SOCIETAT CATALANA DE MUSICOLOGIA

REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA

— XII —



2019

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
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA

XII

2019

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:
Maria Gratacós Monllor

DELEGAT DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

Josep Maria Gregori i Cifré

Revista Catalana de Musicologia, núm. XII (2019), p. 7-9
ISSN (ed. impresa): 1578-5297 / ISSN (ed. electrònica): 2013-3960
DOI: 10.2436/20.1003.01.75 / *http://revistes.iec.cat/index.php/RCMus*

JOSEP MARIA LLORENS I CISTERÓ

JOSEP DOLCET
Societat Catalana de Musicologia

El dia 14 de juny d'enguany va morir, a la seva residència als afores de Lliçà d'Amunt, on vivia retirat des de la seva jubilació l'any 1988, el doctor Josep Maria Llorens i Cisteró. Amb la seva desaparició, el nostre país perd el darrer exponent d'allò que encara podem anomenar la *musicologia clàssica*, tal com s'entenia a casa nostra des de les èpoques heroiques de Felip Pedrell, a les acaballes del segle XIX. Certament, mossèn Llorens —així era com l'anomenàvem tots els qui el vàrem conèixer— va poder veure i viure, per la seva longevitat —tenia noranta-sis anys—, l'evolució d'aquesta disciplina cap a les tendències i pràctiques holístiques i interdisciplinàries actuals, com també l'adopció progressiva dels avenços tecnològics i de les renovacions de les ciències humanístiques.

Com a sacerdot, musicòleg, historiador i pedagog, mossèn Llorens va ser un fidel continuador del llegat del seu mestre Higini Anglès, fins al punt que, en arribar a la direcció de l'antic Instituto Español de Musicología (IEM) del Consell Superior d'Investigacions Científiques (CSIC), va esmerçar la seva activitat a la culminació dels projectes iniciats pel seu predecessor. Però no hem d'oblidar que, també en el camp de la musicologia de Catalunya, Llorens va mirar de seguir les passes del seu mestre venerat, si més no en la tasca que aquest va dur a terme al front del Departament de Música de la Biblioteca de Catalunya, que al seu torn havia estat el resultat dels afanys de Felip Pedrell a l'Institut d'Estudis Catalans de l'etapa de la Mancomunitat de Prat de la Riba.

Nascut a Guissona el 8 de febrer del 1923, Josep Maria Llorens va començar a estudiar música quan tenia set anys, però l'any 1939 ja va ingressar al Seminari Conciliar de Barcelona, on va cursar humanitats, filosofia i teologia fins a la seva ordenació sacerdotal, el 1949. Al Seminari, tanmateix, també va poder formar-se musicalment amb els professors que hi impartien classe, com ara Lluís Maria Millet i Millet (1906-1990) i el pare Robert de la Riba (1912-1999), i va arribar a ser l'organista del centre en els seus darrers cinc anys d'estudis.

Durant aquesta etapa, i gràcies a unes conferències que impartia Higini Anglès, cap del Departament de Música de la Biblioteca de Catalunya —llavors anomenada Biblioteca Central—, mossèn Llorens va descobrir la musicologia histò-

rica. Era l'any 1944, i aquella trobada amb Higini Anglès marcaria la seva trajectòria en endavant: el 1949, becat pel bisbat de Barcelona per anar a Roma a doctorar-se en teologia, va bescanviar aquests estudis pels de ciències musicals que es feien al Pontificio Istituto di Musica Sacra, que des de feia poc dirigia Anglès. D'ell mateix va rebre allà la formació en musicologia i formes musicals gregorianes, però també va cursar-hi cant gregorià (Pierre Thomas), paleografia musical (Eugène Cardine), direcció coral (Domenico Bartolucci), paleografia diplomàtica i literària (Kempf), modalitat (Desroquetes), història de la música (Luigi Ronga) i història de l'art (Kirschbaum).

Val a dir, tanmateix, que les tasques musicològiques de Josep Maria Llorens ja es varen iniciar quan encara estava estudiant a Roma. Entre els anys 1951 i 1955 va estar becat per la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma del CSIC per tal d'investigar diferents arxius musicals de Roma (l'Archivio di Stato, l'Ambaixada espanyola davant la Santa Seu o l'Església de Santiago, San Ildefonso y Montserrat), i el 1954 va ser *collaboratore scientifico* de la Biblioteca Vaticana. D'aquells anys daten les seves primeres publicacions, centrades en la catalogació dels fons musicals vaticans de la Capella Sixtina i de la Capella Júlia.

En acabar els estudis i pràctiques a Roma, i un cop llicenciat en música sacra i amb el doctorat en ciències musicals que li va valdre el 1969 la Medalla d'Or del papa Pau VI, Josep Maria Llorens era, d'alguna manera, la persona destinada a donar continuïtat a les tasques d'Higini Anglès. Des del 1955 ja era el secretari de l'IEM, amb seu a Barcelona, i el 1958 havia substituït el seu mestre com a cap i conservador del Departament de Música de la Biblioteca de Catalunya. A més a més d'aquests càrrecs, va incidir en la formació de les noves generacions des de la càtedra de musicologia, història i estètica de la música, folklore i cant gregorià que hi havia al Conservatori del Liceu (1963-1989), coordinant-ho amb un curs superior de musicologia de tres anys organitzat al mateix IEM, on també eren derivats els alumnes matriculats al Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona. D'altra banda, també són molt nombroses les activitats que va dur a terme en forma d'actes, conferències, concerts, cursos estivals, etc., com ara les emissions setmanals d'una hora i en directe al programa *Estudio de la música antigua* de Ràdio 2 de RNE o els cicles historicomusicals que va impartir a l'Istituto Italiano di Cultura de Barcelona i al centre musical Ars Nova. No és estrany, doncs, que tota una generació de musicòlegs catalans ens haguem format en mig del seu guiatge.

Paral·lelament, Josep Maria Llorens desenvolupava la seva carrera pròpia dins l'IEM del CSIC: ajudant científic l'any 1970, vicedirector i investigador científic l'any següent, per arribar a director del centre el 1982 i professor d'investigació el 1984. Un cop al front de l'IEM, Llorens va haver de superar diverses crisis: el 1983, l'amenaça de desaparició del centre, davant la qual va rebre diferents mostres de suport de la comunitat musicològica internacional, situació que es va resoldre amb la seva transformació, el 1984, en Unidad Estructural de Investigación de Musicología (UEI) de la Institució Milà i Fontanals del CSIC. El 1987 també va aconseguir el manteniment de la revista del centre, *Anuario Musical*, també gràcies a diferents suports internacionals.

La seva tasca com a investigador i musicòleg, pròpiament dita —després de les seves primeres activitats com a catalogador i recopilador a Roma—, va centrar-se en les directrius de l'IEM, principalment en la publicació monumental de les obres completes —*opera omnia*— dels polifonistes espanyols del Siglo de Oro. L'any 2005 havia assolit la culminació de les de Francisco Guerrero (catorze volums en total) i en morir tenia preparat el desè i darrer volum de les de Cristóbal de Morales, que ha d'incloure els himnes i les lamentacions. Cal recordar que la publicació d'*opera omnia* d'aquesta mena és, per regla general, una tasca que esdevé progressivament feixuga a mesura que es va construint: els volums inicials, dedicats a les obres més grans i conegudes (sovint impreses ja en vida del compositor) desconeixen els problemes de les obres menors, inèdites i disperses, que sovint comporten una tasca ingent de discerniment i confrontació de fonts secundàries.

Si en el camp de la música per a tecla, Higini Anglès havia endegat la publicació de les obres de Joan Baptista Cabanilles, mossèn Llorens va iniciar la publicació de les del més famós deixeble d'aquest organista valencià, Josep Elies, de les quals n'han arribat a aparèixer quatre volums. També dins les publicacions de la Biblioteca de Catalunya, però també del CSIC i del Conservatori del Liceu, Llorens va publicar diferents obres de tecla inèdites de Josep Elies i de Cabanilles, com de Pablo Nassarre, Joan de Sant Agustí i Vicent Hervàs. Llorens també va treballar aspectes de la música medieval —Pere el Cerimoniós i la seva època— i va col·laborar amb Anglès en l'edició de les *Cantigas de Santa María* del rei Alfons X. Va ser un dels principals assessors de la sèrie discogràfica «Monumentos históricos de la música española» del Ministerio de Educación y Ciencia (enregistraments de Francisco Guerrero, Tomás Luis de Victoria i les *Cantigas* d'Alfons X) i va col·laborar en revistes de musicologia i en diferents diccionaris nacionals i estrangers.

Finalment, no hem d'oblidar la seva activitat de sacerdot de l'Església catòlica, sovint en relació amb la música. Un cop ordenat, el 12 de març del 1949, a Sant Vicenç de Sarrià, va ser designat coadjutor de la parròquia de Sant Salvador del Vendrell, i després capellà del col·legi i residència Lestonnac (1956) i capellà de la colònia italiana a Barcelona (1965-1970). Des del 1969 ho era de la parròquia de Sant Esteve de Palaudàries de Lliçà d'Amunt. A banda, des del 1957 era membre de la Comissió Diocesana de Música Sagrada, i des del 1968 consultor de la Comissió Diocesana de Litúrgia de Barcelona. També fou el creador del Centre Difusor de Música Sacra per a l'ensenyament i pràctica del cant gregorià a l'església de Santa Anna.

Des de la Societat Catalana de Musicologia volem manifestar el nostre record sentit envers qui, des del seu doble vessant de sacerdot i musicòleg, va maldar per mantenir viu, amb la seva bonhomia proverbial, però també amb constància i fidelitat a tota prova, el llegat del seu mestre. Descansi en pau.

ARTICLES

Revista Catalana de Musicologia, núm. XII (2019), p. 13-20
ISSN (ed. impresa): 1578-5297 / ISSN (ed. electrònica): 2013-3960
DOI: 10.2436/20.1003.01.76 / *http://revistes.iec.cat/index.php/RCMus*

NOTES SOBRE EL *CANTUS PASSIONIS* A LA CATEDRAL DE BARCELONA, 1485-1583

JOSEP MARIA GREGORI I CIFRÉ
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM

A partir del 1485, la sèrie de *Llibres d'administració dels aniversaris* de la catedral de Barcelona va incorporar una secció de despeses destinades a sufragar la interpretació del *cantus passionis* a la seu que duien a terme els cantors canonges i beneficiats: els primers assumien les monodies de Dimarts i Dimecres Sants, i els segons intervenien en les parts polifòniques de les de Diumenge de Rams i Divendres Sant. La identificació d'aquells cantors permet conèixer la presència de mestres de cant, com Bartomeu Tendalaia, Joan Ferrer o Antoni Salvat, i cantors de la capella, deixebles de Joan Borgunyó i Pere Alberch, com Pau Brugats, Jaume Soler, Lluís Joan Valtà o Andreu Vilanova, entre els intèrprets. Durant la segona meitat del segle XVI es constata l'aparició del terme *turba* per a reemplaçar l'expressió *a concert* i designar així les intervencions polifòniques del grup de cantors, el nombre dels quals oscil·lava entre quatre i set.

PARAULES CLAU: cant de la passió, catedral de Barcelona, passions polifòniques, capella de cantors, Joan Borgunyó, Pere Alberch, Pau Brugats, Andreu Vilanova.

NOTES ON THE *CANTUS PASSIONIS* AT THE CATHEDRAL OF BARCELONA, 1485-1583

ABSTRACT

As from 1485, the series *Llibres d'administració dels aniversaris* (Anniversary Administration Books) of the Cathedral of Barcelona included a section of expenses covering the performance of the *cantus passionis* by the singer canons and beneficiaries there: the canons did the monodic parts on Holy Tuesday and Wednesday, while the beneficiaries took part in the polyphonic parts on Palm Sunday and Good Friday. The identification of these singers has allowed us to determine the presence, among the performers, of singing masters such as Bartomeu Tendalaia, Joan Ferrer and Antoni Salvat, and chapel singers who were disciples of Joan Borgunyó and Pere Alberch, such as Pau Brugats, Jaume Soler,

Lluís Joan Valtà and Andreu Vilanova. The term *turba* appeared in the last half of the 16th century, replacing the expression *in concert*, designating the polyphonic interventions of the group of singers, who numbered between four and seven.

KEYWORDS: *cantus passionis* (Passion chant), Cathedral of Barcelona, polyphonic passions, chapel of singers, Joan Borgunyó, Pere Alberch, Pau Brugats, Andreu Vilanova.

Els primers testimonis documentals del cant polifònic de la passió en els temples hispànics daten de principis del segle XV;[1] tanmateix, no és fins al darrer terç d'aquell segle quan apareixen els primers documents que permeten identificar els cantors que van cantar les passions, anomenades *pàssies* en la documentació de l'època, a la catedral de Barcelona.

El cant de les passions durant la Setmana Santa a la seu barcelonina quedava repartit de la manera següent: Diumenge de Rams es cantava la primera de les quatre, amb el text evangèlic de sant Mateu, interpretada per un grup de cantors que oscil·lava entre quatre i set, als quals se sumava un canonge que entonava amb cant pla «los dits del Jesús».[2]

La segona i la tercera, amb els textos de sant Marc i sant Lluc, es cantaven, respectivament, Dimarts i Dimecres Sants, i la seva interpretació d'acord amb el recitatiu litúrgic del cant pla, la feien dos o tres cantors beneficiats que es repartien els papers de cronista, les paraules de Jesús i les intervencions de la sinagoga o turba. La darrera, amb el text de l'evangeli de sant Joan, corresponia a la festivitat de Divendres Sant i s'interpretava, com la primera, de manera dramàtica o responsorial mitjançant el diàleg entre les parts del text tractades amb polifonia i els soliloquis recitatius dels solistes, que, com en les de Dimarts i Dimecres Sants, corresponien a la narració evangèlica del cronista, les paraules de Jesús i les intervencions d'altres possibles personatges, com la part de l'«ancilla» per als diàlegs entre l'apòstol Pere i les serventes del gran sacerdot. Les passions de les festivitats que obrien i tancaven el cicle —Diumenge de Rams i Divendres Sant— eren les que, amb motiu de la seva solemnitat, rebien aquest tractament de tipus responsorial o en forma de diàleg «a consert»,[3] gràcies a l'alternança entre les intervencions polifòniques concebudes en estil fals bordó, com les destinades a la «turba»,[4] i els soliloquis dels recitats narratius del *cantus passionis*.

Aquest model de passió responsorial era el propi dels països catòlics de parla hispana del segle XVI i concorda amb les dades documentals sobre el cant de la

1. Vegeu, entre d'altres, José Vicente GONZÁLEZ VALLE, *La tradición polifónica del canto del «Passio» en Aragón*, Saragossa, Institución Fernando el Católico, 1990; *La tradición del canto litúrgico de la Pasión en España*, Barcelona, Consell Superior d'Investigacions Científiques (CSIC), 1992; Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ, «Las pasiones polifónicas tradicionales en la catedral de Las Palmas», *Revista de Musicología*, I/1-2 (1978), p. 234-242.

2. Arxiu de la Catedral de Barcelona (ACB), *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1569-1571, f. 39*v*.

3. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1519-1521, f. 78*v*.

4. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1549-1551, f. 39*v*.

passió que es conreava a les catedrals catalanes des de les darreres dècades del segle XV. A la seu de Girona, durant l'època del bisbat de Joan Margarit, les actes capitulars fan referència al tipus de cant amb què es van solemnitzar les celebracions litúrgiques de la Setmana Santa del 1474. Diumenge de Rams, els cantors de la catedral Pere Pujades, Gabriel Calvó i Ponç Esteve van interpretar la *Passió de sant Mateu in cantu organi*, és a dir, amb la incorporació d'algunes intervencions en polifonia a «cant d'orgue».[5] Aquella novetat va aixecar discrepàncies entre els capitulars, ja que alguns consideraven que «non debent sit cantari in cantu organi». Això no obstant, el mateix redactor de les resolucions del Capítol —l'arxidiaca Alfonsello— argumentava que les passions de la resta de celebracions «debem cantari dulciter per unum», i, per tant, ja se cenyien de manera exclusiva al recitat del *cantus passionis*.[6]

A partir del 1485, la sèrie de *Llibres d'administració dels aniversaris* de la catedral de Barcelona van incorporar una secció de despeses destinades a sufragar la interpretació del *cantus passionis* sota els epígrafs «Les passies als Rnts. Canonjes», «Als venerables beneficiats de la Yglesia qui canten les passies a quiscun […]» i també «Als Rnts. Senyors de la Yglesia qui canten les passis a quiscun dells per una pàssia […]». En aquesta secció s'hi consignaven els pagaments que aquella administració interna de la seu feia als cantors, canonges i beneficiats, que les interpretaven. El contingut de la redacció dels rebuts, així com el seu import econòmic, permeten discriminar amb claredat quina era la diferència de tipologia del cant de la passió: les passions cantades de manera exclusiva d'acord amb l'estil recitatiu litúrgic del cant pla per a les celebracions de Dimarts i Dimecres Sants, interpretades per un, dos o tres cantors, o les passions que incorporaven passatges polifònics «a concert», cantades per quatre, cinc, sis o set intèrprets, segons la solemnitat atorgada pel Capítol, per a les festivitats de Diumenge de Rams i Divendres Sant.

Les dades sobre els cantors de les primeres —Dimarts i Dimecres Sants— apareixen consignades, doncs, a partir del 1485; aquell any en foren els intèrprets els beneficiats Pere Joan Eiximenis i Narcís Mandrenchs, i els canonges Pere Camps i Antoni Ortís.[7] Bartomeu Tendalaia, mestre de cant, acreditava haver rebut vuit sous i sis diners per haver cantat «la pàssia del dimarts Sant» del 1502.[8]

Entre els anys 1505 i 1515 la interpretació dels recitatius litúrgics de les passions de Dimarts i Dimecres Sants van anar a càrrec dels canonges Joan Torres, Antoni Martorell, Joan Sabater, Llorenç Martínez, Lluís Ximenez i Francesc Franch,[9] així com també dels beneficiats Bartomeu Tendalaia i Bartomeu Rovira,

5. Arxiu Capitular de la Catedral de Girona (ACCG), *Resolutiones*, 1473-1482, f. 18*v*.

6. Les passions de Dimarts, Dimecres i Divendres Sants van ser cantades per Gabriel Calvó i Ponç Esteve i les seves interpretacions van commoure el bisbe Margarit, el qual va lloar la suavitat melòdica del primer i el bon art del segon en les seves respectives interpretacions del cant pla.

7. ACCG, *Resolutiones*, 1485-1487, s. f.

8. ACCG, *Resolutiones*, 1503, f. 81.

9. ACCG, *Resolutiones*, 1505-1507, f. 80*v*; 1507-1509, f. 80*v*; 1509-1511, f. 79*v*; 1511-1513, f. 79*v*; 1513-1515, f. 79*v*.

mestres de cant,[10] Pere Ferrer, Geroni Ferrando, Joan Vilardagué, Jaume Montalt, Francí Font, Pere Riba, Francesc Jorba i Salvador Gibert.

Esdevé d'interès conèixer els noms d'aquests beneficiats cantors atès que, molt probablement, serien també els mateixos cantors de la capella que servirien amb el mestre de cant als diferents oficis litúrgics de la seu.

Joan Ferrer, mestre de cant i organista, acreditava el 1521 haver rebut el que li pertocava «per la pàssia que yo mateix canty lo dimecres sant».[11] Les bones qualitats de la seva veu serien requerides per a interpretar el *cantus passionis* de les passions de Dimarts i Dimecres Sants, tal com se n'ha servat testimoni fins al 1524.[12] Fou també el mestre de cant, en aquest cas Antoni Salvat, qui s'encarregà de satisfer el pagament als cantors beneficiats Jeroni Ferrando i Pere Riba, pel *cantus passionis* de les celebracions de Dimarts i Dimecres Sants del 1523.[13] L'any següent, el 12 d'abril del 1524, era de nou Joan Ferrer qui redactava el seu rebut de disset sous als procuradors dels aniversaris «per les dues passies del dimarts y dimecres que avem dit y cantat mossèn Johan Marti Vives e yo dit Jo. Fferrer […]».[14]

A partir de la primera dècada del segle XVI s'observa un creixement del nombre dels intèrprets del cant de les passions de Diumenge de Rams i Divendres Sant —amb dos o tres canonges per al recitatiu litúrgic i un cor de beneficiats a tres o quatre veus—, la qual cosa dona fe de l'assumpció interpretativa del tipus de passió responsorial amb intervencions polifòniques destinades a la «turba».

La introducció estable del cant polifònic a les passions de Diumenge de Rams i Divendres Sant es produeix entre els anys 1516 i 1517. El 1516, Antoni Salvat, en qualitat encara de monjo —seria mestre de cant a partir de l'any següent— rebia la suma de dotze sous «per lo cantar la pàssia del diumenge de rams».[15] Però l'any següent, en el darrer rebut que Joan Ferrer redactà com a mestre de cant el 27 d'abril del 1517,[16] festivitat de la Mare de Déu de Montserrat, ja es feia palesa la presència d'un grup de quatre cantors per a la interpretació del cant de la passió de Diumenge de Rams: «E rebut yo Johan Ferrer mestre / de cant per la pàssia del / diumenge de rams que cantarem / a quatre veus, dos ducats, dich II ll. VIII s., fet a XXVII de abril DXVII».[17]

10. Bartomeu Tendalaia exercí el magisteri de cant de la catedral entre el 1499 i el 1502, mentre que Bartomeu Rovira ho feu entre el 1503-1505 i el 1508. Vegeu Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Els mestres de cant de la Seu de Barcelona en el Renaixement», *Recerca Musicològica*, IV (1984), p. 19-79.

11. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1519-1521, f. 79.

12. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1523-1525, f. 79*v*.

13. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1521-1523, f. 79*v*.

14. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1523-1525, f. 79*v*.

15. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1515-1517, f. 79*v*.

16. 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*, X (2017), p. 45-65.

17. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1515-1517, f. 79*v*.

A partir d'aquella data comencen a aparèixer els primers rebuts que incorporen l'expressió *a concert* per a assenyalar la presència de la polifonia en el cant de les passions de Diumenge de Rams. El 25 de maig del 1520, el succentor Joan Gallart acreditava haver rebut dels administradors dels aniversaris «tres liures, e són per los qui digueren la pàssia lo diu-/menge del ram, que eren sinch / a concert».[18]

L'any següent el mateix Joan Ferrer, llavors en qualitat d'organista, ho feia amb aquests termes: «Yo Johan Fferrer sonador/ rebut de vos mossèn Pere Bassa / procurador dels Eneversaris tres / liures per los cantós de la / pàssia de concert del diumenge de rams de l·any / DXXI».[19]

El nombre de cantors de les passions «a concert» de Diumenge de Rams va oscil·lar en el decurs de les dècades següents entre quatre, cinc, sis i set cantors. El 1522 el canonge Rafael Ubach redactava i signava un rebut de tres lliures i dotze sous segons els rebia per acord del Capítol «per los / músics qui cantaren la pàssia lo dia / del diumenge del ram»,[20] mentre que en el rebut que signà l'any següent hi especificà que aquests mateixos diners «són pertits / entre sis presonatges».[21] D'una manera semblant, Antoni Salvat, mestre de cant de la seu entre el 1517 i el 1529,[22] rebia del procurador dels aniversaris la paga per a cantar la passió de Diumenge de Rams de l'any 1526, «la qual s·es dita a concert per a sis cantors».[23] En el rebut del 15 de maig del 1528, Antoni Salvat palesà que «la pàssia del diumenge dels rams […] se digué a concert, çò és quatre cantors y lo canonge».[24]

L'època del magisteri del burgalès García Govantes[25] va marcar l'inici del període en què les passions de Diumenge de Rams s'interpretaven amb sis o set cantors. En el rebut corresponent al 1531 palesava: «Yo Gartia Govantes maestro de cant conos/co aber recibido de bos señor mossèn Pere / Vasa tres ducados y medio, y son / por la pàssia del dia del ram cantada / ab set personajes a qualqier de los / quales se dóna mig ducat […]».[26]

A partir d'aquella data, els rebuts dels mestres de cant García Govantes i Joan Borgunyó[27] faran esment de la passió de Diumenge de Rams «que he dixo a

18. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1519-1521, f. 78*v*.
19. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1519-1521, f. 78*v*.
20. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1521-1523, f. 78*v*.
21. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1521-1523, f. 78*v*.
22. *Cf*. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Els mestres de cant de la Seu de Barcelona en el Renaixement», *Recerca Musicològica*, IV (1984), p. 19-79. Abans d'arribar a Barcelona, Salvat havia estat mestre de la Seu d'Urgell, *cf*. Felip PEDRELL i Higini ANGLÈS, *Els madrigals i la missa de difunts d'En Brudieu*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1921, p. 12 i 135.
23. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1525-1527, f. 41*v*.
24. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1527-1529, f. 44*v*.
25. García Govantes havia rebut llicència d'Antoni Salvat el 1528 per «docere cantum in quocumque genere» i exercí el magisteri de cant de les catedrals de Barcelona (1530-1534) i de Vic (1532-1539).
26. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1529-1531, f. 45*v*.
27. El 1533, un any abans d'incorporar-se al magisteri barceloní, Joan Borgunyó havia estat mestre de cant de la catedral de Tarragona. *Cf*. Salvador RAMON I VIÑES, «Canonges, comensals i beneficiats de la Seu de Tarragona», *Butlletí Arqueològic de la Societat Arqueològica Tarraconense*, època V,

concierto»[28] o «per la pàssia de concert»,[29] sense especificar, però, el nombre exacte dels cantors que hi participaven. Tanmateix, els imports econòmics dels rebuts oscil·laven entre tres ducats i tres ducats i mig —és a dir, entre tres lliures i dotze sous i quatre lliures i quatre sous—, i es van mantenir força estables entre el 1531 i el 1548, la qual cosa assenyala que el nombre de cantors que participaven en el cant de les passions amb polifonia es va estabilitzar entre sis i set.

Durant la segona meitat del segle XVI es va constatar en la documentació dels rebuts dels aniversaris l'aparició del terme *turba*, el qual va reemplaçar l'expressió *a concert* per a designar les intervencions polifòniques del grup de cantors. S'observa també una disminució progressiva del sou destinat als cantors de les passions amb polifonia, que va quedar establert en tres lliures, un import que equivalia a la participació de quatre cantors.

Fou també a partir d'aquesta època quan els llibres dels procuradors van unificar sota un sol epígraf els cantors de les passions, tant si eren canonges com beneficiats, i, alhora, van començar a incorporar en un sol rebut les despeses per a la interpretació de les passions de Diumenge de Rams i Divendres Sant: «Jo Johan Borgonyó tinc rebut / per los cantós an cantat la / turba de la pàssia del diumenge / de rams y la pàssia del divendres, y per lo que a dit los dits / del Jesús, sis liures, dich / VI ll., de mà pròpia a 25 de / maig de 1560».[30]

Els canonges solistes que interpretaven el cant pla del *cantus passionis* dels papers de Jesús i de l'evangelista de les passions del Divendres Sant a l'època de Joan Borgunyó van ser: Antoni Quintana,[31] Pau Vicenç Sorts,[32] Francesc Beuló,[33] Pau Brugats,[34] Pere Busquets i Gaspar Mitjà,[35] Francesc Sors[36] i Onofre Pau Cellers.[37]

Els cantors beneficiats que, a més a més de cantar la monodia litúrgica del *cantus passionis* de Dimarts i Dimecres Sants, també podien formar part de la

21-22 (1999-2000), p. 351. El seu magisteri a la seu de Barcelona, 1534-1584, coincidí de ple amb el de l'organista Pere Alberch, titular de l'orgue de la catedral entre el 1536 i el 1582.

28. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1531-1533, f. 45.

29. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1547-1549, f. 50*v*.

30. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1559-1561, f. 36.

31. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1561-1563, f. 36.

32. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1573-1575, f. 61.

33. Francesc Beuló, un dels marmessors del testament de Pere Alberch, era oncle de Pere Beuló. Aquest darrer, que havia estat deixeble de Pere Alberch, fou organista de la catedral de Vic entre el 1579 i el 1584, *cf*. Arxiu Capitular de la Catedral de Vic (ACCV), *Llibre de l'obra*, 1579-1586, s. f. Pel que fa al repertori musical conservat de Pere Beuló, vegeu Bernat CABRÉ I CERCÓS, *Himnes, motets i responsoris del manuscrit 59*, Fons del Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Vilablareix, Ficta, 2016, col·l. «Mestres Catalans Antics», 8.

34. Pau Brugats, probable deixeble de Pere Alberch, fou organista de Sant Just i Pastor de Barcelona i formà part del tribunal que aprovà l'admissió de Lluís Ferran, en qualitat d'ajudant del seu oncle Pere Alberch, a la catedral de Barcelona el 1580. ACB, *Esborranys de manuals notarials*, 1580, f. 64.

35. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1577-1579, f. 91.

36. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1579-1581, f. 91.

37. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1581-1583, f. 91.

turba eren Joan Navarro, Miquel Marquet i Jaume Soler,[38] Gervasi Oliva,[39] Lluís Joan Valtà,[40] Pere Borràs i Pere Rovira,[41] Andreu Vilanova,[42] Joan Puigvert, Sagimon Campana i Alexandre Bernich.[43]

D'aquesta manera, es fa ben palès que durant la segona meitat del segle XVI els noms de diversos deixebles i ajudants de Joan Borgunyó i Pere Alberch, titulars dels magisteris de la seu, figuraven entre els beneficiats que participaven en la interpretació de les passions. Lluís Joan Valtà, substitut de Joan Borgunyó en el magisteri del cant el 1558, cantà les passions des del 1549 fins al 1558. Andreu Vilanova, antic mestre de cant de la seu de Vic (1554-1560) i successor de Joan Borgunyó a la catedral, també ho testimoniava amb aquestes paraules: «E rebut yo Andreu Vilanova per la pàssia / del dimecres vuyt sous / y mig, y per lo ver / fas lo present de mà mia a / XI de abril de 1561».[44]

A partir del 1571 el Capítol de la seu va voler sistematitzar el sou dels cantors de les passions, «ço és per la del diumenge cantada / 3 ll. e per las del dimars / y dimecres cantades per beneficiats 8 s. 6 d. / per quiscuna, e per la del divendres cantada per / canonge 12 s. 6 d. / E més si·s cantarà la del divendres a con/cert se pagarà al mestre de cant axí mateix 3 ll.12 s.».[45]

Igualment, el 30 d'abril del 1576, va establir «que sempre que·s dirà la / Passió a cant d·orgue o a quatre veus en / la Semmana Santa,/ que sie distribuit a / quiscú dels reverents canonics dita la Passió, ço és lo qui fa lo Iesús y lo Evangelista, dotze / reals y al mestre de cant per ell y per los cantós / eo turba que seran ab ell tres lliures. E sem/pre y quant benefisiat de dita iglésia digue / la Passió de la manera que dalt és dit, sie dis/tribuit a quiscun benefisiat sis reals, y que / per lo present any sie pagat de la mateixa manera».[46]

Entre les obligacions del mestre de cant, hi constava la d'ensenyar a cantar cant pla als canonges que li ho sol·licitessin; en aquest cas, aquells tenien llavors l'obligació d'«anar ha sa casa [del mestre de cant] ha dir-li llissó de cant dos ho tres voltes la semana, fins sàpia cant pla».[47] Cal, doncs, suposar que els canonges més dotats des del punt de vista vocal eren els qui assumien el cant de les paraules de Jesús i els qui conduïen el fil narratiu del paper del cronista del *cantus passionis* a la catedral de Barcelona.

38. Jaume Soler succeí Pere Beuló a l'organistia de la seu de Vic el 1586, *cf*. ACCV, *Llibre de l'obra*, 1579-1586, s. f.

39. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1535-1537, f. 44*v*.

40. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1547-1549, f. 51; 1557-1559, f. 35.

41. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1559-1561, f. 36*v*.

42. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1559-1561, f. 36*v*.

43. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1563-1565, f. 36*v*; 1569-1571, f. 35.

44. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1547-1549, f. 51; 1557-1559, f. 50.

45. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1571-1573, f. 61.

46. ACB, *Esborranys de manuals notarials*, 1576, f. 55*v*.

47. ACB, *Llibre de tots els oficis*, 1581, f. 22. *Cf*. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona, 1480-1580*, vol. I, tesi doctoral, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1986, cap. IV. 2 «El mestre de cant. Obligacions i servituds», p. 161-186 i 230-235.

Els rebuts que va redactar Joan Borgunyó durant els seus darrers anys al capdavant del magisteri de cant de la seu se succeeixen, pràcticament, amb els mateixos continguts i imports econòmics. Heus aquí el darrer d'ells: «Yo Joan Borgunyó mestre de cant de la Seu / tinc rebut per los cantó san / cantada la turba de les dues passies / çó és del diumenge dels rams y dels / divendres sant del any present de / 1583 sis lliures, dic VI ll. / de mà pròpia a 3 de abril / de 1583».[48]

48. ACB, *Llibre d'albarans dels aniversaris*, 1581-1583, f. 90*v*-91. Vegeu, també, els volums 1573-1575, f. 61; 1577-1579, f. 91, i 1579-1581, f. 91.

Revista Catalana de Musicologia, núm. XII (2019), p. 21-50
ISSN (ed. impresa): 1578-5297 / ISSN (ed. electrònica): 2013-3960
DOI: 10.2436/20.1003.01.77 / *http://revistes.iec.cat/index.php/RCMus*

SONS DE LES FESTES REIALS HISPÀNIQUES EN L'EDAT MODERNA: ELS JORNS DE LES ENTRADES DE FELIP III I MARGARIDA D'ÀUSTRIA A VALÈNCIA (1599)

FRANCESC VILLANUEVA SERRANO
Investigador independent

RESUM

El 1599, la ciutat de València fou l'escenari de la ratificació de les dobles noces de Felip III amb Margarida d'Àustria i de la infanta Isabel amb l'arxiduc Albert. Els nous monarques hispànics foren rebuts a la ciutat amb sengles solemnes entrades reials perquè era la primera vegada que hi arribaven. Entre les nombroses cròniques d'aquells dies festius, excel·leix per la riquesa descriptiva l'escrita pel ciutadà valencià Felip de Gauna. Prenent com a font principal la relació de Gauna, aquest article es focalitzarà en l'element sonor, fonamentalment musical, que inundà la ciutat durant els jorns de les entrades reials. El material descriptiu servirà, d'una banda, per a estudiar els diversos tipus d'expressions i conjunts musicals, així com el seu lloc en els esdeveniments polítics i socials analitzats. De l'altra, permetrà observar usos socials de l'època amb relació a la música.

PARAULES CLAU: entrada reial, Felip III, Margarida d'Àustria, paisatge sonor, ministrers, músics cecs, trompetes, tabals, campanes, València.

SOUNDS OF THE SPANISH ROYAL FESTIVALS IN THE EARLY MODERN PERIOD: THE CELEBRATIONS OF THE ENTRIES OF PHILIP III AND MARGARET OF AUSTRIA INTO VALENCIA (1599)

ABSTRACT

In 1599, the city of Valencia was the scene of the ratification of the double wedding of Phillip III with Margaret of Austria and of the Infanta Isabella with the Archduke Albert VII. The new Spanish monarchs were received in Valencia with two solemn royal entries as it was the first time they had come to the city. Among the many chronicles of the celebrations, the one written by the Valencian citizen Felip de Gauna stands out for its

descriptive richness. Taking Gauna's text as our main source, this paper focuses on the mainly musical sounds that flooded the city on the days of the royal entries. The descriptive material will serve on the one hand to study the various types of musical expressions and ensembles and their place in the political and social events dealt with here, and on the other hand, it will allow us to observe the social practices of the times in relation to music.

KEYWORDS: royal entry, Philip III of Spain, Margaret of Austria, soundscape, minstrels, blind musicians, trumpets, drums, bells, Valencia.

INTRODUCCIÓ

En paral·lel al procés de reforçament progressiu del poder reial, les primigènies escenificacions medievals de les entrades reials com a reconeixement mutu entre els monarques i les ciutats es transformaren a poc a poc en homenatges fastuosos d'exaltació dels sobirans i dels seus llinatges fins al punt d'esdevenir, durant el segle XVII, poc més que mers espectacles.[1] L'interès a potenciar la capacitat comunicativa i propagandística d'aquestes manifestacions festives als Països Baixos al final de l'edat mitjana conduïren Peter Arnade a encunyar l'expressió de *Theatre State*, que posteriorment s'ha aplicat a àmbits geogràfics i temporals més amplis.[2] Sens dubte, l'element sonor fou un dels pilars fonamentals d'aquestes representacions rituals.

En les darreres dècades, segurament han sigut els territoris neerlandesos dels Habsburg els més privilegiats en els estudis sobre festes reials en general. En canvi, les aportacions focalitzades a la península Ibèrica moderna, tot i haver sigut governada per la mateixa dinastia, són encara bastant menys abundants.[3] Precisament, aquest article centra l'estudi en esdeveniments celebrats en honor dels Habsburg hispànics: les entrades reials dels reis Felip III i Margarida d'Àustria a la ciutat de València el 1599. Aquests actes van tenir lloc en el context de les festes celebrades entre el febrer i el maig del 1599 amb motiu de les ratificacions de llur

1. Aquest procés que constata Hugo Soly per als Països Baixos és semblant amb l'apreciat per Rafael Narbona en el cas de València [Hugo SOLY, «Plechtige intochten in de steden van de Zuidelijke Nederlanden tijdens de overgang van Middeleeuwen naar Nieuwe Tijd. Communicatie, propaganda, spektakel», p. 341-361; citat a Anne-Laure van BRUAENE, «The Habsburg Theatre State. Court, city and the performance of identity in the Early Modern Southern Low Countries», p. 132; Rafael NARBONA, «Las fiestas reales en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos XIV-XVII)», p. 463-472].

2. Peter ARNADE, *Realms of ritual*: *Burgundian ceremony and civic life in late medieval Ghent*. Pot trobar-se bibliografia posterior que assumeix aquesta expressió a Anne-Laure van BRUAENE, «The Habsburg Theatre State. Court, city and the performance of identity in the Early Modern Southern Low Countries», p. 133. Sobre la relació entre art i poder en aquest tipus d'esdeveniments l'obra de referència és Roy STRONG, *Art and power*.

3. Laura FERNÁNDEZ-GONZÁLEZ i Fernando CHECA CREMADES, «Introduction», a *Festival culture in the world of the Spanish Habsburgs*, p. 2-3. A l'àmbit de la Corona d'Aragó, la ciutat de Barcelona ha sigut objecte privilegiat en els estudis: Alfredo CHAMORRO ESTEBAN, *Ceremonial monárquico y rituales cívicos*: *Las visitas reales a Barcelona desde el siglo XV hasta el XVII*; Miguel RAUFAST CHICO, *Entradas reales y ceremonias de recepción en la Barcelona bajomedieval*.

matrimoni —així com també el de la infanta Isabel, germana del rei, amb l'arxiduc Albert d'Àustria—, puix ambdues unions havien tingut lloc prèviament per poders a Ferrara el 15 de novembre del 1598.[4]

Foren molt nombroses les cròniques, en prosa i en vers, escrites per a deixar memòria d'aquestes celebracions nupcials —fins a vuitanta-tres, segons l'enumeració de Salvador Carreres—, les quals es conserven en manuscrits i impresos.[5] Entre totes aquestes cròniques, la més minuciosa és, sens dubte, aquella que va escriure el ciutadà valencià Felip de Gauna[6] al llarg de l'any següent a la finalització de les festes. Es conserva en una còpia manuscrita de 758 folis a la Biblioteca Universitària de València,[7] que va ser editada per Salvador Carreres en dos grossos volums el 1926.[8]

La relació de Gauna, estructurada en capítols, combina la narració d'experiències pròpies amb fragments de textos procedents d'alguns dels impresos produïts en l'època, en prosa i en vers. El resultat, no obstant això, és un relat organitzat i vívid dotat de gran detall en les descripcions en què es pot obtenir informació d'interès sobre nombrosos aspectes de la història com ara el ritual, la cultura, l'art, el vestuari, la literatura o la música. Tot i el valor que té com a testimoni únic d'aquests esdeveniments, l'obra de Gauna ha sigut poc aprofitada en treballs monogràfics.[9]

4. Els pares de Margarida i Albert foren, respectivament, Carles, arxiduc d'Àustria, i Maximilià II, emperador del Sacre Imperi Germànic, ambdós fills de l'emperador Ferran I.

5. Salvador Carreres Zacarés, *Estudio preliminar a la relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III que escribió Felipe de Gauna*, p. xxiii-xlvii.

6. Batejat el 29 de gener del 1546 a la parròquia valenciana de la Santa Creu, era membre d'una família acomodada. Tant el seu pare com ell mateix exerciren càrrecs públics municipals. El seu fill Crispinià esdevingué un dels sis jurats que regien la ciutat. Va morir el 5 de març del 1612 [Salvador Carreres Zacarés, *Estudio preliminar a la relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III que escribió Felipe de Gauna*, p. xiii-xxi].

7. Salvador Carreres Zacarés, *Estudio preliminar a la relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III que escribió Felipe de Gauna*, p. xxii.

8. Felipe de Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*. El títol original complet de l'obra és *Libro copiosso i muy verdadero del cassamiento y bodas de las magestades del Rey de España don Phelippe tercero con doña Margarita de Austria en su ciudad de Valencia de Aragón y de las solemnes entradas que se les hizieron en ella con las grandes fiestas nupciales que se selebraron en estas bodas, con las de sus Altessas de la Ynfanta de España doña Ysabel de Austria con el archiduque Alberto de Austria y de la descripción de los desposorios de Sus Magestades y Altessas que se selebraron en la ciudad de Ferrara por el Sumo Pontifice Clemente octavo en el añyo 1598*. En el proemi i prefaci, l'autor manifesta l'esperança, finalment no materialitzada, que la seua obra, dedicada al virrei de València, Juan Alfonso Pimentel y de Herrera, fora portada a la impremta. L'edició conté algunes notes a peu de pàgina que amplien la informació a partir d'altres relacions, les quals també, circumstancialment, s'aprofiten en aquest treball.

9. Pascal Galdoulphe, «Le royaume en fête: les mariages royaux de Philippe III et de l'infante Isabel Clara Eugenia à Valencia (1599)»; David Martínez Bonanad, «Arte, indumentaria y lujo textil de una boda real en Valencia a finales del Quinientos». Hi ha un altre estudi meu sobre les processons descrites per Gauna: Francesc Villanueva Serrano, «Manifestaciones musicales en las procesiones musicales valencianas de Semana Santa y de San Vicente Ferrer a finales del siglo xvi», a Vanda de Sá i Antónia Fialho Conde, *Paisagens sonoras urbanas*: *História, memória e património*, Évora,

La finalitat específica d'aquest treball és analitzar i interpretar les nombroses i interessants referències a aspectes sonors, especialment musicals, que es troben en el relat de Felip de Gauna amb relació a les jornades en què se celebraren les entrades reials dels monarques.[10] Amb l'objectiu de complementar i enriquir la informació del relat de Gauna, també s'han rastrejat les empremtes que els festeigs deixaren en la documentació municipal, tant dispositiva com comptable.[11]

DUES NOCES FESTEJADES I DUES ENTRADES REIALS

Felip II va morir el 13 de setembre del 1598 al seu palau del monestir de San Lorenzo de El Escorial. El monarca havia planejat que el seu hereu celebrara a Barcelona l'any següent les noces amb la seua neboda Margarida d'Àustria. No obstant això, la seua voluntat s'ensorrà per l'acció del marquès de Dénia, futur duc de Lerma, Don Francisco de Sandoval y Rojas, *sommelier de corps* i cavallerís major de Felip III, que va convèncer el nou sobirà perquè les festes foren traslladades a València. Això li va permetre afalagar el monarca a la seua vila de Dénia, pertanyent al regne valencià, i mostrar-se com a promotor de tots els fastos amb el propòsit d'assolir quotes més grans de poder a la cort.[12] La decisió reial de festejar a València les ratificacions del seu matrimoni i el de la seua germana Isabel arribà a aquesta capital en carta del 7 de gener del 1599. L'Administració municipal respongué immediatament destinant un crèdit de cinquanta mil lliures valencianes a les celebracions.[13] El monarca i la infanta, acompanyats dels seus seguicis, partiren de Madrid i s'aplegaren a la capital valenciana el 19 de febrer. En aquest dia se celebrà la majestuosa entrada reial de Felip III en ser la primera vegada que arribava a la ciutat com a sobirà.

Tot i el dol per la mort de Felip II que llavors es guardava, l'espera del jove sobirà i la seua germana a l'arribada dels seus consorts estigué repleta d'actes organitzats en el seu honor. Després de l'entrada reial, la ciutat sufragà quatre dies de lluminàries, música, pirotècnia i salves d'artilleria. Els tres dies de carnaval —del 21 al 23 de febrer— el rei i la infanta assistiren a sengles saraus privats a cases

Publicações do Cidehus, 2019, p. 179-206, també disponible en línia a <https://books.openedition.org/cidehus/9039> (consulta: 18 octubre 2019).

10. Els estudis amb un enfocament musicològic de les festes reials hispanes d'aquesta època encara són molt minsos. Reflexions metodològiques interessants i l'aplicació pràctica en l'entrada madrilenya d'Anna d'Àustria el 1570 poden trobar-se a Juan José Carreras, «La música en las entradas reales», p. 273-287. Un treball focalitzat en el possible repertori musical és Emilio Ros Fábregas, «Music and ceremony during Charles V's 1519 visit to Barcelona», p. 375-391.

11. Les sèries arxivístiques que s'han consultat a l'Arxiu Municipal de València (E-VAa) són les de *Manuals de consells*, *Qüerns de provisions* i *Claveria comuna*.

12. Santiago Martínez Hernández, *El marqués de Velada y la corte en los reinados de Felipe III y Felipe IV: Nobleza cortesana y cultura política en la España del Siglo de Oro*, p. 392-399.

13. Salvador Carreres Zacarés, *Estudio preliminar a la relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III que escribió Felipe de Gauna*, p. x.

de nobles i al palau del Real —residència oficial dels reis a la ciutat—, a més de presenciar diverses invencions de màscares. El preceptiu jurament solemne dels furs del regne valencià tingué lloc a la catedral el 28 de febrer. Des d'aleshores, i fins a la vinguda de la reina i l'arxiduc, el monarca i la infanta prengueren part en jornades de caça, assistiren a diversos oficis religiosos a la catedral i en alguns convents, visitaren diferents institucions i presenciaren alguns entreteniments de cavallers —dues justes, així com una encamisada i un torneig improvisats. Després de les confirmacions matrimonials, que s'esdevingueren precisament en el transcurs de l'entrada reial de la reina, la ciutat organitzà tota una octava d'actes festius que inclogueren jocs cavalleresc s —com ara les *alcancías*, un torneig, un joc de canyes i una justa—, toros, així com un gran sarau a la Llotja que fou el colofó a aquestes celebracions públiques ofertes pel municipi. Posteriorment, se succeïren altres actes de caràcter més privat entre els quals sovintejaren les visites a diversos centres religiosos. Finalment, el 4 de maig els reis partiren de la capital valenciana novament cap a Dénia.

L'ENTRADA REIAL DE FELIP III[14]

El 16 de febrer es publicà, en els llocs acostumats de la ciutat, una crida reial —que suposava l'acompanyament de tots els ministrers, trompetes i tabals municipals— per part del trompeta major Joan Baptista Borja, en què s'anunciava la pròxima entrada solemne del rei i se'n detallava el trajecte, al mateix temps que es declaraven els quatre dies de lluminàries, pirotècnia i música amb la prohibició expressa d'obrir els obradors.

Quan el rei i la infanta Isabel, amb els seus seguicis, arribaren al migdia del 19 de febrer al portal sud de la ciutat, anomenat de *Sant Vicent*, isqué a l'encontre una selecta comitiva a cavall en representació de les oligarquies urbanes. Lluny quedaven ja els temps en què el poble, representat pels gremis amb les seues danses i invencions, formava part de la representació de la ciutat.[15] Al capdavant de tot aquest acompanyament de benvinguda anaven a cavall dotze trompetes i tabalers de la ciutat amb cotes de grana guarnides de vellut carmesí amb les armes de la institució sonant «a regosixado son y fiesta», darrere dels quals venien els alts funcionaris municipals i un gran nombre de cavallers i ciutadans rics de la ciutat.

14. La descripció de l'entrada reial de Felip III es troba a Felipe de Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, vol. 1, p. 112-159. D'ací avant, totes las citacions procedents del text de Gauna es reproduiran literalment d'aquesta edició.

15. En l'entrada reial de Joan II (1459) es va dividir per primera vegada l'acte de la tradicional entrada medieval en tres parts celebrades en diferents jorns: recepció i desfilada, contemplació dels jocs i artificis dels gremis i jurament a la catedral [Rafael Narbona, «Las fiestas reales en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos xiv-xvii)», p. 471]. En el cas de Felip III, la festa dels gremis no se celebrà per separat, potser perquè formava part de la processó de Sant Vicent Ferrer que esdevingué al dia següent de l'entrada de la reina, la qual presenciaren els monarques.

Els ministrers municipals sonant «a son de mucho concierto y alegria» i vestits amb idèntica indumentària que els trompetes i tabalers[16] obrien pas finalment als justícies i als sis jurats o màxims dirigents de la ciutat, abillats ricament i acompanyats de nombrosos patges i lacais. Després de l'encontre i del besamà protocollari al rei i a la infanta per part de les màximes autoritats municipals, es formà la comitiva que va recórrer el trajecte urbà previst, conformada per la unió del seguici reial i el ciutadà (vegeu la taula 1).

D'acord amb la pràctica general a les desfilades públiques de l'època, tant civils com religioses, pot observar-se l'ordre creixent quant a la jerarquia o a l'honor que regeix l'organització general de la comitiva, amb el rei —que cavalcava sota un pal·li de brocat blanc portat a peu per les màximes autoritats municipals— i la infanta —en carrossa de sis cavalls— com a culminació de la desfilada. En aquest sentit, es constata la subdivisió de la comitiva en tres seccions bastant homogènies disposades successivament segons l'ordre de preeminències —ciutadans rics i nobles, administració municipal i, finalment, la cort reial— custodiades per diferents guàrdies que obrien i tancaven la desfilada. Únicament els servidors trencaven aquest principi organitzatiu, puix es distribuïen atenent només la necessitat de la seua presència. Fou el cas dels soldats de les diverses guàrdies, dels lacais, dels macers i també dels músics. Els conjunts musicals, representant les seues institucions mitjançant els uniformes i els banderins, es distribuïren al llarg del seguici marcant la separació entre seccions en col·locar-se davant de cadascuna. Aquesta disposició aportava efectes heràldics o anunciadors a cada grup i també aconseguia distribuir la música al llarg de la desfilada i, per tant, l'honor que revestien els seus selectes membres. L'única excepció a aquesta regla general s'observa davant de la primera secció de ciutadans rics i nobles, on s'ubicaren dos conjunts de trompetes i tabals pràcticament junts —el municipal i el reial— potser per a anunciar més contundentment l'arribada de les persones honorables. Els soldats que obrien la desfilada també cavalcaven al darrere de dues *trompetillas* —un mot que el cronista usa sovint possiblement amb referència a algun tipus de trompeta més aguda—, els quals tocaven marcialment «a son de marcha».[17] En descriure l'acompanyament reial, Gauna només fa referència als conjunts dels instruments més sonors de metall —trompetes,[18] clarins o *trompetillas*— i als tabals. El cronista assenyala que aquests conjunts desfilaven amb sons «suaves» o «regocijados» i, en el cas dels municipals, detalla que marxaven «correspondiéndose las trompetas a los atabales», és a dir, sonant alternativament. L'absència cridanera de ministrers en la composició del seguici segurament té l'origen en una

16. En ocasió d'aquestes celebracions va ser adquirida nova indumentària per als trompetes, tabals i ministrers [E-VAa, O-93, 295*r*-296*v*, 306*r*].

17. Felipe de Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, vol. 1, p. 136.

18. El cronista també fa servir el vocable *trompa* com a sinònim de *trompeta* [Felipe de Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, vol. 1, p. 128].

TAULA 1
Acompanyament de l'entrada reial de Felip III (19 de febrer del 1599)

GUÀRDIA		**2 *trompetillas*, a cavall** 70 soldats (2 companyies) a cavall de la costa de la mar
CIUTADANS RICS I NOBLES		**12 trompetes i tabals de la ciutat de València, a cavall** 10 patges del rei **Tabals hongaresos i 18 clarins italians del servei del rei** 2 verguers (macers) extraordinaris de la ciutat Uns 180 ciutadans rics, cavallers i nobles del regne de València i de la cort, de dos en dos
CIUTAT DE VALÈNCIA		**Tabals i trompetes (ministrers?) de la ciutat de València** Escrivans i notaris de la Sala Daurada de la ciutat, a cavall 4 advocats doctors en lleis de la ciutat de València, a cavall de dos en dos Molts cavallers cortesans amb alguns cavallers i nobles titulats valencians, a cavall Justícia Criminal de València, a cavall
CORT REIAL	Alabarders alemanys	**Tabals i *trompetillas* del rei, a cavall** Cavallers titulats de la ciutat i altres cortesans amb alguns portuguesos i d'altres estats 4 reis d'armes del rei Cavallers molt principals cortesans 4 gentilhomes del rei Grans de la cort reial Marquès de Dénia, cavallerís i secretari major del rei PAL·LI **REI FELIP III**, a cavall Pal·li portat pels jurats i oficials de la ciutat i nobles valencians, a peu Estreps del cavall portats per nobles valencians i cortesans, a peu Cordons del fre portats per oficials i nobles de la ciutat i regne **INFANTA ISABEL CLARA EUGÈNIA**, en carrossa de sis cavalls Dames de la infanta i cavallers del seu servei, en sis carrosses de quatre cavalls	Alabarders espanyols
GUÀRDIA		Més de 150 *archeros* de la guàrdia a cavall del rei en tres companyies (espanyols i alemanys)

FONT: Felipe de GAUNA, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, vol. 1, p. 131-139.

errata del manuscrit, atès que el grup que encapçalava la secció de la ciutat probablement no fora el dels trompetes i tabalers municipals —que ja se cita que desfilaven davant—, sinó el dels seus ministrers, que havien acompanyat els jurats fins al primer encontre amb el rei.[19]

La comitiva començà a recórrer un llarg trajecte per l'interior de la ciutat (vegeu la figura 1) que es dividia en dos trams amb l'entrada a la catedral com a punt de separació. Els participants en la desfilada trobaren una ciutat guarnida ricament: a les cases lluïen nombrosos domassos de brocat o de seda i d'or; els balcons estaven abarrotats de ciutadans vestits de gala, i les botigues mostraven obertes les seues més exquisides i valuoses mercaderies. El poble omplia els carrers i havia de ser constantment apartat pels alabarders reials per a permetre el pas del rei i el seu acompanyament.

