concertista. Nacida en Mequinenza, esto es, aragonesa de pura cepa, la joven pianista demostró anoche, en una audición íntima que dio en el «Palau», ante un grupo de músicos de talla, entre los que se encontraban los maestros Pujol, Samper, Gibert, Camins, Llongueras y Lamote de Grignón, facultades extraordinarias al interpretar obras de Mozart, Scarlatti, Schubert, Chopin, Grieg, Albéniz... Seguridad y limpieza en la ejecución, pureza de estilo, mucho sentimiento en la «dicción», en fin, cuanto puede exigirse a un concertista, demostró poseerlo, en grado sumo María Vallès, la cual fue muy justamente felicitada por cuantos acudieron a escucharla. La precoz pianista dio otro concierto en la Sala Mozart que sirvió para afianzar más la certeza de que está llamada a ocupar un puesto preeminente en el mundo del arte.

Uns dies després, el setembre de 1929, al Primer Casino de la localitat catalana de Blanes, Maria Vallès va oferir un concert de piano. Aquest recital no va deixar indiferent el públic que hi va assistir. Així, en el número 327 de la revista *Recoll*,<sup>8</sup> amb data 14 de setembre de 1929, s'exposa el següent:

6. *La Rivera del Cinca* va ser un setmanari de l'Associació d'Amics de Fraga que es publicà entre els anys 1929 i 1931.

7. *El Noticiero Universal* va ser un diari en castellà editat a Barcelona des del 15 d'abril del 1888 fins a l'octubre del 1985.

8. *Recoll* és una revista blanenca mensual publicada en català. S'autodefineix com una publicació «oberta i plural» que expressa «les inquietuds» dels blanencs i es pot adquirir mitjançant la subs-

Dimarts passat, a la sala de ball del «Primer Casino» la nena Maria Vallès donà un concert de piano. Tothom qui més qui menys havia sentit parlar d'aquesta jove neta d'onze anys, de dots musicals verament extraordinaris, i no volgueren deixar perdre tanta bella ocasió de sentir-la. No foren pas sols.

Un grup força nombrós i distingit s'hi era congregat. Començà el concert i la impressió que produí l'execució de la primera peça no podia pas ésser més excel·lent. Certament, una tan gran naturalitat d'execució i fermesa de pulsació, són coses gens comuns en nenes de la seva edat.

A més de l'admirable facilitat de la seva mà esquerra, cosa verament remarcable. Interpretà obres de Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Grieg i Albéniz. Fou en totes molt aplaudida, cosa que demostra amb la satisfacció que fou escoltada [...].

*La Vanguardia* del 30 de novembre de 1929 inclou un article en la secció «Música y Teatros» en què se cita Maria Vallès:

Hoy sábado, a las siete de la tarde, tendrá efecto en los salones del Real Círculo Artístico el anunciado recital de piano por la prodigiosa niña de once años María Vallès, que tanto interés viene despertando, la cual ejecutará obras de Mozart, Scarlatti, Beethoven, Schubert, Chopin, Grieg y Albéniz.

Un any després del seu primer èxit al Palau de la Música Catalana i dels diversos concerts posteriors realitzats (dels quals la premsa catalana del moment deixa constància), la nena que eclipsà el públic amb el seu talent al piano continuà oferint recitals per Catalunya. L'Exposició Internacional, que va tenir lloc del 1929 al 1930 a Barcelona, va suposar un gran avenç per a la ciutat en molts àmbits (urbanístic, econòmic, tecnològic, etc.). El recinte de l'Exposició, construït segons el projecte de Puig i Cadafalch, estava format per dues tipologies diferents d'edificis: els palaus i els pavellons. Els primers estaven dedicats a les seccions oficials del certamen. Al Palau de Proyecciones, obra d'Eusebi Bona i Francisco Aznar (situat entre l'avinguda de la Reina Maria Cristina, l'avinguda de Rius i Taulet i la plaça de l'Univers), hi va actuar la jove Maria Vallès.

Així ho publicà el diari *La Vanguardia* el dimecres 27 de maig del 1930 en la columna «De sociedad»:

No debemos terminar sin mencionar el interesante festival celebrado en el Palacio de Proyecciones, en el que leyó poesías el gran actor Enrique Borrás, hubo cine, recital de piano por la señorita María Vallès, concierto por la mezzosoprano señorita Teresa Boldú y estreno de una obra en verso, de doña María del Pilar Hernández;

---

cripció anual o en llibreries del municipi. *Recvll* va néixer gràcies a tres joves —Lluís Roch, Josep Ruiz i Francesc Balliu— acabats de sortir del col·legi Santa Maria de Blanes i el primer número es va publicar el 12 de juny del 1920. La publicació del setmanari fou alterada per primer cop arran de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). En aquest període històric, *Recvll* passà per la censura militar. Els articles publicats havien d'estar pendents d'una possible suspensió, degut a la ideologia catalanista de la revista, contrària al règim. Els anys trenta seran de gran activitat cultural a la revista blanenca.