A més de la música procedent de la font sonora mòbil que constituïa la comitiva reial, els espectadors de l'entrada pogueren escoltar altres conjunts musicals ubicats estàticament en diversos llocs del trajecte, majoritàriament coincidents amb alguns dels diferents monuments d'arquitectura efímera que la ciutat havia encomanat que es disposessin al llarg del recorregut (vegeu la figura 1 i la taula 2). Aquestes construccions eren majoritàriament arcs triomfals d'estil clàssic, exempts, de fusta i de gran mida —el més gran, situat a la plaça del Mercat, tenia uns trenta metres d'alçària i una amplària semblant— o portalades disposades sobre els dos portals d'entrada i eixida de la ciutat entravessats pel trajecte; també s'instal·là una traça («traza») a manera d'altar, així com unes torres i una altra traça ornamental a les baranes del pont del Real. Tal com apunta Edward Muir, encara que aquests elements es corresponen amb la tipologia d'entrada triomfal inspirada en les victòries militars romanes, el fet que l'acte tinguera lloc en una ciutat lleial al rei suavitzava la representació del domini del sobirà i permetia que també els poders locals es pogueren mostrar.[20] Els arcs triomfals no eren, ni de bon tros, novetats en les entrades reials valencianes; se'n documenta la primera aparició a la ciutat en l'entrada de la reina Germana del 1507.[21] L'Administració municipal encarregà la construcció d'aquests monuments —que també incloïen grans pintures sobre teles, estàtues i rètols amb poesies— a diversos fusters de la capital.[22]

De la portalada construïda sobre el portal de Sant Vicent, pel qual el sobirà entrà a la ciutat, va descendir al seu pas un artefacte ovoide. D'aquesta invenció isqueren dos *diputats* o infants de la catedral que representaven sant Vicent Ferrer

19. Felipe de Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, vol. 1, p. 128. El mateix autor afirma més endavant que la comitiva passà pel pont del Real, a la fi del recorregut, «con la diversidad de la mussica que trayan de trompetas y geremias» [Felipe de Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, vol. 1, p. 156].

20. Edward Muir, *Fiesta y rito en la Europa moderna*, p. 309.

21. Rafael Narbona, «Las fiestas reales en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos xiv-xvii)», p. 470.

22. E-VAa, O-93, 277*r*-292*v*.

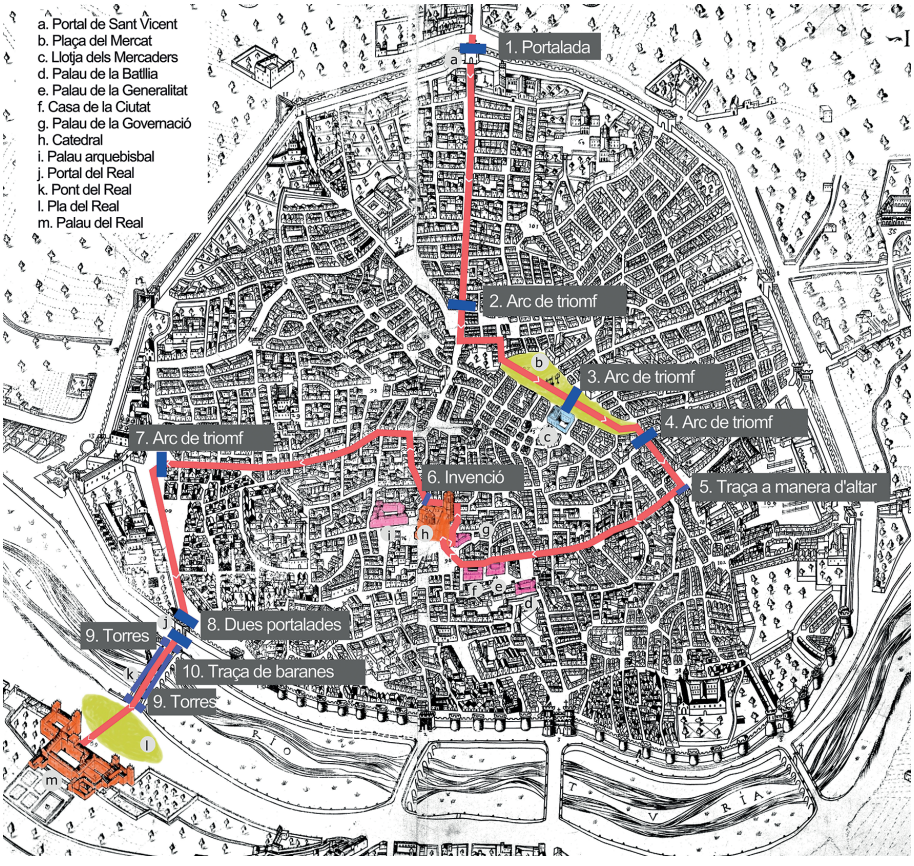


FIGURA 1. Trajecte i monuments efímers públics en l'entrada reial de Felip III.
FONT: Elaboració pròpia sobre el plànol base de la ciutat de València dissenyat per l'italià Antonio Mancelli el 1608 [reproducció digital a Amando LLOPIS, Luis PERDIGÓN i Francisco TABERNER, *Cartografía histórica de la ciudad de Valencia (1608-1929)*, València, Faximil, Edicions Digitals, 2004].

i sant Vicent Màrtir, patrons de la ciutat, els quals lliuraren al monarca les claus de la ciutat al temps que «los dos juntos» cantaven unes cobletes (huit *redondillas*) en castellà.[23] La documentació municipal desvela que la música fou composta i ense-

23. Aquest tipus d'elaboració escenogràfica caracteritzat per infants que descendeixen cantant mitjançant un artifici a la porta d'entrada a la ciutat al pas del rei, bé per a coronar-lo o bé per a lliurar-li les claus, es va veure a la ciutat per primera vegada en l'entrada de Martí I l'Humà i Maria de Sicília el 1402 [Rafael NARBONA, «Las fiestas reales en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos XIV-XVII)», p. 467].

TAULA 2
Música i escenografia en els monuments efímers per a l'entrada reial de Felip III

Núm.	*Descripció*	*Ubicació*	*Música/escenografia*
1	**Portalada** «de madera guarnecida de tela blanca muy bien pintada al holio». Pintures principals: Jaume I d'Aragó, Felip I el Bell, Romo (fundador mític de la ciutat), Hèrcules. Frontispici: una esfera amb la data en què el rei va nàixer.	Portal de Sant Vicent	«por la puerta de afuera con maravilloso artificio baxo un gobio [*sic*] [globo?] hovado y pintado de color de cielo del qual salieron dos hermossos niños, que sirven de monecillos en la capilla de la Seo de Valencia, revestidos cada uno de abito diferente: el de la mano drecha estava puesto de diacono con sus insignias y dalmatica, y el otro con abito de frayle, blanco y negro, de la horden de santo Domingo, los quales representavan los dos sanctos Patrones desta ciudad de Valencia, como fueron sanct Vicente martir y sanct Vicente Ferrer, confessor, los quales con mucha gracia y donayre, dieron las llaves de la ciudad a Su Magestad como a Señor y Rey della, siendo las llaves muy bien hechas y todas sobredoradas, y al tiempo que se las libravan le estavan cantando con muy dilicadas bosses los dos juntos, a la par, esta letra de coplillas: Gran Rey las llaves tomad, Devida[as] a vuestros hechos, De las puertas y los pechos De aquesta vuestra ciudad».
2	**Arc triomfal jònic** Frontispici: escuts amb les armes de la ciutat. Figures: Pere I d'Aragó, Jaume I d'Aragó.	Carrer de Sant Vicent	«se sentia en lo mas alto del muy suave musica de menestriles y geremias que se correspondia con la demas mussica que trayan los de la ciudad».
3	**Arc triomfal trajà** «tenia en alto mas de cien pies y no menos en ancho»; «tenia cinco arcos o portaladas» «siendo el arco de en medio muy mas alto». Pintures principals: Alexandre el Gran; Príam, rei de Troia; el Temps; la Fama, i «otras muchas».	Plaça del Mercat	«y al tiempo que Su Magestad y Altessa pasaron por baxo del se sintio… tañiendoles a suave son… que parescieron muy bien; al son de los quales se dispararon muchos arcabusses por los soldados desde lo alto de las almenas de dicha… salva a Su magestad, arbolando… que cierto fue muy cossa de ver».

TAULA 2 *(Continuació)*
Música i escenografia en els monuments efímers per a l'entrada reial de Felip III

Núm.	*Descripció*	*Ubicació*	*Música/escenografia*
4	**Arc triomfal** «con sus frondispicios, cornissas y piramides con sus pilares que sustentavan la trassa y invencion, guarnescida toda de arayan o murta verde, naranxas y sidras amarillas».	Carrer de la Bosseria	«avia en el otra bola muy grande, la qual se abrio, y salieron della muchas suertes de paxarillos y diferencias de aves, y luego baxo della un muy hermoso niño, de hasta tres o quatro años, y traya una clavellina y se la puso en la mano a Su Magestad, y Su Magestad lo abraço y beso y se lo embio a Su Alteza de la señora Infanta».
5	**Traça de tres ordres, corinti i compost** «siendo hun edificio muy alto a modo de altar, cuyo remate acabava con lo mas alto de las cassas y paredes donde estava arimada, que son muy altas». Figures: dama vestida de blanc amb un vell als seus peus, sant Vicent Màrtir i sant Vicent Ferrer. Una «hurna» vessava aigua.	Plaça del Tossal	—
6	**Invenció** «hazian como huna portalada dos árboles muy grandes sustentados por dos gigantes»; «cuyo fruto eran muchos personages de bulto […] representando los reynos […] del rey»; «otras muchas figuras de bulto […] que significaban las villas y lugares principales de todo este Reyno de Valencia».	Plaça del Campanar	«diferente mussica que se sentía en ella y no se veya, estando dentro de dicha invención».
7	**Arc triomfal** Pintures: emperadors i arxiducs d'Àustria, escut i armes reials de Felip III, gran escut de la ciutat. Figures: quatre cavallers armats en blanc amb les seues alabardes guardant el capitell i la torre alta.	Carrer de la Mar	«dentro de la qual [torre del arco] se sentia y no se veya una suave mussica y concierto que cierto dava mucho contento».

TAULA 2 *(Continuació)*
Música i escenografia en els monuments efímers per a l'entrada reial de Felip III

Núm.	*Descripció*	*Ubicació*	*Música/escenografia*
8	**Dues portalades** «la huna de parte de dentro de la ciudad, y la otra por la parte de afuera»; «de madera guarnescida de telas muy ricamente pintadas»; «altas y bien labradas torres con sus almenas». Pintures: sant Lluís, Carlemany, Carles V, Felip II, altres reis i nimfes.	Portal del Real	—
9	**Torres** «asentadas a la huna parte y otra de la puente»; «altas con sus capiteles, hechos de madera prima, guarnescidos tambien de murta y naranxas».	Pont del Real	—
10	**Traça de baranes** «puestas de la huna parte y otra a la largaria de dicha puente, y trassadas en ellas sus lindas ventanas y frondespicio a la romana, de madera prima, todas guarnescidas y cubiertas de murta y arayan verde»; «ramos de naranxeros con sus naranxas amarillas y entretexidas limas romanas y sidras amarillas».	Pont del Real	—

FONT: Felipe de GAUNA, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, vol. 1, p. 129-131, 139-144, 153-157.

nyada als infants pel mestre de capella de la catedral, Ambrosio Cotes.[24] Això suggereix que pogué tractar-se d'un duo polifònic a l'estil dels que s'inclouen en el misteri valencià d'Adam i Eva de la processó del Corpus Christi.[25] El text evidencia que no es tractava d'un «motet» —mot emprat en la documentació muni-

24. «A donat y pagat al mestre de capela de la seu mestre Cotes per lo motet [que] conpongué y mostrà als diputadets qui feren la figura dels Sant Visent al portal de Sant Visent, per orde del senyor jurat Dimes Pardo… 4 lliures, 10 sous, 15 [diners]» [E-VAa, A-125, f. 696*v*].

25. Una edició de text i música d'aquest misteri, segons el que transmet un manuscrit del segle XVII, pot trobar-se a José RUIZ DE LIHORY, *La música en Valencia*: *Diccionario biográfico y crítico*, p. 116-120.

cipal— en el sentit actual del concepte.[26] Segurament no es tracta, en aquest cas, d'una errata de l'escrivà municipal atès que aquest vocable s'ha pogut trobar també aplicat a peces en romanç al mateix àmbit geogràfic i temporal.[27]

A més del portal d'entrada, tres dels quatre arcs triomfals (núm. 2, 3 i 7) i una invenció, consistent en dos grans arbres (núm. 6) que formaven també una mena de portalada, foren focus musicals estàtics en el recorregut. És coincident en tots el fet rellevant que els músics eren ocults a l'interior del monument i, per tant, tan sols podien ser escoltats. A diferència de les expressions musicals incorporades a l'acompanyament, que impactaven en els assistents no només a través de l'oïda, sinó també de la vista, la impossibilitat de la visió dels intèrprets concentrava la seua percepció exclusivament en l'element sonor, que s'integrava així en l'arc triomfal i aportava una nova dimensió juntament amb l'arquitectura, la pintura, l'escultura i la literatura. De fet, els músics, el vestuari que portaven, els instruments o els seus moviments no podien tenir cap efecte o significat en els presents perquè premeditadament no estaven a l'abast de la vista amb la probable finalitat que només la dimensió sonora acompanyara la resta d'arts visuals dels monuments perquè conformés, així, un artefacte estètic complex i més perfecte. L'ocultació dels músics en aquesta època ha sigut també interpretada com una expressió dels codis socials de l'aristocràcia hispànica que tendia a evitar mostrar qualsevol signe d'imperfecció o dificultat.[28] Només en un cas (núm. 2), la crònica de Gauna permet conèixer quin tipus de conjunt musical s'escoltava. Es tractava d'uns ministrers que es degueren contractar per a l'ocasió, atès que els municipals estaven segurament ocupats en l'acompanyament reial. És possible que la cobla de Martí

26. El text cantat, que Gauna transmet íntegrament, és argument suficient per a descartar la possibilitat, apuntada per Greta Olson, que aquest «motet» fora el titulat *Prudentes Virgines* a quatre veus de Cotes [Greta Olson, «Imágenes sonoras en Valencia al final del Renacimiento», p. 286-287]. Esta peça, a més, es troba en un joc de cinc quadernets de la Capella Reial de Granada, que conté la major part de l'obra conservada de l'autor, per la qual cosa aquest motet segurament data del període del seu magisteri en aquella mateixa institució (1581-1595), que és anterior a l'arribada a València [José María Soler García, *El polifonista villenense Ambrosio Cotes*, p. 23, 54 i 186-189].

27. En la mateixa *Relación* de Gauna s'anomena *motete* allò que realment és un *villancico*, el text del qual és transcrit [Felipe de Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, vol. 2, p. 844]. En una altra ocasió, el mateix autor també es refereix amb el mateix vocable a una sèrie de versos castellans [Felipe de Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, vol. 2, p. 488-489]. A més, el dietarista Pere Joan Porcar narrava que el 26 de maig del 1625, al convent de Sant Domènec de València, se celebrà la festa dels ministrers amb la presència dels mestres Joan Baptista Comes, Vicent Garcia i Diego de Grado: «Y cascú de aquestos havia compost certs villancets o motets, y cascú de aquells, ab los cantors de la Seu, los cantaren una vegada de matí y altra volta a la vesprada» [se'n pot trobar una edició actualitzada a Josep Lluís Lozano Lerma, *El dietari de mossèn Porcar (1585-1629)*, vol. 2, p. 748]. Malgrat que l'expressió és una mica confusa, la circumstància que foren composicions escrites amb ocasió d'una festa concreta i que es cantaren dues vegades, de matí i de vesprada, suggereix que es tractava de *villancicos*.

28. Ignacio Rodulfo Hazen, «La música y su celosía. Las ideas y usos musicales de las grandes casas españolas del Siglo de Oro (1580-1640) como caso de "estado latente"», p. 59.

Garcia, del municipi valencià d'Enguera, s'encarregara d'aquest treball, ja que se sap que hi intervingué aquell dia.[29] A més d'allò revelat per Gauna, a la plaça del Tossal, tal vegada al costat de la traça a manera d'altar allí instal·lada, també hi hagué música a càrrec de Miquel Soriano i la seua companyia de cecs.[30] Així mateix, la ciutat contractà aquell dia dues danses, encara que el cronista tampoc no hi fa referència. Una era de cascavells i es va executar davant el rei.[31]

A les manifestacions musicals dinàmiques i estàtiques descrites, en l'ambient sonor de l'entrada reial de Felip III poden afegir-se uns altres sons de gran intensitat que degueren arribar a tota la ciutat. D'una banda, hi hagué salves militars potents al pas del rei. A la plaça del Mercat, nombrosos soldats situats als merlets dispararen simultàniament els seus arcabussos. A més, en arribar el monarca al palau del Real, l'artilleria pesada del baluard valencià va fer una salva eixordadora, seguida per una altra de mosquets i esmerils, que segons Gauna «cierto fue general espanto el subito estruendo que havia»,[32] a la qual van respondre els *archeros* i guàrdies a cavall del rei des del pla del Real. D'altra banda, el cronista també descriu com el toc de campanes de l'oració de l'Ave Maria, que s'escoltava quan la desfilada transcorria pel carrer de la Mar, actuà en aquest cas com a senyal perquè lacais i patges hi acudiren «con infinitas achas blancas ensendidas que con ellas alumbraron toda la calle».[33]

Però l'experiència sonora —almenys del rei, la infanta i llur selecte acompanyament— no es va circumscriure als carrers de la ciutat. Quan la comitiva arribà a la catedral, Felip III i la seua germana Isabel foren rebuts a la porta dels Apòstols per l'arquebisbe Juan de Ribera amb el *Lignum crucis*, i començaren una breu processó claustral per l'interior del temple precedits pel clero catedralici i el parroquial. En acabar, el monarca i la seua germana van orar al Santíssim Sagrament, reservat a l'altar major, abans de reprendre la marxa eixint per la mateixa porta. Durant tota la processó fou cantat el *Te Deum* en acció de gràcies per l'arribada del sobirà. L'himne fou entonat per l'arquebisbe i en prengué part tot el clero assistent, ordenat per quatre cabiscols, i una «diversidad de música» amb l'orgue. Gauna no aporta més detalls sobre els músics que intervingueren en les cerimònies religioses que van tenir lloc a la catedral. Tot i que la rellevància d'aquests

29. El 23 de febrer, aquest ministrer cobrà 5 lliures i 15 sous «per haver sonat lo dia de la entrada de sa magestat per orde de la ciutat en diverses parts» [E-VAa, O-93, f. 288*v*].

30. El 12 de març, la Ciutat els pagà 3 lliures, 16 sous i 8 diners «per haver sonat en lo cantó del Tosal lo dia de la entrada de sa magestat» [E-VAa, O-93, f. 294*r*].

31. El 27 de febrer, es pagà a Joan Carratalà, llaurador, i a la seua companyia 5 lliures «per una dansa de cascavells que aquell y sa companyia han fet lo dia de la entrada de sa magestat y los quatre dies de les alegries» [E-VAa, O-93, f. 289*r*-289*v*]. El 3 de març, Miquel Corts i la seua companyia cobraren 5 lliures «per una dansa que ha fet per a regosijar la entrada de sa magestat» [E-VAa, O-93, f. 291*r*].

32. Felipe de Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, vol. 1, p. 159.

33. Aquest toc se sentia des del campanar de la catedral cada dia en vesprejar i servia per a avisar del tancament de les portes de la ciutat.

esdeveniments nupcials hauria pogut motivar el desplaçament a València dels cantors de la capella reial, certament, fins ara no hi ha evidències de la seua presència com, en canvi, sí que n'hi ha de capellans reials que participaren en alguna de les cerimònies. Per tant, possiblement la música que sonà a la catedral valenciana fou interpretada per la seua capella i els seus ministrers conduïts pel mestre Cotes. La conclusió del *Te Deum* va posar el punt final a l'oració dels dos germans, després del qual prengueren el camí d'eixida de la seu.

D'altra banda, en acabar l'entrada, el rei i la infanta foren rebuts al palau del Real amb música de ministrers.[34] La recepció amenitzada amb aquest tipus de músics degué ser un costum freqüent també entre l'alta noblesa. De fet, Gauna relata que a l'arribada del duc de l'Infantado el 24 de març a la casa en què s'allotjà «subiendo en lo alto de las salas fueron rescibidos con mussica de su cassa de menestriles».[35] Així mateix, quan arribà l'almirall de Castella a la seua residència el 29 de març «subiendo arriba en las salas fueron rescebidos con diversidad de musica de menestriles».[36]

L'ambient festiu de l'entrada reial de Felip III es va perllongar a la capital valenciana durant els quatre dies i nits següents.[37] Les eixordadores salves saludaven el sobirà des del baluard tres vegades al dia —a l'alba, al migdia i al vespre—, amb tal potència sonora que, segons el cronista, «hazian retumbar toda la ciudad». Durant les nits, les lluminàries de diversa naturalesa (fanals, torxes, alimares…) omplien l'urbs. Es col·locaren especialment al tram de la muralla més proper al palau del Real i als edificis més representatius i oficials, des de molts dels quals, a més, es disparaven constantment elements pirotècnics aeris. Gauna descriu aquest moment del dia com el més concorregut, amb uns carrers i places plens de «multitud de gentes» de diversos orígens que passejaven abillades elegantment pel simple plaer de gaudir de la festa. La nit arribava amb el toc de l'*Ave Maria* de la catedral al qual responien la resta de les parròquies sonant durant mitja hora; després repicaven totes les campanes de la seu «a mucha solemnidad de fiesta» que eren replicades de la mateixa manera per les parroquials, moment que el cronista descriu com un «grande alarido de campanas». Els arcs de triomf no sols es mantingueren en peu durant aquestes jornades, sinó que, almenys alguns, en horari nocturn es van recobrir de lluminàries i, fins i tot, van reviure la música que en sorgia de l'interior, potser la mateixa que pogué escoltar el monarca durant la seua entrada; d'aquesta manera, la ciutat oferia als curiosos plebeus

34. També hi hagué «menestriles de palascio, que los rescebian» a l'arribada dels reis i alteses del sarau celebrat el 25 d'abril [Felipe de GAUNA, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, vol. 2, p. 754].

35. Felipe de GAUNA, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, vol. 1, p. 212.

36. Felipe de GAUNA, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, vol. 1, p. 222.

37. La descripció dels actes festius d'aquestes jornades es troba a Felipe de GAUNA, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, vol. 1, p. 160-166.

l'oportunitat d'experimentar una sensació semblant a aquella de què va gaudir el sobirà en passar per sota del monument. Concretament, el gran arc de la plaça del Mercat allotjà música de ministrers a la part superior, entre els quals Gauna especifica les cornetes i xirimies, la qual «dava mucho contento a las gentes que lo miravan», mentre que a l'arc ubicat a la fi del carrer de la Mar pogué escoltar-se una «suave mussica de cantores».

Altres focus musicals que guarniren aquestes nits valencianes s'ubicaven en alguns edificis emblemàtics. No obstant això, no és possible conèixer amb detall la densitat d'aquests epicentres sonors a la ciutat atès que, encara que Gauna es refereix genèricament a «las musicas diferentes que havia por las cassas principales, portales y torres de la ciudad», certament només especifica aquelles que es pogueren escoltar al palau de la Generalitat i a la Casa de la Ciutat, així com a la torre campanar del Miquelet de la catedral, tots situats a poca distància al mateix centre urbà institucional. Als dos primers edificis hi havia ministrers a les sales i entresols, així com, a més, un dolçainer a la sala de la Casa de la Ciutat.[38] Mentre els trompetes i tabals municipals sonaven en una ubicació desconeguda, des de la cimera del Miquelet, al temps que es llançaven coets voladors, sonaven unes trompetes al costat d'una dolçaina i un tabalet («tambor»). Aquest conjunt singular sembla que era propi per a la interpretació del «son a la morisca», almenys en aquest context geogràfic i temporal.[39]

El pla del Real també fou un punt d'atracció durant aquests dies per als passejants i, fins i tot, per als membres de la cort, especialment per a les dames, les quals eixien de palau cada nit per gaudir de les nombroses lluminàries i d'altres manifestacions festives no especificades per Gauna. Entre aquestes manifestacions, tal vegada estigueren les interpretacions musicals de la cobla de ministrers de Pere Tordera i la de gaites de Lluís Atmeller que aquestes jornades sonaren en aquest lloc sobre un petit cadafal, segons testimonia la documentació municipal.[40]

38. La presència del dolçainer, probablement acompanyat d'un tabalet, es constata en la documentació municipal. El 3 de març del 1599 es pagaren 5 lliures «a mestre Geroni Ortiz, dolzayner […] per cinch nits [que] a sonat en la sala de la present ciutat les nits de les llumenàries fetes per rahó de la entrada de sa magestat […]» [E-VAa, O-93, f. 291*r*].

39. «[…] y en particular se sentir y hoyr la mussica de trompetas y atabal con su dolzayna, la qual es copla y son a la morisca muy regosixada tonada por las mudansas de son, que suelen tañer esta musica en lo alto del asotea de la sobredicha torre y campanario […]» [Felipe de GAUNA, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, vol. 1, p. 162].

40. El 26 de febrer del 1599 es pagaven 38 lliures, 6 sous i 8 diners «a Pedro Tordera y sa cobla de menestrils […] per cinch dies que han sonat davant del palaçio de sa magestat en un cadafalet […]», així com 9 lliures, 11 sous i 8 diners «a Luys Atmeller y sa cobla de gaytes […] per tres díes que han sonat en lo pla del Real davant lo palacio de sa magestat […]» [E-VAa, O-93, f. 288*v*-289*r*].

L'ENTRADA REIAL DE MARGARIDA D'ÀUSTRIA I LES RATIFICACIONS MATRIMONIALS[41]

La reina, acompanyada de sa mare i del seguici austríac, arribà al monestir de Sant Miquel dels Reis, ubicat a curta distància de la capital, el dia 16 d'abril, després de tres setmanes de viatge pel regne valencià que seguiren el seu desembarcament al port de Vinaròs. En aquest cenobi descansaren, esperaren l'arribada de l'arxiduc Albert, que venia de Madrid, i es prepararen per a l'entrada reial de la consort que l'Administració municipal havia disposat per al diumenge 18 d'abril. A les huit del matí d'aquell jorn, partiren de la ciutat cap a Sant Miquel dels Reis tots els representants de la noblesa, la ciutat i la cort —sense el rei ni la infanta Isabel— que, juntament amb el seguici austríac, formarien la comitiva que acompanyà la nova monarca en la solemne entrada. A les portes del monestir s'organitzà la comitiva per l'ordre definitiu i s'inicià la marxa cap a la ciutat.

Margarida d'Àustria arribà fins al portal dels Serrans en una carrossa, en la qual també anaven sa mare i l'arxiduc; tan sols abans de travessar-lo, se'n baixaren per pujar als cavalls respectius, amb els quals recorregueren la primera part del trajecte. La reina anava vestida a l'espanyola sobre un bell palafrè blanc que caminava sota un luxós pal·li de brocat carmesí i blanc portat a peu pels membres més notables de l'oligarquia i de les institucions valencianes. Els conjunts de trompetes i tabals i de ministrers, municipals i reials, juntament amb les *trompetillas* de les guàrdies reials, tornaren a constituir els focus musicals mòbils de la comitiva de manera semblant que en l'entrada del rei. En aquesta ocasió també es percep una divisió tripartida de l'acompanyament, amb la cort ubicada en darrer lloc escortant la reina (vegeu la taula 3). No obstant això, el pes més gran d'una noblesa forastera ara molt més nodrida, per haver arribat a la ciutat durant els dies anteriors a la confirmació nupcial, va desplaçar la representació dels funcionaris municipals a una posició davantera i, fins i tot, la despullà del seu conjunt musical, que va acumular la secció nobiliària en incorporar-la justament davant de la noblesa castellana i d'altres estats europeus.

El recorregut de la comitiva per l'interior de la ciutat s'inicià en aquesta ocasió pel portal dels Serrans, el més habitual en les entrades reials medievals, puix la reina havia arribat des del nord. Malgrat això, els carrers cèntrics per on va discórrer el trajecte només van diferir d'aquells per on va passar el rei en allò que resultà necessari per raó de la diferència en el punt d'entrada (vegeu la figura 2); l'estació a la catedral a meitat de recorregut va acollir en aquest cas la solemne confirmació dels matrimonis reials. Tot el trajecte fins aquell moment estigué acompanyat amb el so ambiental d'un «grande estruendo y alarido de campanas» tocades, tot i això, «con muy buen horden», segons Gauna; per a aquest concert de «grande

41. L'entrada reial de Margarida d'Àustria es troba descrita a Felipe de Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, vol. 1, p. 397-462; Felipe de Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, vol. 2, p. 463-492.

TAULA 3
Acompanyament de l'entrada reial de Margarida d'Àustria (18 d'abril del 1599) fins a la catedral

GUÀRDIA	**[*Trompetillas*]** 5 companyies a cavall de la costa de la mar	
OFICIALS MUNICIPALS I DEL REGNE	Molts verguers [macers], a peu 30 algutzirs i comissaris de la Reial Audiència, a cavall Molts homes honrats del Consell del Justícia i Jurats de València, a cavall	
NOBLESA	**Trompetes i tabals de la ciutat de València, a cavall** Més de 200 cavallers valencians i cortesans, a cavall 57 nobles de la ciutat i regne de València, a cavall, amb els seus lacais i patges **Ministrers de la ciutat de València** Nobles castellans, flamencs, francesos, italians i alemanys, a cavall, amb lacais i patges	
CORT REIAL	4 macers del rei, a cavall Alguns cavallers principals del servei del rei ***Trompetillas* i tabals del rei, a cavall** **Ministrers del rei** Molts cavallers principals del servei del rei i la reina Justícia Criminal de València, a cavall, amb els seus macers i criats, a peu Cavallers, oficials i majordoms de la reina, de dos en dos 17 grans de Castella i cort reial, de dos en dos 4 reis d'armes del rei, de dos en dos Comte d'Alba de Liste, majordom major de la reina, amb els seus criats	
	Alabarders alemanys	PALL **REINA MARGARIDA**, sobre un cavall blanc Cavallerís major de la reina, al costat del cavall d'aquesta, a peu Pal·li portat pels jurats i oficials de la ciutat i nobles valencians, a peu Cordons del fre portats per oficials i nobles de la ciutat i regne
		ARXIDUQUESSA D'ÀUSTRIA, a cavall i **ARXIDUC ALBERT**, a cavall Vídua duquessa de Gandia, cambrera major de la reina, amb el seu fill, el duc de Gandia 12 dames donzelles de la reina, castellanes i alemanyes, a cavall, guiats per cavallers Més de 12 carrosses amb dames de la reina
		Alabarders espanyols
GUÀRDIA	*Archeros* de la guàrdia a cavall del rei, amb les seues ***trompetillas***, de tres en tres	

FONT: Felipe de GAUNA, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, vol. 1, p. 397-434.

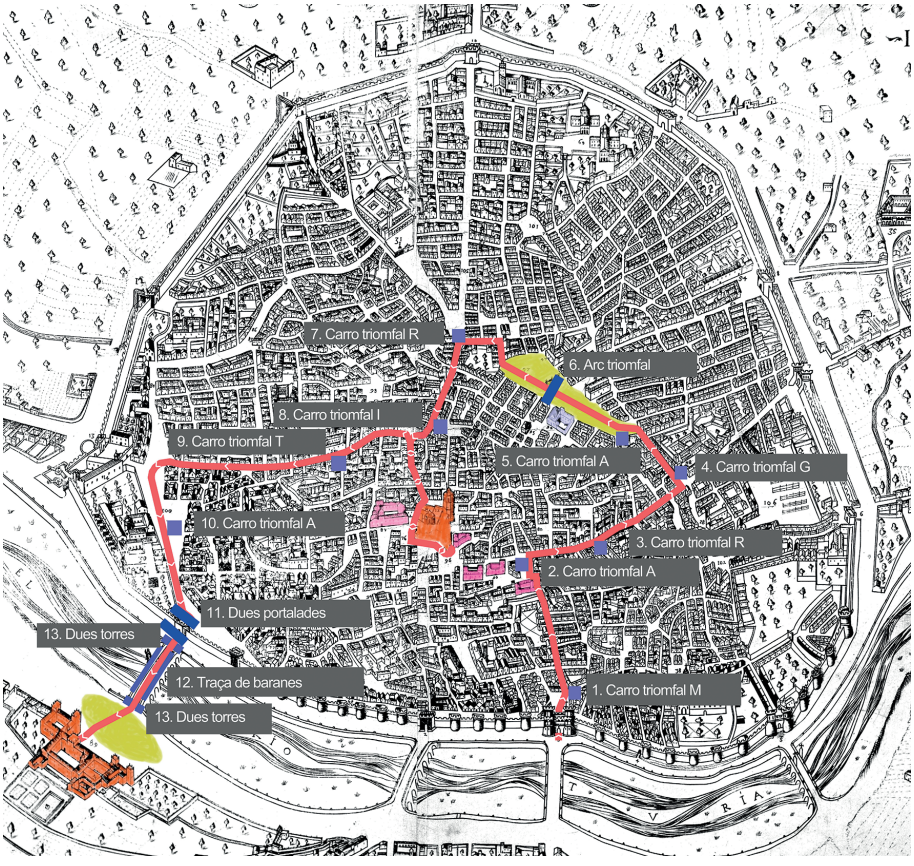


FIGURA 2. Trajecte i monuments efímers públics en l'entrada reial de Margarida d'Àustria. FONT: Elaboració pròpia sobre el plànol base de la ciutat de València d'Antonio Mancelli (1608) [reproducció digital a Amando LLOPIS, Luis PERDIGÓN i Francisco TABERNER, *Cartografía histórica de la ciudad de Valencia (1608-1929)*, València, Faximil, Edicions Digitals, 2004].

contento y alegría» es disposà, fins i tot, de la campana major de la seu —el *Miquelet*, que dona nom a la torre—, habilitada especialment, atès que habitualment només s'usava per a marcar les hores.

Per ordre del rei, l'acte protocol·lari de recepció a la nova monarca per part del regne i de la ciutat va finalitzar amb l'entrada a la catedral. Per aquesta raó, després de l'eixida del temple, l'acompanyament es va reconfigurar notablement (vegeu la taula 4) i l'acte es va transformar en una desfilada triomfal dels nous esposos de camí a la seua residència sense que, per això, l'aspecte del recorregut i els

TAULA 4
Acompanyament de l'entrada reial de Margarida d'Àustria (18 d'abril del 1599) des de la catedral

GUÀRDIA	**[*Trompetillas*]** 5 companyies a cavall de la costa de la mar
NOBLESA	**Trompetes i tabals del rei, [a cavall]** Cavallers valencians i cortesans, a cavall
CORT REIAL	**Ministrers del rei** Cavallers del servei del rei 16 grans de la cort, a cavall Marqués de Velada, majordom major del rei Alabarders alemanys **ARXIDUC ALBERT,** a cavall Senyor de Tristan, cambrer major de l'arxiduc CARROSSA de 6 cavalls **REINA MARGARIDA, INFANTA ISABEL ARXIDUQUESSA MARIA ANNA** **REI FELIP III,** a cavall Marquès de Dénia, cavallerís del rei, amb patges i lacais Alabarders espanyols Més de 20 carrosses amb dames de la reina i de la infanta
GUÀRDIA	*Archeros* de la guàrdia a cavall del rei [amb les seues ***trompetillas***]

FONT: Felipe de GAUNA, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, vol. 2, p. 484-486.

elements efímers instal·lats minvaren en sumptuositat respecte dels de la primera part del trajecte. D'aquesta manera, els membres de la comitiva que havien representat el regne i la ciutat de València, així com el pal·li que havia sigut portat per les màximes autoritats, desaparegueren completament i, juntament amb ells, els conjunts municipals de trompetes i tabals i de ministrers. La reina i la infanta, acompanyades de l'arxiduquessa, es desplaçaren en una bella carrossa de sis cavalls, mentre que els seus esposos cavalcaven en ambdós flancs. Sense més acompanyament que el de les guàrdies reials, els nobles, els membres i els servidors de la cort completaren el recorregut. En la reestructuració de l'acompanyament, els trompetes i tabalers reials se separaren dels ministrers per a encapçalar la secció de la noblesa, mentre que aquests últims músics obriren la secció de la cort. Aquesta decisió reincideix en la tendència general d'ubicar les sonores trompetes i els tabals en la part davantera de les desfilades mentre que la música suau de ministrers es reservava per a una posició més propera, sempre davant, de la màxima autoritat que, en aquest cas, eren els reis.

Seguint el costum implantat per Felip II a la Península a partir del 1559,[42] l'entrada de la reina es va celebrar, fins i tot, de manera més fastuosa que la del mateix sobirà. De fet, amb la finalitat de no restar protagonisme a la seua consort, Felip III ni tan sols es deixà veure fins que la reina entrà a la catedral. En aquell temps, el monarca va romandre ocult darrere d'unes gelosies amb la infanta Isabel i el marquès de Dénia en una casa annexa al temple, on va contemplar l'arribada de la seua consort abans d'entrar per un passadís a l'interior de la seu. En l'entrada de la reina s'instal·laren encara més elements efímers que en la del sobirà (vegeu la taula 5). Algunes invencions recordaven, per la seua naturalesa i per la ubicació, les que es disposaren en l'entrada del rei —el gran arc triomfal de la plaça del Mercat, les portalades del portal del Real i la traça i les torres del pont del Real. Però l'entrada de la reina es caracteritzà per la presència d'un conjunt de nou roques o carros triomfals «a modo y manera de huna nave [o] otro vaxel de alto borde, grande y muy bien hecho y pintado de lindos folages y colores», acomodats al llarg del trajecte amb una temàtica concebuda unitàriament. Sobre cadascuna hi havia una gran lletra d'aquelles que formen el nom de M-A-R-G-A-R-I-T-A acompanyada de pintures de diverses deesses clàssiques i heroïnes mitològiques el nom de les quals començava per cadascun d'aquests grafemes, així com de poesies que en glossaven virtuts i gestes. Gauna especifica que un, el corresponent a la segona A, era un veritable *tableau vivant* o quadre vivent, un element especialment habitual en aquests esdeveniments als Països Baixos. En aquest cas, el quadre acollia diversos mariners sobre un veler de gran dimensió a l'entrada de la plaça del Mercat. A més, alguns documents notarials indiquen que, almenys, sobre alguns d'aquests carros també hi havia persones vestides de nimfes al costat de les pintures de les deesses i heroïnes.[43] Seguint una tradició d'origen italià, la ciutat encarregà el desenvolupament de la idea programàtica de l'entrada a uns autors,[44] que foren els literats Gaspar d'Aguilar i Jeroni Virués, responsables de la totalitat dels versos que ornaven els arcs i els carros.[45]

Sembla que la música tingué, així mateix, més presència en els elements efímers de l'entrada de la reina. Desafortunadament, el cronista no aporta a penes detalls dels seus protagonistes en la majoria dels monuments tot i que, almenys, testimonia l'existència de grups musicals en la totalitat d'aquells instal·lats intra-

42. María José del Río Barredo, *Madrid, Urbs Regia*: *La capital ceremonial de la monarquía católica*, p. 65-66.

43. De fet, consten diversos pagaments destinats a subministrar peces o teixits per als vestits d'aquestes nimfes [E-VAcp, not. Gaspar Ballester, núm. 5754, 17 d'abril del 1599, 21 d'abril del 1599 i 2 de maig del 1599]. Agraïsc la gentilesa de Juan Corbalán de Celis per haver-me ampliat la informació publicada a Juan Corbalán de Celis y Durán, «La festa de sant Vicent Ferrer, un antecedent de les falles?», p. 60.

44. María José del Río Barredo, *Madrid, Urbs Regia*: *La capital ceremonial de la monarquía católica*, p. 60-61.

45. El 30 d'abril del 1599 es pagaren a ambdós 38 lliures, 6 sous i 8 diners «per los treballs de haver fet molts versos y epigrames per als archs triumphals y roques fetes per al dia de la entrada de sa magestat de la reyna» [E-VAa, O-93, f. 315*r*-315*v*].

TAULA 5
Música als monuments efímers en l'entrada reial de la reina Margarida

Núm.	*Descripció*	*Ubicació*	*Música/escenografia*
1	**Carro triomfal o roca M**	Plaça abans d'entrar al carrer dels Serrans	«dentro della se sentia suave mussica y cantoria».
2	**Carro triomfal o roca A**	Plaça de Sant Bartomeu	«dentro della se sentia suave mussica y cantoria».
3	**Carro triomfal o roca R**	Plaça del Comte d'Oliva	«con diversidad de música dentro della».
4	**Carro triomfal o roca G**	Plaça del Tossal	«con su mussica diferente que se tañia y cantavan al tiempo que passava la Reyna».
5	**Carro triomfal o roca A** «de diferente trassa que los demas porque hera a modo y traza de huna grande nave con sus altas entenas y gabias, pendiendo dellas las velas de la nave, tuviendo dentro della todas las demas xarcias que heran menester para governarla con sus figuras y personages bivos de marineros que se parescian por ella y asentados en la popa, que parescia que navegavan con ella».	Entrant a la plaça del Mercat	«con la mussica de menestriles y clarines que se sentian dentro della».
6	**Arc triomfal** «de hobra corintia perfetissima, ansi en lo que toca al edeficio como aun en las pinturas en el qual havia muchissimas con grandissima propiedad y arteficio, con tanta variedad de follages, frutas, escudos y figuras al holio de riquissimos colores»; «tres arcadas o puertas en que se devedia este gran edeficio». Pintures: un exèrcit rendit davant d'una valerosa dona; la reina Isabel I de Castella sobre un carro triomfal de quatre cavalls,	Plaça del Mercat	«con deversidad de mussica de menestriles y geremias, que se sentian dentro de aquella rica invencio[n], que se correspondia con la mussica que con la Reyna venia»; «la diversidad de mussica, que se centia y no se veya, que dentro de dicha fabrica y torre alta se tañia muy suavemente, assi de menestriles como de otros estrumentos muy suaves, correspondiendo a su tiempo otra suavidad de musica de cantoria y dilicadas bosses, cantando motetes en alabansa de Sus Magestades y

TAULA 5 *(Continuació)*
Música als monuments efímers en l'entrada reial de la reina Margarida

Núm.	*Descripció*	*Ubicació*	*Música/escenografia*
	història del capità Otó i de l'emperador Rodolf i la batalla que tingueren; Etelcrida, muller d'Otó; globus del món. Quatre piràmides molt altes amb banderoles pintades amb els escuts i armes de la ciutat. Torre octavada dalt al centre.		Altessas, y esto fue al mismo tiempo que la magestad de la Reyna passava por baxo del sobredicho arco triumphal».
7	**Carro triomfal o roca R**	Plaça dels Caixers	«mucha diversidad de musica y cantoria».
8	**Carro triomfal o roca I**	Plaça de Santa Caterina Màrtir	«mucha diversidad de musica y cantoria».
9	**Carro triomfal o roca T**	Carrer dels Pujades	«mucha diversidad de musica y cantoria».
10	**Carro triomfal o roca A**	Plaça dels Predicadors	«mucha diversidad de musica y cantoria».
11	**Dues portalades** «con sus hermossas torres y portaladas vistossisimas de roxos colores y no menos de buenas pinturas y figuras de trassa a la corinthia, con dos columnas y dos pilastres tan bien corinthios de grande architectura». Pintures: Deesses Pal·las, Diana, Juno i Venus, coronació de Carles V, batalla contra els turcs.	Portal del Real	«la suave mussica, que se centia y no se veya, que se tañia y cantava de ensima de la invencion y trassa sobredicha del portal del Real, que se correspondia muy bien con la mussica de menestriles que trayan en el acompañamiento de Sus Majestades y Altessas».
12	**Traça de baranes** «de la una parta y otra a la larga, trassada de madera prima, puestas por su horden, unas ventanas y frondespi[ci]os a la romana, todos guarnescidos de murta y arayan verde, y por sus cabos ramos de naranxos con sus naranxas amarillas repartidas, y por otros cabos estavan asentadas limeras».	Pont del Real	—

TAULA 5 *(Continuació)*
Música als monuments efímers en l'entrada reial de la reina Margarida

Núm.	*Descripció*	*Ubicació*	*Música/escenografia*
13	**Quatre torres** «a la entrada desta puente, a la huna mano y otra, estavan asentadas çendas torres de la sobredicha madera prima con sus chapiteles y muros por lo alto dellas […] guarnescidos de la misma murta verde»; «al cabo y salida de la misma puente que va a palascio, donde havia otras dos torres de diferente trassa y hechura de la misma madera y guarnisciones de murta y arayan verde y pr ellas repartidas muchas naranxas y sidras amarillas».	Entrada i eixida del pont del Real	—

FONT: Felipe de GAUNA, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, vol. 1, p. 435-452; *ibid*., vol. 2, p. 486-492.

murs, així com a les portalades del portal del Real. En aquesta ocasió, es detalla que els conjunts incloïen també veus, a més d'instruments, llevat d'aquells que eren a la nau de la plaça del Mercat, on sonaven ministrers i clarins, grups que concedien versemblança a l'escena en ser aquests músics els més propis dels vaixells. De bell nou, es constata l'interès a evitar que la visibilitat dels músics desviara l'atenció dels mateixos monuments, de manera que únicament l'expressió sonora en formara part, ja que els seus protagonistes s'ocultaven també a l'interior. Almenys quatre grups de ministrers independents actuaren en aquesta entrada, els quals, probablement, es desplaçaven d'uns monuments a uns altres a mesura que avançava l'acompanyament.[46] Un document notarial desvela que a la roca installada a la plaça dels Serrans (M), primera del recorregut, fou la capella independent del mestre de cant Francesc Montó la que va interpretar, almenys, un *villancico* compost per a l'ocasió per aquest mateix músic.[47] Cal suposar que altres grups extravagants de cantors es farien càrrec d'actuar a la resta de monuments i carros,

46. Foren les cobles d'Andreu Perelló, Joan Tudó, Joan Giner i Jeroni Olzina. La documentació precisa que no tocaren en un únic punt, sinó que ho feren «en diverses parts de la volta», la qual cosa suggereix que es desplaçaven entre diversos punts [E-VAa, O-93, f. 313*r*-313*v*].

47. Montó cobrà dos-cents rals «per lo compondre y fer cantar lo villançico en la roca que stigué en la plaça dels Serrans in die ingressus magestatis domine regine» [E-VAcp, not. Gaspar Ballester, 3 de març del 1599]. L'existència d'aquest document és citada a Juan CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, «La festa de sant Vicent Ferrer, un antecedent de les falles?», p. 60-61. El pagament fou fet

atès que l'única capella institucional coneguda de la ciutat en aquesta època, la de la catedral, devia romandre a l'interior del temple en espera de l'arribada dels monarques.

Les manifestacions musicals a l'interior de la catedral tingueren un caràcter i uns protagonistes diferents. Quan la reina Margarida arribà a la porta dels Apòstols de la seu, fou rebuda per l'arquebisbe revestit de pontifical, que havia acudit en processó amb el seu capítol i tota la clerecia que portaven, sota pal·li, el *Lignum crucis*. Aquest breu recorregut interior dels membres de la comunitat catedralícia fou acompanyat amb el cant de l'himne *O gloriosa Domina* «con mucha suavida[d] de mussica y cantoria». L'elecció d'un cant marià en un moment extralitúrgic de la cerimònia nupcial mostrava una voluntat d'identificació clara de la mare de Déu —cúspide de la virtut femenina en la religió catòlica— i la virginitat amb la mateixa reina en el moment previ a confirmar el seu matrimoni.

Després de l'adoració de la relíquia, l'arquebisbe va entonar el *Te Deum*, al qual «correspondieron los cantores con muy suave mussica de cantoria, correspondiendo a otro verso el horgano con sus cornetas muy suavemente». Amb aquesta pràctica en *alternatim* es va interpretar íntegrament l'himne, que acompanyà el desplaçament de l'arquebisbe i els seus canonges juntament amb la reina, l'arxiduc, l'arxiduquessa i els seus cavallers i dames a un gran cadafal que s'havia col·locat sota el cimbori, on tindrien lloc les cerimònies. Ací ja esperaven el rei, la infanta, el marquès de Dénia, altres cavallers de palau i les dames de la infanta. Quan tots arribaren als llocs previstos finalitzà l'himne d'acció de gràcies i, immediatament, «los mismos cantores de la yglescia con grande armonia de musica, con el horgano que concordava con ellos» començaren l'antífona, també d'exaltació mariana, *Iste est speciossa inter filias Hierusalem*. Aquest cant va servir també per a acompanyar el moviment de l'arquebisbe cap a la sagristia i l'eixida des de la sagristia de Juan Camilo Caetano, patriarca d'Alexandria i nunci apostòlic del papa Climent VIII, encarregat d'oficiar l'acte de confirmació d'ambdós matrimonis. Aquesta cerimònia va transcórrer breument i va finalitzar després de la resposta «approbo et ratifico» per part de cadascun dels quatre contraents a la pregunta del patriarca d'Antioquia. Immediatament després, «entonaron los cantores, en el coro, con regosixada cantoria de mussica, correspondiendoles el horgano con unas cornetas» el psalm *Laudate dominum* i uns versos finals. Novament, el text de Gauna revela la participació de les cornetes, suposadament aquelles que tocaven els ministrers, juntament amb l'orgue, la qual cosa suggereix que, almenys en aquest àmbit espaciotemporal, es tractava d'una combinació instrumental freqüent.

Una vegada foren confirmats oficialment els dos enllaços, se celebraren consecutivament les corresponents dues primeres misses dels novençans: la dels reis fou oficiada per l'arquebisbe de València; la de l'arxiduc i la infanta, pel patriarca

---

també per l'administrador del Corpus Christi, la qual cosa explica la raó de l'absència d'aquests lliuraments en la documentació municipal.

d'Antioquia. Gauna transmet que les misses foren resades, com corresponia al Diumenge *in albis* que se celebrava aquell dia, tot i que, en atenció a l'especial context, les parts de l'ordinari de la missa es digueren «como si fuera la missa cantada». Sembla que almenys algunes d'aquestes parts foren interpretades en polifonia. Les descripcions, fins i tot, suggereixen en alguns casos la pràctica *alternatim* entre els cantors i l'orgue amb cornetes, als quals s'afegien en els darrers versos els ministrers. En efecte, en la missa dels reis «los mussicos del coro, como si fuesse la missa cantada, a su tiempo cantaron la *Gloria in excelsis Deo*, etc., correspondiendoles el horgano y cornetas a su punto y a la postre la mussica de los menestriles», mentre que en la segona missa «los cantores del coro, como si fuera la missa cantada, cantaron el invitatorio de la missa con los *Kyries* y *Gloria in excelsis Deo* y a su punto el *Credo* solemne de la misa, correspondiendo a su tiempo el horgano y cornetas y a las finales los menestriles tañían a muy regosixado son». Quant al propi de la missa, el cronista detalla que en l'ofertori de la segona missa «cantaron algunas letrillas y motetes en alabansa de Sus Altessas». D'aquesta manera, Gauna revela implícitament que en aquesta ocasió extraordinària l'arquebisbe Ribera va autoritzar la interpretació de música en romanç, que aquest prelat no considerava apropiada en la litúrgia; de fet, el 1591 havia prohibit la interpretació de «cançonetes» a la seu valenciana, almenys durant la nit de Nadal, segons s'indica en una consueta catedralícia.[48] Amb aquesta prohibició, el contrareformista Ribera s'avançava al mateix rei Felip II en la seua croada particular contra la música en romanç a l'interior dels temples.[49] Les cançonetes foren de nou permeses pel capítol valencià tan sols després de la mort de l'arquebisbe Ribera el 1611.[50]

Després d'ambdues misses, un gran nombre de nobles s'aproparen als nous esposos per donar-los l'enhorabona. Per a amenitzar aquest moment de distensió «estava tañiendo el horgano del coro correspondiendole una corneta con dos bosses que cantavan a la sobredicha armonia esta letrilla que dezía: Para huno son los dos / Bivan y guardeles Dios», un clar exemple d'interpretació per solistes d'una peça en castellà a tres parts en què una de las veus agudes és substituïda per un instrument.

48. Joaquim Martí Mestre i Xavier Serra Estellés, *La consueta de la seu de València dels segles XVI i XVII: Estudi i edició del ms. 405 de l'ACV*, p. 186. A més, el patriarca Ribera va prohibir cantar taxativament *chanzonetas* al seu Reial Col·legi de Corpus Christi en les constitucions, datades del 1610 [Reial Col·legi de Corpus Christi de València, *Constituciones de la capilla del colegio y seminario de Corpus Christi*, p. 68]. Hi ha constància que pocs mesos abans de les noces reials, el 23 d'agost del 1598, també va dispensar la prohibició a la catedral amb motiu de la translació de les relíquies de sant Lluís Bisbe a la seua capella, quan, almenys en dues ocasions, infants i cantors van cantar *villancicos* [Felipe de Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, vol. 1, p. 14-15].

49. Felip II decretà el 2 de juny del 1596 la prohibició de cantar música en romanç a la capella reial, encara que sembla que no tingué a penes vigència [Jaime Moll, «Los villancicos cantados en la Capilla Real a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII»].

50. Joaquim Martí Mestre i Xavier Serra Estellés, *La consueta de la seu de València dels segles XVI i XVII: Estudi i edició del ms. 405 de l'ACV*, p. 186.

Quan l'acompanyament arribà al palau del Real, se celebrà el banquet nupcial.[51] Les dues parelles i l'arxiduquessa s'assegueren en un dels costats majors d'una llarga taula que era sota un riquíssim dosser en un extrem de la gran sala de palau. El majordom major va encapçalar una desfilada protocol·lària, en què també estaven integrats els trompetes i tabals reials, que va baixar des de la sala fins a la cuina per anar a buscar i portar les viandes a la taula reial. Un gran nombre de dames i de cavallers romangueren dempeus al costat dels murs de la sala contemplant com els cinc membres de la família reial gaudien dels menjars, fins que acabaren el festí. Durant aquest temps, cantors i diversos instruments «tañían y cantavan a su punto», una expressió que podria indicar que, tal com era pràctica comuna en aquells esdeveniments, cada plat era servit a taula mentre s'interpretava una peça musical diferent. El repertori que va sonar durant el convit incloïa peces «en diversas lenguas», la qual cosa suggereix formes de música profana com els madrigals castellans i italians, així com les *chansons* franceses. Una vegada més, els músics estaven ocults, possiblement darrere d'una gelosia en una cambra annexa. Després d'assistir al banquet de la família reial, els convidats passaren a altres sales del palau on se'ls va oferir un àpat.

En acabar el convit nupcial, els convidats tornaren a la gran sala del palau, on tindria lloc la festa i el sarau.[52] Els reis i els seus familiars isqueren «al son de mucha mussica de menestriles y clarines que en ella havia» i s'assegueren sota el dosser. Després d'aquesta entrada solemne i sonora, foren els «menestriles y otros instrumentos de mussica para dansar» els que s'encarregaren d'amenitzar el sarau. Gauna detalla únicament les quatre danses que executaren els quatre novençans, cadascun amb el seu cònjuge i amb la parella de l'altre matrimoni. El fet que tres de les parelles ballaren l'alta i la baixa és una mostra de la gran acceptació de què aquestes danses encara gaudien als territoris dels Habsburg, ja que foren les triades per a assegurar una exitosa execució improvisada per part de dos dansaires de diferents orígens i llengües que, a més, s'acabaven de conèixer. Només el rei i la seua germana en dansaren una de diferent, la pavana. El sarau va finalitzar dues hores després de mitjanit.

Mentre l'aristocràcia gaudia de la dansa a l'interior del palau del Real, als bancs de la porta exterior de la residència reial tenia lloc un espectacle musical alternatiu per a la gent del poble «que era muchisssima de muchas nasciones» perquè «estuviessen entretenidos en algun regosijo». Per a l'ocasió es va comptar amb els músics populars per excel·lència: els cecs. Quatre cantaven i tocaven amb violes (*vihuelas*) i rabells un romanç amb algunes cançons intercalades sobre les noces reials, obra de l'insigne poeta Lope de Vega, el qual estigué present a València durant els festeigs, així com un sonet en llaor del sobirà. El cronista precisa que el romanç es cantà «al tono pastoril», adaptant-se a l'enginyós text en què se cita-

51. El banquet de noces es troba descrit a Felipe de Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, vol. 1, p. 493-496.

52. Felipe de Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, vol. 1, p. 496-503.

ven molts dels nobles assistents a les noces representant personatges rústics, mentre que el sonet s'interpretà «al son de lamentación». Això suggereix l'aplicació a aquests textos d'esquemes harmònics fixos, segurament a través de la tècnica del *rasgado* de la guitarra, habitual entre aquest tipus de músics.[53]

UNA REFLEXIÓ FINAL

Les fonts memorialístiques, encara molt poc estudiades, ens ofereixen perspectives diferents i més directes del fet musical respecte d'aquelles que podem obtenir dels documents conservats en arxius musicals i institucionals, que han sigut la base tradicional dels estudis que conformen la major part del nostre coneixement actual sobre la música a la península Ibèrica durant l'edat moderna. De fet, la lectura d'una petita part de la relació de Felip de Gauna ens ha permès contemplar un panorama musical festiu a la ciutat bastant més ric i heterogeni, especialment als espais oberts, que aquell que pràcticament monopolitza la historiografia musical valenciana entre els murs dels temples i els palaus. Paradoxalment, els poc coneguts ministrers extravagants, trompetes militars, conjunts instrumentals municipals o músics cecs semblen empetitir, en el relat d'un ciutadà valencià de l'època, la influència en la societat contemporània dels músics de la catedral i les seues elaborades polifonies. Aquells també formen part de la història de la música i no mereixen l'oblit malgrat les dificultats que, certament, sovint es presenten per al seu estudi.

BIBLIOGRAFIA

ARNADE, Peter. *Realms of ritual*: *Burgundian ceremony and civic life in late medieval Ghent*. Londres: Cornell University Press, 1996.

BRUAENE, Anne-Laure van. «The Habsburg Theatre State. Court, city and the performance of identity in the Early Modern Southern Low Countries». A: STEIN, Robert; POLLMANN, Judith. *Networks, regions and nations*: *Shaping identities in the Low Countries, 1300-1650*. Leiden: Brill, 2009. (Studies in Medieval and Reformation Traditions; 149), p. 131-149.

CARRERAS, Juan José. «La música en las entradas reales». A: ROBLEDO ESTAIRE, Luis [*et al.*] (ed.). *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*. Madrid: Fundación Caja Madrid; Alpuerto, 2000, p. 273-287.

CARRERES ZACARÉS, Salvador. *Estudio preliminar a la relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III que escribió Felipe de Gauna*. València: [s. n.], 1926.

53. Felipe de GAUNA, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, vol. 2, p. 499-503.

CHAMORRO ESTEBAN, Alfredo. *Ceremonial monárquico y rituales cívicos*: *Las visitas reales a Barcelona desde el siglo XV hasta el XVII*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013.

CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, Juan. «La festa de sant Vicent Ferrer, un antecedent de les falles?». *Revista d'Estudis Fallers*, 20 (2015), p. 56-66.

FERNÁNDEZ-GONZÁLEZ, Laura; CHECA CREMADES, Fernando. «Introduction». A: *Festival culture in the world of the Spanish Habsburgs*. Farnham: Ashgate, 2015, p. 1-18.

GALDOULPHE, Pascal. «Le royaume en fête: les mariages royaux de Philippe III et de l'infante Isabel Clara Eugenia à Valencia (1599)». *Cahiers d'Études Romanes*, 18 (2008), p. 75-99.

GAUNA, Felipe de. *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*. València: Acción Bibliográfica Valenciana, 1926-1927. 2 v.

LLOPIS, Amando; PERDIGÓN, Luis; TABERNER, Francisco. *Cartografía histórica de la ciudad de Valencia (1608-1929)*. València: Faximil Edicions Digitals, 2004. 2 v.

LOZANO LERMA, Josep Lluís. *El dietari de mossèn Porcar (1585-1629)*. Vol. 2. Tesi doctoral. València: Universitat de València, 2008.

MARTÍ MESTRE, Joaquim; SERRA ESTELLÉS, Xavier. *La consueta de la seu de València dels segles XVI i XVII*: *Estudi i edició del ms. 405 de l'ACV*. València: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 2009. (Monumenta Archivorum Valentina, X/II)

MARTÍNEZ BONANAD, David. «Arte, indumentaria y lujo textil de una boda real en Valencia a finales del Quinientos». A: ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, María Esther (ed.). *El Greco en su IV Centenario*: *Patrimonio hispánico y diálogo intercultural*. Conca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, p. 739-753.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago. *El marqués de Velada y la corte en los reinados de Felipe III y Felipe IV*: *Nobleza cortesana y cultura política en la España del Siglo de Oro*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 2004.

MOLL, Jaime. «Los villancicos cantados en la Capilla Real a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII». *Anuario Musical*, 25 (1970), p. 81-96.

MUIR, Edward. *Fiesta y rito en la Europa moderna*. Madrid: Complutense, 2001.

NARBONA, Rafael. «Las fiestas reales en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos XIV-XVII)». *Pedralbes*: *Revista d'Història Moderna*, 13 (2) (1993), p. 463-472.

OLSON, Greta. «Imágenes sonoras en Valencia al final del Renacimiento». A: BOMBI, Andrea; CARRERAS, Juan José; MARÍN, Miguel Ángel. *Música y cultura urbana en la edad moderna*. València: Universitat de València, 2005, p. 279-294.

RAUFAST CHICO, Miguel. *Entradas reales y ceremonias de recepción en la Barcelona bajomedieval*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016.

REIAL COL·LEGI DE CORPUS CHRISTI DE VALÈNCIA. *Constituciones de la capilla del colegio y seminario de Corpus Christi*. València: Ferrer de Orga, 1896.

RÍO BARREDO, María José del. *Madrid, Urbs Regia*: *La capital ceremonial de la monarquía católica*. Madrid: Marcial Pons, 2000.

RODULFO HAZEN, Ignacio. «La música y su celosía. Las ideas y usos musicales de las grandes casas españolas del Siglo de Oro (1580-1640) como caso de "estado latente"». *Anuario Musical*, 73 (2018), p. 53-62.

ROS FÁBREGAS, Emilio. «Music and ceremony during Charles V's 1519 visit to Barcelona». *Early Music*, 23 (3) (1995), p. 375-391.

Ruiz de Lihory, José. *La música en Valencia*: *Diccionario biográfico y crítico*. València: Establecimiento Tipográfico, 1903.

Soler García, José María. *El polifonista villenense Ambrosio Cotes*. Villena: Diputación Provincial de Alicante. Instituto de Estudios Alicantinos, 1979.

Soly, Hugo. «Plechtige intochten in de steden van de Zuidelijke Nederlanden tijdens de overgang van Middeleeuwen naar Nieuwe Tijd. Communicatie, propaganda, spektakel». *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 97 (1984), p. 341-361.

Strong, Roy. *Art and power*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 1973.

Revista Catalana de Musicologia, núm. XII (2019), p. 51-55
ISSN (ed. impresa): 1578-5297 / ISSN (ed. electrònica): 2013-3960
DOI: 10.2436/20.1003.01.78 / *http://revistes.iec.cat/index.php/RCMus*

ENTORN DEL PARE JOAN CEREROLS (1618-1680)

DANIEL CODINA I GIOL
Monestir de Montserrat

RESUM

En el quart centenari del naixement del pare Joan Cererols (1618) es fa una visió biogràfica i d'altres aspectes entorn del personatge i de la seva obra.

PARAULES CLAU: escola de música (Escolania) de Montserrat, mestres de l'Escolania, villancet, Capella Reial, oficis litúrgics.

ON FATHER JOAN CEREROLS (1618-1680)

ABSTRACT

On the 400th anniversary of the birth of Father Joan Cererols (1618), this paper offers a biographic sketch and gives other information on aspects relating to this figure and his work.

KEYWORDS: Montserrat music school (*Escolania*), music school masters, *villancico,* Royal Chapel, liturgical offices.

ENTORN DEL PARE JOAN CEREROLS (1618-1680)

En el quart centenari del seu naixement (1618) és bo recordar aquest monjo de Montserrat, que honora en gran manera la història del monestir, en el qual va viure i treballar des de la infantesa, primer a l'Escolania com a estudiant i després com a monjo, mestre d'escolans i compositor. No és pas que aquest reconeixement sigui obra de l'afany modern, actual, de recuperar figures rellevants de la nostra història en el camp que sigui. Ja en el seu temps, segons ens ha arribat d'una referència escrita de pocs anys després de la seva mort, Cererols va ser reconegut admirablement més que cap altre dels músics montserratins. Aquesta nota biogràfica, que es troba en un catàleg de monjos que havien estat escolans, diu d'ell,

traduïda al català: «Va ser un dels millors mestres de capella del seu temps, molt estimat i respectat de tots els mestres músics que hi havia a Espanya, i anomenat, d'entre aquests, per antonomàsia, El Mestre, el Músic, el Compositor».[1]

Abans de continuar, pot ser bo recordar breument les dades biogràfiques del personatge. Va néixer a Martorell el 8 o el 9 de setembre del 1618; en tot cas, el dia 9 va ser batejat. Els pares, Jaume i Elionor, vivien a Martorell. Va ser batejat amb el doble nom de Pere-Joan i era el setè i darrer fill del matrimoni. En el text autobiogràfic d'ofrena del seu primer volum de misses, Cererols confessa que, «des dels tendres anys, no sé si per voler dels pares o meu», va ser admès a l'Escolania de Montserrat; devia tenir entre set i deu anys, o sigui entre el 1625 i el 1628. A l'Escolania va ser deixeble del pare Joan Marc, fill d'Arbeca; ell és el que, de fet, inicia la nissaga dels monjos músics antics escolans. D'aquest monjo, de fet, ara per ara és el primer del qual es conserven algunes obres musicals. Cererols va ser un deixeble molt aprofitat de Joan Marc dels molts que aquest va tenir. Cererols degué estar-se a l'Escolania més temps del que era normal perquè hauria manifestat el desig de fer-se monjo i als divuit anys va entrar al noviciat: era el 6 de setembre de l'any 1636. Llavors va començar el període de formació monàstica i intellectual, formació que feu a Montserrat mateix i on va excel·lir en els estudis de teologia moral i del llatí: llengua que arribà a parlar tan correntment com si fos la seva llengua «natural». També se'ns recorda que fou un bon poeta: per això podem pensar que els textos dels seus villancets, en castellà, van ser fruit del seu enginy. Amb tot, durant o al final d'aquest període de formació, trobem que forma part de la comunitat monàstica d'El Monserratico de Madrid: era el 1645, quan tenia vint-i-set anys. El monestir d'El Monserratico va ser creat arran de l'expulsió per part de la Diputació del General de Catalunya dels monjos castellans que hi havia a Montserrat. Aquest fet tingué lloc el 24 de febrer del 1641, durant el període de formació de Cererols. A Madrid no hi devia pas passar més de dos anys; probablement per a perfeccionar els seus estudis musicals amb els mestres famosos de la Capella Reial de Catalunya del moment. El 1646 ja el tornem a trobar a Montserrat. És a partir d'aquest moment que pot haver-se fet càrrec de la direcció de l'Escolania i de la capella de música: la va dirigir durant uns trenta anys, tot i que en certs moments també en va ser sagristà major. Va ser durant aquest període de sagristà que va començar sota el seu impuls la decoració pictòrica i ornamental del cambril de la Mare de Déu, juntament amb el pare Josep Sellarès. El fet de ser sagristà no el va apartar dels escolans, perquè ell havia d'ocupar-se del vestit dels nois. Els trenta anys de mestratge musical li agafen la major part de la seva vida monàstica, que va ser de quaranta-quatre anys. I, segons se'ns diu, va formar nombrosos deixebles, molts dels quals es van escampar per tota la geografia hispànica com a mestres de capella i organistes. A més, va poder escriure una llista ingent d'obres musicals, amb text llatí i vulgar per al servei del santuari: en total, es

1. *Catálogo de los monges que siendo niños sirvieron de escolanes y pages a la reyna del cielo, la Virgen de Monserrate, en esta su santa Casa*, nota biogràfica 72, p. 24 (Arxiu Històric de Montserrat).

comptabilitzen avui unes setanta-vuit obres.[2] En un moment determinat de la seva vida la comunitat de Montserrat, per l'estima que li tenia, li va proposar de ser abat del monestir, però ell va refusar l'oferta perquè no es veia amb forces d'exercir aquest càrrec. Va morir als seixanta-dos anys el dia 27 d'agost de l'any 1680.

Però per al monestir de Montserrat Cererols no va morir: la seva música sempre, o molt sovint, d'alguna manera o d'una altra, ha estat present en els oficis litúrgics o religiosos del monestir. Un exemple és que cada any —i això durant molts anys—, en l'aniversari de la seva mort, l'Escolania li cantava un respons. Actualment, el respons de difunts es canta en la missa conventual en la mort d'un monjo; en aquest cas, és l'ofertori *Domine Iesu Christe* de la seva missa de difunts a set veus. Un altre exemple n'és que, després de la pèrdua de l'Arxiu Musical de Montserrat, el pare Jacint Boada, quan restableix l'Escolania de la desfeta de la Guerra del Francès, copia les particel·les d'algunes obres de Cererols, sense saber-ne el nom, perquè ell les coneixia de quan era escolà a finals del segle XVIII; aquest material es troba juntament amb obres anònimes que són certament de l'època de Cererols, encara que amb passatges corregits o adulterats, degut segurament al fet de ser transcrites de memòria. No es pot assegurar, però, que siguin de la mà del nostre autor.

Actualment, després de les recerques en els arxius fora de Montserrat i de la publicació de les obres, senceres o parcials, podem conèixer l'obra musical del mestre Cererols, encara que ens agradaria poder allargar la llista actual, tot i que la història sovint és avara i ens impedeix de poder assegurar l'autoria d'algunes obres.

Encara voldria parlar, ni que sigui breument, d'una part important de la seva obra musical que és menys coneguda, però que té prou pes i rellevància perquè es recordi: és la llarga llista de villancets, tots amb text castellà, com gairebé sempre es feia a l'època a Catalunya. En podem comptabilitzar trenta-cinc, amb els noms de *Tono* (de manera general de dues a quatre veus) i de *Villancico* (de quatre a vuit veus i més). Aquestes obres eren per a ser cantades en diferents festivitats litúrgiques, segurament després dels responsoris en llatí de les matines, o bé, i això val sobretot per a les obres relatives al Santíssim Sagrament, en el curs de les processons eucarístiques que es feien els tercers diumenges de mes dintre mateix de l'església. Les festivitats són Nadal: sis; Setmana Santa: una; Passió: tres; Santíssim Sagrament: setze; Mare de Déu: set; Temps penitencial: dues. Val la pena tenir present ací que, amb tota probabilitat, els textos d'aquests villancets van sortir de la ploma del mateix Cererols, com he insinuat, ja que ens és recordat en la biografia que va ser un poeta excel·lent; o sigui que ell n'és l'autor de la lletra i de la música. D'entre tots aquests villancets, cal destacar-ne un que ha esdevingut cèlebre pel fet que el tema musical que utilitza Cererols per primer cop en la història, el descobrim cinquanta o seixanta anys després, emprat per Johann Sebastian Bach en la introducció de la *Matthäus Passion*: es tracta del villancet *Ay qué dolor*, so-

2. La llista total d'obres conegudes que es conserven està publicada pel pare Gregori ESTRADA I GAMISSANS a *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. IX, 1981, p. XIV-XVI de la «Introducció».

bre la passió del Senyor. Desconeixem completament com va poder passar aquest tema de Cererols, el primer que el fa servir, a Bach; ací només es poden fer conjectures més o menys probables. Amb tot, ha estat el musicòleg Francesc Bonastre (1944-2017) qui ha estudiat a fons aquest tema concret en l'article «Antecedentes hispánicos del tema "Kommt, ihr Töchter" de la "Matthäus-Passion" de J. S. Bach (BWV 244). Historia de la pervivencia de un programa semántico nacido en el barroco musical español».[3] Aquest autor apunta diferents solucions possibles o probables: que fos a través de les obres de Joan Baptista Cabanilles (1644-1712), les obres musicals del qual poguessin ser a la biblioteca de Bach, o del músic francès Marin Marais (1656-1728), que també utilitza el mateix tema musical en una de les seves obres.[4] Tema idèntic utilitzat també per Lluís Vicenç Gargallo (*ca*. 1636-1682)[5] en el seu villancet *Si la misma vida temió la muerte*, a vuit veus i baix continu, a més d'uns vuit autors que el tenen en obres litúrgiques (Barter, F. Soler, Gaz, etc.), autors catalans i valencians dels segles XVII i XVIII.[6] El que ens queda per descobrir és si aquest tema és invenció de Cererols, si el treu d'algú altre anterior a ell, o bé que fos un tema sobre la passió del Senyor ja conegut, encara que no sigui pròpiament popular.[7] El que queda ben palès és que tots els autors, ja sigui en obres paralitúrgiques o pròpiament litúrgiques (com salms o lamentacions de Setmana Santa), el fan servir en temes relacionats amb la passió del Senyor; tema, que com remarca Francesc Bonastre,[8] comença amb la música en romanç (villancets) i després passa a la música pròpiament litúrgica en llatí.

Dels altres villancets només voldria remarcar que el número 61 de la llista general d'obres, *Al altar cortesanos discretos*,[9] és l'únic en què fa servir un baixonet obligat alternant amb el cant a vuit veus; en els altres fa servir només l'acompanyament continu.

Ací cal remarcar els dos estils musicals bàsics que utilitza Cererols al llarg de la seva obra escrita: 1) l'estil formal, i en cert grau més auster, que es dona en les obres per a la litúrgia amb text llatí, tot i que, com escriu el pare Gregori Estrada,[10] «es mouen en una austeritat no exempta d'ardència i d'expressió descriptiva», i 2) l'estil més de caire popular que trobem en els villancets.[11] Del primer estil tenim les sis misses tonals, obres primerenques, segurament d'estudi, ben travades en el

3. Francesc BONASTRE, «Antecedentes hispánicos del tema "Kommt, ihr Töchter" de la "Matthäus-Passion" de J. S. Bach (BWV 244). Historia de la pervivencia de un programa semántico nacido en el barroco musical español», *Revista de Musicología*, XVI (1993), p. 59-86.

4. *Tombeau de Mr. Meliton (Pièces de violes, 1.er livre)*, París, 1686. Aquest autor, però, el té sense text, només és instrumental.

5. Mestre de capella de les catedrals d'Osca i de Barcelona.

6. Francesc BONASTRE, «Antecedentes hispánicos», p. 61-62.

7. Francesc BONASTRE, «Antecedentes hispánicos», p. 62.

8. Francesc BONASTRE, «Antecedentes hispánicos», p. 61-62 i 66-67.

9. Editat al volum III d'obres de Cererols en la col·lecció *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, p. 176-192.

10. «Introducció», p. XIII, a *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. III.

11. «Introducció», p. XXV, a *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. III.

contrapunt i amb bon coneixement de la tècnica vocal; no hi aflora un estil particular[12] i, d'altra banda, tenim totes les obres litúrgiques, en text llatí, per al culte del santuari. Aquestes obres tenen un estil de maduresa ben personal, construïdes a dos i tres cors, en què fa servir el recitatiu homofònic, d'acords molt verticals, seguint molt de prop la dicció de les frases llatines, i amb alternances dialogants entre els cors i les veus i fonent-se en moments plenament contrapuntístics. Un exemple molt clar d'aquesta manera de fer és la *Missa de batalla*, a dotze veus: els tres cors es van alternant les frases del cant, com lluitant entre ells —per això es diu *Missa de batalla*—, en una pugna constant.[13] No crec pas que es pugui parlar d'una missa paròdia, com algú ha escrit.[14]

És gràcies als nombrosos deixebles que va tenir a Montserrat al llarg del seu mestratge musical, que van escampar les obres del mestre, copiant-les, que ara podem conèixer i fruir de la música d'aquest monjo estimat i admirat. El pare David Pujol i Roca (1894-1979) no ho va tenir fàcil a l'hora de recopilar les obres musicals de Cererols, perquè l'Arxiu Musical antic de Montserrat s'havia perdut, però amb constància i recerca acurada en els diferents arxius de Catalunya i de més enllà va poder confegir la llista d'obres que actualment coneixem i en va promoure l'edició completa a la col·lecció montserratina *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, en cinc volums.[15] Ara podem recrear i interpretar tota aquesta riquesa musical que ens honora.

12. Daniel Codina i Giol, «Gènesi i publicació del volum de les misses tonals del P. Joan Cererols (1618-1680)», *Revista Catalana de Musicologia*, VI (2013), p. 31-46.

13. El nom *batalla* és la traducció del títol llatí d'una missa a tres cors de Joan B. Comes que diu: «Tamquam proelium constructa» (construïda a la manera d'una batalla). Per tant, no és tant pel tema musical, diguem-ne «guerrer», com per l'estructura general de cors que s'alternen com en una lluita constant.

14. Vegeu la nota introductòria a l'edició de la *Missa de batalla* de la Federació Catalana d'Entitats Corals, núm. 1997, Barcelona, 2007, signada per Pere Lluís Biosca.

15. La col·lecció actualment està formada per quinze volums, que recullen una mínima part del material musical montserratí conegut. S'hi inclouen també les obres conegudes parcialment.

Revista Catalana de Musicologia, núm. XII (2019), p. 57-71
ISSN (ed. impresa): 1578-5297 / ISSN (ed. electrònica): 2013-3960
DOI: 10.2436/20.1003.01.79 / *http://revistes.iec.cat/index.php/RCMus*

JOAN CERER OLS: VISIÓ D'INTÈRPRET

JOSEP CABRÉ
Societat Catalana de Musicologia

RESUM

En aquest article es descriu la meva aproximació a l'obra de Cererols i, de retruc, als repertoris hispànics del segle XVII a partir de la pròpia experiència com a intèrpret: instrumentista en un primer temps, i com a cantant i director després. Intento definir els problemes que es plantegen a un intèrpret d'avui des del punt de vista dels efectius, la instrumentació, les tessitures vocals i les diferències entre la música litúrgica i la paralitúrgica, la *prima prattica* i el món barroc, establint una paral·lelisme, i no una comparació, amb altres autors del món hispànic i europeu de la mateixa època. Hi adjunto una llista d'obres treballades de Cererols amb comentaris sobre les possibilitats interpretatives. En tractar-se d'un escrit totalment subjectiu, es fa difícil establir una col·lecció de notes a peu de pàgina. Sí que hi ha, però, al final, una petita bibliografia, no exhaustiva, dels llibres que m'han ajudat a fer-me meva la qüestió… i la música.

PARAULES CLAU: Cererols, segle XVII, interpretació barroca, polifonia.

JOAN CERER OLS: AN INTERPRETER'S VIEW

ABSTRACT

This paper presents my ideas about the work of Joan Cererols and about the Spanish repertoires of the 17th century on the basis of my own experience as an interpreter: at first as an instrumentalist and later as a singer and conductor. I seek to define the challenges facing a current interpreter from the standpoint of the availability of musicians, instrumentation, vocal tessiture and the differences between liturgical and paraliturgical music, *prima prattica* and the Baroque world, drawing a parallel (rather than making a comparison) with other composers of the Spanish and European spheres of the same period. I add a list of works by Cererols that I have dealt with, as well as some comments on their interpretive possibilities. Since this is a completely subjective document, it is hard to set out a series of footnotes. Even so, at the end of this paper I have included a small and by no means exhaustive list of the books which have helped me to come to grips with this subject… and with the music.

KEYWORDS: Cererols, 17th century, Baroque interpretation, polyphony.

Vull començar donant les gràcies a qui ha tingut la pensada de convidar-me avui a expressar-me aquí; vull esmentar, especialment, el doctor Jordi Rifé. És una idea una mica exòtica, perquè tant per estudis com per trajectòria personal estic ben lluny del món acadèmic que es presenta i representa en aquesta noble institució. També vull precisar que res del que posaré aquí per escrit és una veritat monolítica o indiscutible, ans al contrari: una opinió, la meva, fruit només de la pràctica, del (poc) estudi i de la imperfecta observació en muntar unes obres musicals, en aquest cas les de Cererols, amb tot l'encís del descobriment dia a dia. Això vol dir que tot el que escric pot ser discutit, calibrat, valorat i… qui sap? Després d'una possible controvèrsia puc, jo mateix, acabar veient les coses de manera diferent de com les he vistes fins ara.

El meu contacte amb l'obra de Cererols té dues vessants, de fet tres, dues com a intèrpret cantant i una com a director. La part interpretativa la divideixo en dos: com a instrumentista, en un primer temps, i després, i ja per sempre, com a cantant. Paral·lelament a la meva actuació com a cantant, hi ha també la meva activitat com a director de conjunt vocal i instrumental amb una dedicació especial als repertoris dels segles XVI i XVII.

La primera trobada seriosa amb Cererols, de molt jove, va ser participant com a instrumentista en l'enregistrament que l'Escolania de Montserrat i la seva capella de música van fer de diverses obres, entre les quals la famosa *Missa de batalla*. Hi vaig participar, en aquells anys setanta tardans, com a integrant del conjunt Ars Musicae de Barcelona, dirigit en aquell moment per Romà Escalas, que segurament recordarà moltes anècdotes i situacions diverses d'aquell enregistrament. Era aquella època gloriosa dels enregistraments analògics amb cinta magnètica i uns tècnics d'enregistrament, veritables humanistes del so i de la música, amb estils i preferències sonores d'enregistrament ben diferents els uns dels altres, que tenien com a resultat un so impossible de confondre amb el d'un altre tècnic d'enregistrament. Thomas Gallia, ja llavors assistit per Pere Casulleras, era un d'aquests enginyers de so, artífex de diversos enregistraments a Montserrat i d'un munt de discos d'aquell principi i desenvolupament del que després s'han anomenat *interpretacions històricament informades*.

El contacte següent amb la música de Joan Cererols, ja com a cantant, va ser dirigit per Jordi Savall en la producció que va significar la creació de la Capella Reial de Catalunya i en l'enregistrament de les dues misses «grosses» de Cererols: la *Missa de difunts* a set veus i la *Missa de batalla* a tres cors.

Per la meva dedicació, en aquella època, a repertoris litúrgics monòdics, tant pel que fa al cant gregorià com a d'altres repertoris tipus de Benevento, romà antic, ambrosià o cistercenc, en aquella ocasió vaig ser l'encarregat de posar-hi la solfa litúrgica, és a dir, els complements de cant pla necessaris per a la relectura correcta d'aquelles obres en un context adient. De cap manera per fer-ne una reconstrucció litúrgica, impossible en disc o en concert. Més aviat com a manera de posar en context una música que, composta amb unes finalitats molt precises, quedava coixa i els seus textos retallats sense aquests fragments de cant pla. Tot allò em va fer començar a estudiar, tot i que de manera molt generalista, algunes

de les qüestions relatives a l'*alternatim* entre la polifonia i el cant pla, o entre l'orgue i la polifonia, tant en forma de fals bordó com en forma de «cant d'orgue». També la tria d'íncipits i els versos de complement en els casos de tenir en polifonia només versos alterns d'un himne, d'una seqüència o d'un salm. Els meus recursos en aquella època pre-Internet, i mentre el fax era la representació de la modernitat més absoluta, eren més aviat limitats i vaig utilitzar essencialment el *Liber usualis* per a les reconstruccions, tot i que en produccions posteriors i també amb d'altres compositors he mirat, sempre que ha estat possible, de trobar fonts de cant pla més properes, en el temps i en la geografia, a les obres que s'havien d'interpretar.

Posteriorment, he tingut també l'oportunitat de tornar a visitar l'obra de Cererols com a director de conjunt vocal i instrumental. Gairebé sempre amb uns efectius que a mi m'han semblat raonables amb relació al que hom espera en la música d'aquest període: efectius vocals entre vuit i setze o divuit cantaires, entre totes les tessitures, i un grup instrumental amb presència de cornetes, bombardes i xeremies, sacabutxos, baixons i els instruments del baix continu amb orgue, el mateix baixó, a vegades també un *violone*, una tiorba i una arpa. És a dir, a més dels instruments propis de la «capella», els anomenats *ministrers*, que tanta presència tingueren en les celebracions assenyalades i dates importants a tot el món hispànic.

A l'hora de distribuir les veus i els instruments en unes partitures, com sabem, gairebé sempre mancades de precisions en aquest sentit, en què pràcticament l'única cosa que és prou clara és la distribució en diversos cors i l'existència, i no pas sempre, d'un guió de baix continu, comencen les primeres decisions. És una tria que donarà el color essencial a l'obra tractada. Les opcions són diverses: desgranar la peça polifònica fent sonar només una o dues veus vocalment i atribuir les altres veus als instruments, per exemple. Però el procediment de base més habitual que he emprat ha estat doblar instrumentalment les parts i triar l'alternança, segons el sentit del text o la textura de la mateixa música. Divisió entre moments de *tutti*, veus i instruments, i passatges més suaus, només amb les veus i el baix continu. Tot plegat seguint les pautes d'una devoció derivada directament del text i de les seves propostes retòriques, tot i que, naturalment, això és molt discutible i completament subjectiu. Altres possibilitats que he explorat, i totes amb resultats excel·lents en el cas de la policoralitat, és atribuir un cor als cantants i un altre cor als instruments. I, també, en el cas, per exemple, d'un doble cor a vuit veus, adjudicar al primer cor dues veus i dos instruments i al segon els altres dos. En aquesta darrera forma, la idea ha estat pràcticament sempre mirar de tenir presència del text sencer, tenint en compte que a vegades no hi és tot perquè sovint un cor comença un vers o una frase que acaba l'altre, etc. No he trobat mai en els tractats, cerimonials o altres llibres consultats, l'obligació escrita de repetir, a les misses, tres vegades el *kyrie*, tres el *christe*, etc. en la polifonia, precepte que és evident que cal respectar en fer el cant pla. Malgrat tot, i tenint en compte que la polifonia és moltes vegades una paròdia de melodies gregorianes, fa molt efecte també poder alternar la polifonia amb el vers corresponent en gregorià, fàcilment

recognoscible i/o identificable en el teixit polifònic, tot i que, vull insistir-hi, no queda clara l'obligatorietat de fer-ho. De fet, em sembla intuir més aviat el contrari: quan es canta en polifonia, pel sol fet de fer-ho, es representen les tres vegades normatives d'un cop. El cas dels salms és un altre. Sovint se n'escriu la polifonia d'un de cada dos versos, a vegades de cada tres, amb la qual cosa és clara la necessitat de complementar-los amb el gregorià o amb els versos d'orgue.

M'és, però, impossible deslligar el cas de Cererols del de tots els altres compositors del mateix període i amb experiències compositives similars: la música litúrgica, sovint tradicional en la factura, majoritàriament binària, i la música paralitúrgica en llengua vulgar, sovint ternària i, per raons textuals quasi sempre, amb una utilització sistemàtica de l'hemiòlia, ingredient rítmic amb molts recursos expressius i molt emprat pels compositors del segle XVII. I en observar tot el segle XVII hispànic es fa impossible de no comparar-lo, sense voluntat de qualificar, només com a verificació, amb els compositors de la mateixa època a tot Europa, com miro de fer en la taula 1.

Des del punt de vista de l'estil, es pot observar clarament com es va «nacionalitzant», de mica en mica, el vell estil contrapuntístic que durant el Renaixement era veritablement internacional, o intereuropeu, amb algunes característiques particulars que sovint eren donades per la llengua d'origen (nombre de síl·labes dels versos, accents en diferents síl·labes, etc.), però innegablement unitàries sobre el concepte i les regles de la polifonia contrapuntística, la *prima prattica* en expressió de Monteverdi. Especialment si el text és en llatí, com fou majoritàriament en les obres religioses abans de la reforma de Luter. En oposició, la música moderna, la *seconda prattica*, sempre en expressió monteverdiana, integra molt sovint, a més del ritme ternari, com he comentat, una obediència més estricta de les normes retòriques i imitatives entre text i música, i una aplicació quasi sistemàtica dels antics «madrigalismes» amb la pretensió d'expressar els sentiments i moure l'ànima de l'oient a partir de la vella teoria dels afectes.

En aquesta polifonia policoral del segle XVII era també habitual que la veu de baix dels cors segon i/o tercer tinguessin una escriptura completament vocal però sense lletra escrita. Molt sovint era simplement per falta de cantant que en tingués la tessitura i a vegades fins i tot porta la menció *bajón* (en espanyol). El baixó, doncs, com a instrument primordial de la música vocal d'aquest temps i fins i tot en l'acompanyament a l'unís on del cant gregorià.

Aquesta és una idea que es confirma ben sovint amb la lectura dels efectius de les capelles musicals de catedrals i col·legiates diverses. Aquest fet, a parer meu, pot ser un dels motius per a fer del baixonista un membre habitual de la capella musical, mentre que els altres instruments, xeremies, sacabutxos o cornetes, eren sovint contractats per a les festes assenyalades, però no n'eren membres permanents.

En el cas de Cererols, no ho sé, francament. Els manuscrits que m'ha estat possible de veure, els que estan digitalitzats a la Biblioteca Nacional de Catalunya, són més tardans, no pas autògrafs, i segueixen altres pautes: quan el cor és homofònic escriu la lletra només en el baix i la fa vàlida per a tothom. I només quan l'escriptura és més contrapuntística escriu el text a cada veu incloent-hi el baix.

Com es pot deduir fàcilment de tot plegat, no és Cererols l'únic compositor del segle XVII que m'ha ocupat durant tants anys, tot i que pel que fa a la música d'aquest segle i més específicament a la música sacra polifònica, sí que puc dir sense embuts que Cererols va ser el detonant que va despertar el meu interès per aquests repertoris, interès i estudi que encara duren avui mateix.

Però una cosa tinc molt clara —tot i que és només la meva opinió—, i és que, en ser un repertori molt contextualitzat, en faltar el «context», que no és altra cosa que la litúrgia, anem sempre coixos. I un concert de salms encadenats sense «context» pot ser una solemne llauna. I el mateix passa amb els villancets, sovint molt repetitius.

D'aquest fet parteix la idea que a mi m'ha interessat sempre, que és donar el «context» a aquesta música. Amb l'alternança de polifonia i cant gregorià, amb alternança d'orgue, també. Amb la inclusió de villancets, potser agrupats per una temàtica, de la Mare de Déu o de Nadal o… en llocs adients d'una missa o d'un ofici de vespres o de completes. Com he precisat més amunt, la voluntat no és en cap cas de fabricar una falsa litúrgia ni una reconstrucció que no ve a tomb, sinó de posar les obres en un context que en faci els textos i les intencions clars.

LA VOCALITAT DURANT EL SEGLE XVII, RELIGIOSA I/O PROFANA

He de dir que la referència que tinc sempre present en parlar de l'*art vocal* és italianitzant. No pas per menystenir el que es podia dir, fer o practicar a d'altres llocs d'Europa, sinó perquè des del Renaixement, de fet de ben abans, Itàlia era l'avantguarda on després s'emmirallava la resta d'Europa, tot i que les coses passin també per altres filtres més locals. Però, indiscutiblement, per a la cultura catalana, bo i tenint el castellà com a llengua de cultura pública, com succeïa durant el segle XVII, la referència lingüística i vocal més propera és certament italiana. Simplement a causa de les similituds idiomàtiques i també per la manera de resoldre alguns aspectes de la fonació.

Cal dir que la mare dels ous de la tècnica vocal i del que ja aleshores anomenaven *bel canto*, ben abans que aquesta apel·lació se l'apropiés el segle XIX, és el *recitar cantando* italià del darrer quart del segle XVI i principis del segle XVII. Allà queden escrites les condicions necessàries per a adquirir una bona línia de cant amb les preocupacions comunes a tots els tipus de veu: una tessitura tan extensa com sigui possible, amb un registre tan homogeni com sigui possible. Afegim-hi una dicció acurada per a fer entendre el text cantat satisfactòriament i l'agilitat de *gorgheggio* necessària als *abellimenti* obligatoris de tota línia vocal. Obligatoris especialment quan la vella dictadura del *recitar cantando*, aquella utopia que volia reproduir els efectes del teatre i la recitació antigues, clàssiques, llatina i grega, com a via de regeneració de la humanitat i el coneixement de si mateix, comença a fer figa i el públic s'arronsa amb tant de recitatiu, i demana extraversió i virtuosisme; en definitiva, espectacle.

Podem dir que si no sabem, al capdavall, com cantaven o recitaven els grecs antics, en canvi sí que sabem pertinentment com consideraven els homes d'aquests segles XVI i XVII que ho feien. I això ens diu també força coses sobre ells mateixos.

Les arrels d'aquest bon gust vocal, comú a tota la cultura europea, es poden, tanmateix, buscar molt més enllà, ja en temps de Jeroni de Moràvia, frare dominic professor a París a finals del segle XIII i ell mateix molt atent a l'ensenyament de Boeci a través del seu tractat sobre la música (segles V i VI). Considerava que les veus havien de ser altes, per a abraçar els tons més aguts; dolces, per a encantar l'auditori, i clares, per a ben omplir-los l'oïda. Ell mateix, per al cant litúrgic, distingeix entre les veus greus i baixes, veus de pit (*voces pectoris*), veus fines i agudes, veus de cap (*voces capitis*), veus de gola (*voces gutturis*) i acaba un dels capítols dient-nos que un dels impediments més grans per a un bell cant és la tristesa de l'ànima. Jeroni ens parla també dels ornaments, qüestió prou delicada de la nostra època barroca: «est autem flos armonicus decora vocis sive celeberrima vibratio». La «flor», l'ornament, consisteix en una vibració molt ràpida sobre una nota, com les onades d'un riu, ens diu, en el que és la definició més antiga que he llegit sobre el que pot ser el que avui en diem un *trino*, *trille*, *tremblement*, *ribattuto di gola*, etc.

El problema real, però, sobre aquesta vocalitat, el trobem quan veiem que totes aquestes observacions i aquests consells són adients per a cantants que cada cop es professionalitzen més i que s'orienten cap al teatre i l'òpera. A Itàlia la separació entre l'escenari del teatre i el de l'òpera era molt clara, però a les Espanyes no tant, fins al punt que els cantants de les primeres obres escèniques (com ara, Hidalgo) eren simplement actors que cantaven. I els cantants professionalitzats es trobaven a les capelles de catedrals i altres institucions eclesiàstiques (que s'ho podien pagar).

Amb aquestes idees generals, cal imaginar, tasca no gens fàcil, la qualitat específica de la música a Montserrat a l'època de Cererols, en què els cantaires eren els nois de l'Escolania i els homes eren monjos que segurament havien de tenir altres ocupacions i no només la música.

En termes generals, podem dir que l'escriptura de Cererols per a les veus és, com en general a tot l'àmbit hispànic, essencialment sil·làbica i molt rarament virtuosística. Les exigències vocals de virtuosisme, fins i tot quan les línies melòdiques són desenvolupades musicalment, són mínimes.

REPARTIMENT DE TASQUES

El problema més habitual, com a director, en muntar obres de Joan Cererols, i de tants altres de la mateixa època, avui mateix, és el de l'atribució a cantants professionals de parts concebudes, en principi, per a ser cantades per infants. Al marge de les qüestions de les claus altes i les possibles i més que necessàries transposicions que s'hagin de fer, gairebé sempre les veus de tiple, *soprano*, són greus per a un *soprano* actual. I no s'estan de queixar-se'n, és clar. Tot i alguns moments de

tessitura brillant a les parts de *soprano*, són sovint línies centrals, però, en donar-les a una veu «educada» com a *mezzosoprano*, el problema és el timbre, massa sovint més gruixut que el d'un *soprano* i també molt més allunyat de la idea de la veu blanca de noi, que havia de ser, m'imagino, la referència estètica o sonora de Cererols a Montserrat i la d'altres compositors i mestres de capella als seus respectius destins: monestirs, catedrals, col·legiates, etc. Altres veus que presenten dificultats són ben sovint les de contralt: massa greus per a una veu de dona, massa agudes o tenses per a un tenor… A tot això hi cal afegir l'eterna qüestió sobre la utilització de veus de falset i/o de contratenor masculines per a aquestes tessitures. Les veus més greus són potser les més senzilles de solucionar: si bé és cert que sovint són també molt greus, són veus sovint reforçades i fins i tot substituïdes per un baixó. Recordem, només, que si els ministrers eren en general músics contractats per a ocasions especials, estem parlant de les cornetes i dels trombons, de les bombardes i de les xeremies; els baixons, en canvi, formaven part de la capella musical com el director, sovint ell mateix organista, o els cantaires. En una producció actual, m'agrada barrejar un *alto* masculí amb un *alto* femení o dos per a obtenir el millor color possible.

EL CERER OLS LITÚRGIC I EL CERER OLS D'INSPIRACIÓ RELIGIOSA EN LLENGUA VULGAR: *PRIMA PRATTICA* I MÓN BARROC

De l'obra conservada de Cererols podem molt fàcilment fer-ne dos grans grups: l'obra en llatí per a la funció litúrgica i l'obra en llengua vulgar, en aquest cas en castellà, per als villancets i altres obres paralitúrgiques que s'oferien a les festes assenyalades. Del sector litúrgic, més emparentat amb la definició que de la *prima prattica* feia Claudio Monteverdi, en trobem sovint melodies inspirades en *cantus firmus* gregorians, tot i que Cererols a vegades només els cita per a continuar tot seguit desenvolupant les seves pròpies idees. Hi trobem tot tipus de composició: salms que són falsos bordons una mica «millorats» per a ser cantats amb l'alternança del cant pla o de l'orgue i també obres més elaborades de textura més densa, sempre segons els preceptes de la tradició que tant estimava Giovanni Artusi, un dels grans detractors de la modernitat monteverdiana.

L'obra en castellà, seguint els costums hispànics de l'època, és rica rítmicament, fa sovint al·lusió a aires tradicionals (l'*Españoleta* o *Marizápalos* en el cas de *Serafín que con dulce harmonía*, alguns passatges d'*Ay*, *qué dolor*) i empra els recursos madrigalístics retòrics habituals (*Ay, qué dolor*, semitonia, cromatisme, símbols de malenconia; *Fuera que va*, la quinta del crit com el so del pregoner; *Vuela, paloma divina*, amb les vocalitzacions que dibuixen el vol…). Tot plegat res de gaire revolucionari, però summament evocador i efectista, que és, em penso, el que realment buscava el compositor.

Des del punt de vista pràctic, Cererols és gairebé sempre molt respectuós amb les tendències del moment en el Barroc del segle XVII: respecte i imitació del

sentit de les paraules amb la línia musical i utilització de diferents «madrigalismes» que el converteixen en un autor perfectament en sintonia amb els autors italians de la primera meitat del segle, o amb els autors hispànics del mateix període.

Amb relació a les tessitures corals emprades, fa de tot. De la mateixa manera que els autors hispànics, per regla general, s'acosten a la policoralitat distribuint un primer cor agut, SSAT, i un segon cor més greu, SATB, Cererols té menys manies en aquest sentit i empra sovint dos cors iguals, SATB-SATB, més a la manera de Gabrielli, per a entendre'ns, a vegades amb un solista (salms de vespres menys el *Nisi Dominus*: S-SSAT-SSAB, i el *Magnificat*, tot amb veus més agudes: S i S-SSAT-SSAT, tot i que en ser escrit en claus altes li convindria, molt probablement, una transposició). Algunes vegades destaca els solistes successivament de les diferents veus del cor (lletanies). Els salms de completes són més «italians» en doble cor SATB-SATB. El cor tradicional hispànic és SSAT-SATB com en la *Missa* a vuit veus, i també en la *Missa de batalla*, homenatge llunyà a *La guerre* de Janequin, també anomenada *Bataille de Marignan*, distribuïda en SSAT-SATB-SATB. Cal, però, tenir en compte que el tenor de molts cors alts és també a vegades escrit en clau de fa en tercera línia, clau habitual dels barítons o dels «baixetes», una mena de tenor segon força central molt emprat en la música hispànica.

L'OBRA DE CERÉROLS AMB RELACIÓ A D'ALTRES AUTORS HISPÀNICS I FORANS DE LA MATEIXA ÈPOCA

Deia més amunt que no és Cererols l'únic autor del segle XVII que ha ocupat les meves hores d'estudi, de cant o de direcció. Però una cosa sí que la puc dir: ha estat el primer d'aquest període amb qui vaig topar. Llavors, una mica de manera inevitable, tots els altres que he anat trobant han passat pel meu propi «filtre Cererols»: similituds i diferències. I així he anat topant-me amb tota una sèrie d'*alter ego* de Cererols i d'altres compositors, amb obres compreses entre el principi del segle XVII i el principi pràcticament del segle XVIII. Si l'estil és generalment molt similar en la tècnica compositiva, és a dir, en la pràctica d'un contrapunt d'origen antic amb tots els matisos necessaris de les noves pràctiques barroques de la *seconda prattica* (homofonies aclaridores del text amb passatges més contrapuntístics quan hom pot esperar que el text ja l'ha integrat l'auditor, novetats harmòniques conseqüència de la pràctica del baix continu com a línia independent i no pas sempre la veu més greu del conjunt *colla parte*…), puc dir que en la pràctica aquest estil, a les Espanyes, el trobem ja de manera clara en els salms a doble i triple cor de Victoria (1548-1611), tot i que adquireixen l'exactitud estilística i són com un retrat completament hispànic de la música vocal, amb Mateo Romero «Maestro Capitán» (1575-1647) i Carlos Patiño (1600-1675) i amb Urbán de Vargas (1606-1656), Miguel de Irízar (1635-1684) i Cristóbal Galán (1630-1684). Característiques sempre presents en la generació dels compositors contemporanis de Cererols (1618-1680) com Juan García de Salazar (1639-1710), i arriben fins als compositors establerts a l'Amèrica llatina, com és el cas de Juan de Araujo (1646-

1712) o, encara el més tardà en el temps, Sebastián Durón (1660-1716). Entre els catalans, voldria esmentar Joan Pau Pujol (1573-1626), el valencià Joan Baptista Comes (1582-1643), Josep Reig (1595-1674), Lluís Vicenç Gargallo (1636-1682) i Josep Gaz (1656-1713), pràcticament simètric amb Durón, i, com ell, introductor de tècniques innovadores i italianitzants sobre uns repertoris que seguien fidels a les estructures polifòniques de principis del segle XVII. Segur que me'n deixo un munt, expressament no he esmentat els més tardans Valls o Rabassa, ni el més operístic Hidalgo, ni compositors més coneguts pels «tonos humanos» com José Marín. Els absents em sabran disculpar. En la taula 1 es pot fer una petita comparació cronològica entre compositors d'aquesta època de diferents procedències geogràfiques. Atenció, però, per no complicar excessivament la taula informativa, he dividit els anys de cinc en cinc. Això fa que hi hagi compositors que no comencin o acabin exactament en el seu any. Però crec que, com a reflexió, és prou il·lustrativa.