FIGURA 4. Vista del Palau de Projeccions des de les escales d'accés a la Font Màgica.  
FOTOGRAFIA: Gabriel Casas i Galobardes (1929).

todo el programa estuvo muy bien, y es lástima que por la falta de espacio no podemos decir más de él. Era dedicada a varias Instituciones benéfico culturales y de propaganda hispanoamericana.

El 14 de juny del 1932, Maria Vallès va actuar per a un públic selecte al Palau de Pedralbes de Barcelona. En aquell moment, tenia quinze anys. Entre els assistents al concert figuraven el conseller de la Generalitat senyor Gasol; el catedràtic senyor Amorós; el secretari de l'Escola Normal de la Generalitat, el senyor Sanz; la ja citada Carme Karr; la professora de l'Escola de Magisteri Primari senyora Cuscurita, i els diputats a les Corts senyors Puig i Ferreter i Sbert. En l'article de *La Vanguardia* «Una fiesta en el Palacio de Pedralbes» es fa menció a Maria:

La segunda parte de la fiesta estuvo a cargo de la profesora de piano señorita María Vallés, que interpretó asimismo selectas obras de los mejores autores y del maestro de danzas don Juan Magriña.

## BIBLIOGRAFIA

- KARR, Carme. «La nostra finalitat». *Feminal*, núm. 1 (1907), p. 4.  
MARTÍ I PÉREZ, Josep. «L'etno-musicologia catalana: entre la literatura, la musicologia i l'antropologia». *Aixa*, núm. 4 (1991), p. 19-34.

## RELACIÓ D'ARTICLES PUBLICATS EN LA PREMSA SOBRE MARIA VALLÈS

Joan MOLINARI. *La Vanguardia* (1921).

ARTISTAS ARAGONESES. *La Voz de Aragón* (4 juliol 1929), p. 8 [Signat per Ferran Cases]

B. S. *La Publicitat* (10 juliol 1929), p. 4.

*La Vanguardia* (12 setembre 1929). [Sobre un concert a Blanes]

*La Vanguardia* (19 setembre 1929). [Sobre un concert a Blanes]

*La Vanguardia* (29 setembre 1929), p. 25. [Sobre un concert a Caldes de Malavella]

*La Vanguardia* (29 setembre 1929). [Sobre un concert a Lloret de Mar]

«Notes oficiosas sobre recital de piano». *La Publicitat* (27 novembre 1929), p. 4.

«Música y teatros». *La Vanguardia* (30 novembre 1929), p. 14.

«Festival benéfico». *La Vanguardia* (22 maig 1930).

«De sociedad». *La Vanguardia* (28 maig 1930).

«Una fiesta en el Palacio de Pedralbes». *La Vanguardia* (14 juny 1932), p. 11.

«Estudio sobre nuevas gamas». *La Vanguardia* (29 abril 1936).

«DIVAGACIONES. El formatge familiar». Secció «De música», un recital de piano per Maria Vallès. *Recvll.*

## TAULA

### ARTICLES

*Romà Escalas i Llimona*

BEATA CECILIA: UN MANUSCRIT MUSICAL DEL MAS ROSSINYOL

9

*Josep Maria Gregori i Cifré*

PERE VILA (CA. 1465-1538), ORGANISTA DE LES CATEDRALS DE VIC I VALÈNCIA,  
PROBABLE AUTOR DEL *MAGNIFICAT* A 4 (BC: M 1167, *OLIM* E: TARAZC 2/3)

31

*Ramon Oranias i Orga*

ELS ORGUES GRANS DE MONTSERRAT (I): DES DEL SEGLE XVI FINS AL 1811

63

*Jordi Rifé i Santaló*

RELACIÓ ENTRE LA MÚSICA I EL TEXT EN LA MÚSICA RELIGIOSA  
DEL BARROC HISPÀNIC: DE LA RETÒRICA A LA MÚSICA

83

*Josep M. Salis i Clos*

ASPECTES AL VOLTANT DE LA MORT DE MIQUEL SELMA, MESTRE DE CAPELLA  
A LA CATEDRAL DE BARCELONA A MITJAN SEGLE XVII

107

*Josep Pujol i Coll*

VILANCETS «DE NEGRE» CATALANS DEL SEGLE XVII

133

*Miquel González i Ruiz*

L'EXCEPCIONAL ORGUE (1756-1835) D'ANTONI BOSCA PER AL CONVENT  
DE SANT AGUSTÍ NOU DE BARCELONA

145

*Leslie Freitas de Torres*

UNA APROXIMACIÓN A LA BIOGRAFÍA DEL MÚSICO GALLEGO GERARDO  
GÓMEZ VEIGA, *CURROS* (1866-1921)