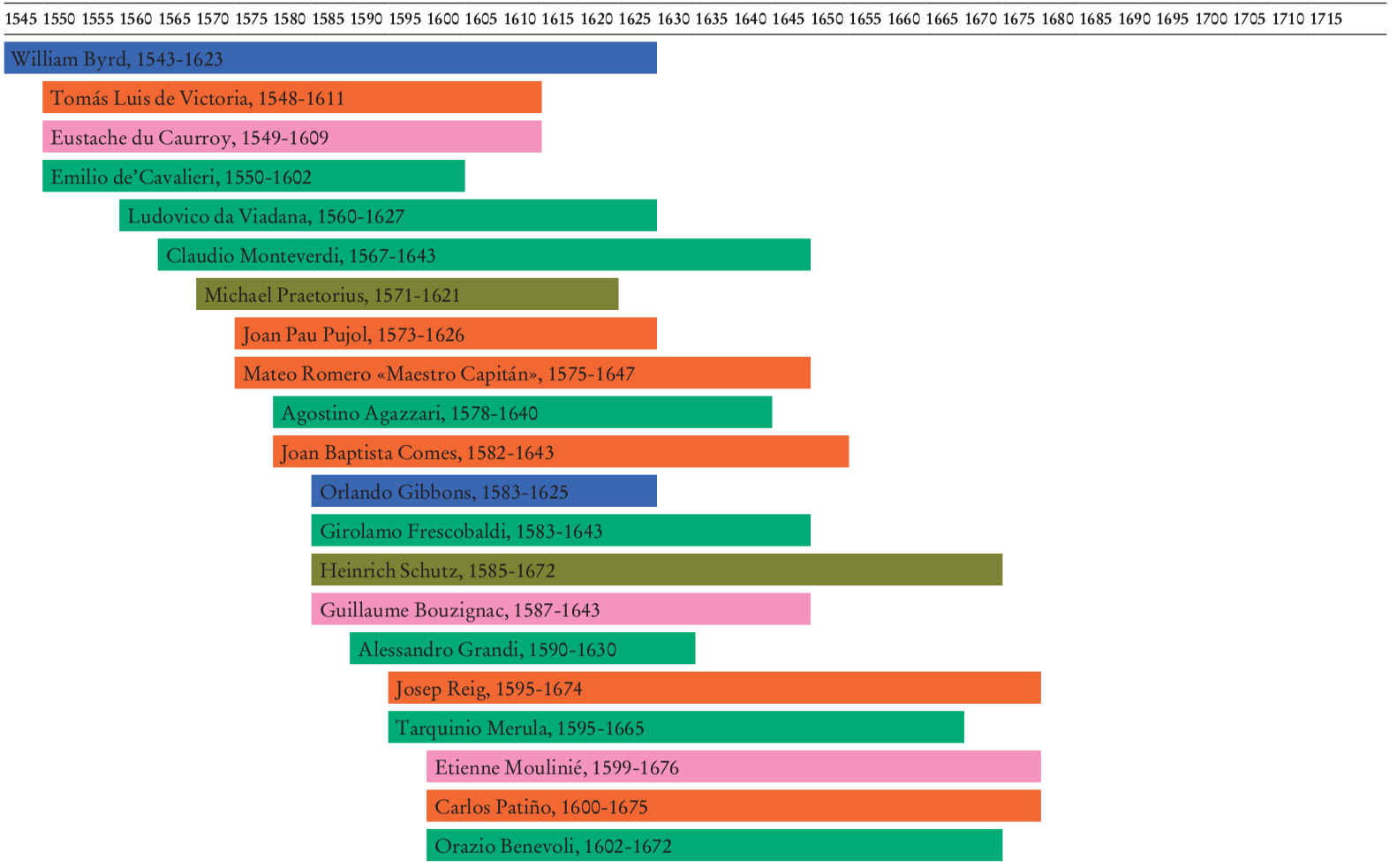
EL QUADERN SECRET DE NOTES DEL DIRECTOR

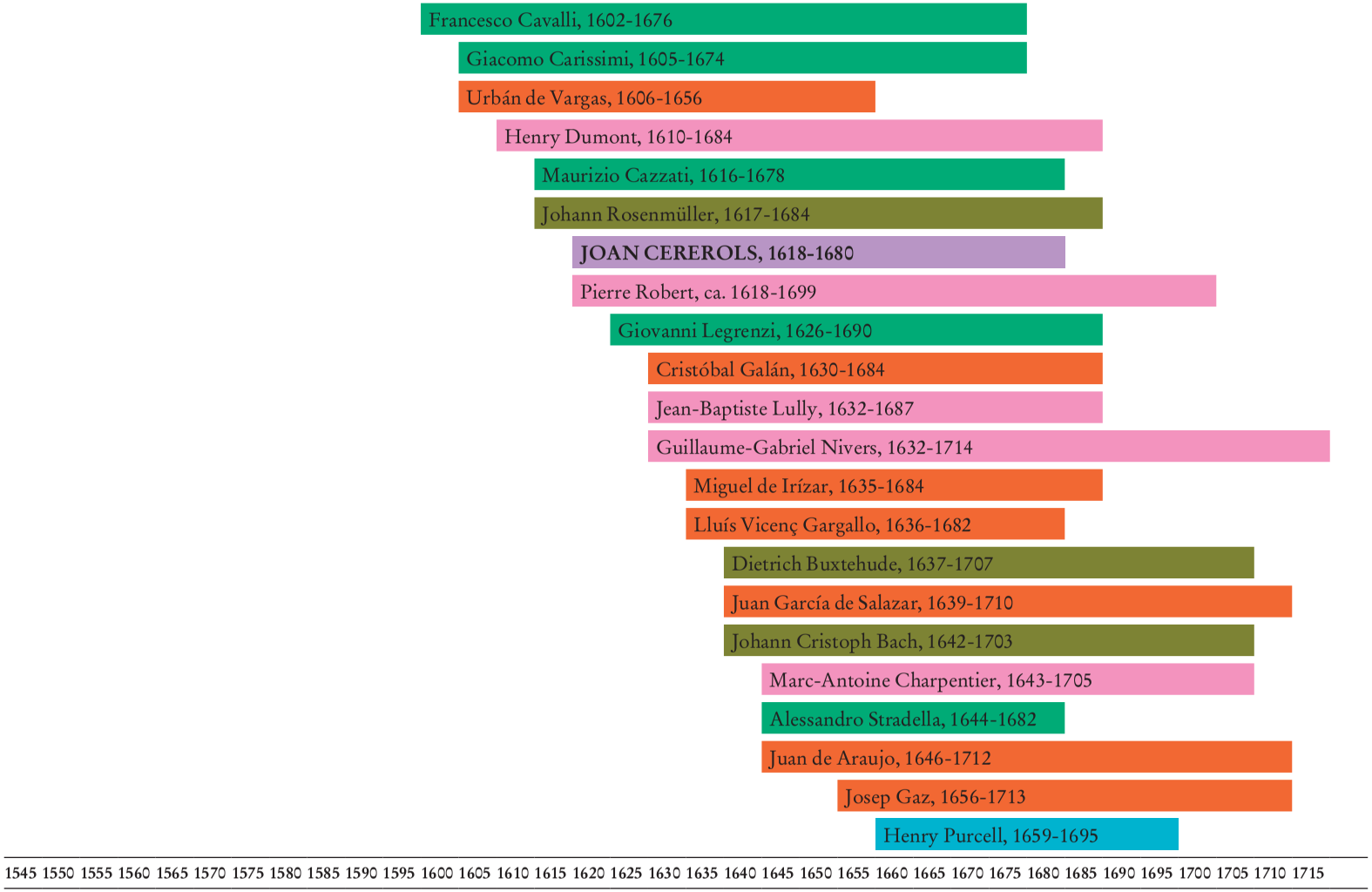
Ara vull comentar algunes de les obres —el recompte és a títol d'exemple i, per tant, no exhaustiu— que motiven aquestes reflexions i algunes característiques que, a primera vista, poden ajudar a pensar-ne una interpretació. Vull especificar que els comentaris que il·lustren cada obra no són res més que el quadern de notes «internes» de l'intèrpret, jo en aquest cas, i no tenen cap més valor que el fet de ser fruit d'una observació general i sovint contrastada amb obres del mateix període d'altres autors:

1. Obres litúrgiques

***Missa de difunts* a set veus (SAT-SATB+BC)**. Amb la *Missa de difunts* la distribució vocal ofereix dues possibilitats: si el primer cor és clarament solista, el segon admet les dues opcions, solista o *tutti*. Tenint en compte la temàtica de difunts i les normes que habitualment s'esmenten als directoris i als cerimonials, jo soc clarament partidari de fer-la sense doblatges instrumentals de les veus, només amb el baix continu que pot contenir, això sí, diversos colors instrumentals: l'orgue, l'arpa, el baixó, el *violone*… La missa gregoriana de difunts, de sisè to, lliga perfectament amb el fa major de l'introit, tot i no ser de paròdia, com ho és la *Missa de difunts* a quatre veus del mateix Cererols. És un bon ajut per posar-hi els íncipits necessaris absents de la polifonia. El *Kyrie* està contrapuntísticament lligat amb el *Christe* i el darrer *Kyrie*, cosa que fa inútil posar-hi alternances de cant gregorià. Segueix el gradual contrapuntístic sense relació amb el gradual gregorià, però, com que conté el text sencer, no hi ha cap problema. La seqüència és en re menor, que correspon al primer mode del gregorià, i els versos són alterns en polifonia. Cal omplir els versos parells amb el cant gregorià. Potser el fet que la polifonia sigui ternària és una indicació de com fer el cant pla, que sovint apareix com a

TAULA 1
Compositors




Francesco Cavalli, 1602-1676
Giacomo Carissimi, 1605-1674
Urbán de Vargas, 1606-1656
Henry Dumont, 1610-1684
Maurizio Cazzati, 1616-1678
Johann Rosenmüller, 1617-1684
JOAN CEREROLS, 1618-1680
Pierre Robert, ca. 1618-1699
Giovanni Legrenzi, 1626-1690
Cristóbal Galán, 1630-1684
Jean-Baptiste Lully, 1632-1687
Guillaume-Gabriel Nivers, 1632-1714
Miguel de Irízar, 1635-1684
Lluís Vicenç Gargallo, 1636-1682
Dietrich Buxtehude, 1637-1707
Juan García de Salazar, 1639-1710
Johann Cristoph Bach, 1642-1703
Marc-Antoine Charpentier, 1643-1705
Alessandro Stradella, 1644-1682
Juan de Araujo, 1646-1712
Josep Gaz, 1656-1713
Henry Purcell, 1659-1695
1545 1550 1555 1560 1565 1570 1575 1580 1585 1590 1595 1600 1605 1610 1615 1620 1625 1630 1635 1640 1645 1650 1655 1660 1665 1670 1675 1680 1685 1690 1695 1700 1705 1710 1715

clarament ternari en diversos llibres de cor de l'època? L'ofertori és també independent del referent gregorià. El *Sanctus* no conté *Benedictus*, cosa que fa pensar que el motet que ve després, *Hei mihi*, és el motet de substitució que s'aplica en aquests casos com era habitual. L'*Agnus Dei* conté en la polifonia les tres invocacions i la Comunió conté la citació del gregorià en la salmòdia del vers «Requiem aeternum» abans del *da capo*, que clou la peça. Per a acabar, el responsori *Libera me* que no forma part, de fet, de la missa, és també molt complet en el seu text. Només hi manquen el primer i tercer versets («Tremens factus sum ego» i «Requiem aeternam», respectivament), que si no fa por la possibilitat de fer-ho massa llarg en una època en què tothom passa molt de pressa pertot arreu, es poden fer en gregorià perfectament en acord entre el primer mode del responsori i el to de re de la polifonia. Al final de tot cal afegir-hi, entre els dos *Kyrie*, el *Christe* corresponent.

***Missa de batalla* (SSAT-SATB-SATB+BC)**. Amb un primer cor també clarament solista, els altres dos admeten també ser tractats com a solistes o com a *tutti*. Per la mateixa temàtica i fins i tot pel títol, admet, al segon i al tercer cors, participació instrumental; penso essencialment en els instruments «alts» dels ministrers. D'altra banda, el text mateix de la missa i les normes dels cerimonials ens fan veure la necessitat de parts més suaus en la interpretació, i també diverses possibilitats agògiques en moments clau. El *Kyrie* és molt elaborat i fa innecessari alternar-lo amb el cant pla, tot i que és possible fer-ho pel fet que cada part arriba al final amb una cadència que ho permet. L'íncipit de *Gloria* de la *Missa De Angelis*, tot i no ser, per to, l'únic possible, hi funciona també molt bé. El *Sanctus*, en no tenir *Benedictus*, ofereix la possibilitat de fer un motet a manera d'elevació que distregui, en concert, almenys, del fa major que és omnipresent durant tota la missa.

Responsori *Hodie nobis caelorum Rex* (SAT-SATB+BC). Per la seva escriptura, crec que aquesta és clarament una obra que cal cantar una quarta més avall. També, en no tenir un guió de baix continu, cal bastir entre el primer cor i el segon un *basso seguente*, com el definia Banchieri a les seves simfonies eclesiàstiques, o fins i tot atribuir un continu al primer cor i un de diferent al segon.

***Salm de completes Cum invocarem* (SATB-SATB)**. Doble cor a cors de la mateixa tessitura, seguint, per a mi, més el model italià que no pas l'hispànic. És interessant el detall de fer-lo començar amb el gregorià quasi recitat acompanyat del baix continu, en el que sembla un vuitè to transportat un to avall. Si els tres primers versos són vocals, el quart que diu «el cor» hauria de ser en gregorià i el cinquè amb l'orgue, bé en una improvisació sobre el mode o bé amb algun vers ja escrit per d'altres compositors i que són ben abundants. Amb aquest *alternatim* a tres bandes em sembla assistir a unes completes de diumenge més aviat solemnes.

***Lletanies del Santíssim Sagrament de l'Eucaristia* (SSAT)**. Alterna les parts a solo amb les parts a quatre veus i va utilitzant cada veu en alternança com a solista. Cal dir, abans de distribuir-la, però, que els tiples són força greus, d'aquells que fan enrabiar les *sopranos* del cor, el contralt és pràcticament un tenor i el tenor de la quarta veu és una bona part per a un barítion.

***Salve Regina* (SSAT-SATB)**. En dos cors de textura diferent, un d'agut i l'altre greu, comença amb una citació extensa del patró gregorià. Si es tria, per a

interpretar-la, de fer el primer cor de solistes, cal calcular-ho bé, perquè hi ha parts amb respostes del segon cor molt clares, però també parts amb molta participació de totes les veus en el teixit contrapuntístic. D'altra banda, utilitza els recursos retòrics tradicionals segons el sentit del text: la *suspiratio* de *suspiramus*, el cromatisme de *gementes et flentes* i la clara tendència descendent de *in hac lacrimarum valle*. Estirament harmònic *Et Jesum* en contrast amb les seccions més homofòniques immediatament anteriors i posteriors.

***Salms de vespres* i *Ave Maris Stella* (S-SATB-SATB)**. Els salms de vespres són exemplars en la construcció policoral. Amb alternances contínues entre el so ple de les respostes sil·làbiques homofòniques i la pràctica del contrapunt a vuit o nou veus molt refinat de textura. Contenen tot el text del salm en polifonia, no cal pensar en alternances en aquests salms. Val la pena destacar el *Laetatus sum*, tot en ritme ternari, que en d'altres salms és emprat només en alguns versets. Igualment el *Nisi Dominus*, que jo faria transportat una quarta o una quinta avall per raons de tessitura i escriptura en claus altes. Si en els salms no és evident, en l'himne *Ave Maris Stella*, amb la mateixa formació vocal, és interessant de remarcar que les intervencions solistes són, en el primer i en el darrer vers, totes brodant o parafrasejant el cant pla original de l'himne amb una intervenció poc habitual del baix continu brodant en tresets. Penso que és bo que aquesta línia sigui prou present i una bona manera és fer-la fer per a un baixó. En música hi tenim el primer vers, el quart i el setè, cosa que fa pensar que el segon i el tercer, i més endavant el cinquè i el sisè, s'han de repartir entre el cor gregorià i l'orgue.

2. Obres paralitúrgiques (villancets i madrigals espirituals)

***Son tus bellos ojos soles* (SSAT+BC)**. Tot aquest *tono* és contrapuntístic en el seu *estribillo* i pràcticament homofònic en les *coplas*, cosa que comporta una diferència notable en el *tempo* i en el seu caràcter, que s'ha de fer notar en cantar-lo. En fer les *coplas* en polifonia cal posar tots els mitjans a disposició per a poder fer entendre el text.

***Ay, qué dolor* (SSATB+BC)**. Un dels més famosos més enllà de la coincidència temàtica, una seixantena d'anys abans, amb el cor inicial de la *Passió segons Mateu* de J. S. Bach. D'aquest *tono* a mi em crida l'atenció el baix amb cadència frígia, tan característic també del *pasacalle*, allà on el text diu: «Pues que ya el de justicia se pone herido a rigores de un odio traidor», per tot el que em proposa idea de *tempo* i ritme. També interessant, de cara a imaginar l'acompanyament, és el patró rítmic de la cobla: 3-3-2-2-2-3-3-2-2-3-3-2-2-2-3 i conclou: 3-3-2-2-2-3.

***Serafín que con dulce harmonía* (SSAT-SATB+BC)**. Estructurat en dos cors amb un cor agut (solistes?) i un de més greu (*tutti*?), el *soprano* del primer cor és també considerat solista. Construït a partir de la melodia en aquella època popular, de *Marizápalos* o l'*Españoleta*, i habitualment acompanyada per la guitarra.

***Fuera que va de invención* (SSAT-SATB+BC)**. En aquest villancet festiu, Cererols fa servir la quinta inicial de *Fuera que va*… com a toc d'atenció, de la ma-

teixa manera que els pregoners i les trompetes diverses ho podien fer. La resta és un seguit de barreja ternària i binària, a mercè del text, que avança de manera homofònica entre els dos cors fins a la petita sessió de contrapunt que presenta el final. És interessant d'observar que les *coplas*, sempre entre ternari i binari, poden adaptar el tres i el dos segons la conveniència del text, segons la síl·laba tònica de les paraules.

***Vuela, paloma divina* (S-T+BC)**. Elements retòrics que cal tenir en compte, com l'escala ascendent de *Vuela, vuela, vuela*, o les corredisses de *corre, corre, corre*, la cadència amb la *victoria* de l'àngel. La clara diferència entre *estribillo*, ternari, i *coplas*, binari, és també un element que cal tenir en compte en cantar-la.

BIBLIOGRAFIA D'ESTUDI

Asensio, Juan Carlos. *El canto gregoriano*. Madrid: Alianza, 2003.

Bianconi, Lorenzo. *Il seicento*. Torí: E. D. T. Edizioni di Torino, 1991.

Chailley, Jacques. *40.000 ans de musique*. París: Librairie Plon, 1961.

— *La musique et le signe*. París: L'Harmattan, 1994. (Les Introuvables)

Corbin, Solange. *L'église à la conquête de sa musique*. París: Gallimard, 1960.

Costa Rodrigues, José da. *Les répercussions humanistes sur le plain-chant*. Lió: À Coeur Joie, 1986.

Donella, Valentino. *Musica e liturgia*. Bèrgam: Carrara, 1991.

— *La musica in chiesa nei secoli XVII-XVIII-XIX*. Bèrgam: Carrara, 1995.

Harper, John. *The forms and orders of Westeren liturgy from the tenth to the eighteenth*. Oxford: Clarendon Press: Oxford University Press, 1991.

Lawson, Colin; Stowell, Robin. *La interpretación histórica de la música*. Madrid: Alianza, 2005.

López Cano, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama, 2011.

López-Calo, José. *Historia de la música española.* Vol. 3: *Siglo XVII*. Madrid: Alianza, 1983.

Morrier, Denis. *Chroniques musiciennes d'une Europe baroque*. París: Fayard, 2006.

Stefani, Gino. *Musica barocca*: *Poetica e ideologia.* Milà: Bompiani, 1987.

— *Musica barocca 2*: *Angeli e sirene.* Milà: Bompiani, 1988.

BIBLIOGRAFIA, FONTS

Banchieri, Adriano. *L'organo suonarino*: *Venezia 1605*. Bolonya: Arnaldo Forni Editore, 1978.

Caccini, Giulio. *Le nuove musiche, Firenze 1601*. Florència: SPES, Studio per Edizioni Scelte, 1983*a*.

— *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle, Firenze 1614*. Florència: SPES, Studio per Edizioni Scelte, 1983*b*.

Caeremoniale episcoporum iussu Clementis VIII Pont. Max. novissime reformatum. Roma: Ex Typographia Linguarum Externarum, 1600.

GUIDETTI, Giovanni. *Directorium Chori ad usum omnium Ecclesiarium, Cathedralium et Collegiatarum*. Roma, 1615.

Liber usualis missae et officii… París: Tournai; Roma: Desclée et Socii, 1953.

MERSENNE, Marin. *Harmonie universelle*: *Traitez de la voix et des chants. Paris 1636*. París: Centre National de la Recherche Scientifique, 1975.

MONTANOS, Francisco de. *Arte de canto llano*. Salamanca, 1610.

TOSI, Pier Francesco. *Opinioni de'cantori antichi e moderni*: *Bologna 1723*. Celle: Hermann Moeck Verlag, 1966.

Revista Catalana de Musicologia, núm. XII (2019), p. 73-114
ISSN (ed. impresa): 1578-5297 / ISSN (ed. electrònica): 2013-3960
DOI: 10.2436/20.1003.01.80 / *http://revistes.iec.cat/index.php/RCMus*

ELS *MAGNIFICATS* DE JOAN CERER OLS I EL CONTEXT MUSICAL EUROPEU DEL MOMENT: UNA COMPARACIÓ AMB EL *MAGNIFICAT* SWV 468 DE HEINRICH SCHÜTZ

JORDI RIFÉ I SANTALÓ
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM

L'objectiu és estudiar els dos *magnificats* —a nou i a deu veus— de Cererols, analitzar-los, extreure'n les característiques i incardinar-los en el context musical europeu del moment; i, alhora, comparar-los amb l'únic *magnificat* conservat en llatí de l'alemany Schütz. De l'estudi n'extraiem els resultats següents: la diferència estilística evident entre els dos *magnificats* de Cererols; la influència de compositors com Victoria, Palestrina, Gabrieli i Monteverdi en Cererols; els punts vitals comuns entre Cererols i Schütz, i les analogies i diferències compositives entre ambdós compositors. I n'aportem les contribucions següents: la possible via d'entrada de la influència romana i veneciana en Cererols; el contrast i la justificació de les analogies i diferències entre les paletes instrumentals, els aspectes formals, texturals, estilístics, l'ús de figures retoricomusicals en els *magnificats* de Cererols i Schütz, i les diferents interpretacions segons les confessions respectives. Concloem l'estudi demostrant la triangulació Montserrat-Dresden-Venècia/Roma, interrelacionant el radi d'influències d'ambdós compositors.

PARAULES CLAU: Cererols, Schütz, *magnificat*, retòrica i música, policoralitat, escola romana, escola veneciana.

THE MAGNIFICATS OF JOAN CERER OLS AND THE EUROPEAN MUSICAL CONTEXT OF HIS TIMES: A COMPARISON WITH HEINRICH SCHÜTZ'S *MAGNIFICAT* SWV 468

ABSTRACT

This paper is a study of Cererols' two magnificats for 9 and 10 voices, respectively, analyzing them, extracting their characteristics and setting them within the European musical context of the times, while at same time comparing them with the only magnificat conserved in Latin of the German composer Schütz. The following results are drawn from the

study: the obvious stylistic difference between Cererols' two magnificats; the influence of composers such as Victoria, Palestrina, Gabrieli and Monteverdi on Cererols; the personal aspects shared by Cererols and Schütz; and the analogies and compositional differences between the two composers. Contribution: the possible entry route of the Roman-Palestrinian influence on Cererols; the contrast and justification of the analogies and differences between the instrumental palettes, the formal, textural and stylistic aspects, and the use of rhetorical-musical figures in the Cererols and Schütz magnificats; and the different interpretations according to their respective faiths. I conclude by demonstrating the Montserrat-Dresden-Venice/Rome triangulation, interrelating the radius of influences of the two composers.

KEYWORDS: Cererols, Schütz, magnificat, rhetoric and music, polychorality, Roman school, Venetian school.

Aquest treball pretén estudiar els dos *magnificats* conservats —a nou i a deu veus— de Cererols, per tal d'analitzar-los i extreure'n les característiques més significatives. Així mateix, això ens permetrà un segon objectiu, que és el d'incardinar els *magnificats* de Cererols en el context musical europeu del moment. Per això farem una revisió d'alguns *magnificats* que es compongueren a finals del segle XVI i inicis del segle XVII i, en especial, compararem els *magnificats* de Cererols amb el *Magnificat* SWV 468 de Schütz, i referenciarem les influències que aquests *magnificats* tingueren i portarem a col·lació el contrast que ambdós credos —reformista i contrareformista— palesaven en les respectives composicions dels *magnificats*.

Com a fonts he partit de les edicions dels *magnificats* de Cererols i de Schütz.

Per al *Magnificat* a deu veus de Cererols, he emprat l'edició *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. I, *Joan Cererols. Obres completes*, *I*, p. 107-130, basada en la còpia manuscrita del mestre Bartomeu Blanch, de mitjan segle XIX.[1]

Per al *Magnificat* a nou veus de Cererols, he emprat l'edició *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. IX, *Joan Cererols. Obres completes*, *V*, p. 8-23, basada en el manuscrit 1168, p. 104-111, de la Biblioteca de Catalunya procedent de la Col·legiata de Verdú.[2]

I per al *Magnificat* SWV 468 de Schütz —és l'únic conservat en text llatí, els tres restants són en alemany[3]—, he emprat l'edició *Heinrich Schütz*: *Magnificat SWV 468*, basada en la font Uppsala, Universitets-biblioteket, Signatur: Vok. Mus. i handskr., 34: 4. El títol original s'extreu de la part del *basso continuo* i és: «a 4 Voc. 5 stromenti et 2 Capell. H. S.» i al darrere de la pàgina de la mateixa part diu: «Magnificat a 4 voc: e 5 instrom. / ad placitum 2 Capelle. H. S. / No. 10».[4]

1. David PUJOL (ed.), *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. I: *Joan Cererols. Obres completes, I*, p. XV.

2. David PUJOL, Ireneu SEGARRA i Gregori ESTRADA (ed.), *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. IX, *Joan Cererols. Obres completes, V*, p. XXVII.

3. *Cf. Meine Seele erhebt den Herren* SWV 344: per a dos instruments (Vl I/II), *soprano* i Bc; *Meine Seele erhebt den Herren* SWV 426: (4 v., 4 inst.) i Bc; *Meine Seele erhebt den Herren* SWV 494: 2 cors de quatre veus (CATB) i Bc.

4. Heinrich SCHÜTZ, *Heinrich Schütz*: *Magnificat SWV 468*, p. II.

ELS *MAGNIFICATS* DE JOAN CERER OLS

Anàlisi

L'anàlisi practicada als dos *magnificats*[5] de nou i deu veus de Cererols, si bé mostra el metre binari comú en ambdues obres i la presència de recurrència temàtica del final vers l'inici, en contrast, revela una diferència clara quant a l'administració del text i a l'ús de tècniques compositives. Mencionem aquí que, tot i que no estan consignats els instruments a la partitura —a excepció del baix continu—, és molt probable que la paleta tímbrica pròpia de l'època, és a dir, la cobla de ministrers —xeremies, *cornetti*, sacabutx i baixó— s'usés per a doblar, unisonar o substituir les veus. El testimoni d'aquest ús és referendat, entre d'altres, per la pintura de la *Verge de Montserrat* (1635) atribuïda a Juan Andrés Ricci (1600-1681),[6] que representa un conjunt a doble cor de cantaires i instrumentistes.

El *Magnificat* a nou veus palesa un estil més proper a la tradició renaixentista del segle XVI, el qual alternava la monodia en els versos senars amb la polifonia en els versos parells i/o a l'inrevés, és a dir, la tècnica *alternatim*.[7] En el *Magnificat* que ens ocupa, l'alternança es desenvolupa amb monodia acompanyada *versus* homofonia (vegeu ex. 1: c. 1-6). Així, la monodia que inicia el tiple del primer cor se sobreposarà i contrastarà policoralment amb els altres dos cors.

Per contra, el *Magnificat* a deu veus, Cererols l'inicia en l'estil del contrapunt imitatiu propi de l'*stile antico* palestrinià (ex. 2: c. 1-4). Els versets no estan tan específicament administrats com en el cas del *Magnificat* de nou veus. En el decurs del *Magnificat*, la distribució del text ens mostra un repartiment entre els tres cors, que s'articulen amb textures de contrapunt imitatiu, policoralitat, homofonia, cànons i diàlegs.
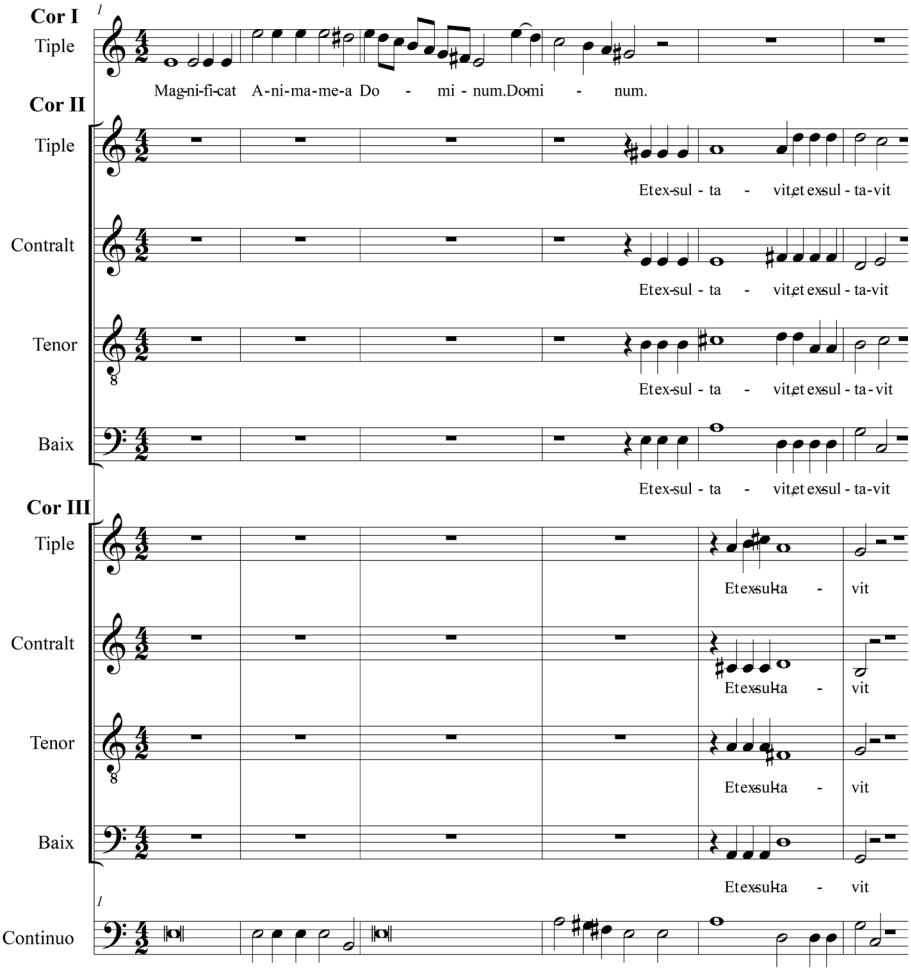
També, en un estudi més detallat, se'ns mostra que els íncipits són similars, quant a construcció, als del *tonus simplex* o *solemnis*:[8] inici amb manteniment del to de recitació i final amb descens. A més, en el *Magnificat* de deu veus, el tetracord inicial —sol-la-si-do— sobre la paraula *Magnificat* és el mateix, transportat, que el del *tonus simplex* —fa-sol-la-si♭.

5. Per a diversos aspectes sobre les vespres vegeu: J. C. Wabrick, *The polychoral settings of the vespers by Juan Cererols*.

6. Gregori Estrada, «Esbós per a un estudi de l'obra de Joan Cererols (1618-1680)», a *Actes del I Symposium de Musicologia Catalana*: *Joan Cererols i el seu temps*, 1985, p. 8. Vegeu la il·lustració de la pintura a Jordi Rifé, «La música religiosa en romanç en el Barroc», a *Història de la música catalana, valenciana i balear*, Barcelona, Edicions 62, 1999, p. 57.

7. Vegeu com a exemple: Francisco Guerrero, *Francisco Guerrero (1528-1599)*: *Opera omnia*: *Magnificat per omnes tonos*, p. 16 i 23, i vegeu en especial les p. 135-154, que mostren dos exemples de *magnificats* en l'estil *alternatim* i atorguen la distribució dels versos parells i senars a la monodia o a la polifonia de manera diferent en cada *magnificat*.

8. *Liber usualis*, p. 207-218.
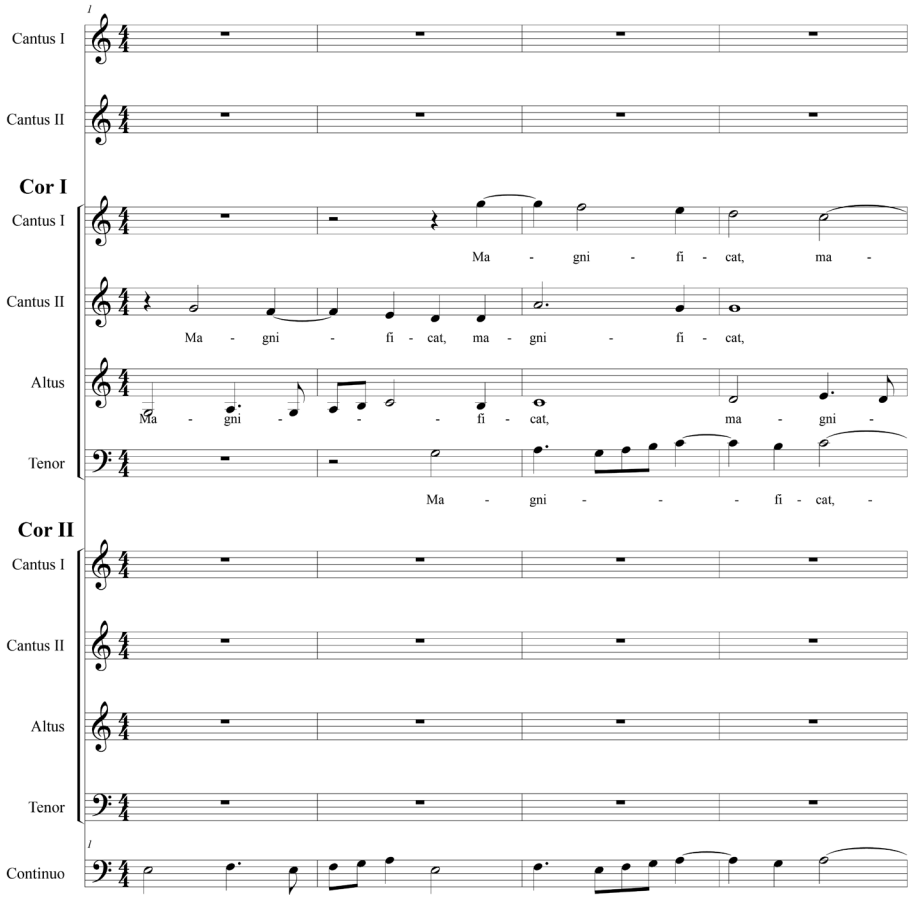


EXEMPLE 1. Joan Cererols, *Magnificat* a nou veus, c. 1-6.

No s'ha detectat, però, en els *magnificats*, la cadència hexacordal[9] tan característica en diverses obres de Cererols.

Detalls més específics respecte a sonoritats, aspectes formals i relació música-text, aniran emergint i desenvolupant-se quan abordi la comparació amb el *Magnificat* de Schütz.

9. Vegeu, a tall d'exemple, els c. 29-30 del responsori *Hodie nobis caelorum Rex*, a David PUJOL, Ireneu SEGARRA i Gregori ESTRADA (ed.), *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. IX: *Joan Cererols. Obres completes, V*, p. 5.



EXEMPLE 2. Joan Cererols, *Magnificat* a deu veus, c. 1-4.
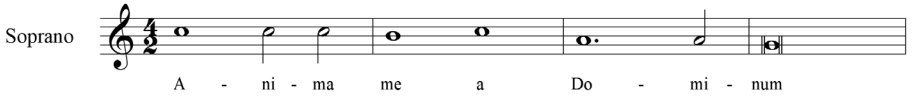
INFLUÈNCIES I RESSONÀNCIES

Cererols rebé la influència de l'*stile antico* palestrinià, probablement a través del seu aprenentatge amb el mestre de l'Escolania de Montserrat Joan March (1582-1658), successor de Tomás Luis de Victoria com a organista al convent de las Descalzas Reales de Madrid.[10] En aquest ambient religiós dels centres de la *corte y villa* de Madrid, la música de Tomás Luis de Victoria hi estava molt present. Per tant, és molt probable, com hem dit, que l'estil de Victoria i de Palestrina

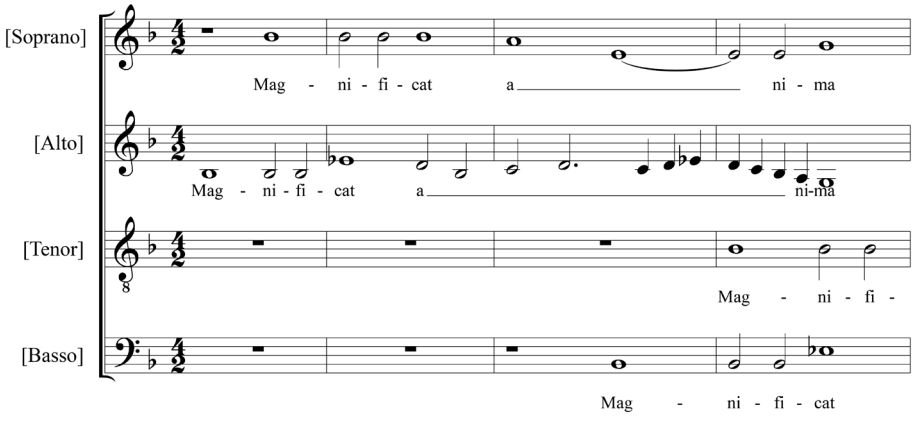
10. Ireneu SEGARRA, «Montserrat», a *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 17, 2001, p. 71.

arribés a Cererols en aquest context. Així, l'escola romana es filtra clarament en l'obra cereroliana.

Una anàlisi comparativa sumària amb altres compositors ens ajudarà a escatir les influències i/o analogies i diferències que puguin emergir de les obres contrastades. En efecte, si es compara l'íncipit del *Magnificat* a sis veus de Palestrina[11] (vegeu ex. 3) amb el del *Magnificat* de nou veus de Cererols (ex. 1) s'hi entreveu una similitud evident pel que fa al disseny del fraseig del text «anima mea Dominum». També el contrapunt imitatiu propi de l'*stile antico* palestrinià s'observa en els *magnificats* de Cererols. En aquest sentit, la tècnica d'entrades imitatives en el mateix to del *Magnificat* a quatre veus *secundi toni* de Palestrina[12] (ex. 4) també s'observen en el *Magnificat* a deu veus de Cererols.



EXEMPLE 3. Giovanni Pierluigi Palestrina, *Magnificat* a sis veus, c. 1-4.



EXEMPLE 4. Giovanni Pierluigi Palestrina, *Magnificat* a quatre veus, *secundi toni*, c. 1-4.

Pel que fa a la possible influència de la música de Tomás Luis de Victoria[13] en Cererols, cal esmentar, també, diversos dissenys de les línies melòdiques dels íncipits i en el decurs de les diverses parts dels *magnificats* que palesen l'estil polifònic de Victoria en Cererols. Però, a més de l'estil polifònic esmentat, cal posar en relleu dues obres de Victoria, impreses per la tipologia règia de Madrid, el *Missae, Magni-*

11. Giovanni Pierluigi PALESTRINA, *Magnificat a 6 v* (S, A, T1/2, B1/2).
12. Giovanni Pierluigi PALESTRINA, *Magnificat a 4 v secundi toni*.
13. Vegeu, entre d'altres: Tomás Luis de VICTORIA, *Magnificat en 1. To (dòric) a 6 v (S1/2, A, T1/2, B)*. Per a més referències als *magnificats* de Victoria, vegeu Robert STEVENSON, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, p. 478-489.

ficat, motecta, psalmi (1600)[14] i l'*Officium defunctorum sex vocibus* (1605), ja que s'hi entreveuen aspectes compositius que ja palesen una assumpció clara vers el nou estil musical que estava irrompent, el Barroc, en especial pel que fa a l'ús del baix continu i del doble cor, aspectes aquests que de ben segur també influenciaren Cererols. Aquestes obres fora possible que formessin part de la biblioteca de la comunitat benedictina establerta a Madrid en l'anomenat *Montserratico*. També fora probable —malgrat no disposar de dades degut a l'incendi de l'arxiu el 1811 per les tropes napoleòniques— que aquestes obres arribessin al monestir de Montserrat.

En el món catòlic l'impacte de l'*stile concertato* o policoral venecià li arribà, presumptament, per la via de les relacions seculars amb Itàlia i, especialment, pel contacte amb la santa seu de Roma. De les tres escoles musicals —romana, milanesa i veneciana—[15] que sorgiren a l'aixopluc de la Contrareforma tridentina, és la veneciana la que podríem considerar més avançada i amb més concepció d'estètica barroca. Així doncs, l'escola veneciana es pot considerar un emblema de la catolicitat contrareformista del Barroc del set-cents. Efectivament, l'estil policoral venecià amb els seus efectes estereofònics impactants —similars al tectonisme de les arts plàstiques barroques— podem considerar-lo un baluard de la *Roma triumphans*, eslògan propi de la Contrareforma catòlica emanat de Trento. Així doncs, aquesta tècnica compositiva de la policoralitat podem suposar que arribà a Cererols per la via eclesial vinculada a la Roma catòlica.

Giovanni Gabrieli fou un precursor rellevant de la policoralitat. Els seus *magnificats* a vuit, dotze, catorze, disset, divuit i trenta-tres veus[16] palesen clarament la sonoritat consolidada dels *cori spezzati* venecians. Hom pot comparar aquests *magnificats* amb els de nou i deu veus de Cererols. Tot i les diferències tímbriques i estructurals, s'hi entreveu, en Cererols, una certa ressonància en la divisió dels cors com a *coro favorito* i *coro di capella* potser més en el de deu veus que en el de nou veus.

Proposem, com a exemple, el tractament similar que fan Gabrieli[17] i Cererols —en el *Magnificat* a nou veus— de l'inici del desè versicle, «Sicut locutus est». En ambdós casos, s'observa una articulació homorítmica evident del text, però, amb valors augmentats en el cas de Cererols (ex. 5 i 6).

I en darrer terme, en el *Magnificat* de les *Vespres* de Monteverdi del 1610, tot i la seva singularitat evident i ser un model d'inici del canvi de tradició[18] de la

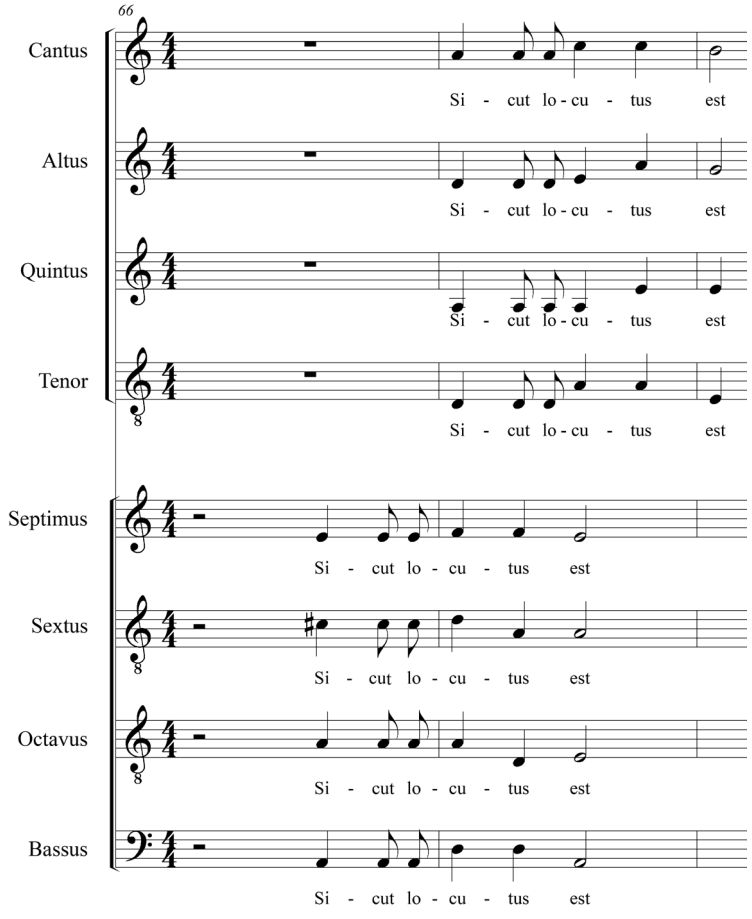
14. Tomás Luis de Victoria, «Thomae Lu / divic de Victoria / … / Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, & alia quâ plurima. / Quae partim Octonis, alia Nonis, alia Duodenis / vocibus concinuntur. / … / Matriti, / Ex Typographia Regia. / Anno MDC». Vegeu també Robert Stevenson, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, p. 479, 488-489.

15. Edith Weber, *Le Concile de Trente et la musique*, p. 175-180.

16. Denis Arnold i Elsie M. Arnold, «Gabrieli, Giovanni», a *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 7, 1980, p. 64.

17. Giovanni Gabrieli, *Sacrae symphoniae*: *Libro primo. 1607, parte seconda*, p. 164-165.

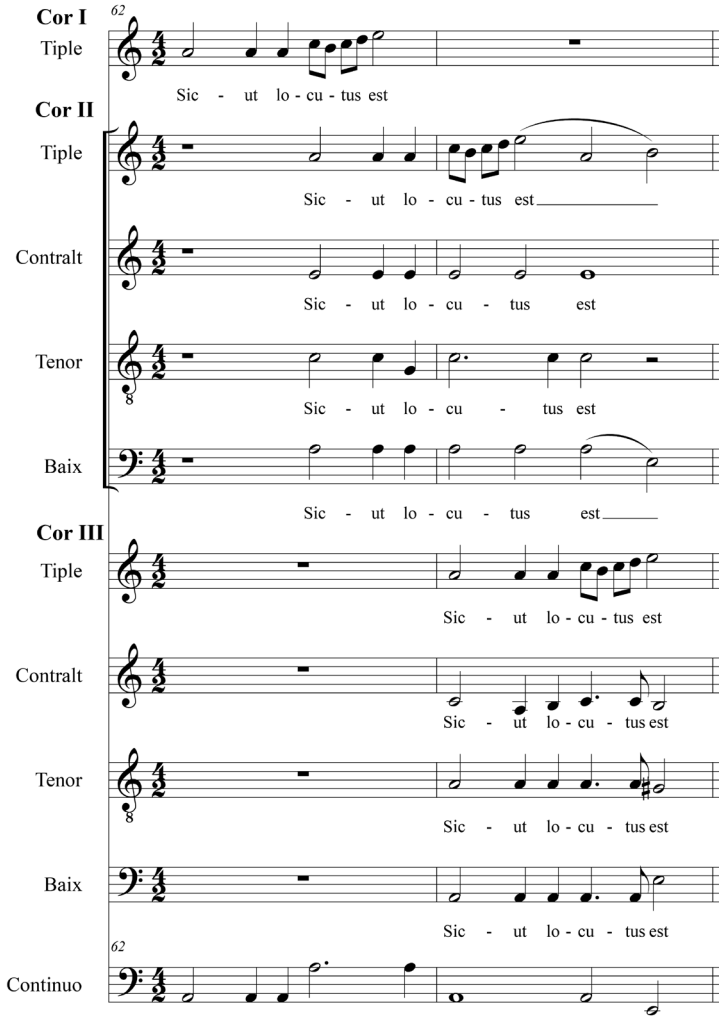
18. Alberto Rizzuti, *Fra Kantor e Canticum*: *Bach e il Magnificat*, p. 18-19. Monteverdi en les vespres proposa dues versions per al *Magnificat*: una per a set veus i instruments i l'altra per a sis veus amb orgue.



EXEMPLE 5. Giovanni Gabrieli, *Magnificat* a vuit veus, «Sicut erat», c. 66-67.

tècnica *alternatim* per l'*stile moderno* i *concertato*, s'hi escolen trets que fan pensar en una possible similitud amb els *magnificats* de Cererols. En aquest sentit, l'inici del *Magnificat* de Monteverdi és tractat d'una manera similar amb el *Magnificat* a deu veus de Cererols; això és, en contrapunt imitatiu, per bé que Monteverdi desenvolupa polifònicament el cant gregorià, cosa que no s'observa en Cererols.

Aquestes darreres influències, en especial de Monteverdi i de Gabrieli, que hem observat en Cererols també impactaren d'una manera palesa en Schütz. En qualsevol cas, en la comparació dels *magnificats* d'ambdós compositors faré referència a aquestes influències pel que fa a Schütz.



EXEMPLE 6. Joan Cererols, *Magnificat* a nou veus, «Sicut erat», c. 62-63.

COMPARACIÓ ENTRE ELS *MAGNIFICATS* DE CERER OLS I EL DE SCHÜTZ

Objectivament, no es pot demostrar el coneixement de la música de Cererols per part de Schütz ni a l'inrevés. No obstant això, sí que podem trobar un comú denominador que ens pot fer emergir tècniques compositives semblants. Aquest comú

denominador és la música italiana de la Contrareforma, concretament, la música veneciana policoral de Giovanni Gabrieli i la música romana de l'*stile antico* de Palestrina. Aquestes músiques es disseminaren per l'Europa del moment tant en l'àmbit catòlic com en el protestant. En aquest darrer cas, cal recordar la difusió de diverses antologies, com ara *Florilegium portense* I-II (Leipzig, 1618 i 1621), d'Erhard Bodenschatz,[19] *Promptuarium musicum* I-III (Estrasburg, 1611-1613), d'Abraham Schadaeus[20] i *Promptuarium musicum* IV (Estrasburg, 1617 —quarta part—), de Caspar Vincentius,[21] en què estaven representats exemples de diversos compositors alemanys però també italians —Agazzari, Gabrieli, Marenzio, Viadana i d'altres— a l'àrea germànica protestant i, en conseqüència, molts mestres de capella en pogueren disposar per a tenir models en elaborar les seves composicions. No és estrany, doncs, que tant Cererols com Schütz mostressin en la seva obra, i en especial en els *magnificats* que estem estudiant, similituds i analogies compositives.

He escollit la música del compositor Schütz, ja que va viure un periple vital aproximadament similar al de Cererols. En aquest sentit, si bé Schütz nasqué el 1585 —trenta-tres anys abans que Cererols (1618-1680)— i traspassà el 1672, ambdós omplen pràcticament tot el segle XVII. Se circumscriuen, per tant, en la música i estètica pròpies de l'estil barroc.

Cererols i Schütz no només tingueren en comú aquesta estètica i estil del Barroc musical, sinó que ambdós foren mestres de capella —Schütz a Dresden des del 1615[22] i Cererols a Montserrat potser abans del 1653—[23] i ambdós visqueren un mateix context històric que també palesà nexes comuns, és el cas de la Guerra dels Trenta Anys (1618-1648).[24] Aquest conflicte bèl·lic europeu comportà una contínua modificació de fronteres de diversos estats i es perllongà fins al 1659 —any del Tractat dels Pirineus— entre França i la Monarquia Hispànica. En efecte, per a Cererols li implicà l'experiència de l'embat de la Guerra dels Segadors que també tingué els seus efectes a Montserrat a mitjan segle XVII, el 1648,[25] quan hagué de marxar, juntament amb altres monjos, del monestir de Montserrat vers el convent benedictí de Madrid —el *Montserratico*—, del qual va retornar el 1653.

19. Otto RIEMER i Clytus GOTTWALD, «Bodenschatz», a *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 3, p. 771.

20. Otto RIEMER, «Schadaeus», a *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 22, 2001, p. 425. Vegeu també Michael ZYWIETZ, «Schadaeus», a *MGG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart)*, vol. 14, p. 1157-1158.

21. Peter WOLLNY, *Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts*, p. 31.

22. Joshua RIFKIN, Derek MCCULLOCH, Stephen BARON i Kurt GUDEWILL, «Schütz, Heinrich», a *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 17, p. 3 i 5.

23. David PUJOL, Ireneu SEGARRA i Gregori ESTRADA (ed.), *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. IX: *Joan Cererols. Obres completes, V,* p. XI.

24. Bartolomé BENNASSAR, Jean JACQUART, François LEBRUN, Michel DENIS i Noël BLAYAU, *Historia moderna*, p. 445-473.

25. David PUJOL, Ireneu SEGARRA i Gregori ESTRADA (ed.), *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. IX: *Joan Cererols. Obres completes, V*, p. XI.

D'altra banda, Schütz visqué també la penúria de la Guerra dels Trenta Anys com a *Kapellmeister* de l'església de la cort de Dresden, tant en el decurs de l'escomesa bèl·lica com pocs anys després. En aquest sentit, Schütz hagué de fer front a l'escassetat de recursos per a mantenir la capella musical, molt malmesa per l'ensulsiada bèl·lica, tot i els esforços que el Landgrave Johann Georg II[26] esmerçà per a tenir una capella musical de prestigi.

Schütz fou recipiendari de l'*stile concertato* de Gabrieli gràcies a l'estipendi que va rebre del Landgraf Moritz von Hessen per a viatjar a Venècia[27] i formar-se sota el mestratge (1609-1613) de Gabrieli, que fins i tot l'arribà a considerar un dels seus deixebles predilectes.[28] Més tard, el 1628, Schütz tornà a Venècia i pogué contactar amb Monteverdi, del qual, de ben segur, rebé consells musicals. Cal esmentar que també contactà, en aquesta segona estada veneciana, amb el violinista de Màntua Francesco Castello[29] i el va contractar per a la capella de Dresden. A més, la capella de la cort de Dresden tenia en la seva nòmina diversos músics italians.[30] Tot això evidencia que l'estil musical del Barroc italià —tant pel que fa als coneixements musicals adquirits sota el guiatge de Gabrieli com pels diversos músics italians que eren a la capella de Dresden— estigué molt present en l'haver compositiu de Schütz.

Cal indicar, finalment, com he dit, que el *Magnificat* SWV 468 de Schütz és l'únic en llengua llatina que té en el seu haver, ja que els altres tres són en alemany. Per la qual cosa és l'únic gènere homòleg als dos *magnificats* de Cererols adient per a la comparació que volem fer.

VEUS I INSTRUMENTS: POLICORALITAT

Els dos *magnificats* de Cererols mostren un contingent vocal i instrumental que està format per tres cors i continu. El del de deu veus està conformat per: cor I (*cantus* 1/2), cor II (C 1/2, A, T) i cor III (C 1/2, A, T); el de nou veus per: cor I (*cantus* 1), cor II (C, A, T, B) i cor III (C, A, T, B). Per tant, s'observa un ús comú dels tres cors, per bé que la diferència rau en la composició de cada un dels cors dels dos *magnificats*. Així, en el de deu veus, predominen més les veus de registre agut que en el cas del *Magnificat* de nou veus.

26. Mary E. Frandsen, «Musikpflege in Sachsen nach Heinrich Schütz: die italienische Hofkapelle Johann Georgs II. und die städtischen Musikorganisationen», *Schütz-Jahrbuch* (2007), p. 17-34. Vegeu també Mary E. Frandsen, «Music in a time of war: the efforts of Saxon Prince Johann Georg II to establish a musical ensemble, 1637-1651», *Schütz-Jahrbuch* (2008), p. 33-68.

27. Vegeu David Bryant, «Schütz's Venice: 1609-1613 and 1628-1629», *Schütz-Jahrbuch* (2014), p. 32-39. En aquest article es mostra la rellevància de Venècia com a centre musical de primera instància en el moment en què Schütz hi feu estada.

28. Manfred Bukofzer, *La música en la época barroca: De Monteverdi a Bach*, p. 40.

29. Eleanor Selfridge-Field, *Venetian instrumental music from Gabrieli to Vivaldi*, p. 313. Vegeu també: Heinrich Schütz, *Schütz-Dokumente*, vol. 1, p. 157-159.

30. Mary E. Frandsen, «Music in a time of war: the efforts of Saxon Prince Johann Georg II to establish a musical ensemble, 1637-1651», *Schütz-Jahrbuch* (2008), p. 62-63.

La paleta vocal i instrumental del *Magnificat* de Schütz és per a disset veus, *violone* i baix continu. Schütz distribueix les veus de la manera següent: *Favorit-Chor* (*cantus*, *alto*, tenor, *bassus*), *Capell-Chor* I (CATB), *Capell-Chor* II (CATB), *Obligat-Instrumente* (*violino* 1/2, *trombone* 1/2/3), *violone —Kontrabaßgambe* o *Kontrabaß*— i *basso continuo*.

La manera de construir els *magnificats* segons el nombre de veus, cors i instruments està recollida en la tercera part del *Syntagma musicum* (1619) de Praetorius:[31] «[…] Magnificat anima mea Dominum / cum Tubis & Tympan. ..... 4, 5, 6 (Chori)..... 16, 20 (voces)», és a dir, la conjunció d'un determinat nombre de veus i instruments atorga més brillantor a la interpretació. Aquest tractat de ben segur que Schütz el conegué, però, tot i que no consta que Cererols el conegués, sí que els trets que planteja Praetorius són aplicables, també, en els *magnificats* de Cererols.

La comparació ens fa observar, doncs, l'ús comú de la policoralitat[32] i també una certa similitud en la diferenciació del *coro favorito*, en Schütz, i els dos *cantus* del primer cor, en el *Magnificat* de deu veus de Cererols.

Cal esmentar, però, que en el *Magnificat* de Schütz ell indica clarament quines són les parts obligades i quines poden ser emprades *ad libitum*. En efecte, en la contraportada del manuscrit del continu està consignat: «Magnificat a voc: e instrument / ad placitum 2 Capell. H. S. / no 10». Aquesta indicació de «Voces et instrumenta ad placitum» ens remet a suposar que els cors de capella 1 i 2 podien usar-se lliurement amb instruments o sense —*cornetti*, sacabutx i baixó— o que, en el cas d'haver-hi instruments, doblessin les veus o que les substituïssin. Això atorga una certa flexibilitat al contingent vocal-instrumental de la capella on s'interpreti el *Magnificat* en funció de si es disposa de més o menys veus i/o instruments. En aquest sentit, Praetorius ho ratifica quan parla d'indrets on no es disposa d'instrumentistes:[33]

> També, a les escoles on no es disposi d'instruments, alguns alumnes poden interpretar [vocalment] les parts o les veus; així, a *Voce*, ha de cantar, només, una de les millors veus sola; a *Instrumento*, també [ha de cantar] algú altre de veu fina; i a *Omnes*, cantaran tots alhora.

Aquesta flexibilitat funcional de veus i instruments també es podria aplicar a Cererols. Tot i que en els *magnificats* de Cererols no estan consignats els instruments a la partitura, a excepció del continu, és molt probable, com ja he indicat, que el grup instrumental que usava fos el propi de l'època, és a dir, la cobla de ministrers[34]

31. Praetorius, *Syntagma musicum III* (1619), p. 200.

32. Per a un estudi de la policoralitat aplicat a la *Missa de batalla* de Cererols, vegeu Graham Strahle, «Parodia y policoralismo en la "Misa de batalla" de Juan Cererols», *Nassarre*, VII/1, (1991), p. 133-159.

33. Vegeu Praetorius, *Syntagma musicum III* (1619), p. 192.

34. Gregori Estrada, «Esbós per a un estudi de l'obra de Joan Cererols (1618-1680)», a *Actes del I Symposium de Musicologia Catalana*: *Joan Cererols i el seu temps*, 1985, p. 8. Vegeu la il·lustració de la pintura a Jordi Rifé, «La música religiosa en romanç en el Barroc», a *Història de la música catalana, valenciana i balear*, 1999, p. 57.

—*cornetti*, sacabutx i baixó—, i l'emprés per a doblar, unisonar o substituir les veus. Per tant, la praxi interpretativa podria adaptar-se al contingent que es disposés en el moment de la interpretació dels *magnificats*.

Pel que fa al xifrat del continu, no és present en els *magnificats* de Cererols i molt sòbriament —només tres vegades—, el trobem en el de Schütz —4es i alteració de la 3a I, els àmbits tessiturals de veus i instruments són similars en els *Magnificats* d'ambdós compositors.

En Schütz, però, s'observa una cura metòdica en la distribució del teixit textural en els diversos cors que intervenen en el seu *Magnificat*. En aquest sentit, Breig[35] apunta tres mètodes que Schütz empra en les seves composicions policorals —en especial, els *Salms de David* (1619) i la primera part de les *Simfonies sacres* (1629)—, que són aplicables al *Magnificat* que estudiem: primer, diferenciant i articulant el *coro favorito* amb els cors de capella —ex. quart versicle (c. 90-101)— que atorga el contrast i la plena sonoritat. Segon, la diferenciació entre una part solista i coral a l'interior del *coro favorito* —ex. quart versicle (c. 72-88)— que articula, en una textura més prima, el contrast sonor entre el solo i la resta del grup vocal. Tercer, el cor instrumental, que encara que acompanyi o dobli les veus, a voltes palesa un rol propi de les trio sonates italianes[36] —ex.: la *Symphonia* abans del tercer versicle (c. 20-40).

Per contra, Cererols articula, majoritàriament, el primer mètode compositiu en diferenciar el *coro favorito* dels cors de capella. Els altres dos mètodes anteriors no apareixen en els *magnificats* de Cererols.

El reforçament de la línia del baix i la distribució en l'espai dels diversos cors que formen la policoralitat queden molt explicitats tant pel mateix Schütz com pels teòrics del moment. Així, Schütz, entre altres indicacions, en el prefaci dels *Salms de David* (1619), en què il·lustra, també, les bases de l'estructura policoral, ens detalla la ubicació espacial dels diversos cors:[37]

> 2. Per a la disposició i l'ordenació de les capelles amb dos cors, s'ha de tenir en compte el següent: que el cor ha d'estar col·locat en forma de creu, que els més propers seran la capella 1 o el *coro favorito* i al costat contrari la capella 2, etc., així les capelles aconseguiran els efectes més desitjats.

Praetorius també posà èmfasi en la línia fonamental dels baixos a l'unís on per tal d'enriquir les sonoritats pròpies de la policoralitat:[38]

35. Werner Breig, «Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeptionen bei Heinrich Schütz», *Schütz-Jahrbuch* (1981), p. 24-38.

36. El tercer trombó (Posaune) fa, pràcticament, el mateix disseny que el baix continu, per això es pot qualificar de trio sonata.

37. Heinrich Schütz, *H. Schütz Sämtliche Werke*, p. 5. Vegeu també Heinrich Schütz, *Heinrich Schütz Psalmen Davids 1619*, núm. 23-26, p. xv. Aspectes de la policoralitat també estan recollits en el prefaci del *Geistliche Chor-Music* de Schütz, *Stuttgarter Schütz-Ausgabe, Heinrich Schütz Sämtlicher Werke*, p. xiii.

38. Praetorius, *Syntagma musicum III* (1619), p. 94.

> És molt millor i el cant té molta més harmonia si, quan els cors van junts o s'alternen un amb l'altre, tots els baixos estan escrits a l'unís on. Amb això, aconsegueixen un rang vocal que manté, nodreix i magnifica l'harmonia.

Igual que Praetorius i per a acabar de corroborar l'ús que en feia Schütz, portem a col·lació el també teòric Friderici, el qual, a més, inclou un diagrama en què especifica la situació dels cors i les veus que formen part de l'entramat policoral:[39]

> Quan hi ha diversos cors, no només els cors, sinó també les diferents veus de cada cor han d'estar disposades i encaixades entre si. Així, la veu fonamental ha d'estar una mica més lluny de les altres i així la ressonància pot arribar millor als oients. Com en una *Cantionibus* a vuit veus (Friderici, *Musica figuralis*, Rostock, 1618/1624, regla 12).

En Cererols, tot i que no disposem de fonts manuscrites que ens explicitin els aspectes sonors i espacials que Schütz i els teòrics detallen, podríem conjecturar que ell també en fos conscient. En aquest sentit, la descripció i les recomanacions que fa Cerone respecte a la policoralitat en el seu *El melopeo y maestro* (1613) estan en consonància amb les propostes de Praetorius i són aplicables, també, als *magnificats* en qüestió:[40]

> Acontecera auezes componer Psalmodias, Motetes o Missas, en vna manera llamada en Italia *Musica à dialogo, ò Chori Spezati*, que tanto es como à dezir, Musica à Choros divididos ò apartados. Esta manera de cantar *ab antiquo* se vsaua, y oy dia se vsa mucho, y mas que en otras partes à Venecia: de quien las otra Ciudades deprendieron hazer lo mismo. Semejantes composiciones *son diuididas de ordinario en dos Choros*, mas extraordinàriament en tres, en quatro, y auezes mas Choros. *En cada Choro de ordianario cantan quatro bozes*, mas extraordinariamente puede auer alguno dellos ordenado solament con tres, y auezes con cinco bozes. *Las partes de los Choros ordinariamente son bozes comunes*, mas extraordinariamente se suele hazer un Choro de vozes pares, y avezes de vozes pueriles. *El primer Choro de ordinario se suele componer artificioso, alegre y fugado*, cantando con mucha gracia, y mucha garganta; y para esto, en el se ponenen las mejores pieças, y los mas diestros Cantantes; mas el segundo no ha de ser tan artificioso, ni tan fugado; y el tercero ha de ser compuesto sin artificio y sin Fuga, y ha de ser grave, sonoro, lleno, y de mucha magestad. *El primer Choro se canta en el Organo con quatro bozes senzilles*: el segundo se tañe con vn concierto de diuersos instrumentos formado, acompañando à cada instrumento su boz; ò por lo menos à la parte del Tiple y Baxo, paraque expliquen las palabras: mas el tercero (que es el fundamento de toda la Musica) se canta con mucha chusma; poniendo tres, quatro y mas Cantantes por parte; acompañandolos con algunos instrumentos llenos y de cuerpo, como son las Cornetas, los Sacabuches, los Fagodes y otros semejantes: que cuanto mas cantaré el lleno y à turba, tanto mas perfeto serà el Choro […].

39. Citat per John Butt, *Music education and the art of performance in the German Baroque*, p. 107.

40. Pedro Cerone, *El melopeo y maestro (Napolés, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613)*, p. 675-676 (del tractat) i p. 907-908 (de l'edició).

Amb tot, la funcionalitat litúrgica estava lligada a l'obediència benedictina i només destinada a la comunitat monàstica, la qual cosa implicaria un ús més auster que en el cas de l'església de la cort de Dresden. Tanmateix, pel que fa al *Magnificat* de nou veus de Cererols, hauria pogut ser diferent a la Col·legiata de Verdú, ja que la seva funcionalitat litúrgica restava oberta a la comunitat de la vila.

En darrer terme, la música policoral i la seva sonoritat també es poden interpretar des de la perspectiva teològica. De fet, Praetorius[41] palesa, en diverses obres, conceptes i idees que ens poden fonamentar aquesta perspectiva. En efecte, en el *Commefactio*, de la seva obra *Urania* (1613), Praetorius, basant-se en Isaïes, suggereix un concepte escatològic quan diu: «*Musica per Choros Caelestia canens*… ja que l'art del cant coral és veritablement la via correcta de fer música celestial». En la seva *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica* (1619), explica que el *Concio* —bon sermó— hauria d'incloure el *Cantio* —bona música amb cantants i ús abundant dels instruments—, és a dir, paraula i música unides per a vehicular la paraula de Déu; recordem que Luter, en el seu *Elogi de la música*,[42] situa la música com a inspiradora dels seus sermons. Finalment, en el títol de la seva *Theatrum instrumentorum* (1620) apareix un dibuix en què s'observen tres cors més un cor celestial de lloança a Déu.

Aquesta perspectiva teològica també la podem relacionar amb Schütz i Cererols. Així, i seguint Brodde,[43] la policoralitat pot suposar un model musicoteològic que es manifesta com a metamorfosi de l'antiga monodia de salms i antífones. La policoralitat constitueix un art sonor que expressa la magnificència majestuosa. A partir del salm 148, podem dir que la policoralitat configura la imatge de l'ordre musical en general: el cor inferior representa el cant ara i aquí, el cor —celeste— superior representa l'eternitat. En aquest cas, ambdues confessions —luterana i catòlica— reflectien la mateixa simbologia teològica en l'ús de la policoralitat en els seus *magnificats* respectius.

ASPECTES FORMALS

En aquest apartat consigno els trets genèrics pel que fa a diversos paràmetres que configuren la forma. Amb tot, els detalls específics d'aquests aspectes s'aniran desenvolupant en l'apartat següent «relació música-text».

Schütz desenvolupa la música del *Magnificat* tot separant cada versicle i iniciant una nova proposta compositiva en cada un, així va canviant de metre, de binari a ternari, de textures —homofonia, concertat, contrapunt imitatiu i melodia acompanyada, de veus i d'instrumentació. Per contra, Cererols construeix el discurs mu-

41. Walter Blankenburg i Clytus Gottwald, «Praetorius, Michael» a *The new Grove dictionnary of music and musicians*, vol. 20, p. 264-265.

42. Citat per Emilio Casares, «La música religiosa en el Barroco europeo», a *La música en el Barroco*, 1977, p. 52.

43. Otto Brodde, «Theologische Konzeptionen in mehrchöriger Musik», *Schütz-Jahrbuch* (1981), p. 7-11.

sical dels seus *magnificats* mantenint el metre binari i sense una solució de continuïtat, és a dir, que, a excepció d'alguns moments, la música i el text dels *magnificats* es desenvolupen sense cesures fins al final, tot encavalcant-se les cadències amb l'inici del versicle següent. En qualsevol cas, i com hem dit quan hem analitzat els *magnificats* de Cererols, el *Magnificat* de nou veus és molt proper a la tècnica *alternatim* que ve del Renaixement, mentre que el *Magnificat* de deu veus s'articula amb més diversitat de textures que abracen tant l'estil concertat com la polifonia i l'homofonia.

La taula comparativa explicita les parts del *Magnificat*, el compositor, el compàs, l'extensió de compassos i el contingent vocal i instrumental de cada part.

Taula 1

Part	*Compositor*	*Compàs*	*Compassos*	*Instruments i veus*
1. *Magnificat*	CERER OLS a 10 veus	𝄴	1-11	*Tutti*
	CERER OLS a 9 veus	4/2	1-4	Tiple del Cor I + Bc
	SCHÜTZ	𝄵	1-19	*Tutti*
2. *Et exultavit*	CERER OLS a 10 veus	𝄴	12-19	*Cantus* I/II + Bc
	CERER OLS a 9 veus	4/2	4-16	*Tutti*
	SCHÜTZ	3/2 𝄵	20-71	*Coro favorito*, trombons 1/2/3, Bc
3. *Quia respexit*	CERER OLS a 10 veus	𝄴	19-49	*Tutti*
	CERER OLS a 9 veus	4/2	16-27	*Tutti*
	SCHÜTZ	𝄵	72-109	*Tutti*
4. *Quia fecit mihi magna*	CERER OLS a 10 veus	𝄴	50-73	*Tutti*
	CERER OLS a 9 veus	4/2	27-30	*Tutti*
	SCHÜTZ	𝄵	110-124	*Coro favorito*, trombons 1/2/3, Bc
5. *Et misericordia*	CERER OLS a 10 veus	𝄴	73-87	*Tutti*
	CERER OLS a 9 veus	4/2	30-36	*Tutti*
	SCHÜTZ	𝄵	124-139	*Coro favorito*, Bc

Part	*Compositor*	*Compàs*	*Compassos*	*Instruments i veus*
6. ***Fecit potentiam***	CEREROLS a 10 veus	𝄴	87-103	*Tutti*
	CEREROLS a 9 veus	4/2	36-41	*Tutti*
	SCHÜTZ	𝄵	140-162	*Tutti*
7. ***Deposuit***	CEREROLS a 10 veus	𝄴	103-116	*Tutti*
	CEREROLS a 9 veus	4/2	41-45	*Tutti*
	SCHÜTZ	3/2	163-190	*Coro favorito*, Vl 1/2/3, trombons 1/2/3, Bc
8. ***Esurientes***	CEREROLS a 10 veus	𝄴	116-145	*Tutti*
	CEREROLS a 9 veus	4/2	45-50	*Tutti*
	SCHÜTZ	𝄵	191-211	*Tutti*
9. ***Suscepit Israel***	CEREROLS a 10 veus	𝄴	145-185	*Tutti*
	CEREROLS a 9 veus	4/2	51-61	*Tutti*
	SCHÜTZ	𝄵	212-242	*Cantus* del *coro favorito*, trombons 1/2/3, Bc
10. ***Sicut locutus est***	CEREROLS a 10 veus	𝄴	185-197	*Tutti*
	CEREROLS a 9 veus	4/2	62-73	*Tutti*
	SCHÜTZ	𝄵	243-265	*Bassus* del *coro favorito*, Vl 1/2/3, Bc
11. ***Gloria***	CEREROLS a 10 veus	𝄴	198-209	*Tutti*
	CEREROLS a 9 veus	4/2	74-85	*Tutti*
	SCHÜTZ	𝄵 3/2 𝄵 3/2	266-296	*Tutti*

Part	*Compositor*	*Compàs*	*Compassos*	*Instruments i veus*
12. *Sicut erat in principio*	CERER OLS a 10 veus	𝄵	209-238	*Tutti*
	CERER OLS a 9 veus	4/2	85-92	*Tutti*
	SCHÜTZ	2/2	297-321	*Tutti*

FONT: Elaboració pròpia.

L'histograma palesa clarament l'adjudicació d'un nombre més gran de compassos per part de Schütz al seu *Magnificat* que per part de Cererols. Tanmateix, en els versicles 4, 8, 9 i 12 es palesa més compassos en el *Magnificat* a deu veus de Cererols que en el cas de Schütz. Com a interpretació genèrica pel que fa al *Magnificat* de Schütz, cal esmentar que ell treballà com a *Kapellmeister* a l'església de la cort de Dresden, cosa que li permeté, malgrat les penúries de la Guerra dels Trenta Anys, gaudir d'una sèrie de possibilitats —cantants, instrumentistes, viatges de formació a Venècia— que no eren tan patents a l'època que Cererols s'estigué a Montserrat. Per tant, és obvi que el *Magnificat* de Schütz palesi més durada musical en els versicles, ja que hi posà en joc, tal com es veurà més endavant, tots els recursos musicals de què disposava per tal d'emfasitzar més el *Magnificat* llatí, que normalment es cantava en festes solemnes.

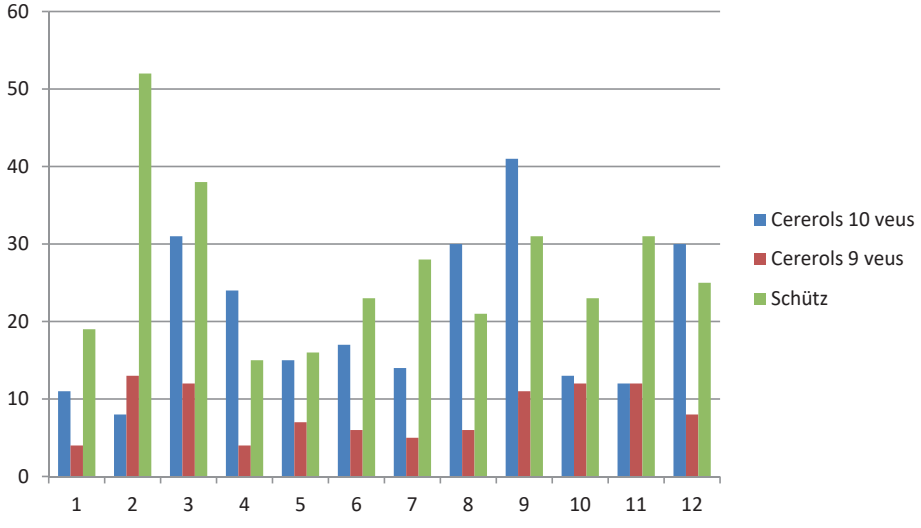


FIGURA 1. Histogrames comparatius de nombre de compassos.
FONT: Elaboració pròpia.

RELACIÓ MÚSICA-TEXT

Aspectes retoricomusicals

L'anàlisi practicada des del paràmetre retoricomusical[44] també ens ha fet emergir diversos aspectes interessants de la música dels *magnificats* d'ambdós compositors. Schütz, pel seu bagatge de cultura i erudició humanística —coneixia molt bé el llatí—, possiblement conegué tant la *Musica poetica* (Rostock, 1606) de Burmeister[45] com la *Musurgia universalis* (Roma, 1650) del jesuïta Kircher. Pel que fa a aquest darrer tractat, i presumiblement per desig del príncep elector, el 1653 Kircher envià un exemplar de la seva obra a Dresden.[46] Així mateix, Schütz conegué el tractat del seu deixeble Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, en què també, entre d'altres, es detallen les figures retòriques i la música.

Schütz tingué gran consciència de la relació música-text. A més de les conclusions dels musicòlegs, també està corroborat pels deixebles del mateix Schütz, com ara Christoph Bernhard. En efecte, Christoph Bernhard va escriure el *Tractatus compositionis augmentatus*, tractat al qual el mateix Schütz va fer referència en el prefaci del seu *Geistliche Chormusik* (1648). De fet, el tractat reflecteix, d'alguna manera, els pressupòsits i la praxi compositiva del seu mestre Schütz. En aquest sentit, portem a col·lació el text següent de Bernhard:[47]

> No hi ha motiu que no es correspongui [la música] amb la forma del text, cap motiu perquè l'*Affekt* vagi contra el contingut del text. Al contrari: la creació musical està gairebé totalment orientada cap al text. S'adhereix al sistema d'accentuació que dicta i dona sensacions i expressions animades. D'altra banda, els motius musicals són, al mateix temps, estructures musicals de valor independent construïdes d'acord amb les lleis musicals que són comprensibles sobre la base d'aquestes lleis, fins i tot a part del text.

Cererols també té en comú amb Schütz la seva formació i el seu bagatge humanista —excel·lí, entre d'altres, en teologia moral i llatí—, així doncs, de ben se-

44. Per a l'anàlisi retoricomusical, m'he basat en Dietrich Bartel, *Musica poetica*: *Musical-rhetorical figures in German Baroque music*, que abraça gran quantitat de teòrics i, en especial, els esmentats en el treball. Hi ha algunes figures que no estan explicitades pels tractats de Burmeister, Bernhard i Kircher, però sí que ho estan en d'altres; en aquest sentit, val a dir que els teòrics recollien i reflectien la praxi que es feia tant en el moment de la publicació del tractat com anteriorment, en qualsevol cas es fonamentaven, entre d'altres, en la *Institutio oratoria* de Quintilià.

45. Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz*: *Musicus poeticus*, p. 39; Martin Geck, *Luthers Lieder. Leuchttürme der Reformation*, p. 74.

46. Eberhad Möller, «Heinrich Schütz und die Jesuiten», a *Schütz-Dokumente*, vol. 2, p. 129.

47. Robin A. Leaver, «Heinrich Schütz as a Biblical Interpreter», *Bach Journal*, iv, 3, (1973), p. 3. Per al debat sobre si Schütz es referia a Christoph Bernhard o a Marco Scacchi, vegeu Heinrich Schütz, *Heinrich Schütz Sämtlicher Werke*, *Geistliche Chor-Music*, vol. 12, p. xvii-xviii. El tractat de Bernhard no està datat.

gur que la seva formació va poder fonamentar, conscientment o inconscientment, la construcció de la seva música a partir de pressupòsits retòrics.[48] Malgrat no tenir constància dels llibres de la biblioteca de Montserrat, com ja s'ha dit, degut a l'incendi de l'arxiu montserratí fet el 1811 per les tropes napoleòniques, podríem conjecturar que Cererols hauria pogut conèixer diversos tractats que explicitessin d'una manera o altra el tractament compositiu dels textos que calia musicar. En aquest sentit, citem, entre d'altres, el tractat de Cerone[49] *El melopeo y maestro* (Nàpols, 1613) i el de Kircher *Musurgia universalis* (Roma, 1650). El primer fou molt difós i usat a l'època. Cerone, tot i que no parla de les figures retòriques aplicades a la música, sí que aporta unes directrius genèriques a la música en el tractament semàntic dels textos. Respecte al tractat de Kircher, la *Musurgia universalis*, cal esmentar que provenia de l'àmbit catòlic, recordem que Kircher era jesuïta i que treballà al Colegio Germánico de Roma des del 1633. El seu tractat rebé les influències de Burmeister i, consegüentment, la *Musurgia* esdevingué la cadena que dugué al món catòlic els postulats de la *Musica poetica* de Burmeister.

Els tres *magnificats* tenen en comú l'*epanadiplosis*,[50] és a dir, presenten una certa recurrència temàtica del final respecte a l'inici dels *magnificats* respectius.

El fragment de l'*omnes*,[51] al final del quart versicle, és tractat per ambdós compositors amb figures que atorguen ampul·lositat rellevant al text. Així, trobem l'*anadiplosis*, l'*anaploce*, la *mimesis* i la *paronomasia* aplicades de manera diferent en el *Magnificat* a deu veus de Cererols i en el de Schütz. Pel que fa al *Magnificat* de nou veus de Cererols només hi apareix la *mimesis*.

En el «Fecit potentiam» —sisè versicle— s'observen tres tractaments molt diferenciats texturalment, però amb figures retòriques comunes. Cererols, en el *Magnificat* a deu veus, l'inicia amb una *fuga* (ex. 7) com a procediment de contrapunt imitatiu; en aquest cas, però, només té pes compositiu més que no pas semàntic. El pes de relleu semàntic recau en el *dispersit superbos*, atès que és tractat mitjançant una *anadiplosis* (ex. 8) o traducció emfàtica del text per amplificació o reduplicació del nombre de veus que van entrant, i ho fa mitjançant una *anaploce* que repeteix el *noema* en textura policoral i concertada, i sobreposant-se les veus.
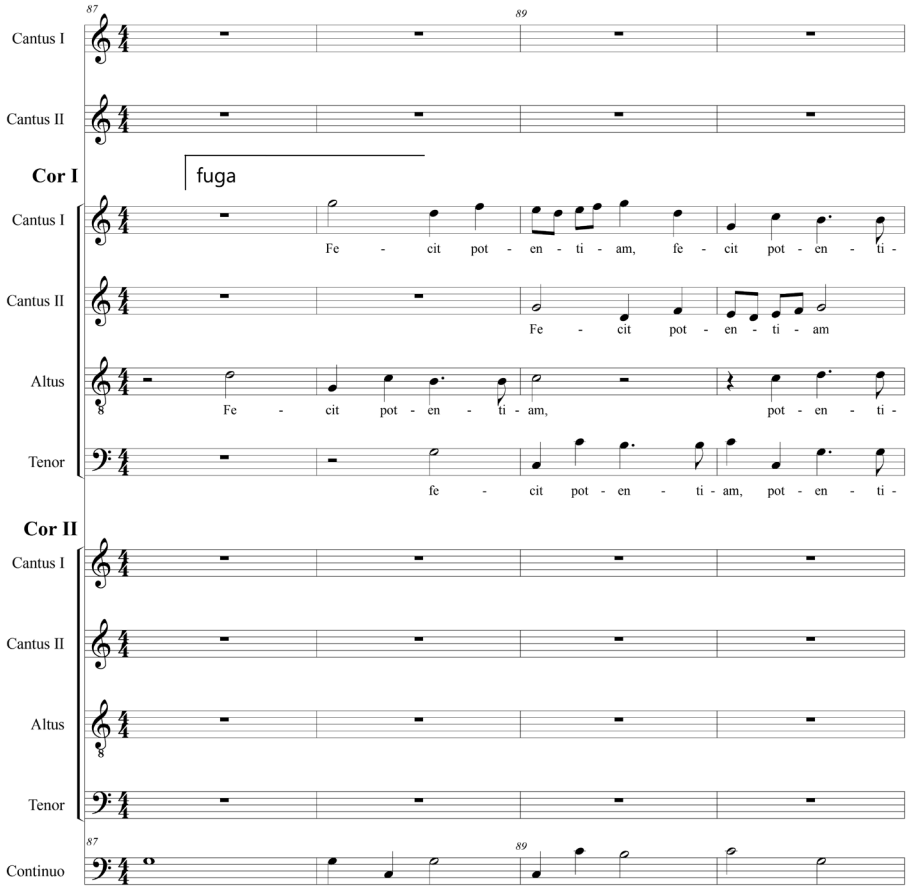
En el *Magnificat* a nou veus, Cererols inicia el fragment del sisè versicle (ex. 9) amb una *anaploce* (c. 36-38), ja que se sobreposen, alternativament, les veus exteriors i interiors dels tres cors, cosa que crea una homogeneïtat contínua en el discurs musical, seguit d'una *paronomasia* (c. 37-39) que repeteix el text *in brachio suo* amb algunes variacions, i clou el fragment amb una *exclamatio* (c. 40-41) per al tercer cor que emfatitza el text *dispersit superbos*.

48. Jordi Rifé, «Relació entre la música i el text en la música religiosa del Barroc hispànic: de la retòrica a la música», *Revista Catalana de Musicologia*, xi (2018), p. 83-105.

49. Vegeu Jordi Rifé, «Relació entre la música i el text en la música religiosa del Barroc hispànic: de la retòrica a la música», *Revista Catalana de Musicologia*, xi (2018), p. 86-87.

50. Dietrich Bartel, *Musica poetica*: *Musical-rhetorical figures in German Baroque music*, p. 255-256.
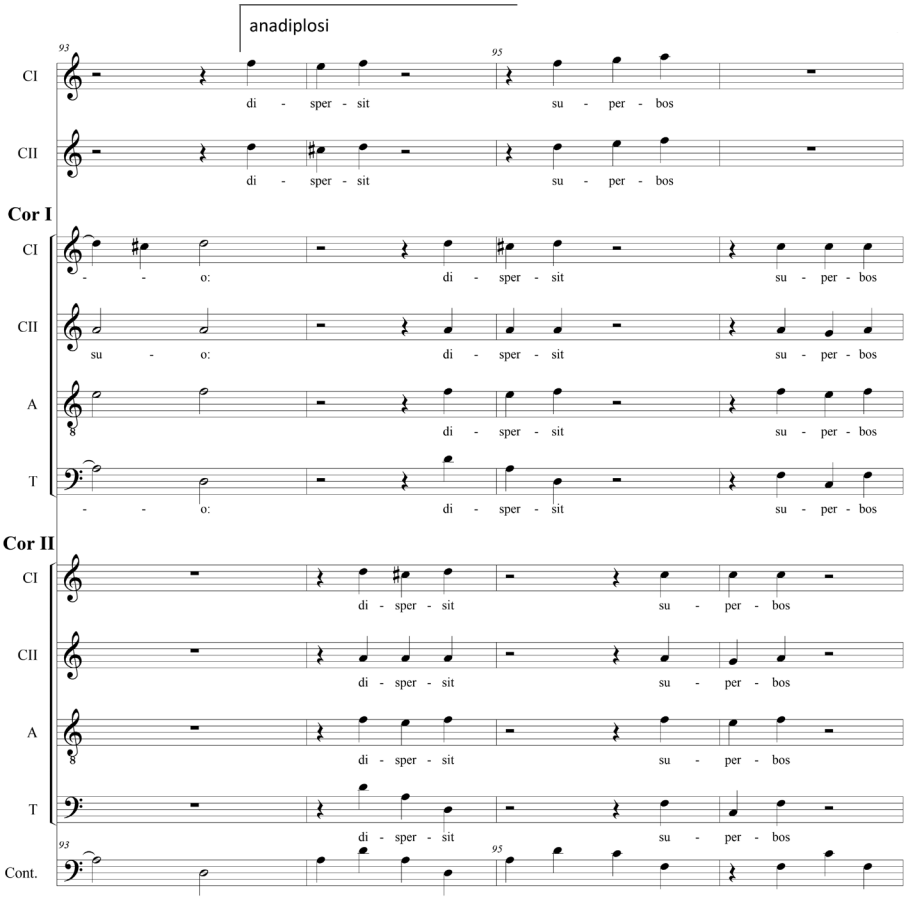
51. Vegeu tot el fragment a les fonts citades a l'inici del present estudi.



EXEMPLE 7. Joan Cererols, *Magnificat* a deu veus, «Fecit potentiam», c. 87-90.

Schütz elabora el sisè versicle del seu *Magnificat* iniciant el text per l'*alto* del *coro favorito* i sobreposat pel *tutti* que recita homofònicament tot el text cesurat per pauses. Es tracta de la figura *anaploce* (c. 140-145) (ex. 10) que fa repetir el *noema* entre el solista i el *tutti* atorgant més força a les paraules del versicle. També trobem la *mimesis* (c. 146-153) (ex. 11) entre el tenor i el *cantus* del primer cor, a manera de l'*stile concitato* monteverdià que posa més freturosament en relleu «fecit potentiam in brachio suo dispersit superbos». I, finalment, l'*anadiplosis* (c. 156-162) que per entrades policorals en diversos blocs es va reduplicant emfàticament el text.

En el vuitè versicle del *Magnificat* a deu veus de Cererols i concretament al fragment «implevit bonis et divites dimisit inanes» s'hi palesa, tal com vaig de-
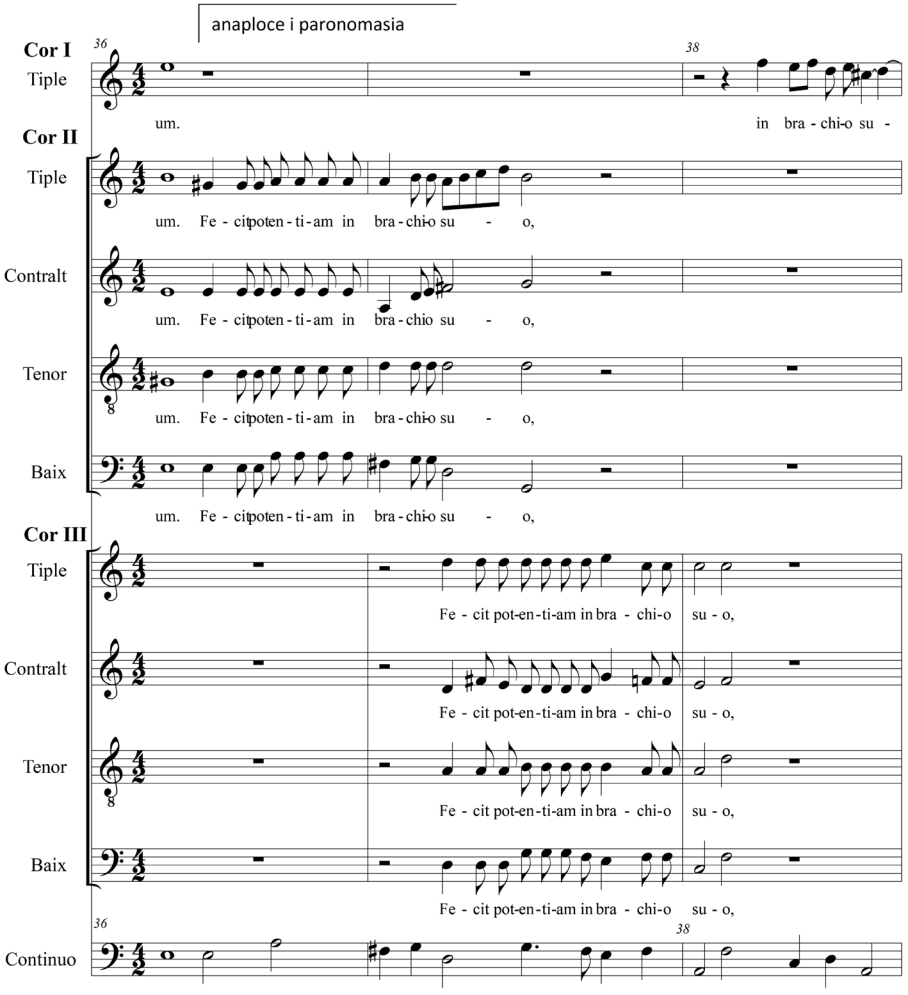


EXEMPLE 8. Joan Cererols, *Magnificat* a deu veus, «Fecit potentiam», c. 93-96.

mostrar,[52] la presència de les figures següents: *apocope* —trenca el discurs musical—, *anadiplosis* —augment de veus— i *anaploce* —inici d'un motiu musical abans de cloure l'anterior— a «*implevit bonis*» (c. 129-135) i *hypallage* a «et divites dimisit inanes» (c. 135-145) —imitació fugada per moviment contrari.

Aquest mateix fragment és tractat per Cererols en el seu *Magnificat* a nou veus amb les figures retòriques de l'*anaploce* (c. 45-46) i la *paronomasia* (c. 48-50).

En Schütz, i també en el passatge «implevit bonis et divites dimisit inanes»
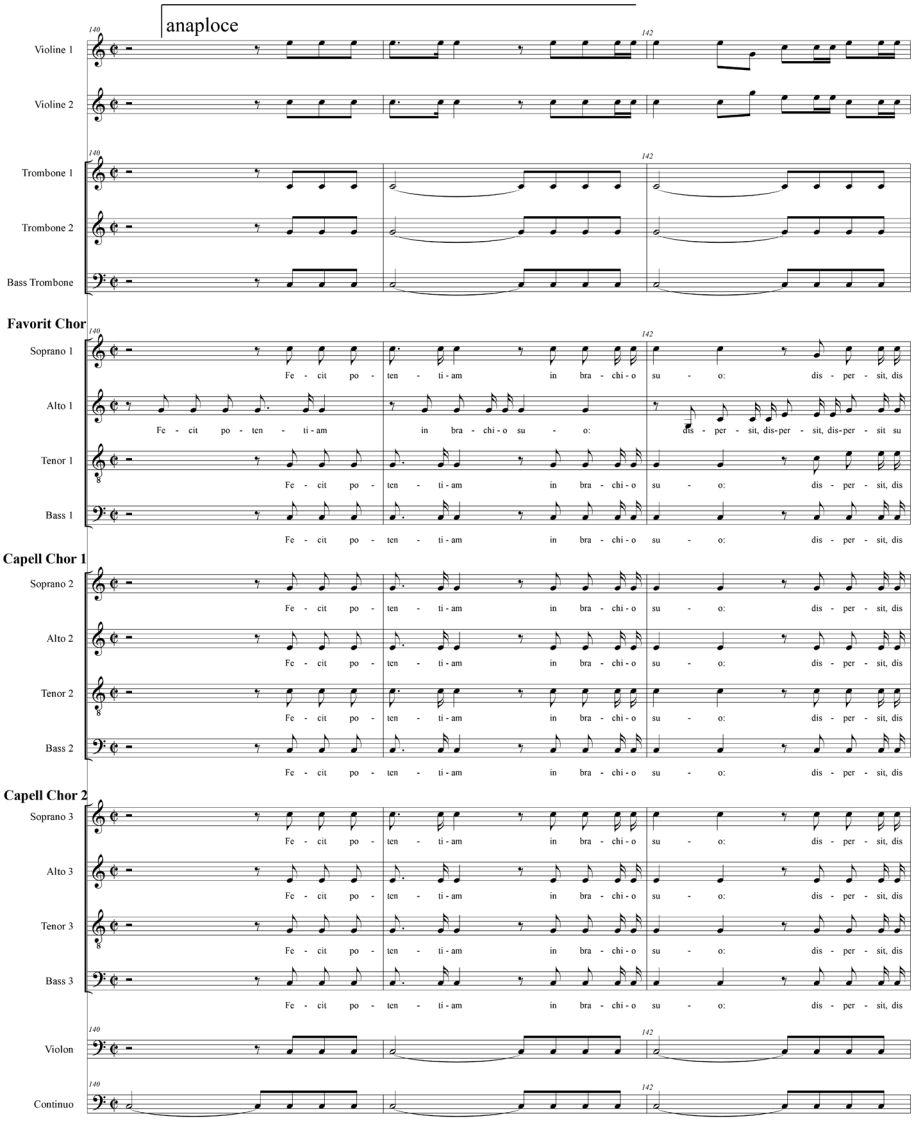
52. Vegeu Jordi RIFÉ, «Relació entre la música i el text en la música religiosa del Barroc hispànic: de la retòrica a la música», *Revista Catalana de Musicologia*, XI (2018), p. 93-94.



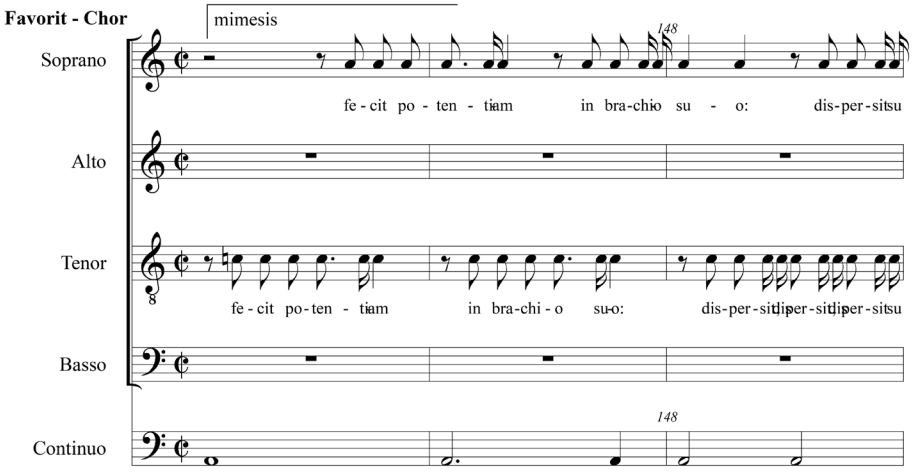
EXEMPLE 9. Joan Cererols, *Magnificat* a nou veus, «Fecit potentiam», c. 36-38.

del vuitè versicle, s'hi palesa l'ús, en tot el passatge, de l'*anaploce*, la *mimesis* i l'*anadiplosis*.

No obstant això, en Schütz apareix, també, un figuralisme més detallat, ja que en el decurs del seu *Magnificat* en les textures no policorals, és a dir, més fines —a una sola veu o a menys veus—, és on pot palesar més subtilment les ornamentacions pròpies del figuralisme de l'*elocutio*. Així, i a tall d'exemple: «Quia fexit mihi magna», al cinquè versicle, al fragment que correspon a *Et Sanctum nomen* (c. 117-124) —cantat pel *cantus* i l'*alto* del *coro favorito*—, és tractat amb croma-



EXEMPLE 10. Heinrich Schütz, *Magnificat*, «Fecit potentiam», c. 140-142.



EXEMPLE 11. Heinrich Schütz, *Magnificat*, «Fecit potentiam», c. 146-148.

tismes propis de l'estil madrigalesc de Monteverdi, que correspon a la figura del *passus duriusculus*[53] juntament amb la *retardatio*,[54] la qual cosa atorga relleu a la frase que vol expressar capteniment en la significació pietosa del *Sanctum nomen eius*. En el setè versicle, «Deposuit potentes», per al *coro favorito* i continu, a la primera part del versicle només entren en joc l'*alto*, el tenor, el baix i el continu i fan una *tmesi*[55] o pausa, que fragmenta el text de manera impactant per posar en relleu la interpretació luterana d'aquest passatge del *Magnificat*. I, en darrer terme, cal esmentar el desè versicle, «Sicut locutus est» —per a tenor, violins i baix continu—, que és tractat a manera d'eco, entre el tenor i el violí I, propi també dels estils de Gabrieli i Monteverdi i que correspon a la figura de la *mimesis*.[56]

53. Dietrich BARTEL, *Musica poetica*: *Musical-rhetorical figures in German Baroque music*, p. 357-358. Segons Bartel, el *passus duriusculus* només el trobem en el *Tractatus compositionis augmentatus* de Christoph Bernhard; Bernhard diu: «Passus duriusculus, einer Stimmen gegen sich selbst, ist, wenn eine Stimme ein Semitonium minus steiget, oder fället». La *pathopoeia* podria descriure, també, el passatge en qüestió; Bartel, però, indica que Eggebrecht diferencia entre la *pathopoeia* i el *passus duriusculus*: la *pathopoeia* té per objectiu *movere*, mentre que el *passus duriusculus* té com a objectiu també «a certain teaching, admonishing, and pointing out of the meaning». En conseqüència, creiem que potser és més adequat aplicar el *passus duriusculus* al fragment estudiat, seguint l'aportació d'Eggebrecht, tenint en compte que Schütz coneixia el tractat de Bernhard que és on està registrada aquesta figura.

54. Dietrich BARTEL, *Musica poetica*: *Musical-rhetorical figures in German Baroque music*, p. 375-377.

55. Dietrich BARTEL, *Musica poetica*: *Musical-rhetorical figures in German Baroque music*, p. 412-413. Vegeu també a les p. 362-365 la figura *pausa*.

56. Dietrich BARTEL, *Musica poetica*: *Musical-rhetorical figures in German Baroque music*, p. 324-331.

De Cererols n'esmentem, finalment, el fragment del «Sicut locutus est» del *Magnificat* a nou veus, ja que mostra una articulació també de *mimesis*, per part només dels tiples de cada cor, que va del cor I al cor II per a cloure al cor III (c. 62-63). I, en el *Magnificat* a deu veus, el mateix fragment (c. 185-188) està tractat a manera de cànon entre els dos *cantus* del primer cor, tot repartint-se el text, de manera que el *cantus* I canta «Sicut locutus est» i el *cantus* II clou la frase amb «ad patres nostros». Amb tot, les subtileses figuratives de Schütz no es troben en els *magnificats* de Cererols, ja que prioritza el joc articulat de les masses sonores i en el decurs dels seus *magnificats* no adjudica cap versicle només a solistes.

Aspectes prosodicorítmics

Un altre aspecte que cal posar en relleu és la cura que ambdós compositors tingueren en l'articulació prosòdica del text amb el ritme musical. En efecte, s'observa en Cererols una clara voluntat de fer intel·ligible el text —tal com s'explicitava en diversos cànons emanats de la Contrareforma tridentina (vegeu ex. 8 i 9); també podem constatar, en Schütz,[57] la cura per la intel·ligibilitat del text (vegeu ex. 10). Aquests exemples d'ambdós compositors palesen el treball amb blocs homorítmics per tal de fer més entenedor i emfàtic el text en qüestió.

La idea de claredat en el text ja estava present en Zarlino, quan suggerí en la seva *Institutioni harmoniche* II:[58]

> Et se pur molti cantano insieme muovono l'animo, non è dubio, che universalmente con maggior piacere s'ascoltano quelle canzoni, le cui parole sono da i cantori insieme pronunciate, che le dotte compositioni, nelle quali si odono le parole interrotte da molte parti […].

En aquest sentit, l'homofonia acordal i rítmica comporta un aspecte declamatiu que facilita la intel·ligibilitat del text. Per tant, el fraseig del text queda posat en relleu mitjançant aquest procediment i hi atorga una qualitat sonora singular. Aquests blocs homorítmics i concertats, juntament amb l'articulació instrumental, embolcallen l'oient en una sonoritat de tectonisme estereofònic que patentitza les tècniques compositives de l'escola veneciana policoral dels Gabrieli. Aquestes són les influències detectades en Schütz i Cererols en els passatges dels *magnificats* esmentats.

De fet, i tal com ens ho indica Kunze,[59] la música policoral també maldà, com ja ho fa la música monòdica, per a fer una imitació de la parla. Com digué Marco da Gaglianos en la seva introducció a *Dafne* (1608):

57. Petra Weber-Bockholdt, «Die lateinische Sprache im Werk von Heinrich Schütz», *Schütz-Jahrbuch* (1993), p. 51-61.

58. Citat per Stefan Kunze, «Rhythmus, Sprache, musikalische Raumvorstellung Zur Mehrchörigkeit Giovanni Gabrielis», *Schütz-Jahrbuch* (1981), p. 16.

59. Stefan Kunze, «Rhythmus, Sprache, musikalische Raumvorstellung Zur Mehrchörigkeit Giovanni Gabrielis», *Schütz-Jahrbuch* (1981), p. 17.
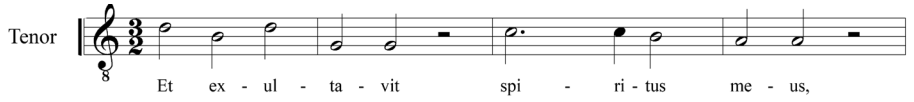
> Procurisi… di scolpir le sillabe, pur far bene intendere le parole e questo sia sempre il principal fine del cantore in ogni occasione di canto, massimamente nel recitare, e persuadasi pur ch'il vero diletto cresca dalla intelligenza delle parole.

Aquests postulats de la monodia es poden, doncs, aplicar a la policoralitat des de la perspectiva de la declamació homorítmica mencionada. En conseqüència, si en la monodia es perseguia la transformació del llenguatge en un llenguatge declamat i gesticulat, en la policoralitat es pot traduir per un llenguatge d'expansió i de plenitud en l'espai. És en aquest sentit que aquí pren carta d'importància el comentari de Giovanni Gabrieli sobre el *Concerti* (1587): «nell'imitatione in rintrovar suoni esprimenti l'Energia delle parole, e de'concetti». És a dir, no es tracta tant de l'afecte de la monodia, el detall, la subtilesa de la paraula, com del poder de la sonoritat i del ritme —«l'Energia delle parole, e de'concetti»— que embolcallen l'espai que creen les masses sonores de la policoralitat veneciana. És l'estètica del clarobscur, del contrast propi de l'incipient Barroc italià.

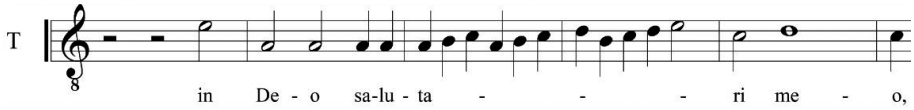
Amb tot, en el *Magnificat* de Schütz apareixen frases o mots amb més cura en els aspectes prosodicorítmics. Les textures més fines —amb poques veus i instruments— són les que permeten assenyalar més palesament els aspectes accentuals propis del text articulats amb la música. En el decurs del *Magnificat* (SWV 468) aquesta textura apareix —íntegra o en part— en els versicles 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10 i 11, la qual cosa posa en relleu la manifesta diferència de tractament textural del *Magnificat* de Schütz respecte als *magnificats* de Cererols, ja que en aquest el pes de la textura rau més en l'articulació del conjunt policoral que no en l'articulació només del *coro favorito* o solistes propi de les textures més fines que acabem de definir. Un exemple molt patent, en el *Magnificat* de Schütz, el tenim en el segon versicle, que està tractat amb textura només de *coro favorito*, trombons i continu. A la primera part, «et exultavit spiritus meus», Schütz, d'acord amb un metre ternari, fa recaure l'accent tònic de cadascun dels mots de la frase en el temps fort del compàs. A més, atorga un disseny rítmic a cada mot en funció de si es tracta d'un accent pla o esdrúixol (ex. 12) (c. 43-46, blanca-blanca-blanca, etc.). A la clausura del versicle «in Deo salutari meo» (ex. 13) (c. 46-51), manté la relació accentual text-ritme, però fa destacar el mot *salutari* mitjançant un melisma precisament en la síl·laba on recau l'accent i està dissenyat seguint Caccini[60] com a «imitazione de sentimenti delle parole, e de'conceti». En aquest sentit, aquestes figuracions i aquesta cura en l'accentuació musical respecte al text que fa Schütz ens poden remetre a la possible influència de Monteverdi pel que fa a l'estil madrigalesc o als seus *Scherzi Musicali* pel que fa al ritme de dansa[61] que impulsa el metre ternari. Així mateix, hom hi pot albirar també una certa proximitat a les primigènies trio sonates italianes, ja comentada, pel que fa al disseny musical que inicien els tres trombons (*posaunen*) i que després manlleven les veus.

60. Stefan KUNZE, «Rhythmus, Sprache, musikalische Raumvorstellung Zur Mehrchörigkeit Giovanni Gabrielis», *Schütz-Jahrbuch* (1981), p.17.

61. Stefan KUNZE, «Rhythmus, Sprache, musikalische Raumvorstellung Zur Mehrchörigkeit Giovanni Gabrielis», *Schütz-Jahrbuch* (1981), p.16.
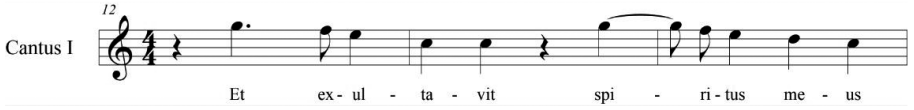


EXEMPLE 12. Heinrich Schütz, *Magnificat*, «Et exultavit», c. 43-46.
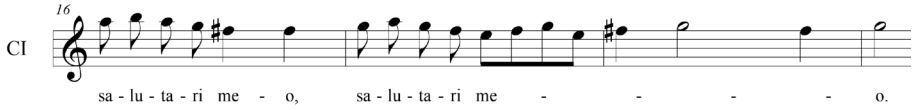


EXEMPLE 13. Heinrich Schütz, *Magnificat*, «Et exultavit», c. 46-51.

Comparant el tractament del segon versicle que fa Schütz amb els *magnificats* de Cererols, hom hi observa també una certa cura referent a l'articulació text-música. En el «Et exultavit» —la part del *cantus* I— del *Magnificat* a deu veus, Cererols fa recaure l'accent tònic a la part forta del compàs no així en «spiritus meus». «Salutari» no està articulat melismàticament, sí en canvi el segon «meo» —cantat, també, pel *cantus* I.
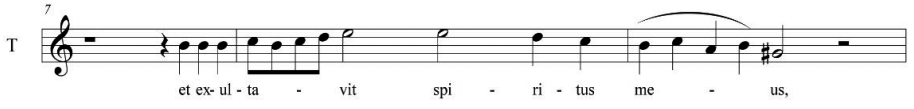


EXEMPLE 14. Joan Cererols, *Magnificat* a deu veus, «Et exultavit», c. 12-14.



EXEMPLE 15. Joan Cererols, *Magnificat* a deu veus, «Et exultavit», c. 16-19.