159

*Virginia Sánchez Rodríguez*

DE SU PUÑO Y LETRA: LA DUALIDAD DE MARÍA BARRIENTOS EN LOS ALBORES  
DEL SIGLO XX

177



|                                                                                                                                                    |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Amadeu Corbera Jaume</i><br>BALTASAR SAMPER, COMPOSITOR: EL REDESCOBRIMENT D'UN MÚSIC CATALÀ<br>A L'EXILI                                       | 199 |
| <i>Carles Badal Pérez-Alarcón</i><br>LA COL·LECCIÓ DE MÚSICA BALDELLÓ: INVENTARI, CATALOGACIÓ I ESTUDI                                             | 233 |
| <i>Pepe Reche Antón</i><br>LA PREOCUPACIÓ PER LES TROMPES DE L'ORQUESTRA PAU CASALS                                                                | 255 |
| <i>Anna Maria Anglada i Mas</i><br>DE PALAMÓS AL TEATRE TÍVOLI DE BARCELONA: <i>RETORN</i> (1921),<br>DE JOSEP SANCHO MARRACO I MIQUEL ROGER CROSA | 281 |
| <i>Sandra Soler Campo</i><br>MARIA VALLÈS SOSTRES: CENT ANYS DEL NAIXEMENT D'UNA NENA PRODIGI                                                      | 307 |

## 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 tesaurs 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*, 1935, 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*, núm. 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.

### *Drets d'autor i responsabilitats*

La propietat intel·lectual dels articles és dels respectius autors.

Els autors en el moment de lliurar els articles a la REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA per a sol·licitar-ne la publicació accepten els termes següents:

— Els autors cedeixen a la Societat Catalana de Musicologia (filial de l'Institut d'Estudis Catalans) els drets de reproducció, comunicació pública i distribució dels articles presentats per a ser publicats a la REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA.

— Els autors responen davant la Societat Catalana de Musicologia de l'autoria i l'originalitat dels articles presentats.

— És responsabilitat dels autors l'obtenció dels permisos per a la reproducció de tot el material gràfic inclòs en els articles.

— La Societat Catalana de Musicologia està exempta de tota responsabilitat derivada de l'eventual vulneració de drets de propietat intel·lectual per part dels autors.

— Els continguts publicats a la revista estan subjectes —llevat que s'indiqui el contrari en el text o en el material gràfic— a una llicència Reconeixement - No comercial - Sense obres derivades 3.0 Espanya (by-nc-nd) 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.

— La revista no es fa responsable de les idees i opinions exposades pels autors dels articles publicats.

### *Protecció de dades personals*

L'Institut d'Estudis Catalans (IEC) compleix el que estableix el Reglament general de protecció de dades de la Unió Europea (Reglament 2016/679, del 27 d'abril de 2016). De conformitat amb aquesta norma, s'informa que, amb l'acceptació de les normes de publicació, els autors autoritzen que les seves dades personals (nom i cognoms, dades de contacte i dades de filiació) puguin ser publicades en el corresponent volum de la REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA.

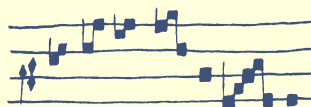
Aquestes dades seran incorporades a un tractament que és responsabilitat de l'IEC amb la finalitat de gestionar aquesta publicació. Únicament s'utilitzaran les dades dels autors per a gestionar la publicació de la revista i no seran cedides a tercers, ni es produiran transferències a tercers països o organitzacions internacionals. Un cop publicada la revista, aquestes dades es conservaran com a part del registre històric d'autors. Els autors poden exercir els drets d'accés, rectificació, supressió, oposició, limitació en el tractament i portabilitat, adreçant-se per escrit a l'Institut d'Estudis Catalans (carrer del Carme, 47, 08001 Barcelona), o bé enviant un correu electrònic a l'adreça *dades.personals@iec.cat*, en què s'especifiqui de quina publicació es tracta.











SOCIETAT CATALANA  
DE MUSICOLOGIA