En el *Magnificat* a nou veus, i en el mateix versicle, s'hi observa que preval un tractament concertat entre el cor II, el cor III i el cor I. Si bé, en els c. 7-8 el tiple del cor I fa un melisma en la síl·laba accentuada del mot *exultavit* que cau en temps fort.



EXEMPLE 16. Joan Cererols, *Magnificat* a nou veus, «Et exultavit», c. 7-9.

No obstant això, i tal com s'ha indicat en els paràgrafs anteriors, Cererols posa més èmfasi en l'articulació estructural de les diverses textures que apareixen en el decurs dels versicles dels seus *magnificats* que en una elaboració detallística i subtil tal com palesa Schütz.

ELS COMENTARIS DEL *MAGNIFICAT* I L'*AUSLEGUNG* DE LUTER

En el món protestant, el *Magnificat* té un lloc especial. Luter el traduí i mostrà les seves dots com a exegeta. Amb el títol *Das Magnificat Vorteutschet und außgelegt —Auslegung* (comentari/interpretació) com a nom convencional— (1521-1522), Luter proposà el seu comentari al *Magnificat*. Aquesta obra la dedicà al duc Johann Friedrich, Landgraf von Thüringen, en reconeixement per la seva intercessió i protecció[62] en aixoplugar-lo al castell de Wartburg, durant la persecució que patí. Durant aquest confinament, Luter traduí el Nou Testament a l'alemany i feu l'esmentat *Auslegung*. El text d'aquest *Magnificat* presenta diferències respecte a la *Bíblia* (1534) del mateix Luter. Segons Rizzuti,[63] és possible que el text de la *Bíblia* fos pensat per a una àmplia difusió, mentre que en el *Magnificat* del 1521, en ser una primera traducció, Luter mostrés més el seu bagatge místic de la seva formació com a monjo agustí.[64]

També en el món catòlic el *Magnificat* hi ocupà un lloc rellevant. Entre d'altres, esmentem sant Ambrosi del segle IV amb el seu comentari a l'evangeli de Lluc;[65] Pierre d'Ailly, amb l'opuscle sobre l'*Ave Maria* i el *Magnificat*; Jean Gerson, amb el seu *Carmen u Opus metricum super Magnificat*, ambdós dels segles XIV i XV, i, finalment, Jaime Pérez, també del segle XV,[66] que aportà el seu comentari al *Magnificat*.

El text de Lluc (1,46-55)[67] amb la doxologia trinitària és el fragment que correspon al *Magnificat* i palesa un programa semàntic ple de significats poètics que Cererols i Schütz tingueren presents. Val a dir que Schütz, com tot seguit es comprovarà, tingué present el comentari del *Magnificat* de Luter per a compondre la música. Així mateix, Cererols, tot i no disposar d'indicis directes, també podem conjecturar que d'alguna manera tenia present els comentaris del *Magnificat* que venien d'autors catòlics. Emperò, la música dels *magnificats* de Cererols no palesa un lligam tan detallat amb els comentaristes del *Magnificat* com la singularitat que posa en relleu Schütz en cada versicle. Tal com ha demostrat Dedemeyer,[68]

62. Alberto RIZZUTI, *Fra Kantor e Canticum*: *Bach e il Magnificat*, p. 8.

63. Alberto RIZZUTI, *Fra Kantor e Canticum*: *Bach e il Magnificat*, p. 8 i 10.

64. *Musikgeschichte und Gegenwart* (MGG), p. 636-653. Vegeu també a *The new Grove dictionary of music and musicians* «Lutheran church music».

65. SAN AMBROSIO, *Obras de San Ambrosio I*: *Tratado sobre el Evangelio de San Lucas*, p. 99-100.

66. José Luis GONZÁLEZ NOVALÍN, «Los comentarios al "Magnificat" en el período renacentista», *Revista Catalana de Teologia*, XIV (1989), p. 545-550. Respecte a Jean Gerson, s'aporta la notícia d'una epístola d'ell que fou impresa el 1500 a l'impremta de Montserrat: vegeu Anselm ALBAREDA, «La impremta de Montserrat (segle XV-XVI)», *Analecta Montserratensia*, II (1918), p. 96.

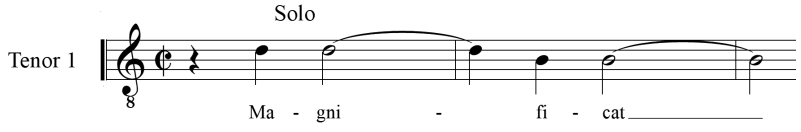
67. *Biblia Sacra Vulgata*, p. 1607.

68. Gerhard DEDEMEYER, «Vergleich einiger Stellen der Vertonungen des Lobgesangs Mariens (Magnificat Anima mea Dominum, Lukas-Evangelium, Kapitel 1, 46-55) durch Schütz, SWV 468, und Bach, BWV 243», a *Alte Musik als äestetische und Gegenwart*: *Bach, Händel, Schütz*, vol. 2, 1987, p. 123-130. L'autor fins i tot arriba a dir que: «Les coincidències són tan clares que es pot afirmar que Schütz conegué l'*Auslegung des Magnificat* de l'any 1521 de Luter», p. 127.

el *Magnificat* SWV 468 de Schütz evidencia clarament la relació amb l'*Auslegung* —comentari— de Luter. Efectivament, examinant tres versicles d'aquest càntic marial emergeix una referència manifesta als comentaris que fa Luter del *Magnificat*. En aquest sentit, en el primer versicle, «Magnificat anima mea Dominum», Schütz construeix el primer mot a partir d'una exclamació d'una tercera menor descendent (ex. 17), a diferència dels de Cererols que mostren, tal com s'ha indicat, una construcció melòdica i textural més lligada a la tradició i a l'elaboració polifònica (vegeu ex. 1 i 2). Luter, en el seu comentari sobre el *Magnificat*, ens explicita l'estat anímic en què es troba Maria quan inicia el càntic de lloança:[69]

> Aquestes paraules provenen d'un amor ardent i d'un goig desbordat en els quals s'inspira el seu cor i s'inspira la seva vida, motivades des de l'interior per l'Esperit. Per tant no diu: «Jo magnifico Déu», sinó «la meva ànima». És com si digués: «Tot el meu ésser i totes les meves facultats es mouen en l'amor de Déu, en lloança i en excelsa alegria, de manera que ja no sóc senyora de mi mateixa. Sóc emportada cap a dalt; no sóc jo qui m'elevo a la lloança».

Tal com s'ha indicat, Schütz dibuixa el primer mot del càntic amb el recurs de la tercera menor. Aquest interval és un procediment emprat inconscientment en la cultura europea quan es vol donar un missatge oral amb pretesa intensitat. Per tant, amb aquesta tercera, Schütz vol subratllar el comentari de Luter i reinterpretar-lo en música. Així, el tenor irromp, sense introducció, com d'una manera inconscient, volent expressar la situació anímica de Maria que segons Luter sorgeix de manera espontània «d'un amor ardent i d'un goig desbordat».



EXEMPLE 17. Heinrich Schütz, *Magnificat*, c. 1-3.

A «Quia respexit humilitatem ancillae suae»,[70] primera part del tercer versicle, Schütz, tal vegada, també, per fer-se ressò del comentari de Luter d'aquest versicle, fa aparèixer el mot *humilitatem* només una vegada. Per contra, l'expressió *Quia respexit* la fa cantar cinc vegades, i deu, si també sumem els dissenys manllevats dels violins a la veu de baix. Tal com indica Luter «[Maria] no es glorifica ni de la seva humilitat ni de la seva petitesa sinó de la divina presència. Per
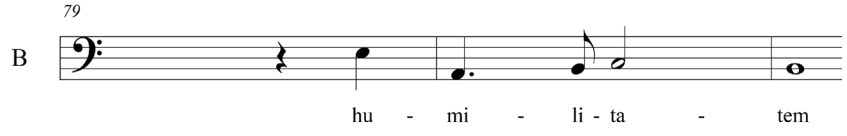
69. Martí LUTER, *La llibertat del cristià i altres escrits*, p. 100.

70. Gerhard DEDEMEYER, «Vergleich einiger Stellen der Vertonungen des Lobgesangs Mariens (Magnificat Anima mea Dominum, Lukas-Evangelium, Kapitel 1, 46-55) durch Schütz, SWV 468, und Bach, BWV 243», a *Alte Musik als äestetische und Gegenwart*: *Bach, Händel, Schütz*, vol. 2, 1987, p. 123-124.

això el pes rau en la paraula *respexit*, més que no pas en la paraula *humilitatem*».[71] Així, Luter ens explicita que no hem de vanagloriar-nos per ser humils, ja que només Déu coneix el que és la humilitat:[72]

> Alguns han interpretat la paraula *humilitas* en el sentit 'd'humilitat', quan Maria fa referència a la seva petitesa, i han entès que se'n gloria. D'aquí que alguns prelats s'anomenin *humiles*, cosa que és ben lluny de ser veritat. Davant Déu ningú no pot gloriar-se de cap cosa bona sense caure en pecat i exposar-se a la perdició. […] La humilitat és la primera virtut, i ningú no es considera humil ni es vanta de ser-ho sinó els més presumptuosos. Déu és qui coneix la humilitat: la jutja i la porta a la llum. L'home realment humil és el qui és menys conscient de ser-ho.

Així mateix, aquesta primera part del versicle és assignat per Schütz a la veu de baix, un registre greu. D'una manera figurativa, vol posar en relleu, des del recurs tímbric, la idea de serventa, de petitesa, en definitiva d'humilitat. I just aquest mot, *humilitatem*, l'articula en la primera síl·laba mitjançant un salt intervàlic descendent de cinquena major —mi_2-la_1— (ex. 18, c. 79-81), i resol les altres síl·labes vers el si_2.



EXEMPLE 18. Heinrich Schütz, *Magnificat*, «Quia respexit», c. 79-81.

Cererols resol aquesta part del tercer versicle amb un contrapunt imitatiu per moviment contrari que desenvolupa el cor II en el *Magnificat* a deu veus (ex. 20, c. 19-26). En el *Magnificat* a nou veus de Cererols, aquesta part del tercer versicle (ex. 21, c. 16-19) segueix la seqüència següent: s'exposa íntegre pel tiple del primer cor, resposta del segon cor seguida del tercer cor en estil concertat, en ambdós casos només amb les paraules *humilitatem ancillae suae*.

Tanmateix, en els *magnificats* de Cererols i Schütz s'hi observa, en alguns passatges, el cicle de cinquenes, la qual cosa indica una certa fluctuació vers la tonalitat. Però en Schütz, a més, emergeixen cicles de cinquenes construïdes a manera de palíndrom[73] que cerquen posar de manifest algun mot clau que actua com

71. Gerhard DEDEMEYER, «Vergleich einiger Stellen der Vertonungen des Lobgesangs Mariens (Magnificat Anima mea Dominum, Lukas-Evangelium, Kapitel 1, 46-55) durch Schütz, SWV 468, und Bach, BWV 243», a *Alte Musik als ästetische und Gegenwart: Bach, Händel, Schütz*, vol. 2, 1987, p. 124.

72. Martí LUTER, *La llibertat del cristià i altres escrits*, p. 110. Ressonaria aquí el programa luterà: *sola scriptura, sola fide, sola gratia, sola Cristo* i *sola Deo gloria*.

73. Eva LINFIELD, «Toni und Modi und ihre Bedeutung für Schütz' Harmonik», *Schütz-Jahrbuch* (1990), p. 166. Vegeu, també, el palíndrom amb la seqüència harmònica de cinquenes corresponents en el novè versicle, «Suscepit Israel» en el qual se subratlla el mot *misericordiae suae*.

a eix central de la simetria (vegeu ex. 19, c. 75). En efecte, en el versicle de què estem tractant, s'hi observa que la seqüència harmònica de cinquenes dels compassos 72 al 85 s'estructura de la manera següent: C-G-d-a-e-H-e-a-d-G-C, és a dir, forma de palíndrom, de *Spiegelsymmetrie* (ex. 19).
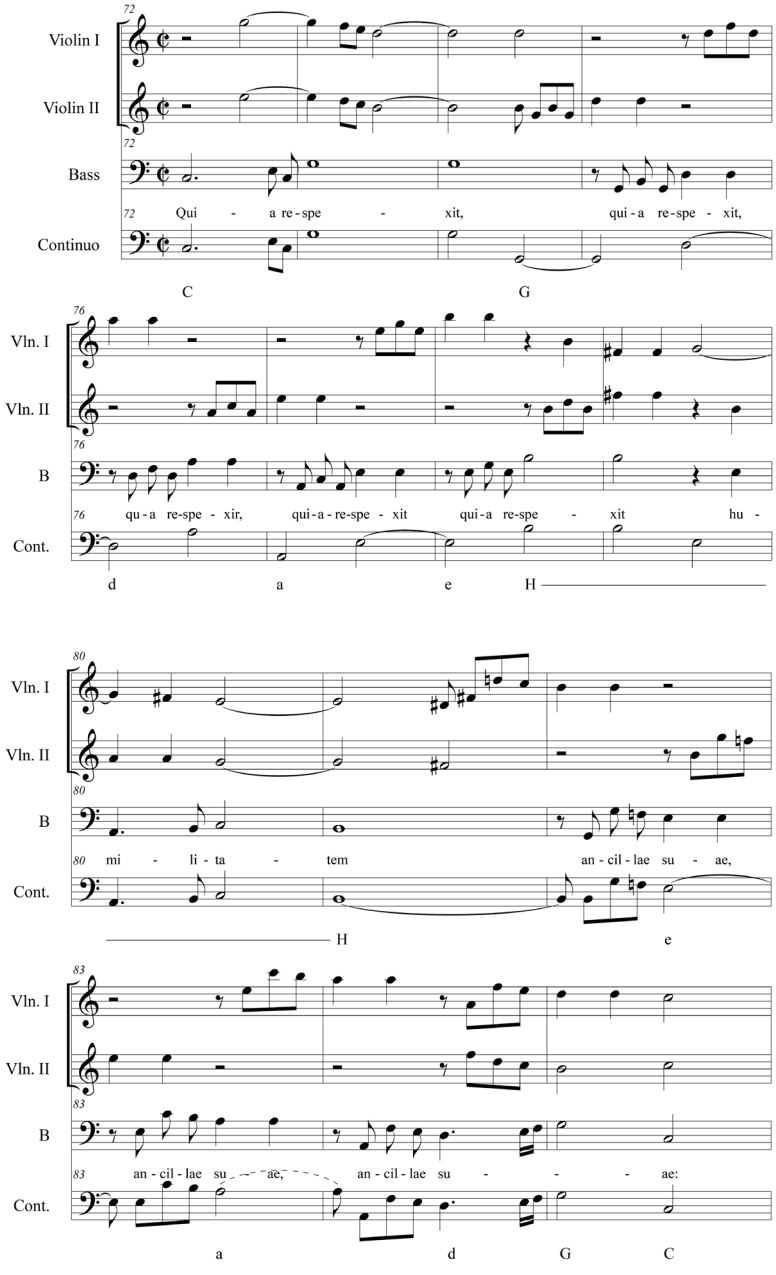
En els compassos 79-81 el mot *humilitatem* és sobre el to H, i representa el punt axial en què després, amb una acceleració harmònica i amb un procés invers, es resoldrà la simetria. Cal parar esment que la lletra H, que significa la nota si, també és la inicial de *humilitatem* i, en aquest sentit, podria conjecturar-se el possible ús conscient d'aquest acord per a atorgar encara més relleu al mot esmentat. De fet, però, aquests aspectes que suggereix Schütz segueixen les premisses de la música luterana alemanya[74] del *Musicus poeticus* que les podríem resumir en *Zahl*, *Wort* i *Auslegung*, és a dir, el nombre per a construir un edifici musical matemàtic, proporcional i simètric, la paraula per significar-la, tant retòricament com prosodicorítmicament, amb el seu just valor i la interpretació o exegesi dels textos bíblics mitjançant la música.

En Cererols, però, no s'albira en general, com s'ha dit, una construcció musical lligada tan íntimament com ho fa Schütz a unes directrius emanades del comentari del *Magnificat* d'autors de la patrística cristiana o dels teòlegs del seu moment. No obstant això, la repetició del mot *humilitatem* en ambdós *magnificats* de Cererols ens indueix a pensar en la intenció d'evidenciar el pes de la virtut de la humilitat marial com a exemple que cal seguir en el món catòlic, la qual cosa contrasta amb el credo luterà. En efecte, en el tercer versicle, «Quia respexit humilitatem», dels dos *magnificats* de Cererols el mot *humilitatem* apareix cantat cinc vegades en el de deu veus —per les veus del tercer cor en contrapunt imitatiu— (ex. 20), tres en el de nou veus —per les veus de tots els tres cors en concertat— (ex. 21), però sense la seqüència de cinquenes construïdes a manera de palíndrom com en el cas de Schütz.
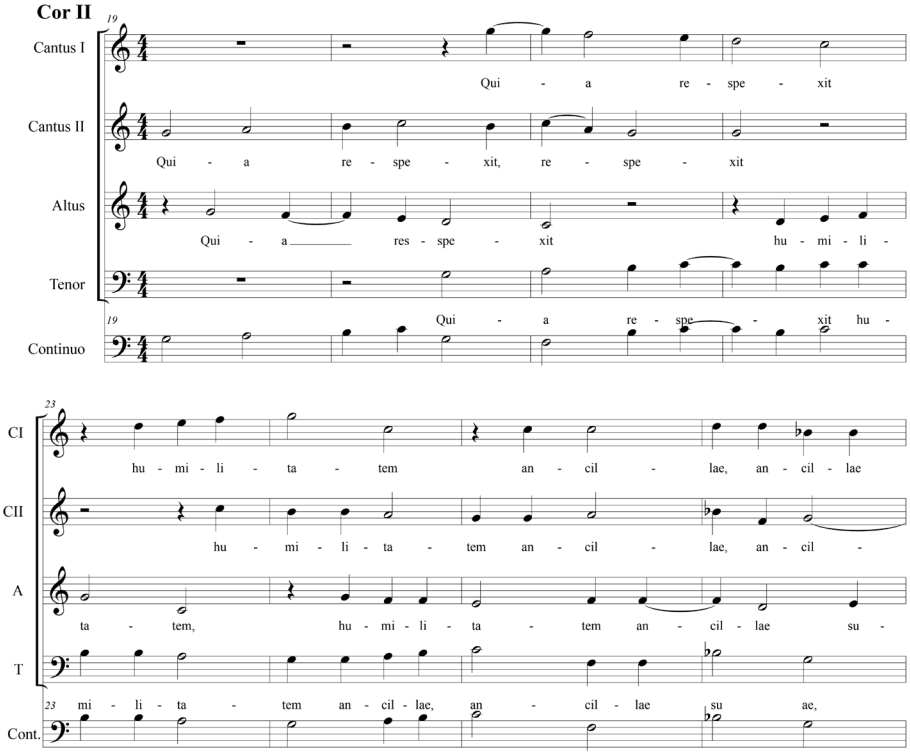
Cal remarcar que el concepte *humilitas* no tenia el mateix significat per a les dues confessions. En aquest sentit, ja s'ha advertit la semàntica que tenia la *humilitas* per al món protestant i potser el fet de repetir el mot més vegades, en el cas de Cererols, li atorga un relleu molt diferent que en el cas de Schütz, que només el canta una vegada. Hom interpreta que es posa en relleu la humilitat de la verge a fi i efecte que sigui model per als catòlics. En conseqüència, a l'àmbit contrareformista[75] assenyalen la rellevància de la humilitat com a *conditio sine qua non* per a adquirir la gràcia divina mentre que a l'àmbit reformista el pes del versicle recau en el *quia respexit*, ja que només és gràcies a Déu que se t'atorga la gràcia divina; en aquest sentit, el mot *humilitas* és circumstancial i, per tant, és musicalment pintat una sola vegada. Tot i que, paradoxalment, en el *Magnificat* de Schütz el mot esmentat apareix com a eix central d'una seqüència harmònica de cinquenes i se li atorga, d'alguna manera, un pes rellevant. Però aquesta paradoxa es pot resol-

74. Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz*: *Musicus poeticus*, p. 20.

75. Vegeu José Luis González Novalín, «Los comentarios al "Magnificat" en el período renacentista», *Revista Catalana de Teologia*, xiv (1989), p. 541-552.



EXEMPLE 19. Heinrich Schütz, *Magnificat*, «Quia respexit», c. 72-85.
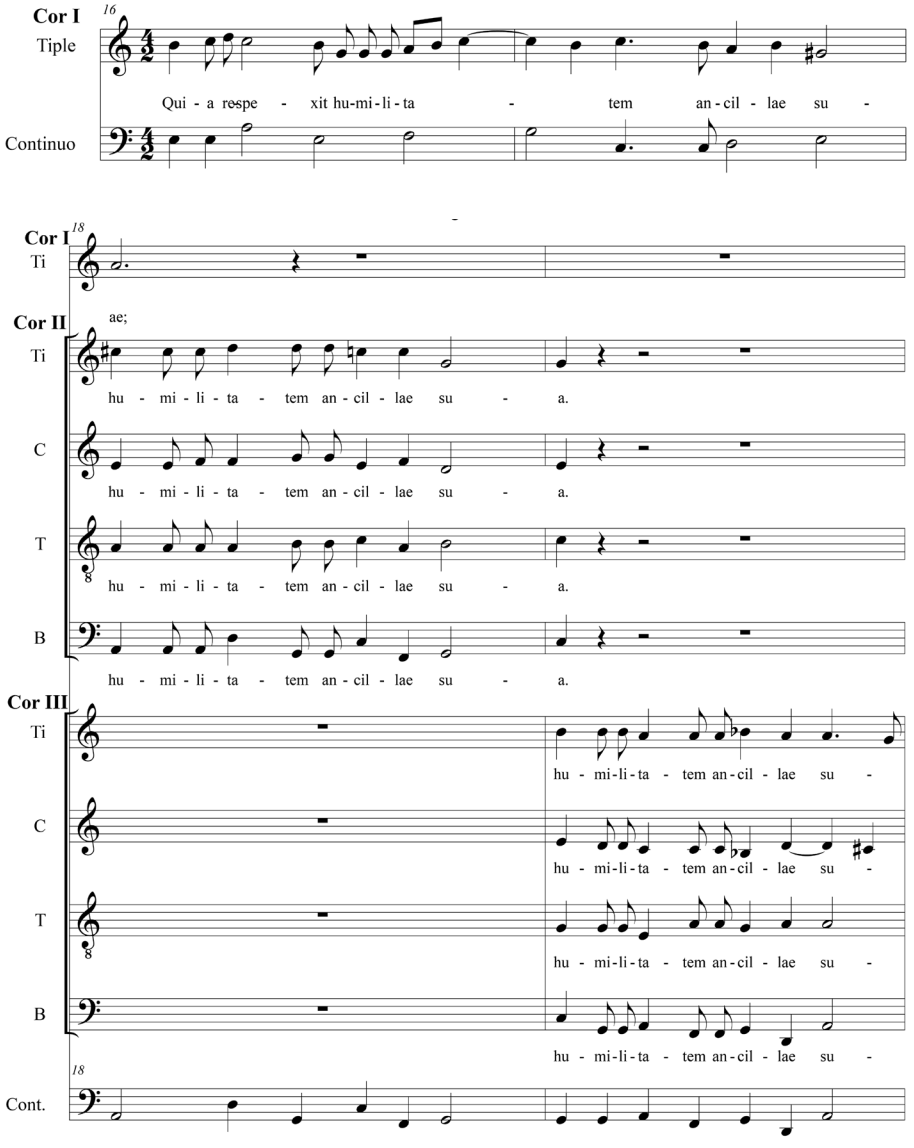


EXEMPLE 20. Joan Cererols, *Magnificat* a deu veus, «Quia respexit», c. 19-26.

dre, ja que aquest palíndrom només actua en el pla abstracte, en el pla intel·lectual —com en el cas de Bach,[76] entre d'altres— i, per tant, no presenta un efecte auditiu determinat.

I, finalment, en el setè versicle, «Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles»,[77] es vehiculen dos missatges contrastats: els poderosos seran destronats i els

76. A tall d'exemple, esmento aquí el recurs del disseny de les notes B-A-C-H en el compàs 193-195 de la *Fuga a 3 Soggetti* de *Der Kunst der* Fuge BWV 1080, p. 102; també el recurs que empra Bach quan adjudica l'alteració del sostingut a cada una de les síl·labes a l'inici del mot *kreuzigen* en la *Passió segons Sant Mateu* (vegeu Johann Sebastian BACH, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, *Matthäus-Passion*, *Frühfassung* BWV 244b, c. 35-43, p. 177-178). Recordem que en alemany *kreuz* significa tant 'creu' com 'sostingut'.

77. Gerhard DEDEMEYER, «Vergleich einiger Stellen der Vertonungen des Lobgesangs Mariens (Magnificat Anima mea Dominum, Lukas-Evangelium, Kapitel 1, 46-55) durch Schütz, SWV 468, und Bach, BWV 243», a *Alte Musik als äestetische und Gegenwart*: *Bach, Händel, Schütz*, vol. 2, 1987, p. 125-126.
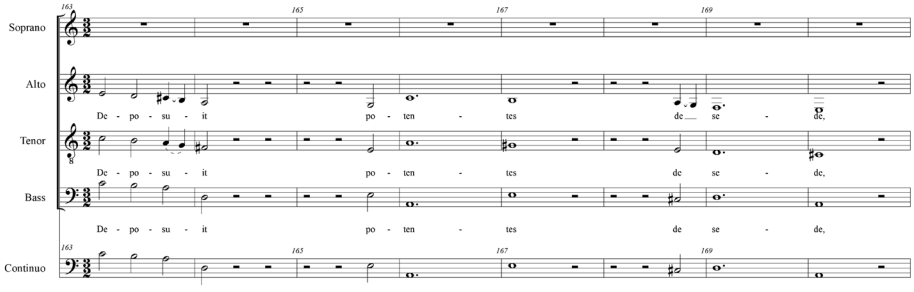


EXEMPLE 21. Joan Cererols, *Magnificat* a nou veus, «Quia respexit», c. 16-19.

humils exaltats. Schütz elabora aquest passatge sobre un metre ternari, amb el *coro favorito*, violins, trombons i continu. La primera part del versicle, «Deposuit potentes de sede» (ex. 22), és interpretat amb una economia evident de mitjans només per l'*alto*, el tenor, el baix i el continu, la qual cosa ja ens indica que Schütz cerca registres greus —el baix abasteix des d'un do_3 fins a un la_1— i treu pes al mot *potentes*, ja que no el subratlla amb cap instrument; aspectes aquests que van en la direcció d'explicitar el contingut semàntic del text. El disseny que fan és el d'una seqüència descendent, a manera de *catabasis*, cesurada per pauses per a atorgar més relleu al text. Per contra, en la segona part del versicle, «et exaltavit humiles», la seqüència serà ascendent a manera d'*anabasis*, fins que el *soprano*, els trombons i els violins prendran el relleu de les altres veus, per a cloure amb el tenor acompanyat de violins i continu.

En conseqüència, el capteniment musical de Schütz, en aquest fragment, palesa també una relació evident amb l'*Auslegung* de Luter quan fa referència al fet que la violència dels poderosos —*potentes*— desapareix «sense soroll ni estrèpit»:[78]

> Perquè ell [Déu] no derroca els poderosos fins que s'ho mereixen. Els deixa actuar fins que llur poder arriba a un extrem. Aleshores deixa de sostenir-los i ells no poden resistir sols. En aquest moment, aquest poder desapareix sense soroll ni estrèpit. I llavors pugen els oprimits, també sense soroll, perquè en ells hi ha la força de Déu. Aquesta sols es manifesta quan aquell poder ha estat derrocat.



EXEMPLE 22. Heinrich Schütz, *Magnificat*, «Deposuit potentes de sede», c. 163-170.

En aquest versicle Cererols segueix clarament el tractament musical seguint la tònica del tercer versicle. Així, en el *Magnificat* a deu veus, en la primera part, el «Deposuit potentes de sede», s'hi palesa el joc concertat del cor II i després amb el cor I, cada un tractat de manera contrapuntística i cantant tot el text, és a dir, es repeteix dues vegades. Finalment, els dos tiples cantaran la segona part, «et exaltavit humiles», a manera de cànon de manera descendent —*catabasis*—, però iniciant el disseny amb un la_4 i cloent-lo amb un si_3. Potser, en aquest cas, s'hi palesa una voluntat de cura semàntica del text en emfatitzar el fragment «et exaltavit humiles».

78. Martí LUTER, *La llibertat del cristià i altres escrits*, p. 141.

En el *Magnificat* a nou veus, Cererols mostra la mateixa tendència que en l'anterior, és a dir, articulant el constructe musical amb una intencionalitat de fer emergir el significat del text. El tiple inicia el versicle cantant-lo íntegrament. És contestat, amb «et exaltavit», concertadament pel cor I que s'encavalla seguidament amb el cor II. El tiple clou el versicle amb el fragment «et exaltavit humiles». Així doncs, en aquest versicle l'accent rau en «et exaltavit», que contrasta amb l'única citació del versicle íntegre que fa el tiple del primer cor. Això també ens fa pensar en una possible intenció de Cererols en vestir aquest versicle.

CONCLUSIONS

El treball ha fet emergir els diversos trets que caracteritzen ambdós *magnificats* de Cererols ensems que la comparació amb el de Schütz. Així, s'ha observat la diferència entre els dos *magnificats* de Cererols, el de nou veus més proper a la tradició compositiva renaixentista de la tècnica *alternatim*, però articulat amb la policoralitat barroca; mentre que el de deu veus palesa una diversitat de textures —cànons i diàlegs entre els dos tiples, contrapunt, homofonia i concertat— que s'articulen en el decurs del discurs musical.

S'ha observat una influència evident de l'*stile antico* de Palestrina i també de l'estil polifònic de Victoria en la manera de conduir les veus amb referència a la textura de contrapunt imitatiu. Pel que fa a Victoria, a més, també ressonà en Cererols el tractament policoral que Victoria feu d'alguns dels seus darrers *magnificats*.

Així mateix, la policoralitat de Cererols també es pot incardinar en el context de l'escola veneciana de Gabrieli i Monteverdi. Les obres d'aquests darrers compositors, tot i no tenir proves concloents de la influència directa en Cererols, sí que, per comparació, s'ha albirat un cert ressò en la composició de la textura policoral que articula Cererols en els seus *magnificats*.

La comparació dels *magnificats* de Cererols amb el *Magnificat* SWV 468 de Schütz ens ha proporcionat analogies i diferències que emmarquen les seves propostes compositives. En aquest sentit, en els aspectes tímbrics, estructurals, texturals i mètrics, Schütz es distancia de Cererols. En efecte, Schütz és més versàtil que Cererols en l'articulació de l'estructura en el sentit que atorga una rellevància singular a cada versicle del *Magnificat* i ho fa mitjançant el joc textural, el metre i la tímbrica.

Amb tot, hom hi observa punts en comú en l'ús de la policoralitat com a element que vehicula l'èmfasi en certes frases i mots així com en la consciència de l'espai ressonador a l'hora de construir la tècnica policoral en els seus *magnificats* respectius. Així, en els aspectes tímbrics i sonors, ambdós compositors mostren més similituds, a excepció dels violins emprats per Schütz i no per Cererols. En efecte, tant el contingent vocal i instrumental com llur funcionalitat i flexibilitat palesen un denominador comú en el seu ús. En conseqüència, l'espai ressonant de les esglésies de Montserrat i Dresden s'omplia del recurs compositiu de la policoralitat emprat a bastament pels dos compositors.

L'anàlisi retòrica practicada ens ha mostrat tres aspectes interessants. El primer: l'ús de figuralismes que emfatitzen descriptivament el text —*anadiplosis*, *anaploce*, *mimesis* i *paronomasia*— emprats com a *topoi* comuns en ambdós compositors. El segon: figures que atorguen relleu a un contingut semàntic pietós i/o d'exegesi bíblica, és a dir, més abstracte —*passus duriusculus*, *retardatio* i *tmesi*— emprats per Schütz, la qual cosa evidencia, també, l'ús de textures a una veu o menys veus que majoritàriament usa Schütz en el seu *Magnificat* i que no es troben en Cererols. El tercer: figures que formen part del constructe compositiu pròpiament dit —*fuga* i *hypallage*— emprats per Cererols i no en Schütz, cosa que evidencia, més, el pes de la composició *per se* en Cererols. En Schütz, òbviament, la composició musical també té un pes significatiu, tal com s'ha anat examinant, però està molt ben articulada amb tot el parament retoricomusical de què fa gala. Així doncs, en ambdós casos, i com s'ha comentat, l'anàlisi retoricomusical practicada fa albirar un possible coneixement —conscient o inconscient— de l'ús de la retòrica en la composició del discurs musical dels *magnificats*.

L'examen prosodicorítmic de la relació música-text també ens ha ofert, d'una banda, la recerca en ambdós compositors de la intel·ligibilitat del text i, de l'altra, l'adequació de l'accentuació tònica a les parts fortes del compàs així com unes subtileses melismàtiques més usades en Schütz que no pas en Cererols.

Un altre aspecte de contrast evident ha estat la comparació dels *magnificats* amb els comentaris de les seves respectives confessions. Pel que fa al text, hom hi observa una subjecció clara al significat de les paraules i a la interpretació o reinterpretació de l'*Auslegung* de Luter per part de Schütz. Cererols, en canvi, a excepció d'algun moment —l'*humilitatem*—, atorga, en general, més pes a la música *per se* i a la intel·ligibilitat del text.

En resum, en Cererols s'hi observa la influència de l'escola romana en la composició dels seus *magnificats*, si bé l'estil concertat venecià també hi apareix. Per contra, el *magnificat* de Schütz palesa la influència clara de l'escola veneciana tant pel que fa al *concertato* com a l'estil madrigalesc, com a l'estil de les sonates inicials del barroc; tot i que, a voltes, també s'hi escola l'estil contrapuntístic propi de l'escola romana.

Òbviament, he fet la comparació bo i tenint present els aspectes propis de la litúrgia catòlica de les vespres i dels aspectes vitals de Cererols que estaven subjectes, com a monjo, a l'obediència de l'orde benedictí i de les tasques conventuals que això suposava. Molt diferent és el cas de Schütz, seglar i *Kapellmeister* de l'església de la cort de Dresden, i també subjecte a les tasques pròpies d'aquesta cort i, en el nostre cas, als oficis de vespres luterans.

En conseqüència, aquest estudi ens ha permès comparar els *magnificats* de Cererols amb el de Schütz. Així mateix, hem fet emergir les analogies i diferències que palesen les dues confessions religioses que ambdós compositors professaren i que influenciaren la seva música. La triangulació —Montserrat-Dresden-Venècia/Roma— que he interrelacionat com a base comuna del radi d'influències d'ambdós compositors, m'ha permès cercar les característiques anàlogues i diferents dels seus respectius *magnificats* i incardinar els *magnificats* de Cererols en el con-

text musical europeu del moment. I això ha evidenciat, finalment, que ambdós compositors actuaren com a veritables exegetes del text a musicar.

BIBLIOGRAFIA

Albareda, Anselm. «La impremta de Montserrat (segle xv-xvi)». *Analecta Montserratensia* [Monestir de Montserrat], ii, any 1918, p. 11-166.

Arnold, Denis; Arnold, Elsie M. «Gabrieli, Giovanni». A: *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 7. Londres: Macmillan Publishers Limited, 1980.

Bach, Johann Sebastian. «Fuga a 3 Soggetti». A: *Der Kunst der Fuge BWV 1080. Herausgegeben von Klaus Hofmann. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke.* Kassel: Bärenreiter, 1995.

— *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, *Matthäus-Passion*, *Frühfassung BWV 244b, Herausgegeben von Andreas Glöckner*. Kassel: Bärenreiter, 2004.

Bartel, Dietrich. *Musica poetica*: *Musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

Bennassar, Bartolomé; Jacquart, Jean; Lebrun, François; Denis, Michel; Blayau, Noël. *Historia moderna*. Madrid: Akal, 1998.

Biblia Sacra Vulgata. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1994.

Blankenburg, Walter; Gottwald, Clytus. «Praetorius, Michael». A: *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 20. Londres, 2001.

Breig, Werner. «Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeptionen bei Heinrich Schütz». *Schütz-Jahrbuch* (1981), p. 24-38.

Brodde, Otto. «Theologische Konzeptionen in mehrchöriger Musik». *Schütz-Jahrbuch* (1981), p. 7-11.

Bryant, David. «Schütz's Venice: 1609-1613 and 1628-1629». *Schütz-Jahrbuch* (2014), p. 32-39.

Bukofzer, Manfred. *La música en la época barroca*: *De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Música, 1986.

Butt, John. *Music education and the art of performance in the German Baroque*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Casares, Emilio. «La música religiosa en el Barroco europeo». A: *La música en el Barroco*. Oviedo: Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones, 1977.

Cerone, Pedro. *El melopeo y maestro (Napolés, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613)*. Vol. II. Edició a cura d'Antonio Ezquerro. Barcelona: Consell Superior d'Investigacions Científiques, 2007.

Dedemeyer, Gerhard. «Vergleich einiger Stellen der Vertonungen des Lobgesangs Mariens (Magnificat Anima mea Dominum, Lukas-Evangelium, Kapitel 1, 46-55) durch Schütz, SWV 468, und Bach, BWV 243». A: *Alte Musik als äestetische und Gegenwart*: *Bach, Händel, Schütz*. Vol. 2: *Herausgegeben von D. Berke und D. Hanemann*. Kassel: Bärenreiter, 1987, p. 123-130.

Eggebrecht, Hans Heinrich. *Heinrich Schütz*: *Musicus poeticus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1959.

ESTRADA, Gregori. «Esbós per a un estudi de l'obra de Joan Cererols (1618-1680)». A: *Actes del I Symposium de Musicologia Catalana*: *Joan Cererols i el seu temps*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Societat Catalana de Musicologia, 1985, p. 7-23.

FRANDSEN, Mary E. «Musikpflege in Sachsen nach Heinrich Schütz: die italienische Hofkapelle Johann Georgs II. und die städtischen Musikorganisationen». *Schütz-Jahrbuch* (2007), p. 17-34.

— «Music in a time of war: the efforts of Saxon Prince Johann Georg II to establish a musical ensemble, 1637-1651». *Schütz-Jahrbuch* (2008), p. 33-68.

GABRIELI, Giovanni. *Sacrae symphoniae. Libro primo. 1607, parte seconda*. Venècia, Maiz: Fondazione Giorgio Cini: Universal Edition, 1969.

GECK, Martin. *Luthers Lieder*: *Leuchttürme der Reformation*. Zuric: Nova York: Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2017.

GONZÁLEZ NOVALÍN, José Luis. «Los comentarios al "Magnificat" en el período renacentista». *Revista Catalana de Teologia* [Barcelona: Facultat de Teologia de Catalunya], XIV (1989), p. 541-552.

GUERRERO, Francisco. *Francisco Guerrero (1528-1599)*: *Opera omnia. Magnificat per omnes tonos* [en línia]. Introducció, estudi i edició a cura de Josep M. Llorens i Karl H. Müller-Lance (semitonia i estructures modals). Barcelona: Consell Superior d'Investigacions Científiques, 1999. <https://opac.rism.info/metaopac/start.do?View=rism> [Consulta: 4 abril 2018].

KUNZE, Stefan. «Rhythmus, Sprache, musikalische Raumvorstellung Zur Mehrchörigkeit Giovanni Gabrielis». *Schütz-Jahrbuch* (1981), p. 12-23.

LEAVER, Robin A. «Heinrich Schütz as a Biblical Interpreter». *Bach Journal* [Berea, Ohio: Riemenschneider Bach Institute: Baldwin-Wallace College], IV, 3 (1973), p. 3-8.

Liber usualis. París: Roma: Desclée & Socii, 1958.

LINFIELD, Eva. «Toni und Modi und ihre Bedeutung für Schütz' Harmonik». *Schütz-Jahrbuch* (1990), p. 150-170.

LUTER, Martí. *La llibertat del cristià i altres escrits*. Barcelona: Proa, 1996. (Clàssics del Cristianisme; 62)

MÖLLER, Eberhad. «Heinrich Schütz und die Jesuiten». A: *Schütz-Dokumente*. Vol. 2: *Herausgegeben von Michael Heinemann*. Colònia: Verlag Dohr, 2013, p. 123-130.

PALESTRINA, Giovanni Pierluigi. *Magnificat a 4 v secundi toni* [en línia]. Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B) Digitalisierte Sammlungen Mus. Ms. 16779/8. <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN729376559&PHYSID=PHYS_0029&DMDID=DMDLOG_0002> [Consulta: 14 març 2018].

— *Magnificat a 6 v (S, A, T1/2, B1/2), RISM-OPAC, RISM ID no: 452023335* [en línia]. Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B) Mus. Ms. 16779/6. <https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=2&identifier=251_SOLR_SERVER_1426724589> [Consulta: 13 març 2018].

PRAETORIUS. *Syntagma musicum III* (1619). Ed. facsímil. Basilea: Bärenreiter, 2001.

PUJOL, David (ed.). *Mestres de l'Escolania de Montserrat*. Vol. I: *Joan Cererols. Obres completes*, *I*, Barcelona: Publicacions Abadia de Montserrat, 1981. [1a. ed., 1930]

PUJOL, David; SEGARRA, Ireneu; ESTRADA, Gregori (ed.). *Mestres de l'Escolania de Montserrat*. Vol. IX: *Joan Cererols. Obres completes, V*. Barcelona: Publicacions Abadia de Montserrat, 1981.

RIEMER, Otto. «Schadaeus». A: *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 22. Londres, 2001.

RIEMER, Otto; GOTTWALD, Clytus. «Bodenschatz». A: *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 3. Londres, 2001.

RIFÉ, Jordi. «La música religiosa en romanç en el Barroc». A: *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Vol. II. Barcelona: Edicions 62, 1999, p. 53-94.

— «Relació entre la música i el text en la música religiosa del Barroc hispànic: de la retòrica a la música». *Revista Catalana de Musicologia*, XI (2018), p. 83-105.

RIFKIN, Joshua; MCCULLOCH, Derek; BARON, Stephen; GUDEWILL, Kurt. «Schütz, Heinrich». A: *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 17. Londres, 1980.

RIZZUTI, Alberto. *Fra Kantor e Canticum*: *Bach e il Magnificat.* Alexandria: Edizioni dell'Orso, 2011.

SAN AMBROSIO. *Obras de San Ambrosio I*: *Tratado sobre el Evangelio de San Lucas*. Madrid: La Editorial Católica, 1966. (Biblioteca de Autores Cristianos)

SCHÜTZ, Heinrich. *H. Schütz Sämtliche Werke*. *Herg. Philipp Spitta*. Vol. 2. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1968. (Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1885 ff)

— *Heinrich Schütz. Magnificat SWV 468. Stuttgarter Schützausgabe, Herausgegeben von Günter Graulich unter Mitarbeit von Paul Horn*. Stuttgart: Hänssler Edition, 1968.

— *Heinrich Schütz Psalmen Davids 1619*, *Nr. 23-26, Herg. Werner Breig*. Kassel: Bärenreiter, 1994.

— *Schütz-Dokumente*. Vol. 1: *Herausgegeben von Michael Heinemann*. Colònia: Verlag Dohr, 2010.

— *Heinrich Schütz Sämtlicher Werke*, *Geistliche Chor-Music*. Vol. 12: *Herausgegeben von Michael Heinemann*. Stuttgart: Carus, 2016.

SEGARRA, Ireneu. «Montserrat». A: *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 17. Londres, 2001.

SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. *Venetian instrumental music from Gabrieli to Vivaldi.* Nova York: Dover Publications, 1994.

STEVENSON, Robert. *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza, 1992.

STRAHLE, Graham. «Parodia y policoralismo en la "Missa de batalla" de Juan Cererols». *Nassarre*, VII/1 (1991), p. 133-159.

VICTORIA, Tomás Luis de. «Thomae Lu / divic de Victoria / … / Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, & alia quâ plurima. / Quae partim Octonis, alia Nonis, alia Duodenis / vocibus concinuntur. / … / Matriti, / Ex Typographia Regia. / Anno MDC» [en línia]. Biblioteca Digital Hispánica. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000040248&page=1> [Consulta: 4 abril 2018].

— *Magnificat en 1. To (dòric) a 6 v (S1/2, A, T1/2, B)* [en línia]. RISM-OPAC, RISM ID no: 452515004. Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B) Mus. Ms. 22340.

WABRICK, J. C. *The polychoral settings of the vespers by Juan Cererols*. Tesi doctoral. Cincinnati: Proquest, 1975.

WEBER, Edith. *Le Concile de Trente et la musique*. París: Librairie Honoré Champion, 1982.

WEBER-BOCKHOLDT, Petra. «Die lateinische Sprache im Werk von Heinrich Schütz». *Schütz-Jahrbuch* (1993), p. 51-62.

WOLLNY, Peter. *Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts. MBM (Mitteldeutsche Barockmusik).* Beeskow: Ortus Musikverlag, 2016.

ZYWIETZ, Michael. «Schadaeus». A: *MGG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart), herausgegeben von Ludwig Finscher*. Vol. 14. Kassel: Bärenreiter, 2005, p. 1157-1158.

Revista Catalana de Musicologia, núm. XII (2019), p. 115-134
ISSN (ed. impresa): 1578-5297 / ISSN (ed. electrònica): 2013-3960
DOI: 10.2436/20.1003.01.81 / *http://revistes.iec.cat/index.php/RCMus*

L'OBRA DE JOAN CERER OLS AL FONS VERDÚ DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA. EL PARE DAVID PUJOL I LA PUBLICACIÓ A *MESTRES DE L'ESCOLANIA DE MONTSERRAT*

JOSEP M. SALISI I CLOS
Conservatori Superior de Música del Liceu

RESUM

Dins el Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya (BC), s'hi troben una vintena de composicions de Joan Cererols, contingudes en dos dels tres manuscrits que el conformen. Les còpies de les obres de Cererols són fruit de la mà de Josep Segarra Colom, prevere a l'església verdunina l'últim quart del segle XVII.

Les composicions del mestre montserratí foren copiades pel pare David Pujol el 1931, i el 1934 els manuscrits musicals arribaren a l'actual Biblioteca de Catalunya gràcies a Higini Anglès, i avui dia es troben dins el genèric de Fons Verdú. Més endavant, la majoria de les obres verdunines de Joan Cererols foren publicades pel mateix Pujol dins la col·lecció *Mestres de l'Escolania de Montserrat*.

PARAULES CLAU: música, Montserrat, Biblioteca de Catalunya, Cererols, Verdú.

THE WORK OF JOAN CERER OLS IN THE VERDÚ HOLDINGS OF THE NATIONAL LIBRARY OF CATALONIA: FATHER DAVID PUJOL AND PUBLICATION IN THE *MESTRES DE L'ESCOLANIA DE MONTSERRAT* SERIES

ABSTRACT

The Verdú holdings of the National Library of Catalonia contain around twenty compositions by Joan Cererols, which are found in two of the three manuscripts that form these holdings. The copies of Cererols' works were done by Josep Segarra Colom, the presbyter of the church of Verdú in the last quarter of the 17th century.

The compositions of Cererols, who was the master of the Montserrat music school, were recopied by Father David Pujol in 1931 and the musical manuscripts were taken by

Higini Anglès to today's National Library of Catalonia in 1934. They are now found in the general section of the Verdú holdings. Subsequently, most of Joan Cererols' works from Verdú were published by Pujol in the series *Mestres de l'Escolania de Montserrat* (Masters of the Montserrat Music School).

KEYWORDS: music, Montserrat, National Library of Catalonia, Cererols, Verdú.

PRESENTACIÓ

La documentació musical sempre ha estat envoltada d'interès, ja sigui pels investigadors i estudiosos, com pels intèrprets, i això té com a resultat final la intenció de saber més sobre les composicions musicals estudiades, així com el fet de donar-les a conèixer en publicacions i fer-les presents tant en audicions com en gravacions.

Poques vegades s'arriba a conèixer com de rellevant ha estat la documentació musical en els distints processos històrics que ha viscut. En aquest sentit, «algú» va tenir interès a escriure-les —el mateix compositor—, el copista a copiar-les, el col·lector a col·lectar-les, l'arxiver a conservar-les, l'investigador a descobrir-les i estudiar-les, i els músics pràctics a donar-los vida. Sovint desconeixem quin valor, i amb quins criteris, ha merescut la documentació musical al llarg del temps i en el decurs d'aquests distints processos.

Aquest treball tracta justament sobre aquests fets i pren com a punt de partida les obres de Joan Cererols del Fons Verdú, de la manera com es col·lectaren, com es copiaren, on i com es conservaren i, posteriorment, l'interès que conduí el pare David Pujol a publicar-les dins la col·lecció *Mestres de l'Escolania de Montserrat*. Els cinc volums que enceten la col·lecció montserratina contenen un bon nombre de composicions d'aquest mestre montserratí que es troben al Fons Verdú actual. Es tracta de l'estudi de les obres dins d'aquest fons, la trajectòria que sofriren i la publicació posterior.

LES OBRES DE JOAN CERER OLS I LA SEVA CONSERVACIÓ A L'ARXIU PARROQUIAL DE VERDÚ

El fons arxivístic parroquial de Verdú és destacable perquè conté una àmplia documentació que va des del segle XII fins al segle XIX.[1] Un dels trets que més sobresurten són els llibres sacramentals, ininterromputs des del 1417, molt temps abans de la normativa de Trento referent a la documentació sacramental, els *quinque libris*, i només superada un any d'antiguitat per una partida de naixement a Lleida, considerades aquestes dues les més antigues de la Península.

1. Miquel Àngel FARRÉ TARGA, *L'Arxiu Parroquial de Santa Maria de Verdú*, Tàrrega, Arxiu Històric Comarcal, 2002.

Fins al primer terç del segle XX, l'arxiu verduní contenia un corpus musical extraordinari, que ja es va iniciar a finals del segle XI.[2] Tot i així, el corpus més destacable el prenen les composicions escrites a la segona meitat del segle XVII i al primer quart del segle XVIII, les que es corresponen als manuscrits musicals 1168, 1637 i 1638, conservats a la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya (BC). Aquesta també conté obres medievals del segle XI al segle XV, dins el topogràfic 1451. Altres composicions que s'havien copiat i conservat a l'arxiu parroquial verduní es troben actualment a l'Arxiu Comarcal de la Segarra; a Cervera, concretament, són deu obres destinades a la litúrgia dels difunts.[3] Darrers estudis documentals han tret a la llum noves pertinences de documentació que havia pertangut a l'arxiu verduní i que actualment també es troba a la Biblioteca de Catalunya, documents que caldrà estudiar posteriorment i fer-ne una valoració musicològica.[4]

EL COPISTA JOSEP SEGARRA COLOM

La pràctica totalitat de les partitures del període barroc conservades a l'arxiu parroquial verduní són còpia d'una sola persona, el prevere local Josep Segarra Colom, de qui no es té constància que hagués estat mestre de capella o organista; en canvi, sí que sabem que va ser prefecte dels infants de la capella de música local. De la seva mà es conserven dos volums de música a «cant d'orgue», el que vindrien a ser els manuscrits musicals 1168 i 1638, ambdós de música exclusivament litúrgica. El primer conté 840 pàgines i el segon 440, i amb signes evidents de no estar acabat. Avui dia a aquest darrer volum se li han donat unes cobertes noves de pell, però a l'original les tapes eren temporals, fetes de retalls de pergamí recosits, un signe evident que es tractava d'unes cobertes provisionals. A més dels dos volums, Segarra Colom copià centenars de papers solts de música, en format de

2. Higini Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans i Biblioteca de Catalunya, 1935, p. 178 (reproducció de Biblioteca de Catalunya i Universitat Autònoma de Barcelona, 1988); Joaquim Garrigosa i Massana, *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2003, p. 107-113; Josep M. Salisi i Clos, «Les partitures de la capella de música de Santa Maria de Verdú. Segles XI-XVIII», *Urtx: Revista Cultural de l'Urgell*, 11 (1998), p. 70-88; Josep M. Salisi i Clos, «Manuscrits musicals dels segles XI-XV a l'església de Santa Maria de Verdú», a *Actes de la XLII Jornada de Treball Romànic Tardà a les Terres de Lleida/Ponent*, Sant Martí de Maldà, Grup de Recerques de les Terres de Ponent (2013), p. 517-546; Josep M. Salisi i Clos, «Tres composicions musicals dels segles XII-XIV de Verdú i Vallbona de les Monges», a *Actes de la XLII Jornada de Treball Romànic Tardà a les Terres de Lleida/Ponent*, Sant Martí de Maldà, Grup de Recerques de les Terres de Ponent (2013), p. 549-574.

3. Josep M. Salisi i Clos, «Obres del fons musical de Santa Maria de Verdú a l'Arxiu Comarcal de la Segarra», *Miscel·lània Cerverina*, 19 (2009), p. 249-269.

4. Anna Gudayol i Torelló, «Pervivència d'una biblioteca litúrgica: fragments de còdexs de l'Arxiu Parroquial de Verdú a la Biblioteca de Catalunya», *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, XXII (2014), p. 53-94.

particel·la. En definitiva, el fons musical verduní conté més de sis-centes composicions de seixanta-set autors diferents, principalment de l'àrea catalana.

Tot i el nombre destacat d'obres copiades, hi ha evidències que mostren que aquest arxiu musical contenia més composicions d'aquest període i que, malauradament, en un moment o altre, es van perdre. Aquest fet ens el fa entendre una numeració interna de les obres en particel·la, i justament falten diverses composicions segons la numeració conservada.[5]

En el cas concret de Joan Cererols, s'han guardat en aquest fons una vintena de composicions en els manuscrits de música 1168 i 1637, i és gràcies a la conservació d'aquest fons i a l'obra del pare David Pujol que avui les podem conèixer en format de partitura transcrita i editada.

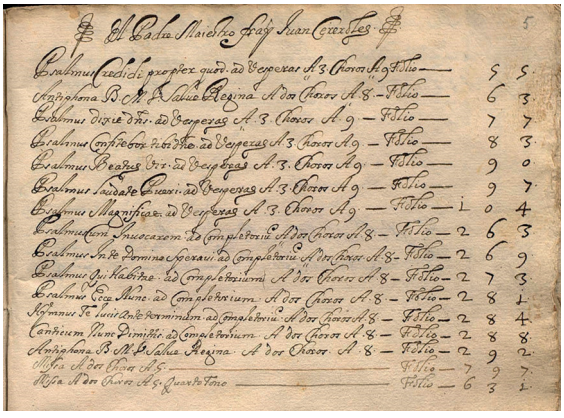


FIGURA 1. Obres de Joan Cererols a l'índex de l'M 1168 (BC).

DISGREGACIÓ I RECUPERACIÓ D'UNA PART DE L'ARXIU MUSICAL VERDUNÍ I EL CONEIXEMENT D'AQUEST

Amb el pas del temps, aquestes composicions barroques es conservaren a l'arxiu parroquial verduní, però malauradament aquest va anar perdent els materials musicals. Un exemple clar que ho evidencia és el mateix manuscrit musical 1168, que desaparegué de Verdú en data desconeguda i feu cap a una botiga d'antiguitats de Barcelona. Com també sortiren les deu composicions que actualment es troben a l'Arxiu Comarcal de la Segarra, a Cervera. Avui en dia, a l'Arxiu Parroquial de Verdú es conserven tan sols dues particel·les soltes d'una obra *a lo humano*, i una còpia manuscrita a llapis d'una obra del segle XVI, ambdues d'autoria anònima.

5. Josep M. SALISI I CLOS, «El proceso compilatorio en la música hispánica a finales del siglo XVII e inicios del XVIII: el caso particular del Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya», *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical* (AEDOM), 20 (2016), p. 98-123.

No és fins al 1930 que Higini Anglès redescobreix aquest fons musical i que s'inicien els passos pertinents per a conservar-lo. Durant gairebé mig segle, el fons verduní restà oblidat i no és fins a la dècada dels vuitanta del segle passat que aquest fons torna a estar present entre els musicòlegs. Així doncs, Miquel Querol, Francesc Bonastre i Antonio Ezquerro, entre d'altres, mostren interès per les obres d'aquest fons musical i en duen a terme diverses publicacions.[6] Més endavant, jo mateix en presento una relació d'obres fins a fer-ne el tema central de la meva tesi doctoral.[7]

EL VOLUM DE MÚSICA 1168 I L'OBRA DE JOAN CERER OLS

Sembla ser que el volum 1168 es comença a confeccionar vers el 1691, almenys és la data que consta a l'inici del volum, i es clou abans del 1702, any en què consta que s'inicia el segon volum, el que coneixem com a 1638. L'M 1168 està format per diversos lligalls de folis, i l'obra de Cererols es troba repartida en distints lligalls, fet que mostraria que va ser copiada en diferents *tempos*. L'única data que mostren algunes de les còpies de Joan Cererols és la del 1683, i, amb tota seguretat, es tractaria de la data de la còpia, ja que Cererols mor el 1680, tres anys abans. Les obres del mestre montserratí que conté el volum 1168 són:

—*Credidi*, p. 55-59, al primer lligall (l'anticipa una obra d'Anton Font i la segueix una de Bailón).

—*Salve Regina*, p. 63-71, al segon lligall (l'anticipa una pàgina en blanc i la segueix una obra de Josep Raduà).

—*Dixit Dominus*, p. 77-82, al segon lligall (l'anticipa una pàgina en blanc i la segueix el mateix Cererols).

—*Confitebor*, p. 83-89, al segon lligall.

—*Beatus vir*, p. 90-96, al segon lligall.

6. Miquel Querol i Gavaldà, *Cançoner català dels segles XVI-XVIII*, Barcelona, Consell Superior d'Investigacions Científiques, 1979, p. 23, 24, 30 i 80-89, col·l. «Monumentos de la Música Española», XXXVII; Francesc Bonastre i Bertran, *Historia de Joseph*: *Oratori de Lluís Vicenç Gargallo (c. 1636-1682)*, Barcelona, Diputació de Barcelona i Biblioteca de Catalunya, 1986, p. 27-35; Francesc Bonastre i Bertran, *Estudi sobre el barroc musical hispànic*, vol. II: *Completes a 15, de Francesc Soler († 1688)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1988, p. 21-53 i 107; Josep Pavia i Simó, *La música en Cataluña en el siglo XVIII*: *Francesc Valls (1671 c. - 1747)*, Barcelona, Consell Superior d'Investigacions Científiques, 1997, p. 309 i 310; Antonio Ezquerro Esteban, *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*, Barcelona, Consell Superior d'Investigacions Científiques, 2002, col·l. «Monumentos de la Música Española», LXV; Daniel Codina i Giol, «El manuscrit 1638, procedent de la Collegiata de Verdú», *Revista Catalana de Musicologia*, II (2004), p. 103-130.

7. Josep M. Salisi i Clos, «Les partitures de la capella de música de Santa Maria de Verdú. Segles XI-XVIII», *Urtx*: *Revista Cultural de l'Urgell*, 11 (1998); Josep M. Salisi i Clos, *La música religiosa a Catalunya a finals del segle XVII*: *El Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs i Diputació de Lleida, 2010; Josep M. Salisi 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*, tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, volums 1-3.

—*Laudate pueri*, p. 97-103, al segon lligall.

—*Magnificat*, p. 104-111, al segon lligall (la segueix una obra d'autoria anònima).

—*Cum invocarem*, p. 263-268, al tercer lligall (l'anticipa una pàgina en blanc i la segueix Cererols).

—*In te Domine*, p. 269-272, al tercer lligall.

—*Qui habitat*, p. 273-280, al tercer lligall.

—*Ecce nunc*, p. 281-283, al tercer lligall.

—*Te lucis*, p. 284-287, al tercer lligall.

—*Nunc dimittis*, p. 288-291, al tercer lligall.

—*Salve Regina*, p. 292-296, al tercer lligall (la segueix una obra de Miquel Selma).

—*Missa*, en quart to, p. 631-646, al quart lligall (l'anticipa una obra de Miguel Tello i la segueix una de Josep Reduà).

—*Missa*, en cinquè to, p. 797-804, cinquè lligall (l'anticipa una obra de Joan Prim i la segueix una de Joan Verdalet).

Segons aquesta relació, es pot dir que l'obra de Cererols va ser copiada en quatre blocs: pràcticament, de la pàgina 55 a la 111, de la 263 a la 296, de la 632 a la 636 i de la 794 a la 804.

Una altra mostra que les obres de Cererols foren copiades en uns temps diferenciats, encara que no sigui definitivament determinant, són les marques d'aigua del suport. En aquest cas, els lligalls que contenen les obres de Cererols es troben en papers de tres fàbriques diferents i, segons els lligalls, agrupats en papers d'una mateixa fàbrica.

LES OBRES DE JOAN CEREROLS AL MANUSCRIT DE MÚSICA 1637

El manuscrit 1637 és un ampli recull de particel·les que conté les obres de diversos autors i on es presenten tant composicions destinades a la litúrgia, com paralitúrgiques i *a lo humano*. En aquest cas, cal destacar els tres villancets de Cererols, coneguts gràcies a aquest fons musical: *Vuela, paloma divina*, a dues veus; *Soles, penas y cenas*, a quatre veus, i també amb la mateixa disposició vocal, *Venid, zagales, venid*. S'hi troben també unes *Lletanies* a quatre veus, i els salms de *Tèrcia de diumenge*, ara a vuit veus. A la vegada, el manuscrit aporta dues composicions més de Cererols, en aquest cas, incompletes: la *Missa de difunts*, a set veus, i una *Salve Regina*, a sis veus, de la qual només s'ha conservat la part de l'*Alto* del segon cor.

EL PROCÉS DEL CONEIXEMENT I RECUPERACIÓ DEL FONS MUSICAL I L'INTERÈS DEL PARE DAVID PUJOL

En el cas de la documentació musical verdunina, hi intervenen diverses persones amb relació a la descoberta i al coneixement dels materials musicals. En

primer lloc, es troba el prevere local mossèn Josep Cases, organista i mestre de la capella parroquial. És ell qui posa en coneixement l'antiga documentació verdunina a qui havia estat el seu mestre de música al seminari de Solsona, mossèn Ricard Penina, que llavors es trobava als Lluïsos de Gràcia, que amb anterioritat havia estat organista a l'església de Tàrrega, a pocs quilòmetres de Verdú. Penina, un cop s'assabenta del fons verduní, comenta a Cases que possiblement Higini Anglès podria estar-hi interessat.

El fet que destapa el fons, però, rau en la venda del volum que coneixem com a 1168 per part de l'antiquària del carrer de la Palla de Barcelona, Dolors Campanera, que vengué el manuscrit a Higini Anglès, el 1931, per cent cinquanta pessetes.

Cal suposar que és en aquest punt quan arranca el coneixement d'Anglès sobre el fons verduní. Dolors Campanera era natural de la població tarragonina de Bràfim i residia a Bellpuig, també a pocs quilòmetres de Verdú. És molt probable, doncs, que el manuscrit en qüestió hagués sortit de l'arxiu parroquial verduní en un moment o altre mitjançant algun prevere o d'algú relacionat amb l'església local amb la intenció de copiar-lo, estudiar-lo o conservar-lo personalment i que amb el temps hauria arribat a mans de l'antiquària. Dolors Campanera, sabedora del valor que podria tenir aquest document musical i coneixent de l'interès d'Anglès per la música del passat, possiblement l'hi hauria ofert.[8]

A la vegada, mossèn Cases, i després de l'assessorament de mossèn Penina que li recalca que Higini Anglès hi podria estar interessat, escriu a Anglès i aquest li comenta que es traslladaria a Verdú per a veure els materials musicals. Anglès visita l'arxiu parroquial verduní el 1934 acompanyat de mossèn Batlle i un altre sacerdot i coneix de primera mà els materials musicals que s'hi conserven. En la visita, coincideix amb el bisbe solsoní Valentí Comellas, que tenia un afecte especial per la vila, ja que havia estat el seu primer destí en sortir del seminari de Solsona. Anglès li fa entendre que els materials musicals estarien més ben conservats a la Biblioteca de l'Institut d'Estudis Catalans, i que servirien per a l'estudi i la divulgació posterior. El prelat accedeix i Anglès s'endú tot el que li vingué de gust, amb autorització del bisbe i a desgrat de l'organista i mestre de capella mossèn Josep Cases. Aquest, amb les presses, en fa una llista mentre la delegació barcelonina era a dinar. Posteriorment, mossèn Cases en fa una redacció de com ocorregueren els fets.

> A fi de fer conèixer els valors de la nostra vila de Verdú que guardava a l'Arxiu Parroquial, vaig comunicar al meu mestre de música en el Seminari de Solsona, llavors director dels Lluïsos de Sant Felip Neri de Gràcia, Mn. Ricard Penina, un índex de peces i autors que allí es guardaven. Després d'un temps, em contestà dient-me que hi havia coses molt bones, bo i citant-me que hi havia una missa on es feien sentir

8. En una conversa amb la filla de Dolors Campanera, Dolors Xinxó i Campanera, una senyora ja octogenària en la primera dècada del 2000, em comentà que la seva mare conservava un gran recull de llibres extrets de la biblioteca particular d'un mossèn de Bellpuig. Entre aquests s'hi hauria pogut trobar l'exemplar verduní.

> totes les melodies del toc de campanes de la Catedral de Barcelona, però que ell no s'hi dedicava, i per això hi havia un gran tècnic musicògraf, Mn. Higini Anglès, al qual em dirigí. Després d'un temps em contestà Mn. Higini que vindria a Verdú amb el Sr. Rubió, director del Museu de la Generalitat. // En aquell entremig, a principis de l'any 1933 va venir a visitar Verdú, acompanyat dels seus cosins de Tàrrega, el P. David Pujol, O. S. B., director de l'Escolania de Montserrat, i vaig tenir interès a ensenyar-li aquell gran munt de solfes, i al cap de poc ja va venir i s'emportà totes les peces que hi havia d'autors benedictins, per a copiar-les, i al cap de poc temps, religiosament me les envià des del Santuari del Miracle. // El 17 de gener de 1934 se'm presentaren Mn. Higini Anglès i Mn. Batlle i un altre sacerdot, i dient-los que el Sr. Bisbe de Solsona, Dr. Comelles, passava uns dies a Verdú, li varen anar a exposar l'objecte de la seva vinguda i reberen totes les facilitats per part del Sr. Bisbe. // Els acompanyo a la Rectoria i els ensenyo els pergamins de solfa il·luminada amb colors de dos, tres, quatre i cinc ratlles gregorianes: aquest últim era un pergamí partitura o part d'un Credo de l'Escola d'Avinyó; a més, un llibre de mig foli que semblava àrab amb lletres il·luminades a quatre colors, i tapes de cuir en relleu, amb filigranes del mateix estil àrab. Després passàrem al prestatge de les solfes, de paper i de papirus, i després de mirar les peces de les solfes que allí hi havia, marxaren a dinar i fins a la tarda. I a la tarda, quan hi vaig anar, tot el que els vaig ensenyar s'ho varen endur per portar-ho a Barcelona. Tots aquells papers estaven inventariats amb l'escrit de «Estos papers són de la Comt. de Verdú … 1763 [segueix el llistat d'autors i obres]».[9]

Concretament, Anglès i els seus acompanyants s'endugueren els manuscrits que actualment coneixem amb el topogràfic M 1451, M 1637 i M 1638. Com es pot veure, els números de registre no són correlatius, fet que indica que no entraren a la Biblioteca en el mateix moment. Anglès s'endugué els documents verdunins, amb permís episcopal el gener del 1934, però al llibre de registres de la Biblioteca de Catalunya consta l'arribada en diferents dates i a algun se li posa un preu de compra, quan en realitat fou, segons mossèn Cases, una donació.

De fet, dos anys abans de l'anada d'Higini Anglès a Verdú, el 1932, el pare David Pujol visità l'arxiu parroquial. Ben bé podria ser que Pujol ja fos coneixedor del fons verduní, i que estigués al cas del volum que Anglès adquirí a Dolors Campanera. Si fos així, ja seria sabedor de les obres verdunines de Cererols. Així doncs, Pujol visita l'arxiu parroquial i, segons Cases, s'endú cap al santuari del Miracle les partitures que considerà que eren de mestres montserratins, partitures que retornà més endavant, tal com diu Cases, «religiosament».[10]

La còpia i transcripció de les obres de Cererols li serviren per tal de continuar la tasca, iniciada ja dos anys abans amb la publicació dels dos primers volums de les obres completes de Joan Cererols.

9. Arxiu particular de Ramon Boleda Cases.

10. Josep M. Salisi i Clos, «El Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya, trajectòria i problemàtica del trasllat», *Anuario Musical* (Consell Superior d'Investigacions Científiques), 64 (2009), p. 109-136.

LES OBRES VERDUNINES PUBLICADES A *MESTRES DE L'ESCOLANIA DE MONTSERRAT*

El pare David Pujol organitzà l'edició de les obres completes de Cererols en cinc volums, però de fet, només arribà a veure'n quatre de publicats, ja que finà abans de la publicació del cinquè, i va ser el pare P. Gregori Estrada qui en clogué la publicació.

Per tal de donar coherència al conjunt de la col·lecta de l'obra cereroliana, el pare Pujol ho organitza en:

Volum I. Composicions destinades a l'ofici: vespres, completes i antífones marianes majors.

Volum II. Composicions destinades a la missa, incloent-hi l'antífona inicial *Asperges me*.

Volum III. *Tonos*, *villancicos* i *romances*.

Volum IV. Cinc misses, una en cada to, del primer al cinquè.

Volum V. Obres diverses destinades a l'ofici.

En total, s'apropa a la vuitantena de composicions conegudes del mestre montserratí.

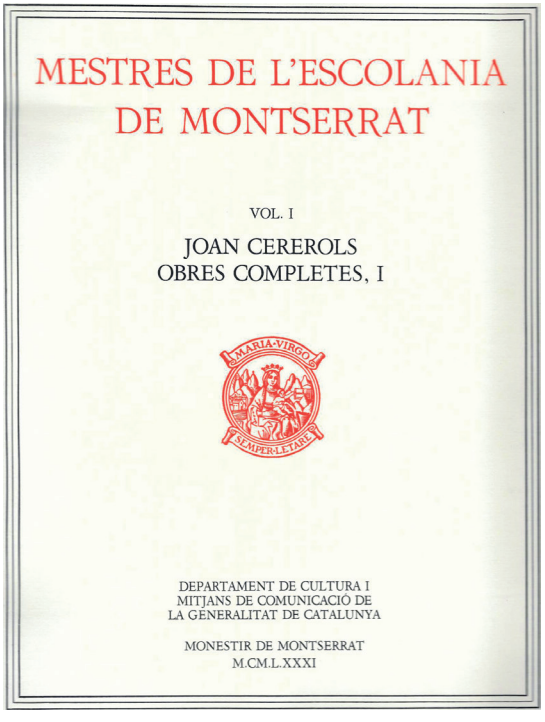


FIGURA 2. Portada del primer volum de *Mestres de l'Escolania de Montserrat* (autor).

Mestres de l'Escolania de Montserrat, volum I[11]

La primera edició de les obres completes de Cererols veu la llum el 1930, i quan el pare Pujol transcriu les composicions de Cererols no coneixia l'existència del fons verduní. Així doncs, en l'edició esmenta que les obres que es presenten han estat transcrites d'un manuscrit copiat pel pare Bartomeu Blanch a mitjan segle XIX.

Les coincidències entre les obres del Fons Verdú i l'obra copiada per Blanch i publicada per Pujol són: els salms de vespres a nou veus (p. 3-15): *Dixit Dominus*, *Confitebor tibi*, *Beatus vir*, *Laudate pueri* i *Credidi*.

En el manuscrit 1168, en primer lloc, es troba el salm *Credidi* (p. 55-59), el segueixen els salms *Dixit Dominus* (p. 77-83), *Confitebor tibi* (p. 83-89), *Beatus vir* (p. 90-96) i *Laudate pueri* (p. 77-104). En canvi, no s'hi troben els salms *Lætatus sum* i *Nisi Dominus*, que sí els publica Pujol, que els extreu de les còpies de Blanch. Al manuscrit verduní després dels salms de vespres es troba el *Magnificat*, també a nou veus (p. 104-111).

Al manuscrit verduní aquestes obres es troben escrites en folis en sentit apaïsat i en disposició contraposada o de mirall entre el primer i el segon cor, és a dir: tiple, *alto*, tenor i baix pel que fa al primer cor, i baix, tenor, *alto* i tiple, pel que fa al segon cor, a més de la part de l'acompanyament. A la transcripció, Pujol presenta les parts com a l'original, en claus baixes, tal com es troba també al manuscrit verduní. En canvi, el salm *Credidi*, que a Verdú va ser copiat amb anterioritat a la resta de salms de vespres, es presenta en la disposició habitual pel que fa a les veus: tiple, *alto*, tenor i baix en el primer cor i tiple, *alto*, tenor i baix en el segon cor, amb la part de l'acompanyament sota les veus.

Mestres de l'Escolania de Montserrat, volum II[12]

De les composicions publicades en aquest volum, al fons verduní, tan sols s'hi troba la part de l'acompanyament de la *Missa de difunts*, a set veus (M 1637-IV/13). Aquesta part presenta certes diferències amb relació a la mateixa part publicada per Pujol. En aquest sentit, a la particel·la solta s'hi troba l'entonació del *Te decet himnus*, mentre que a la de Pujol no hi apareix, igual que algun xifrat que es presenta en el manuscrit i que a la publicació no s'especifica; a la vegada alguna figura ha estat intercanviada d'octava. Al mateix temps, a la còpia de Segarra Colom hi manca la part de *Dona eis domine*.

El pare Pujol esmenta que aquesta obra ha estat copiada del manuscrit que es troba a l'Arxiu Parroquial de Canet de Mar, i també esmenta que algunes parts es troben copiades a la Biblioteca de Catalunya, M 402, i a l'Arxiu Capitular de Lleida.

11. David Pujol (ed.), *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. I: *Joan Cererols. Obres completes, I*, Abadia de Montserrat, primera edició, 1930, segona edició, 1981, p. 3-53.

12. David Pujol (ed.), *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. II: *Joan Cererols. Obres completes, II*, Abadia de Montserrat, primera edició, 1931, segona edició, 1982, p. 177-244.

Mestres de l'Escolania de Montserrat, volum III[13]

Quan es publica aquest volum, David Pujol ja coneixia els materials del fons verduní. En aquest volum totes les composicions són villancets, i els tres darrers de la publicació són els que es trobaren copiats a Verdú:

— *Venid, zagales, venid*, a quatre veus. Conté les parts de tiple 1r, tiple 2n i *alto* (M 1637-II/47). *Cantus* 1r, *cantus* 2n, *alto*, tenor i «guión para el órgano» o acompanyament (M 1637-IV/2). Els dos manuscrits corresponen a dues grafies diferents i cap de les dues no és de Segarra Colom.

— *Soles, penas y cenas*, a quatre veus (M 1637-IV/3). Tiple 1r, tiple 2n, *alto* i tenor i no conté l'acompanyament. Aquesta obra sí que és còpia de Segarra Colom.

— *Vuela, paloma divina*, *para la Asumption de la Virgen Maria*, a dues veus (M 1637-IV/1). Conté les parts de tiple, tenor i acompanyament. La grafia correspon també a Josep Segarra Colom.

Mestres de l'Escolania de Montserrat, volum IV[14]

S'hi troben dues misses: la *Missa* a cinc veus, en 4t to; *Soli Deo honor et gloria* (M 1168, p. 632-636), i la *Missa* a cinc veus, en 5è to (M 1168, p. 797-804). Ambdues misses al manuscrit verduní es presenten amb disposició normal, sense l'efecte mirall que s'ha vist anteriorment. Pel que fa a la primera missa, la de 4t to, també es troba a l'M 1637-IV, concretament: la part de l'*alto* del 2n cor (IV-16); del baix del 2n cor (IV/16) —amb grafia diferent de la de Segarra—; el *cantus* i baix del 2n cor (IV/4), i la de tenor del 2n cor (IV/15). En una de les parts, mossèn Cases hi anotà: «En 1932 el Rnt P. David Pujol O. S. B., vingué a eixa vila de Verdú i s'endugué totes les solfes que eren d'algun monjo seu, les copiaren i les retornaren».

Pel que fa a la segona missa, la de 5è to (M 1168, p. 797-804), també es troba a l'M 1637-IV; concretament: la part de *cantus* del 1r cor, *cantus* del 2n cor i l'acompanyament (IV-4); *cantus* del 1r cor (M 1637-IV/14); *alto* del 2n cor (IV/16); baix del 2n cor (només el *Kyrie*) (IV/20), i el tenor del 2n cor (IV/15). En les dues misses, el pare Pujol en presenta l'acompanyament amb la reducció de les veus, i en fa l'harmonia allà on no canten algunes de les parts. En una de les particel·les, mossèn Cases hi afegeix: «Al Santuari del Miracle (Riner) hi ha còpia feta pel P. David Pujol O. S. B.».

Referent a les dues misses, el pare David Pujol esmenta en la introducció del volum IV que es troben a l'M 1198 de la Biblioteca de Catalunya, sens dubte, es tracta d'una confusió; tot i així, fa avinent que la totalitat de les misses que es pu-

13. David Pujol (ed.), *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. III: *Joan Cererols. Obres completes, III*, Abadia de Montserrat, primera edició, 1932, segona edició, 1983, p. 243-251.

14. David Pujol (ed.), *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. VII: *Joan Cererols. Obres completes, IV*, Abadia de Montserrat, 1975, p. 65-128.

bliquen en el volum no s'havien trobat amb anterioritat, durant la publicació dels tres volums anteriors.

A partir de la publicació del volum IV, el pare Pujol canvia alguns aspectes de la transcripció. En aquest moment presenta ja la transcripció de les claus passant de claus de do a claus de sol i fa, i a la vegada ampliarà el baix de l'acompanyament amb la reducció de les veus dels distints cors, fet que, anteriorment, en les tres primeres publicacions, no era així. Com a fet comú, les cinc misses d'aquest volum no contenen la part del *Benedictus*.

Les tres primeres misses estan extretes del fons de la catedral d'Urgell (Biblioteca de Catalunya, amb el topogràfic 2713), copiades per Maurici Espona, mestre de capella d'aquella catedral el 1773.

Mestres de l'Escolania de Montserrat, volum V[15]

Del fons verduní en el volum s'hi troba: el *Magnificat*, a nou veus (M 1168, p. 104-111), en disposició de mirall i l'acompanyament sota el tiple del 1r cor. El pare Pujol, en la presentació del volum esmenta amb referència al *Magnificat* que correspondria a les vespres publicades en el primer volum, i que llavors es desconeixia el manuscrit 1168 i per aquesta raó es publicà el *Magnificat* a deu veus, l'únic conegut fins llavors. En aquest sentit, la publicació ara del *Magnificat* a nou veus resol el que en el seu moment es va publicar a *Mestres de l'Escolania de Montserrat*. Al manuscrit verduní, el *Magnificat* segueix al salm de vespres *Laudate pueri*, també a nou veus.

A les vespres verdunines hi manquen els salms *Lætatus sum* i *Nisi Dominus*. Això podria ser degut al fet que al copista Segarra Colom no li degueren arribar les particel·les; d'altra banda, els hauria pogut copiar per tal de tenir la composició completa. En el manuscrit se segueix la disposició contraposada entre el segon i el tercer cor, així com la part de l'acompanyament es troba situada sota la part del tiple del primer cor. En aquest cas, David Pujol resol la part de l'acompanyament: ja no presenta la reducció de les veus, tal com s'ha vist en les dues misses, sinó que ara en proposa un acompanyament real.

També s'hi troben unes completes, alternades de manera destacada i que donen rellevància als distints plans sonors: vuit veus en dos cors / quatre veus en un cor / el cor unisonal en cant pla / i l'orgue (M 1168, p. 263-291). Tots els nombres bicorals presenten la disposició contraposada, en forma de mirall. Les completes tenen el plantejament següent: *Cum invocarem*, a vuit veus; *Et scitote el coro, Irasimini el organo*; *Sacrificate*, a vuit veus; *Signatum el coro a fructu et organo*; *In pace*, a quatre veus del primer cor; *Quoniam*, a vuit veus; *Gloria Patri el coro, Sicut erat el organo*; *In te Domine*, a vuit veus; *In manos tuas*, a quatre veus del pri-

15. David Pujol (ed.), *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. IX: *Joan Cererols. Obres completes, V*, Abadia de Montserrat, 1981, p. 8-23, 24-76, 77-85, 86-101, 114-127 i 179-206.

mer cor; *Quoniam servitudo el coro, Eduesme el organo*; *Gloria Patri el coro, Sicut erat el organo*; *Qui habitat*, a vuit veus; *Quoniam ipse el coro, Scapolis el organo*; *Scuto circumdabit*, a vuit veus; *Cadent el coro, Veruntament el organo*; *Quonima tu es*, a vuit veus; *Quoniam angelis el coro, Inmanibus el organo*; *Super aspidem*, a vuit veus; *Gloria Patri el coro, Sicut erat el organo*; *Ecce nunc*, a vuit veus; *In noctiubus el coro, Benedicat te el organo*; *Gloria Patri* a vuit veus; l'himne *Te lucis ante terminum*, a vuit veus, i el càntic *Nunc dimittis*, a vuit veus.

Segueix la *Salve Regina*, a vuit veus, *con ecos*, datada del 1683 (M 1168, p. 292-296), al manuscrit en disposició contraposada, en forma de mirall. Una segona *Salve Regina*, també a vuit veus (M 1168, p. 63-71), igualment datada del 1683 i també en disposició contraposada al manuscrit. La mateixa antífona es troba a l'M 1637-I-IV. La conformen les parts de *cantus* 1r del 1r cor (I-17); *cantus* 1r, *cantus* 2n, *alto* i tenor del 1r cor; *cantus*, *alto*, tenor i baix del 2n cor (IV-8); la part de l'acompanyament (IV-16); la part del tenor del 2n cor (IV-16); el *cantus* i l'*alto* del 2n cor (IV-16), i la part del baix del 2n cor (IV-16). David Pujol manifesta que a l'arxiu montserratí es troba en fotografia una part de tenor de procedència desconeguda (al volum II de fotografies, p. 269-270). A la vegada, Pujol presenta les dues antífones majors *Salve Regina* de manera correlativa, i esmenta que l'antífona *en falsete y en ecos* correspon al final de les completes anteriors.

Referent a aquestes particel·les de la segona antífona, el pare Pujol cau en la confusió de considerar la data del 1763 com a data de còpia, fet que és incorrecte. Aquesta data del 1763 va sempre acompanyada del text de «estos papers son de la Comunitat de Preveres de Verdú», com si es tractés d'un senyal de propietat de la documentació musical, ja que la gran majoria de documents de l'M 1637 la duen adscrita a la portadeta; a més, la grafia musical de la partitura correspon a Segarra Colom, que finà el 1730, bastants anys abans de la manifestació de propietat de la documentació musical.

Unes *Lletanies*, a quatre veus (M 1637-IV). Aquesta obra al fons verduní es presenta en tres còpies distintes: dues en particel·les i una tercera en partitura general, tal com ho especifica el pare Pujol en la presentació del volum V de *Mestres de l'Escolania de Montserrat*. Pel que fa a una de les còpies, esmenta que està acompanyada per l'arpa, mentre que en una segona s'hi anota que és per a l'orgue. Una primera per a *cantus* 1r, *cantus* 2n, *alto*, tenor i acompanyament *al arpa* (IV/6); una segona per a *cantus* 1r, *cantus* 2n, *alto*, tenor i acompanyament (IV/7), i la tercera en partitura general (IV/5). Una nova confusió de dates es fa present també en aquesta obra: a les particel·les s'hi especifica de nou la pertinència verdunina de les còpies amb l'anotació de l'any 1763; en aquest cas, però, en la publicació montserratina s'esmenta la de còpia del 1703.

Un salm de *Tèrcia dels diumenges*, a vuit veus (M 1637), concretament es tracta de l'himne del salm 118. Aquesta composició es presenta incompleta i només es coneix la del fons verduní. En aquest cas, hi manquen el *cantus*, l'*alto* i el tenor del 1r cor. En l'obra, malgrat que hi manquen tres veus del primer cor, Pujol considera interesant de publicar-la. Les parts conegudes i que publica el pare Pujol són les de: baix del 1r cor (IV/11); l'acompanyament (IV/16); *cantus* del 2n

cor (IV/10); l'alto del 2n cor (IV/25); tenor del 2n cor (IV/12), i el baix del 2n cor (IV/16). En una de les particel·les, mossèn Cases hi afegeix: «F. Joan Cererols m. de Montserrat, arreglat a veus per David Pujol O. S. B.».

Altres obres de Cererols, no present a l'obra de *Mestres de l'Escolania de Montserrat*

Es tracta de l'antífona *Salve Regina*, a sis veus, i de la qual només es conserva la part de l'*alto* del 2n cor (M 1637-IV/9). El fet que tan sols es conservi una sola part de l'obra fa pensar que Pujol en desestimà la publicació; tot i així, comenta aquesta absència en una nota al peu a la pàgina a l'índex alfabètic de les composicions de Cererols (p. xxxi).

PARTICULARITATS DE LES CÒPIES VERDUNINES DE LES OBRES DE CERER OLS

La música de Joan Cererols que es troba al Fons Verdú presenta certes particularitats que no es troben en cap més autor dels seixanta-set que conformen aquest fons. Les particularitats mostren uns trets rellevants que en destaquen certes qüestions, com ara: 1) per què copia només les obres de Cererols en el sentit de mirall entre les parts?; 2) hi ha el dubte de si al copista Segarra Colom li varen arribar les obres de Cererols en disposició de partitura general o en particel·les soltes; 3) per què el salm *Credidi* no el copia en la mateixa disposició?; 4) la presentació en mirall representa una disposició concreta de les parts vocals i instrumentals en el moment de la interpretació? El fet de presentar en l'obra de Miquel Selma en disposició «normal» de les parts dels dos cors a continuació de la de Cererols en el mateix foli mostra la intenció clara d'escriure en mirall les obres del mestre montserratí (figures 3 i 4).

Aquest particularitat escrita a les partitures només es troba en les obres a vuit i a nou veus. A més, en les obres a nou veus en tres cors, la part de l'acompanyament es troba sota el *cantus* del 1r cor, i el 2n i 3r cor també presenten la forma de mirall (figura 5). En canvi, però, les misses a cinc veus no presenten la particularitat anterior de situar l'acompanyament sota el *cantus*, sinó que ho fan sota la part del baix del 2n cor (figura 7).

En el moment de la còpia del càntic *Nunc dimittis* hi hagué una confusió entre les parts de l'*alto* i el tenor del 2n cor; en aquest cas, sembla com si el copista hagués copiat per descuit la part de l'*alto* en el segon pentagrama —en lloc del tercer segons la forma de mirall— i ho volgué arreglar en adonar-se de la confusió (figura 6).

Les dues misses no presenten aquesta disposició particular, ja que estan escrites a cinc veus i, consegüentment, no poden mostrar la disposició en forma de mirall. Les dues misses són les dues darreres obres copiades de Cererols al volum 1168 (figura 7).
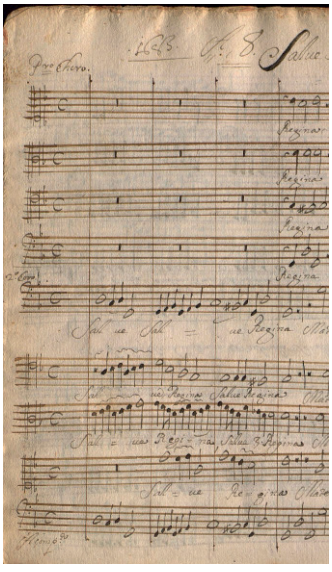


FIGURA 3. Inici de la *Salve Regina* (BC).
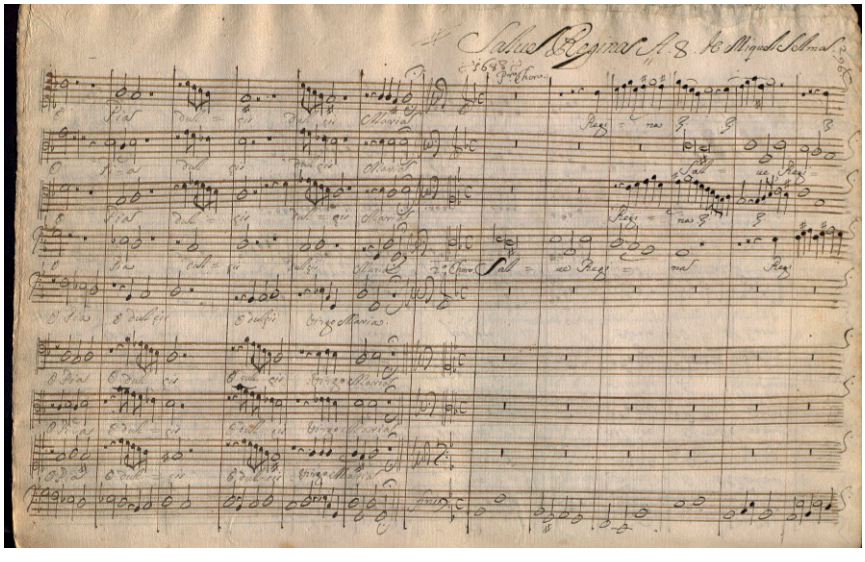


FIGURA 4. Final de la *Salve Regina* de Joan Cererols i inici de la de Miquel Selma (BC).
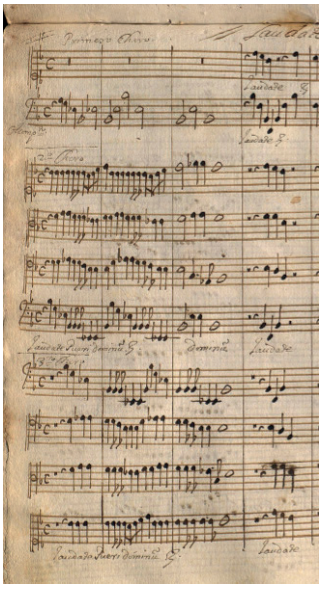


FIGURA 5. *Laudate pueri*, a nou veus (BC).
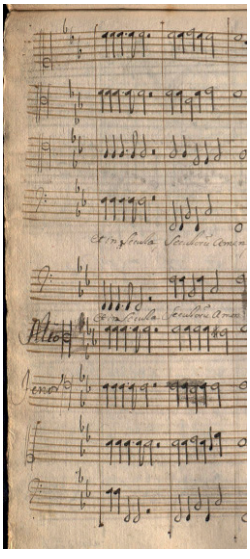


FIGURA 6. *Nunc dimittis* (BC).
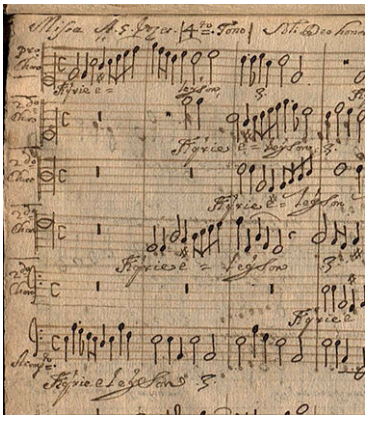


FIGURA 7. *Missa* en 4t to (BC).

Pel que fa a les particel·les del manuscrit de música 1637, s'hi veu clarament que en un dels villancets hi hagué dues mans que el copiaren, i cap és la del copista Josep Segarra Colom (figures 8 i 9), justament es tracta del villancet *Venid, zagales, venid*. En aquest punt, presenta la incògnita de si els copistes podien ser membres de la capella verdunina o si es tracta de dues còpies que ja li arribaren a Segarra, i, per tant, es tracta de còpies vingudes de l'exterior.

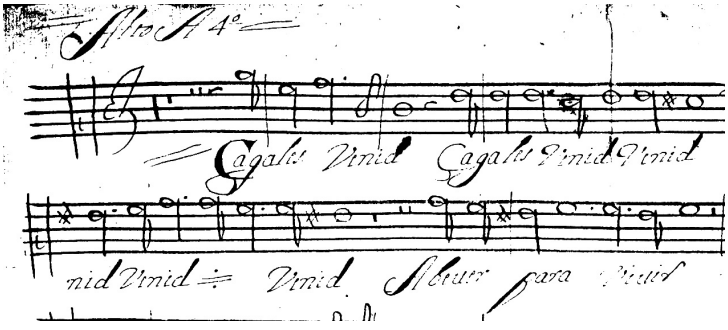


FIGURA 8. Particel·la de *Venid, zagales, venid* (BC).

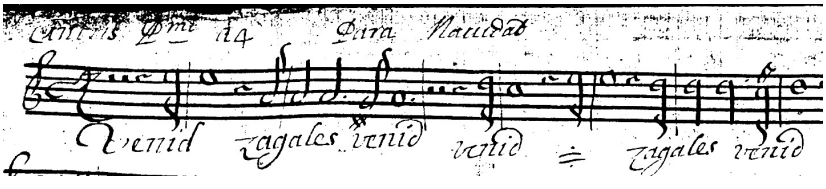


FIGURA 9. Particel·la de *Venid, zagales, venid* (BC).

A TALL DE CONCLUSIÓ

En la col·lecta de David Pujol, ens trobem davant l'inici d'una magna obra de recuperació, publicació i divulgació de les composicions dels *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, i Pujol encetà aquesta col·lecció amb un dels mestres i compositors més destacats ja no tan sols del panorama montserratí, sinó català i peninsular.

Per a poder comprendre l'extensió de la música de Cererols i la vigència en el seu propi temps cal conèixer què succeïa musicalment i culturalment a Verdú, fet que queda demostrat per la dilatada quantitat de música copiada per Josep Segarra Colom.

La conservació dels materials musicals durant segles al fons musical de l'església verdunina feu possible, en gran manera, l'ampliació del coneixement de les obres de Joan Cererols.

A la vegada, l'observació de com es copiaren les obres cererolianes dins el volum M 1168 mostra les diferències d'aquestes obres amb les de la resta de mestres de capella conservades en el volum, i atorga a les obres de Cererols una personalitat pròpia.

Aquesta particularitat presenta l'interrogant de per què es van copiar d'aquesta manera. Quin sentit tenia fer-ho en eixes disposicions si sembla que l'habitual era en un sentit més lògic —tal com les coneixem avui dia. O és que potser aquestes disposicions mostren una possible disposició de la plantilla de la capella situant les parts d'una manera molt concreta i específica en la música de Cererols?

Sens dubte, aquest fet obre una porta a possibles estudis posteriors per part dels investigadors i també dels intèrprets. Sembla que les còpies de Segarra Colom, a més de preservar i guardar la música de Cererols, van més enllà i mostren aspectes interpretatius de la música en el seu moment.

Comparant els tres primers volums de l'obra de Cererols, publicats el 1930, el 1931 i el 1932, i els dos volums darrers, el quart del 1975, i el darrer, acabat el 1978 i publicat pòstumament el 1981, es mostra una diferència clara en els criteris de transcripció per part del pare David Pujol. Això podria deure's al fet que pensava a facilitar la interpretació per part dels cors que volguessin cantar les obres del mestre Cererols.

BIBLIOGRAFIA

ANGLÈS, Higini. *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya, 1935, p. 178. [Reproducció de Biblioteca de Catalunya i Universitat Autònoma de Barcelona, 1988]

BONASTRE I BERTRAN, Francesc. *Historia de Joseph*: *Oratori de Lluís Vicenç Gargallo (c. 1636-1682)*. Barcelona: Diputació de Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1986, p. 27-35.

BONASTRE I BERTRAN, Francesc. *Estudi sobre el barroc musical hispànic*. Vol. II: *Completes a 15, de Francesc Soler († 1688)*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1988, p. 21-53 i 107.

CODINA I GIOL, Daniel. «El manuscrit 1638, procedent de la Col·legiata de Verdú». *Revista Catalana de Musicologia*, II (2004), p. 103-130.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*. Barcelona: Consell Superior d'Investigacions Científiques, 2002. (Monumentos de la Música Española; LXV)

FARRÉ TARGA, Miquel Àngel. *L'Arxiu Parroquial de Santa Maria de Verdú*. Tàrrega: Arxiu Històric Comarcal, 2002.

GARRIGOSA I MASSANA, Joaquim. *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2003, p. 107-113.

GUDAYOL I TORELLÓ, Anna. «Pervivència d'una biblioteca litúrgica: fragments de còdexs de l'Arxiu Parroquial de Verdú a la Biblioteca de Catalunya». *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, XXII (2014), p. 53-94.

PAVIA I SIMÓ, Josep. *La música en Cataluña en el siglo XVIII: Francesc Valls (1671 c. - 1747)*. Barcelona: Consell Superior d'Investigacions Científiques, 1997, p. 309-310.

PUJOL, David (ed.). *Mestres de l'Escolania de Montserrat*. Vol. I: *Joan Cererols. Obres completes, I*. Abadia de Montserrat, primera edició, 1930, segona edició, 1981, p. 3-53.

— *Mestres de l'Escolania de Montserrat*. Vol. II: *Joan Cererols. Obres completes, II*. Abadia de Montserrat, primera edició, 1931, segona edició, 1982, p. 177-244.

— *Mestres de l'Escolania de Montserrat*. Vol. III: *Joan Cererols. Obres completes, III*. Abadia de Montserrat, primera edició, 1932, segona edició, 1983, p. 243-251.

— *Mestres de l'Escolania de Montserrat*. Vol. VII: *Joan Cererols. Obres completes, IV*. Abadia de Montserrat, 1975, p. 65-128.

— *Mestres de l'Escolania de Montserrat*. Vol. IX: *Joan Cererols. Obres completes, V*. Abadia de Montserrat, 1981, p. 8-23, 24-76, 77-85, 86-101, 114-127 i 179-206.

QUEROL I GAVALDÀ, Miquel. *Cançoner català dels segles XVI-XVIII*. Barcelona: Consell Superior d'Investigacions Científiques, 1979. (Monumentos de la Música Española; XXXVII), p. 23-24, 30, 80-89.

SALISI I CLOS, Josep M. «Les partitures de la capella de música de Santa Maria de Verdú. Segles XI-XVIII». *Urtx: Revista Cultural de l'Urgell*, 11 (1998), p. 70-88.

— «El Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya, trajectòria i problemàtica del trasllat». A: *Anuario Musical* [Consejo Superior de Investigaciones Científicas], 64 (2009), p. 109-136.

— «Obres del fons musical de Santa Maria de Verdú a l'Arxiu Comarcal de la Segarra». *Miscel·lània Cerverina*, 19 (2009), p. 249-269.

— *La música religiosa a Catalunya a finals del segle XVII: El Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs: Diputació de Lleida, 2010.

— *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*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, volums 1-3.

— «Manuscrits musicals dels segles XI-XV a l'església de Santa Maria de Verdú». A: *Actes de la XLII Jornada de Treball Romànic Tardà a les Terres de Lleida/Ponent*. Sant Martí de Maldà: Grup de Recerques de les Terres de Ponent, 2013*a*, p. 517-546.

SALISI I CLOS, Josep M. «Tres composicions musicals dels segles XII-XIV de Verdú i Vallbona de les Monges». A: *Actes de la XLII Jornada de Treball Romànic Tardà a les Terres de Lleida/Ponent*. Sant Martí de Maldà: Grup de Recerques de les Terres de Ponent, 2013*b*, p. 549-574.

— «El proceso compilatorio en la música hispánica a finales del siglo XVII e inicios del XVIII: el caso particular del Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya». *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical* [AEDOM], 20 (2016), p. 98-123.

Revista Catalana de Musicologia, núm. XII (2019), p. 135-148
ISSN (ed. impresa): 1578-5297 / ISSN (ed. electrònica): 2013-3960
DOI: 10.2436/20.1003.01.82 / *http://revistes.iec.cat/index.php/RCMus*

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER: ¿ESTILO EUROPEO O TRADICIÓN LOCAL?

THOMAS HOCHRADNER I ISOLDE DELEYTO RÖSNER
Universidad Mozarteum Salzburgo

RESUMEN

No un grupo austríaco, sino la Escolanía de Montserrat fue quien grabó la primera versión de la *Missa Salisburgensis* de Heinrich Ignaz Franz Biber en 1974, algo que no puede ser considerado casual. La obra fue atribuida erróneamente, durante un largo período de tiempo, a Orazio Benevoli y está escrita en el estilo polifónico barroco originario de Italia de la primera parte del siglo XVII, un estilo que se expandió y fue imitado en toda Europa. Teniendo en cuenta que las obras instrumentales de Biber entroncan con la tradición barroca sud-germánica y austríaca, y sabiendo que Biber nunca va a traspasar la frontera de los Alpes, es necesario examinar hasta qué punto la *Missa Salisburgensis* encaja en un pensamiento musical transnacional.

PALABRAS CLAVE: Heinrich Ignaz Franz Biber, *Missa Salisburgensis*, atribución de autoría, grabado en cobre de Küsell, estilo barroco polifónico europeo.

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER: ESTIL EUROPEU O TRADICIÓ LOCAL?

RESUM

Cap grup austríac, sinó l'Escolania de Montserrat va ser qui enregistrà la primera versió de la *Missa Salisburgensis* de Heinrich Ignaz Franz Biber el 1974, i aquest fet no es pot considerar casual. L'obra fou atribuïda erròniament, durant un llarg període de temps, a Orazio Benevoli i està escrita en l'estil polifònic barroc originat a Itàlia a principis del segle XVII, estil que s'expandí i fou imitat a tot Europa. Tenint en compte, però, que les obres instrumentals de Biber entronquen amb la tradició barroca sud-germànica i austríaca, i sabent que Biber mai no va traspassar la frontera del Alps, cal examinar fins a quin punt la *Missa Salisburgensis* encaixa en un pensament musical transnacional.

PARAULES CLAU: Heinrich Ignaz Franz Biber, *Missa Salisburgensis*, atribució d'autoria, gravat sobre coure de Küsell, estil barroc polifònic europeu.

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER: EUROPEAN STYLE OR LOCAL TRADITION?

ABSTRACT

The very first version of Heinrich Ignaz Franz Biber's *Missa Salisburgensis* was recorded in 1974 not by an Austrian group of singers but rather by the celebrated *Escolania* (Boys' Choir) of Montserrat and this was not a matter of chance. For a long time this work, composed in the polyphonic style of early 17th-century Italy, was falsely attributed to Horazio Benevoli. This was a style which underwent great expansion and was imitated in all the European countries. Considering that Biber's instrumental compositions are fully consistent with the Southern German and Austrian Baroque tradition, and knowing that Biber never crossed the Alps, it is worth examining up to what point the *Missa Salisburgensis* fits in with a more transnational type of musical thought.

KEYWORDS: Heinrich Ignaz Franz Biber, *Missa Salisburgensis*, attribution of authorship, Küsell's copperplate engraving, European Baroque polyphonic style.

Una de las razones por las cuales la Escolanía de Monserrat ha tenido un gran reconocimiento internacional es una grabación publicada en los años setenta del siglo XX con el título de *Missa Salisburgensis*,[1] una misa de estilo barroco compuesta para un rango instrumental mayor al empleado usualmente en la época. En la carátula del CD, que lleva como título *Salzburger Domfestmesse*, el musicólogo austríaco Ernst Hintermaier empieza su artículo con las palabras «Adscrito a Horazio Benevoli», en el cual cuestiona que este compositor romano fuera, efectivamente, el autor de dicha obra. Y es que desde el siglo XIX se pensaba que Benevoli (1605-1672) había compuesto la misa por encargo del arzobispo Paris Conde Lodron y que había sido interpretada por primera vez en 1628 con motivo de la consagración de la catedral de Salzburgo. Sin embargo, Hintermaier propone dos autores alternativos: Andreas Hofer y Heinrich Ignaz Franz Biber, dos directores de orquesta contratados por entonces en la corte de Salzburgo, que vivieron a finales del siglo XVII. Para tener una referencia temporal, hay que decir que la diferencia de edad de Hofer y Biber respecto de Benevoli se estima en unos cincuenta años. Así pues, el carácter de la obra estaría a medio camino entre la tradición local austríaco-germana y la internacionalidad del estilo europeo.

1. *Missa Salisburgensis*: *Salzburger Domfestmesse* (CD), por Escolania de Montserrat, Tölzer Knabenchor, Collegium Aureum, con la dirección de P. Ireneu Segarra, Freiburg, Deutsche Harmonia Mundi, LC 0761.



FIGURA 1. *Missa Salisburgensis*: *Salzburger Domfestmesse* (CD), por Escolania de Montserrat, Tölzer Knabenchor, Collegium Aureum, con la dirección de P. Ireneu Segarra, Freiburg, Deutsche Harmonia Mundi, LC 0761. ® 1974, © 1991.

1. UNA PARTITURA MISTERIOSA

El primer paso para resolver esta controversia es, obviamente, examinar detenidamente su fuente primaria.[2] En la partitura aparecen cincuenta y tres voces anotadas en cincuenta y cuatro sistemas musicales, sobre veinticuatro páginas de papel de un formato peculiar de 57 × 82 cm. Estas fueron escritas hacia finales del siglo XVII por un copista de la corte salzburguesa (A-Sd, copista 111) grabadas con la marca de agua «Hombre salvaje - FW», la cual era utilizada en la fábrica papelera Lengfelden de Salzburgo entre los años 1666 y 1696. Las dos letras FW corresponden a las iniciales de Franz Wörz, por aquel entonces jefe de producción del papel.

Fueron estos datos, extraídos y analizados filológicamente desde el ejemplar original de la *Missa Salisburgensis*, los que permitieron a Ernst Hintermaier determinar su origen salzburgués y descartar la hipótesis de la autoría de Benevoli, a quien, hasta entonces y ante la inexistencia de una investigación previa, habían atribuido la obra basándose en cierta similitud que esta tenía con otras obras suyas escritas para varios coros simultáneos. A partir de ahí, surgió una miríada de nuevas incógnitas: si los cálculos fueran exactos, Benevoli tendría que haber compuesto la misa a los veintitrés años, algo que a nadie le pareció del todo descartable a tenor de su genio musical. Pero este dato podía pasar desapercibido por el

2. Ernst HINTERMAIER, «Missa Salisburgensis. Neue Erkenntnisse über Entstehung, Autor und Zweckbestimmung», *Musicologica Austriaca*, I (1977), p. 154-196.
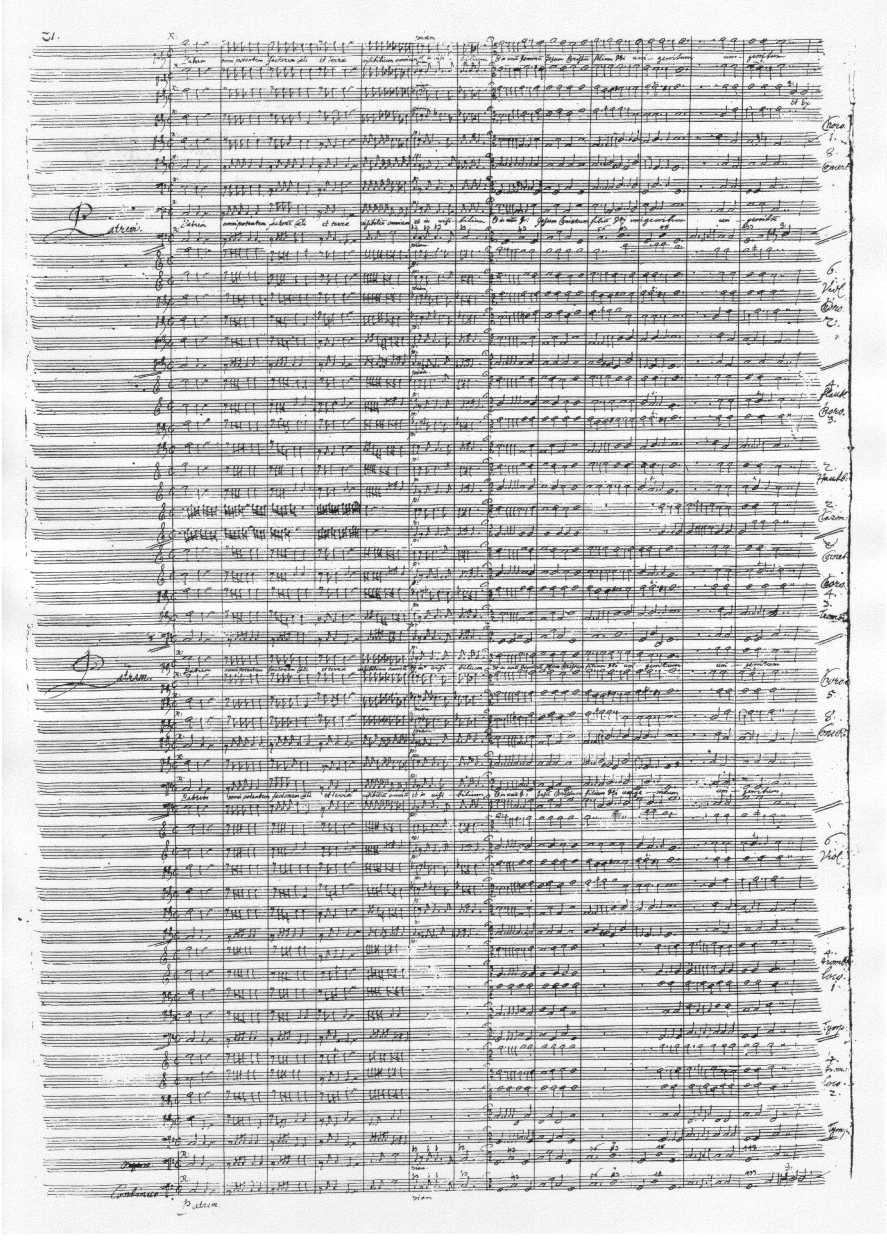


FIGURA 2. Comienzo del credo de la *Missa Salisburgensis*. De *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (*Monumentos musicales de la música en Austria*), vol. 10/2, Viena, 1903.

hecho de que la misa no compartía el mismo estilo que sus otras obras. En la *Missa Salisburgensis* emergen partes concertantes no presentes en ninguna otra obra del italiano. ¿Sería fruto del talento de Benevoli en su vocación de proyectarse al futuro? Sería plausible, habida cuenta de la excepcionalidad del hecho para el que fue compuesta: nada menos que la consagración de una catedral.

En el estudio *Salzburgs Fürsten in der Barockzeit* (*Los príncipes salzburgueses del barroco*), el historiador Franz Martin resume lo ocurrido con estas palabras:

> La consagración del 25 de septiembre de 1628 fue una de las celebraciones más grandes de Salzburgo. El arzobispo concedió amnistía y libertad a todos los refugiados y encarcelados, menos a asesinos y refugiados religiosos. Entre los invitados se encontraban nombres ilustres como el arzobispo Ferdinand de Colonia, príncipe Maximilian de Baviera, el duque Leopold de Austria-Tirol (acompañados por sus esposas), el duque Albrecht de Baviera, Franz Wilhelm Graf Wartenberg, el obispo de Osnabrück, casi todos los obispos sufragáneos, los abades y prebostes del arzobispado. Un día después, tuvo lugar una gran procesión hasta la catedral con la participación de todas las confraternidades locales, en la que fueron entregadas las reliquias de los santos Ruperto y Virgilio (patrones del país). Se podía ver, por ejemplo, la figura de un Cristo debajo de un baldaquín de la que salía sangre que posteriormente era recogida por cálices sostenidos por unos ángeles. El baldaquín se situaba al pie de una montaña cubierta de plantas y arbustos. En la cima de la montaña se encontraban dos ángeles, uno cortando uvas y el otro con una espiga y una hoz en la mano. A esta imagen religiosa se le añadía el ruido de los cañones, que dibujaban una cortina de humo en toda la ciudad, impidiendo así que la luz del sol penetrase —como dice una descripción contemporánea. Los fuegos artificiales eran muy llamativos y fulgurantes. En La Fortaleza (Festung) se podía ver a santo Ruperto en un arco de triunfo, rodeado de luces y rayos, con una postura firme, con actitud protectora ante las adversidades y ataques del enemigo. A la orilla del río *Salzach*, que atraviesa Salzburgo, habían construido un castillo de cinco torres, que fue atacado por dos barcos hasta que ambos fueron incendiados. También se podían ver las farolas de la ciudad pintadas. El arzobispo de Colonia había llegado con 120 personas y 116 caballos. Podemos imaginarnos cuánta gente hubo ese día en una ciudad tan pequeña, teniendo en cuenta que mucha gente había viajado desde las zonas rurales hasta Salzburgo. La fiesta duró ocho días y a todos los sacerdotes que celebraban en la catedral les correspondía un «Domweihtaler» (tálero de consagración) del arzobispo. Éste además suministró una gran cantidad de alimentos, sobre todo pan y vino, a todos los monasterios. En las plazas públicas había tabernas que estaban abiertas día y noche donde se podía beber de todo.[3]

El nexo entre la partitura de la *Missa Salisburgensis* y la celebración del año 1628 está en el himno *Plaudite tympana*, que forma parte de la misa (anotada en cuatro páginas al final de la partitura), y que se refiere sin duda a santo Ruperto; se canta: «Qua Ruperti celebramus» para alabar al patrón de la región «magno patri». Los reportes contemporáneos (en total, se conservan cinco de ellos) coinciden

3. Franz MARTIN, *Salzburgs Fürsten in der Barockzeit*, 4.ª ed., 1982, p. 89-90.

además en que en esos tiempos el sector musical contaba con enormes gastos. En la *Relation und Beschreibung sowie Translation der Reliquien* […] (*Relación y descripción así como la traslación de reliquias* […]) impreso en Salzburgo en el año 1628, originalmente escrito en lengua latina, su autor (anónimo) habla de una «música muy imponente con instrumentos y trompetas de todo tipo, tocados por los mejores músicos en los doce coros altos de la catedral». Otro cronista, Thomas Weiss, director de la Universidad de Salzburgo, fundada en 1620, menciona que, tras haber terminado la procesión el 24 de septiembre (el día de los santos Ruperto y Virgilio), el director de orquesta que dirigió la música de la misa ese día fue Stefano Bernardi (1577-1637), el maestro de capilla de la corte de esa época.[4] De las obras que fueron interpretadas no se sabe nada, pero, como solía ser en aquellos tiempos, se supone que la música para una celebración tan importante la compuso el maestro de capilla, en este caso Bernardi, ya que el príncipe barroco quería cobrar reconocimiento con la gente de su propia corte y no con encargos ajenos.

Sin haber considerado todos estos argumentos, la obra fue adscrita a Benevoli. La culpa de este error la tuvo la trasmisión de la obra y la historia de la *Missa Salisburgensis*:[5] en los años 1870, quizás un poco antes, el director de coro Innozenz Achleitner se paseó por un mercadillo sin poder esperarse lo que le iba a suceder. Parece casi imposible, pero, al comprar un producto de un vendedor de especias, este se lo envolvió con un papel muy especial: unas hojas de la partitura de la *Missa Salisburgensis*. Precisamente por eso es probable que la página titular de la que carecemos hoy en día haya caído en manos de otro cliente del mercado. Sin saber bien qué hacer con la partitura, Achleitner la llevó a la fundación de música, Internationale Stiftung Mozarteum. El archivero del Mozarteum, Franz Xaver Jelinek, anotó en la primera página que estaba vacía: «Para la consagración / de la catedral de Salzburgo / compuesta / por / Orazio Benevoli. / año 1628 el 24 de septiembre (A[nno] 1628 el 24t Sept[ember])».[6]

Quizás las iniciales H. B. aún eran visibles, pero para asegurarse de ello Jelinek pidió ayuda al historiador de música August Wilhelm Ambros (1816-1876). Ambros extrajo algunas partes de la misa y al parecer examinó las presuntas partichelas de canto en la Biblioteca Corsiniana de Roma,[7] que nunca más fueron encontradas. No hay documentos que verifiquen que en verdad alguna vez se hallaron allí. Las escrituras de Ambros fueron reconocidas por la entonces incipiente disciplina musicológica, de tal manera que resaltaron la excepcionalidad de la obra

4. Ernst Hintermaier, «„Es kundt im Himmel nit scheener oder lustiger sein“. Musikpflege und mehrchöriges Musizieren am Salzburger Dom im 17. Jahrhundert», en Jürg Stenzi *et al.*, *Salzburger Musikgeschichte*: *Vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, 2005, p. 139-140.

5. Ernst Hintermaier, «Missa Salisburgensis. Neue Erkenntnisse über Entstehung, Autor und Zweckbestimmung», *Musicologica Austriaca*, I (1977), p. 155.

6. La partitura se halla en el museo de Salzburgo desde 1884 como regalo de Maria von Neupauer (Biblioteca, Signatura Hs. 751). Cómo ha llegado la partitura a manos de la señora Neupauer nunca ha podido ser investigado con éxito —no es el único enigma alrededor de la *Missa Salisburgensis*.

7. Fundado en el siglo XVIII por Kardinal Corsini; las obras fueron entregadas a la Accademia Nazionale dei Lincei en 1883.

incluyéndola en una edición de monumentos musicales. En el año 1903 el *ordinarius* vienés Guido Adler incorporó una edición de la misa en la serie de libros *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (*Monumentos musicales de la música en Austria*, volumen 10/2). En este volumen constata que no tiene por qué tratarse de un autógrafo de Benevoli, al igual que lo hizo Ambros años atrás. Curiosamente, ni siquiera el especialista en Benevoli Laurence Feininger[8] indagó en la supuesta autoría de Benevoli. Es más, estaba convencido de que el autor era Benevoli, como se puede leer en el prefacio de su edición facsímil de la partitura del año 1969. De esta forma, el nombre de la *Missa Salisburgensis* fue otorgado por Feininger —una obra a la que se le atribuyó un autor, que resultó ser falso.

2. LA SALA: EL INTERIOR DE LA CATEDRAL DE SALZBURGO

No solamente el análisis de las fuentes filológicas hace ver el problema de atribución de la obra a Benevoli, sino también unas cuantas reflexiones acerca de la sala, en nuestro caso, la catedral de Salzburgo. Habría que empezar con el arzobispo Wolf Dietrich de Raitenau, el gran *Bauherr* ('propietario') de Salzburgo del barroco. En 1598 la estructura de la catedral quedó gravemente dañada por un gran incendio que además afectó a varias zonas de la ciudad. Muy pronto la gente empezó a culpar al arzobispo con el argumento de que este lo había hecho a propósito para poder construir una nueva catedral. Parte del diseño fue inspirado por la idea de dejar relucir la gran iglesia como punto central de la ciudad. Así fue como desaparecieron múltiples carreteras alrededor de la catedral que dieron espacio a construir plazas monumentales, como la Residenzplatz o la Kapitelplatz. Fue Wolf Dietrich quien creó esta famosa *italienità* de la ciudad, diseñada en función de los conocimientos adquiridos en el Collegium Germanicum de Roma. La base de la nueva catedral fue construida en 1611, poco antes de que Wolf Dietrich fuera detenido después de disputar por la frontera de Baviera con los Wittelsbacher. El sucesor Marcus Sitticus de Hohenems (esta ciudad está situada en Vorarlberg, un principado austríaco) retiró los primeros planos de construcción del alumno de Palladio Vincenzo Scamozzi por temas financieros y encargó a Santino Solari que continuara la construcción de la catedral. A la muerte de Marcus Sitticus en el año 1619, la catedral ya estaba prácticamente terminada. Fue el arzobispo Paris Conde Lodron quien pudo ser testigo de la finalización de la catedral de Salzburgo nueve años después.

De la consagración del año 1628 se habla de una música muy imponente con instrumentos y trompetas de todo tipo tocados por los mejores músicos en los doce coros altos de la catedral. Los ya mencionados coros altos se refieren a las diez tribunas de mármol situadas en la nave principal de la catedral de Salzburgo que se constituyen por coros altos superiores y por dos tribunas situadas por de-

8. Laurence Feininger (1909-1976), hijo del famoso pintor Lionel Feininger.

bajo que son los coros altos inferiores delanteros.[9] La partitura de la *Missa Salisburgensis* contradice este dato,[10] pues la partitura alude indudablemente a cinco *Chori* y dos *Loci.* Estos términos se refieren a las instalaciones posteriores para los músicos de la catedral. Estas instalaciones no fueron construidas antes de 1643 —año en el que fueron instalados los dos coros altos inferiores traseros. Los cuatro en conjunto han sido utilizados por la Hofmusikkapelle hasta el siglo XIX. Las posibilidades combinatorias de dichos coros altos son descritas por primera vez en composiciones de Abraham Megerle en su imprenta *Ara Musica* del año 1647, que han llegado a nuestros días solo en forma fragmentaria.

Los cantantes solistas y los instrumentistas se situaban para las misas importantes en los ya mencionados cuatro coros altos inferiores, que tenían capacidad para unos quince músicos, aproximadamente. El coro, en cambio, se encontraba en el *presbyterium*, siempre acompañado por instrumentos de bajo continuo como el *violone* y el *regal*, o en el siglo XVIII por el órgano positivo. En total, pueden contarse cinco *Chori*, tal como es señalizado en la partitura de la *Missa Salisburgensis.* Los coros 1 a 4 forman parte de una primera unidad musical, el coro 5 de la segunda y los dos *Loci* van en armonía con una de las unidades. Estos dos *Loci*, sitio de los trompetistas, podrían haber sido los dos coros altos inferiores traseros en los que se solían situar los músicos o simplemente dos de los diez coros altos superiores.

Aunque la disposición de la Hofmusikkapelle puede parecer compleja, se ha demostrado excepcionalmente funcional. En las cartas de Leopold y Wolfgang Amadeus Mozart —ambos de talante muy crítico— nunca hubo constancia de que hubiera algún problema. Sin embargo, en 1859 decidieron quitar los coros altos inferiores porque, según se dice, «contradecían las formas puras del barroco renacentista». No antes de 1991 los coros altos inferiores fueron nuevamente construidos. La notoria diferencia fue de pronto que al reproducir música el eco de ocho segundos se reducía notablemente. Se creaba una especie de «columna musical vertical» que parecía elevarse hasta el cielo —evidentemente era una música dedicada a Dios.

Considerando las circunstancias arquitectónicas de la catedral, la *Missa Salisburgensis* por fin contaba con las condiciones adecuadas para ser representada con motivo del aniversario de la fundación del obispado de Salzburgo por santo Ruperto (erróneamente datado como 1100) en el año 1682 que fue celebrado nuevamente con una procesión. En esa época se creía que Ruperto había llegado a Salzburgo en el año 582 para cristianizar a sus habitantes. Pero hoy los historiadores aseguran que la llegada de santo Ruperto se dio en el año 696. Dejemos hablar de nuevo al historiador Franz Martin:

9. Ernst HINTERMAIER, «Zur Geschichte der musikalischen Aufführungspraxis im Dom zu Salzburg», en *Die Musikeremporen und Pfeilerorgeln im Dom zu Salzburg*, 1991, p. 11-17.

10. Thomas HOCHRADNER, «Der Salzburger Dom als Klangraum», en Sigrid BRANDT y Andrea GOTTDANG, *Rhythmus. Harmonie. Proportion. Zum Verhältnis von Architektur und Musik*, 2012, p. 91-98.

> […] en la época del barroco se celebraban los aniversarios por todo lo alto. Por ejemplo, en el año 1682, cuando fue celebrado el 1100 aniversario de la llegada de santo Ruperto. La fiesta fue celebrada del 17 al 24 de octubre y fue acompañada por el buen tiempo. Las calles se decoraron con siete arcos de triunfo […], […] en el mercado se repartía a cada persona vino tinto y blanco desde dos barriles que provenían de veinticinco cubos [1 cubo = aprox. 70 litros], gallinas, conejos, patos y gansos fueron regalados entre todos y monedas de dinero volaban por los aires.[11]

Es evidente que el himno *Plaudite tympana* también era muy adecuado para aquella fiesta.

3. LA ESCENA: UN GRABADO EN COBRE HACE PLANTEARNOS NUEVAS PREGUNTAS

Como revelan las fuentes, en el año 1682 fue celebrada una grandiosa y opulenta fiesta barroca. Es evidente que hay que relacionar la consagración de la catedral con un grabado en cobre, obra de Melchior Küsell, en el cual se puede apreciar el interior de la catedral de Salzburgo.[12] Pero en la dedicatoria adjunta que se hace al obispo Max Gandolph, no hay suficientes indicios de que la correspondencia sea correcta, ya que en esta se hallan exclusivamente altares marmóreos, que son dos altares laterales de la catedral que fueron construidos entre los años 1669 y 1674. Un año después dieron finalmente por terminado el interior de la catedral. Quizás el motivo principal del grabado de Küsell era la conmemoración del término de esta construcción.

En el grabado hay claramente algo desconcertante. La luz del sol penetraría por el cristal del norte y no por el oeste, ya que la catedral está orientada hacia el este. Algo que puede pasarse por alto fácilmente porque la perspectiva en general es correcta. Pero esta perturbación también puede aplicarse a los músicos que pueden apreciarse en la imagen. El grabado muestra una escena *in actu*: la reproducción de la música en una misa. Las velas están encendidas y a la derecha del aparador está el cáliz. Numerosos instrumentistas y cantantes deleitan a los oyentes en un acto musical. Todos visten una falda corista blanca, a excepción de los trompetistas y los timbaleros (que no pueden percibirse bien, y que seguramente vestían su uniforme de gala). En total, el muy preciado acto musical con los solistas de la capilla tenía lugar en los coros altos, el acto musical suplementario o litúrgico en el *presbyterium*. En este se distinguen dos grupos de ocho cantantes y un director que dirige a cada grupo. Detrás del banco de comunión se sitúa otro grupo de músicos que parecen estar activos al igual que lo está el coro de la derecha. Este coro incluye, sin embargo, a un organista, a un calcante, a un cornetista

11. Franz Martin, *Salzburgs Fürsten in der Barockzeit*, 4.ª ed., 1982, p. 120.

12. Para un impreso facsímil del grabado véase Ernst Hintermaier *et al.*, *Die Innenansicht des Salzburger Domes*: *Kupferradierung von Melchior Küsell (um 1675)*, 1992.



FIGURA 3. Melchior Küsell, grabado en cobre del interior de la catedral de Salzburgo [*c.* 1675]. Archidiócesis de Salzburgo, sede arzobispal.

y a un violonista. Además, también pueden verse dos vocalistas y en medio de ellos a un instrumentista tocando la trompeta.

Para los coros altos hay otra distribución de los músicos que únicamente es visible al margen del grabado. En los dos coros altos inferiores traseros, se puede ver a los trompetistas que no parecen participar en el acto musical. A la izquierda, puede reconocerse bastante bien a un director con el rollo de partitura en una mano, a dos trombonistas, a un cornetista, a un organista y a tres personas más (que podrían ser cantantes). A la derecha, volvemos a ver a un director y, al mismo tiempo, a un organista y tres violinistas casi inapreciables.[13] Si todos los músicos mencionados tocasen juntos al mismo tiempo, la misa degeneraría en un inmenso caos. En realidad, el artista Küsell había retratado en conjunto a diferentes agrupaciones de músicos que no solían tocar simultáneamente, algo típico que solía darse en estos aguafuertes. Para la *Missa Salisburgensis* habría que aminorar la cantidad de músicos porque, como ya se ha mencionado anteriormente, el grabado no es del todo revelador. Se entiende que la disposición de los músicos en una celebración de tal solemnidad debe ser acorde con el aforo y las dimensiones de la catedral, por lo cual se presume que todos los coros altos fueron utilizados. Investigaciones sobre la historia de los órganos en las catedrales revelan otro fallo muy grave de Küsell. Además de que el reflejo de la luz solar enfoca en otra dirección, está la errónea distribución de los músicos de los coros altos. El órgano del director de capilla, con los cantantes, etc., se localizaba siempre a la derecha del altar y, enfrente, se situaban las cuerdas y el «órgano del Espíritu Santo», como se decía en aquella época.[14]

4. ECHANDO UN VISTAZO A LA PARTITURA

Incorporando a nuestro estudio toda la información de la que disponemos, podríamos afirmar que teniendo en cuenta la relevancia del hecho conmemorado en 1682 y la fastuosidad de las celebraciones es lógico que la misa fuera encargada a un maestro de capilla local. La *Missa Salisburgensis* cumple perfectamente con estos requisitos. Aunque el primer maestro de capilla en esa época fue Andreas Hofer, la multitud de composiciones, la experiencia musical y las referencias que tenemos del copista de la partitura (cuya grafía ya está presente en varias obras de Biber) hacen pensar que fue este y no otro el verdadero compositor de la misa. Esta

13. Para más información, véase Ernst Hintermaier, «Zur Geschichte der musikalischen Aufführungspraxis im Dom zu Salzburg», en *Die Musikeremporen und Pfeilerorgeln im Dom zu Salzburg*, 1991.

14. Thomas Hochradner, *Matthias Siegmund Biechteler (ca. 1668-1743). Leben und Werk eines Salzburger Hofkapellmeisters. Studien zur Salzburger Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, tesis doctoral, 1991, p. 187-188; como también Gerhard Walterskirchen, «Zur Baugeschichte der Pfeilerorgeln. Fakten, Thesen und Hypothesen», en *Die Innenansicht des Salzburger Domes*: *Kupferradierung von Melchior Küsell (um 1675)*, 1992, suplemento, p. 21.

suposición se torna en certeza al realizar la cuenta de compases de los que dispone la *Missa Salisburgensis*: en total, llegan a ser más de 900 (en comparación con el promedio de entonces de aproximadamente 500 a 600 compases para una misa), al igual que la *Missa S. Henrici* de Biber. La *Missa Bruxellensis* hasta supera este promedio, con más de 1.200 compases.[15]

Ahora uno podría preguntarse por qué razón cabría la posibilidad de pensar que un compositor romano pudiera haber sido el autor de la obra. Se extendió la idea de que la *Missa Salisburgensis* era una adaptación de un modelo previo de la partitura escrito por Benevoli, una tesis sostenida en las investigaciones del historiador belga-francés François-Joseph Fétis (1784-1871, *Biographie universelle des musiciens*, 2.ª ed., 1860). Fétis reivindicaba que en sus manos se encontraba una «messe sine nomine» ('misa sin nombre') de Benevoli que fue instrumentada por un «compositeur allemand» ('compositor alemán'). De hecho, en su legado en la Biblioteca Real de Bélgica, en Bruselas, está la *Missa Salisburgensis*, pero en una versión reducida. Fétis probablemente sacó la información sobre el autor de la partitura de la *Missa Bruxellensis*, de veintitrés voces, también elaborada por el mismo copista. Más tarde, alguien había añadido las siguientes palabras a la página titular (folio 1.º): «a 8 voci Reali a più stromenti Del Sigre Orazio Benevoli». Así que, sin haber analizado la obra histórica o estilísticamente y solo basándose en fuentes secundarias, la autoría de la composición parecía increíblemente sentenciada.[16]

Aunque se sepa con certeza que la partitura de la *Missa Salisburgensis* data del siglo XVII tardío, no habría que descartar alguna adaptación posterior a pesar de que, en virtud del espíritu barroco, en principio no fuera posible. Es lógico que para una celebración de tal calado hubiera que componer una obra moderna y nueva para la época. No fue hasta el siglo XVIII cuando poco a poco se hizo más usual el cambiar y adaptar obras musicales o artísticas, como, por ejemplo, ocurre con los múltiples *Libretti* de Apostolo Zeno y Pietro Metastasio. ¿Pero qué pasa con la evidencia basada en aspectos estilísticos de aquella época? Aquí es difícil encontrar pistas que nos ayuden a analizar obras de Biber. Ni la extensa colección de literatura especializada en Biber aporta mucho en este aspecto. El punto de partida es, en todo caso, el estilo musical eclesiástico. Este se caracteriza por la policoralidad veneciana y romana en la época del Renacimiento tardío, cuando se desarrolló un llamado «estilo europeo» sacral. Es este estilo el que dota de un perfil conservador a la *Missa Salisburgensis*. En el aspecto del contrapunto, la misa es una composición más bien vetusta que seguía los principios tradicionales. Así se muestra no solo la *Missa Salisburgensis*, sino también la *Missa Bruxellensis* y la *Missa in Labore Requies* de Georg Muffat, que también supera el promedio habitual con sus 836 compases.[17] Esta es la impresión que da a tenor de la retórica

15. Eric Thomas CHAFE, *The church music of Heinrich Biber*, 1987, p. 66.

16. Ernst HINTERMAIER, «Missa Salisburgensis. Neue Erkenntnisse über Entstehung, Autor und Zweckbestimmung», *Musicologica Austriaca*, I (1977), p. 168-170.

17. Ernst HINTERMAIER, «Georg Muffats „Missa in labore requies"», en Andrea LINDMAYR y Wolfgang GRATZER, *De editione musices*: *Festschrift Gerhard Croll*, 1992, p. 261-284.

musical, la cual es utilizada de forma convencional para aportar expresividad al texto. Por ejemplo: la *katabasis*, en *descendit*, el cambio de compás (3/2 a 4/4) en el *crucifixus*, también el Noëma, la frase musical homofónica con el fin de enfatizar las partes más importantes del texto. Algo que resulta sorprendente es el pasaje con el texto «unam sanctam catholicam y apostolicam iglesiam», pues está compuesto de una forma muy viva. Se presenta con constantes intercambios de pasajes concertantes, mientras al mismo tiempo el coro principal refuerza el sentido de este texto haciendo uso de valores largos.

A primera vista, se podría dudar de la autoría de Heinrich Biber por el contraste entre la misa y el resto de sus obras de estilo modernista, como sus sonatas para violín, sonatas de música de cámara o la ópera *Chi la dura, la vince*. Pero, observando la partitura con detenimiento, vemos que la *Missa Salisburgensi*s está a la altura de otras obras de la época. El *stylus mixtus* o estilo mixto, que apareció poco después, consiste en componer líneas solistas en medio de una red polifónica —algo ya muy típico a finales del siglo XVII. Se ve que algunos pasajes de la *Missa Salisburgensis* obtienen su contorno por la independencia instrumental, que resulta de la práctica de música de cámara (como refleja el siguiente ejemplo del *Gratias agimus tibi*) y que también se observa en la *Missa de batalla*, de Joan Cererols. A esta imagen se incorpora un empleo de *ostinatos*, muy llamativo en el pasaje del ya mencionado *Gratias*, el cual nunca aparece en la música salzburguesa de principios del siglo XVII.

Precisamente, estas cualidades son las que convierten esta obra en algo excepcional y enigmático. Tanto que, a día de hoy, ya se han hecho muchas grabaciones y la *Missa Salisburgensis* ha sido representada varias veces en el famoso Festival de Salzburgo. Está claro que, en el momento en el que la Escolanía de Montserrat marcó el principio de esta tendencia, el historicismo aún no se había establecido. Algunos aspectos, sobre todo las partes solistas del bajo y del tenor, requieren otro enfoque. Sin embargo, es precisamente esta aproximación la que hace que la grabación de la Escolanía de Montserrat sea de mucho interés.

BIBLIOGRAFÍA

CHAFE, Eric Thomas. *The church music of Heinrich Biber*. Michigan: Ann Arbor, 1987. (Studies in Musicology; 95)

FÉTIS, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 2.ª ed. París: Libr. de Firmin Didot Frères, Fils et Cie., 1860.

HINTERMAIER, Ernst. «Missa Salisburgensis. Neue Erkenntnisse über Entstehung, Autor und Zweckbestimmung». *Musicologica Austriaca*, I (1977), p. 154-196.

— «Zur Geschichte der musikalischen Aufführungspraxis im Dom zu Salzburg». En: *Die Musikeremporen und Pfeilerorgeln im Dom zu Salzburg*. Salzburgo: Erzdiözese Salzburg, 1991, p. 11-17.

— «Georg Muffats „Missa in labore requies“». En: LINDMAYR, Andrea; GRATZER, Wolfgang. *De editione musices*: *Festschrift Gerhard Croll*. Laaber: Laaber, 1992, p. 261-284.

HINTERMAIER, Ernst. «„Es kundt im Himmel nit scheener oder lustiger sein". Musikpflege und mehrchöriges Musizieren am Salzburger Dom im 17. Jahrhundert». En: STENZL, Jürg [*et al.*]. *Salzburger Musikgeschichte*: *Vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert*. Salzburgo: Anton Pustet, 2005, p. 139-140.

HINTERMAIER, Ernst [*et al.*]. *Die Innenansicht des Salzburger Domes*: *Kupferradierung von Melchior Küsell (um 1675)*. Salzburgo: Anton Pustet, 1992. (Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte; 4)

HOCHRADNER, Thomas. *Matthias Siegmund Biechteler (ca. 1668-1743). Leben und Werk eines Salzburger Hofkapellmeisters. Studien zur Salzburger Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Tesis doctoral. Salzburgo: Paris Lodron Universität, 1991.

— «Der Salzburger Dom als Klangraum». En: BRANDT, Sigrid; GOTTDANG, Andrea. *Rhythmus. Harmonie. Proportion. Zum Verhältnis von Architektur und Musik*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 2012, p. 91-98.

MARTIN, Franz. *Salzburgs Fürsten in der Barockzeit*. 4.ª ed. Salzburgo: Das Berglan-Buch, 1982.

Missa Salisburgensis: *Salzburger Domfestmesse* [CD]. Por Escolania de Montserrat, Tölzer Knabenchor, Collegium Aureum. Dirección de P. Ireneu Segarra. Freiburg: Deutsche Harmonia Mundi, LC 0761.

WALTERSKIRCHEN, Gerhard. «Zur Baugeschichte der Pfeilerorgeln. Fakten, Thesen und Hypothesen». En: HINTERMAIER Ernst [*et al.*]. *Die Innenansicht des Salzburger Domes*: *Kupferradierung von Melchior Küsell (um 1675)*. Salzburgo: Anton Pustet, 1992, suplemento, p. 21-25. (Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte; 4)

Revista Catalana de Musicologia, núm. XII (2019), p. 149-160
ISSN (ed. impresa): 1578-5297 / ISSN (ed. electrònica): 2013-3960
DOI: 10.2436/20.1003.01.83 / *http://revistes.iec.cat/index.php/RCMus*

L'ORGUE A CATALUNYA I A MONTSERRAT DURANT LA VIDA DE JOAN CERER OLS (1618-1680)

RAMON ORANIAS I ORGA
Societat Catalana de Musicologia

RESUM

L'article té dues parts, amb una conclusió final. En la primera es descriu l'interior dels diversos elements que configuren els mecanismes elementals de l'instrument. Podem veure-hi l'estat genèric de l'evolució de l'orgue a casa nostra durant el segle XVII, amb referències a orgueners del segle anterior, que posen les bases de l'instrument amb l'estil característic de l'instrument català.

En la segona part es fa un cop d'ull a la història de l'orgue que durant poc més de dos segles ha estat essencial en la configuració musical de la litúrgia montserratina. No es poden fer afirmacions precises més enllà de les que la història ens ha deixat. La destrucció de l'arxiu durant la Guerra del Francès ha impedit que poguéssim tenir més dades. Malauradament, ens hem de valer de suposicions basades en els pocs fets històrics de què disposem. Tot amb tot, és possible dir alguna cosa sobre la disposició de l'instrument que el pare Cererols podia teclejar a la basílica montserratina.

PARAULES CLAU: Montserrat, Joan Cererols, orgue, salmer, cadireta, orgue major, registre, teclat, pedal, Jordi de Mendoça, Francesc Bordons.

THE ORGAN IN CATALONIA AND AT MONTSERRAT IN THE LIFETIME OF JOAN CERER OLS (1618-1680)

ABSTRACT

This paper is composed of two parts and a final conclusion. The first part describes the interior of the various elements which form the basic mechanisms of the organ. This gives an overview of the evolution of this instrument in Catalonia in the 17th century, together with references to organists from the previous century who laid the foundations for the organ with the characteristic style of this instrument in Catalonia.

The second part of this paper looks at the history of the organ, which formed an essential part of the music of Montserrat's liturgy during a period of a little over two centuries. No precise affirmations can be made beyond what history has handed down to us. The destruction of the archive of the monastery during the Peninsular War meant that no further information is available. Unfortunately, we must work with assumptions based on the few historical facts at our disposal. Even so, some things can indeed be said about the make-up of the instrument that Father Cererols played in the basilica of Montserrat.

KEYWORDS: Montserrat, Joan Cererols, organ, wind chest, chair organ, great organ, stop knob, keyboard, pedalboard, Jordi de Mendoça, Francesc Bordons.

Es fa difícil de donar una visió clara i nítida de l'instrument que el mestre Joan Cererols podia tenir a la basílica montserratina, per la seva música. La destrucció de l'arxiu per les tropes franceses durant la Guerra del Francès, el 1811, ens ha deixat orfes de molta informació. Reconstruir-la, és difícil. Fer-hi una aproximació és tot el que modestament i amb moltes reserves podem fer. Però, sortosament, cada vegada disposem de més informació sobre el món de l'orgue, dels orgueners i dels seus músics en les diverses èpoques de la nostra història.

Vejam, doncs, si, en la mesura del possible, en podem treure l'entrellat. Em cenyiré, pel que fa al territori, a la Catalunya estricta, atesa la brevetat del temps que tinc, i després veurem què en podem dir del o dels possibles instruments del Mestre.

I. L'ORGUE A CATALUNYA DURANT EL SEGLE XVII

De moment sí que podem partir d'una conclusió: «al llindar del 1600, l'orgue català ja ha assolit la seva pròpia identitat, ha adquirit la majoria d'edat, plantant-se en unes proporcions i mides definitives, que conservarà fins als nostres dies»,[1] tal com afirmava, el 1981, el traspassat mestre orguener Gabriel Blancafort. Solament caldrà que passi prou temps a fi que es produeixi la gran plenitud del Barroc en el segle XVIII.[2]

Vejam, doncs, les parts principals de l'instrument, amb les aportacions d'alguns orgueners, per a fer-nos càrrec tant de la seva construcció, com, i aquí una altra impossibilitat, de la seva possible sonoritat.

Alimentació de l'aire. Ja s'han generalitzat les manxes llastrades, triangulars, d'acció manual, evidentment, que donen l'estabilitat, la pressió i el cabal d'aire necessaris per a l'instrument.

1. Gabriel BLANCAFORT I PARÍS, «Orgueneria catalana del s. XVII», ponència original mecanografiada i fotocopiada presentada en el tercer centenari de la mort del pare Cererols, Barcelona, Arxiu Gabriel Blancafort del Monestir de Montserrat, p. 3.

2. Joaquín SAURA BUIL, «Datos y documentos para la historia del órgano en España, desde sus orígenes hasta el s. XVIII», vol. II (fotocopiat), Barcelona, Arxiu Gabriel Blancafort del Monestir de Montserrat, p. 586 i següents.

Salmers. També anomenats *secrets*, ja que és l'element bàsic de distribució interna de l'aire, i aquí també hi rau el «secret» propi de l'orguener. No tots els salmers són iguals. Són salmers de canals, l'aire dels quals, aconduït convenientment, arriba als tubs dels extrems de les façanes. Els tiradors dels registres es troben, generalment, a prop de la mà de l'organista. S'utilitzen els taulons amb les canals de conducció del vent, fressats fondament en la seva superfície per a la conducció del vent, i també les anomenades *reduccions*, que permetran fer arribar l'aire des de la sòbria amplària del teclat fins al tub més allunyat de la façana. Els salmers enlairats o col·locats a part seran una altra novetat que anirà apareixent.

Material sonor. Bàsicament imperen les tres grans famílies de tubs: els *flautats*, els *nasards* i les *llengüetes*. Els *flautats* són potents i amb tots els seus harmònics. Els *nasards* o flautes són de sonoritat més ampla i suau, d'acord amb la meitat d'harmònics que ens subministren, i es dividiran, també com els flautats, sobretot a partir del tercer harmònic: dotzena, quinzena, dissetena, dinovena, etc. Ambdós, *flautats* i *nasards*, organitzats en jocs simples i compostos, donaran com a síntesi el joc de *ple* o el de *corneta*, amb força variants.

Un nom de la mixtura moderna era l'*alemanya*, una nova mixtura, importada de la Germània, amb quinta inclosa, que es repeteix. Ja era coneguda al segle passat. El 1538, a la seu de Barcelona, Pere Flamench en posava una de cinc tubs per nota. El 1634, fra Antoni Llorens i fra Joan Olius ja posen nasards a l'orgue de la Seu Vella de Lleida.

La tercera gran família és la de les *llengüetes*. Mateu Téllez, el 1544, ja havia col·locat a la Seu Vella esmentada un *clarín de Galera* i unes *trompetas naturales a la tudesca*. Fra Antoni Llorens i fra Joan Olius ho transformaren, el 1624, en unes regalies de 16′ a la mà dreta i de 8′ a la mà esquerra. Evidentment que la construcció de la llengüeteria és molt diferent, sortirà fins i tot de l'instrument, col·locada a la façana, sobretot a finals de segle, i passarà d'una simple diferència tímbrica a l'espectacularitat de formar tot un altre cos, i exterior. Però això ja serà l'endemà del segle XVII. Mentrestant, va apareixent, a la segona meitat de segle, la *trompeta real*. És a dir, una trompeta amb tota la seva llargària corresponent, per això es diu *real* (hi ha qui posa *trompeta reial*; el rei no hi té res a veure; els mexicans en diran *trompeta republicana*). És a dir, el seu ressonador té una llargària quasi com els flautats. Cererols podia haver-la sentit a Castella. És en aquest temps que per aquelles terres comença a desenvolupar-se la famosa *lengüetería*.

Cadiretes. En els instruments grans, i no tan grans, es generalitza la presència de *cadiretes* (Montblanc, Sitges, Esparreguera, Martorell, etc.). Es tracta d'un cos, més petit i quasi penjat, posat sota el seient de l'organista, per això es diu així, d'una sonoritat molt clara i més propera als fidels, amb la qual començaran a manifestar-se els primers plans sonors de l'orgue.

Cornetes en secrets enlairats. És una altra de les tècniques de la nostra orgueneria, i té projecció internacional. D'un tret es maten dos ocells. Per un costat, el secret enlairat allibera espai al secret major d'on en treu l'aire i, per l'altre, en cantar per sobre de tota la canonada té un relleu sonor especial i solista, que li possibilitarà diverses funcions, amb un contingut divers, en els diferents cossos de

l'instrument. Cipriano Apezechea, orguener navarrès, col·locarà a la futura basílica de la Mercè, de Barcelona, el 1583, dues cornetes de mà dreta: una *corneta magna* i una *corneta tolosana* (recordem novament la influència europea).

Registres partits. La divisió del teclat entre greus, a la mà esquerra, i aguts, a la dreta, començarà a aparèixer, sobretot en els instruments d'influència castellana. Mentre aquests parteixen entre do_3 i $do\#_3$, els instruments catalans ho feien entre si_2 i do_3. Tot amb tot, ja hem esmentat fra Antoni Llorens i fra Joan Olius, que a la Seu Vella de Lleida, el 1624, partien unes regalies entre les dues mans. Això té conseqüències en la literatura organística. També Francesc Galtaires a Monistrol de Montserrat, el 1648, parteix el «simbalet, per fer gaytilla per mà dreta y esquerra».

Orgue d'ecos. Apareix un cos nou, com a tercer teclat, però a finals de segle. Primer només a la meitat dreta i amb pocs jocs. Un element més que va configurant els diversos plans sonors de l'instrument. Difícilment Cererols l'hagi pogut conèixer. Possiblement Cipriano Apezechea posa un eco a la Seu Vella de Lleida durant el 1679 i el 1680.

Teclats. A mitjan segle XVII, els valencians donen una sorpresa: s'ha acabat l'octava curta. A aquella primera octava de mà esquerra que només contenia les set notes diatòniques més el si♭, ja hi afegeixen el fa# i el sol#. El teclat passa de les quaranta-cinc a les quaranta-set notes, i arriba fins al do_5. El teclat esdevé simètric de do_1 a do_5. A València encara podeu trobar, avui dia, teclats amb l'*octava tendida*: un teclat amb la mateixa extensió en cada octava, només que a la primera hi manquen el $do\#_1$ i el $re\#_1$. Els diferents temperaments mesotònics i els desiguals van florint des de principi de segle. Musicalment, té conseqüències importants. Es va abandonant la modalitat i es va perfeccionant la tonalitat. Això ens portaria a les fonts musicals escrites, les de Correa de Arauxo, entre d'altres, per exemple. La música de Cererols ho expressa molt bellament.

També els teclats es van acoblant i el pedal s'hi va afegint. Salvador Estrada, a la seu gironina, amb tres teclats, ja ho feia el 1566, però només entre teclats.

Pedal. Va començar sent un duplicat de la mà esquerra que es tocava a través de peanyes o botons. Més tard, adquirí ja tubs propis, de sonoritat diferent però a l'uníson, i més endavant amb diferent color i diapasó. No evolucionà gaire, a diferència del germànic. Fins a finals del segle XIX, a casa nostra encara el trobem només amb una octava. Tot i que l'esmentat Cipriano Apecechea a la Mercè barcelonina, el 1683, ja posarà als peus un teclat amb peanyes de 28 pams (16′).

Com pot ser, ja doncs, l'orgue català durant el segle XVII, en temps del mestre Joan Cererols, a les grans esglésies de casa nostra? I Montserrat n'és una. Vegem-ho en dos possibles esquemes:[3]

3. Joaquín SAURA BUIL, «Datos y documentos para la historia del órgano en España, desde sus orígenes hasta el s. XVIII», vol. II (fotocopiat), Barcelona, Arxiu Gabriel Blancafort del Monestir de Montserrat, p. 701.

I. Orgue major o principal		II. Orgue major o principal	
		Flautat de 26	(16′)
Flautat de 13/14	(8′)	Flautat de 13/14	(8′)
Flautat de fusta tapat	(8′)	Flautat de fusta tapat	(8′)
Octava	(4′)	Octava	(4′)
(Octava tapada)	(4′)	(Octava tapada)	(4′)
Dotzena	(2′ 2/3)	Dotzena	(2′ 2/3)
Quinzena	(2′)	Quinzena	(2′)
(Dotzena i quinzena juntes?)		(Dotzena i quinzena juntes?)	
Corneta		Corneta	
12a nasard		12a nasard	
15a nasard		15a nasard	
		17a nasard	
		Alemanya	
Ple		Ple	
Címbal		Címbal	
		Regalies	
Teclat de 45 notes		*Teclat de 45 notes*	
I. Cadireta		II. Cadireta	
		Flautat de fusta	(8′)
Flautat o cara de 7	(4′)	Flautat o cara de 7	(4′)
Octava (tapada de fusta?)	(4′)	Octava tapada de fusta	(4′)
12a nasard		12a nasard	
		15a nasard	
Quinzena		Quinzena doble	
		Dinovena doble	
Ple 2/3 fileres		Ple 2/3 fileres	
Cimbalet		Cimbalet	
		Regalies	
Teclat de 42 notes		*Teclat de 42 notes*	
		II. Ecos?	
I. Pedal		II. Pedal	
8 peanyes de 13 (o 26?) (do_1-si_1)		8 peanyes de 13 i de 26 (do_1-si_1)	

II. L'ORGUE DEL PARE JOAN CEREROLS A MONTSERRAT (S. XVII)

Després de poder apreciar aquests possibles esquemes d'instrument, veurem què passa a la llar pairal del mestre Cererols: Montserrat. Abans hem de tirar un xic enrere, ja que en la primera dècada del segle XVII es produeixen uns esdeveniments que expliquen i condicionen tot allò que en vindrà després. Deixem l'orgue gòtic, amb dos teclats i cadireta, de l'antiga capella, petita i estreta, per a entrar en la nova i espaiosa nau que, a partir de la seva inauguració, el 3 de febrer del 1592, abraçaria totes les celebracions. Encara que no exempta de problemes. No va ser fàcil començar a utilitzar-la. La tradició pesava.

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 Mendoça (*ca*. 1530 - Sant Magí de la Brufaganya, 1607), a mitjan 1606 enllesteix el que serà el primer instrument del nou recinte sagrat. Orgue que ja havia començat el 1603.[4] Era un religiós dominicà 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),[5] 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 dominicà barceloní ens aporta dues referències que poden ser il·lustradores de l'instrument que basteix en ambdós llocs. El cronista diu:

> Als 27 de febrer 1604 any de bisext se donà principi a la obra de orga nou que fa lo p[ar]e fr. Jordi Mendoça 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 sabria 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.[6]

D'aquesta primera nota podem constatar dos elements aclaridors. 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*». I això, 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, ens afirma 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 plenament en el marc del Renaixement. És precisament en aquesta època que hi ha una gran eclosió d'instruments musicals, dels quals també l'orgue es fa ressò: dolçaines, regalies, etc. Abans ja ho hem insinuat.

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, en els instruments que ell havia bastit, terres enllà, 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 es feu més tard, i conti-

4. Francesc Xavier Altés i Aguiló, *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, p. 154.

5. Juan Ruiz Giménez, *Organería en la diócesis de Granada (1492-1625)*, Granada, Junta de Andalucía, Diputación General de Granada, 1995.

6. Francesc Xavier Altés i Aguiló, *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, p. 154.

nua sent avui en dia, sinó que es tracta d'un joc de llengüeteria que imitava el so del conegut instrument.

Podria ser la introducció d'aquest registre el que 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.

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. Possiblement desconeixia el joc *Alemanya*, que hem descrit. Aquest fet, com tot organista coneix, té una influència enorme en l'aclariment de la tímbrica sobretot en les notes greus.

I encara es podria afegir un altre detall, ja esmentat, del seu bon fer en l'instrument del 1587 a Baza: no es pot assegurar que les vuit contres de 13 pams i mig que l'orguener s'obligava «a ponerlas al lado de la caja… a manera de dos torres» es poguessin utilitzar com un pedal de contres.[7] 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 govierno de las dichas contras y asiento dellas».[8] En parlar de *contres* 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, més que no pas la que adoptà posteriorment la factura castellana, amb els tubs grans al centre.

Amb tot, poc temps durà el seu instrument 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 (1571-1628), membre de la nissaga que el 1590 ja havia participat en l'afinació de l'antic instrument gòtic de la vella església romànica.

Poc en sabem, d'aquest nou orgue, a part del daurat i de les pintures de les sarges que l'embellien.[9] Ocupava la quarta capella superior del lateral esquerre. Per la referència expressada el 1616 en el contracte d'un orgue nou a la seu de Manresa, podem saber:

7. *Contres* no significa forçosament que sigui un joc de pedal. En aquesta època tant podien significar 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, 1988, p. 120-121, col·l. «Ethos-Música», II.

8. Juan RUIZ GIMÉNEZ, *Organería en la diócesis de Granada (1492-1625)*, Granada, Junta de Andalucía, Diputación General de Granada, 1995, p. 85.

9. Francesc Xavier ALTÉS I AGUILÓ, «A través dels orgues de l'església-basílica de Montserrat», a *La llum del so*: *El nou orgue de Montserrat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011, p. 27.

> […] que dit mº 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…[10]

És a dir: l'orgue montserratí tenia una cadireta, que implica també una obra major, i en aquesta cadireta un joc de regalies que no va ser del gust manresà. Però sí que tenia certament un registre de regalies, i a la cadireta. Més endavant hi tornarem.

Una altra referència[11] 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 Esparreguera no ens aporta gaire llum, ja que, tot i ser contractat possiblement el 1627,[12] la referència és el de Santa Caterina, completament refet pel mateix Francesc Bordons[13] 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 no 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,[14] tot deixant indicat que:

> […] quant farien lo orgue gran… [de Terrassa], que lo organista que se empendrà a ferlo, lo haje de fer comforme 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.[15]

Això ens fa pensar que devia quedar molt satisfet de l'obra del seu pare a Montserrat, que la cadireta terrassenca devia ser enorme, la qual cosa implicaria un cos major força considerable. Massa per a ell. 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′, a més d'un bordó dolç (tapat) de 8′, si tenim en compte per les tres possibilitats de fer un ple, tal com el mateix orguener ens ho deixa establert. És una cadireta de grans dimensions, amb un flautat principal de 8′, cosa que

10. Francesc Xavier Altés i Aguiló, «A través dels orgues de l'església-basílica de Montserrat», a *La llum del so*: *El nou orgue de Montserrat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011, p. 27.

11. Arxiu Gabriel Blancafort, Monestir de Montserrat.

12. Francesc Xavier Altés i Aguiló, *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, p. 156.

13. 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.

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

15. Francesc Pujol i Vicents M. Gibert, «La música a Catalunya», *Revista Musical Catalana*, 135 (1915), p. 71-80.

implica un orgue major amb la base d'un flautat de 16′. Bordons i Gatuelles s'espanta del volum resultant de tot l'instrument —raons en tindria—, no el veu proporcionat a la cadireta que acaba de bastir i opta per demanar, a qui el faci, de fer 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 del 1806, figura 1—, que cal interpretar amb reserves, i, pel que fa a la cadireta, malgrat la volumetria que s'hi expressa, solament tenia com a base de principal un flautat de 4′ (130/140 cm d'alçada), i en façana, tal com se'ns mostra. I a l'interior, com ja era normal, hi hauria un tapat de 8′, aproximadament de la mateixa alçada. I tal com els manresans ens indiquen, hi havia també unes regalies, com en el de Terrassa. No podem anar més enllà pel que fa a la composició interior exacta d'aquest «bell» instrument.



FIGURA 1. Gravat de Laborde del 1806.
FONT: Alexandre LABORDE, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, 1806.

Tot amb tot, però, 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, ens parla que hi incorporà un joc de «47 dulsaynas o regalias de boix, 15 de las grans, 15 de las mitjanes y 17 de las patitas» fornides de «canalillas» de llautó.[16] Això ja ens permet deduir que

16. Francesc Xavier ALTÉS I AGUILÓ, *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, p. 156.

un dels teclats de l'instrument tenia quaranta-set tecles, possiblement es tracti 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,[17] 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, fins al la_4. Ja l'avi Peris o Perris Bordons, juntament amb l'orguener Salvador Estada, ho havien 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 propis de manteniment, va consistir en l'ampliació de jocs amb un registre, cosa més fàcil de fer que emprendre una ampliació del teclat que hauria suposat una actuació en els salmers, amb el desmuntatge consegüent de tot l'instrument.

Per tant, l'orgue de què podia disposar el mestre Joan Cererols devia ser, per tot el que hem dit, molt semblant al següent:

I. Orgue major o principal - 14 jocs	
Flautat de 13/14 pams (en façana)	(8′)
Flautat de fusta tapat	(8′)
Octava	(4′)
Tapadet	(4′)
Dotzena	(2′ 2/3)
Quinzena	(2′) (o bé totes dues juntes)
Corneta	
12a nasard	
15a nasard	
17a nasard	
Alemanya	
Ple	
Címbala	
Dulsaynas	*Amb un teclat de 47 notes*
I. Cadireta - 9 jocs	
Flautat de fusta	(8′)
Flautat o cara de 7 (en façana)	(4′)
Octava (tapada de fusta?)	(4′)
12a nasard	
15a nasard	
Quinzena o dinovena	
Ple 2/3 fileres	
Cimbalet	
Regalies	*Amb un teclat de 42 notes*
I. Pedal	
8 peanyes de 13 i de 26 pams (do_1-si_1) (acoblades al manual de l'orgue major?)	

17. Louis Jambou, *Evolución del órgano español*: *Siglos* XVI-XVIII, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1988, p. 114-116, col·l. «Ethos-Música», II.

III. CONCLUSIÓ

Evidentment, aquesta disposició de l'instrument que el pare Cererols podria teclejar a la basílica montserratina, podria ajustar-se també a les dels instruments de les grans esglésies de casa nostra (seu de Barcelona, de Lleida, Santa Maria del Mar, Santa Maria del Pi, la dels Sants Just i Pastor, etc.). Un instrument, doncs, apte per a la interpretació de qualsevol tipus de música, tonal o modal, de les que circulaven i es componien en aquell moment.

Però cal tenir en compte que a l'interior del monestir, o a les dependències musicals de l'Escolania, disposaven d'espinetes i de clavicèmbals, així com també de clavicordis, arpes, llaüts, violons, baixons i baixonets, potser també algun orguenet, a part dels del cor superior de la basílica, i evidentment que no hi mancaria la trompa marina,[18] instruments que no necessitaven la figura del manxaire. L'orgue principal devia quedar reservat per a les funcions litúrgiques del diumenge i de les diverses solemnitats. També ens consta que disposaven en el cloquer de diverses campanes ben harmonitzades i afinades.

I acabo amb unes paraules del finat Gabriel Blancafort, llegides en la commemoració del III centenari de la mort del Mestre (1980): «Dissortadament tenim ben poques notícies de l'orgue de Montserrat, l'orgue d'on hauria pouat harmonies el P. Cererols, contrapuntaire de subtils randes damunt aquell coixí sonorós, teclejant boixets per a trenar músiques noves».[19]

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-basílica de Montserrat». A: *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 Montserrate*. Madrid: Andrés García de la Iglesia, 1677.

BALDELLÓ, Francesc. «Órganos y organeros en Barcelona (s. XIII-XIX)». *Anuario Musical* [Barcelona], 1 (1946).

— «Los órganos de la Basílica Parroquial de Nuestra Señora de los Reyes (Pino), de Barcelona». *Anuario Musical* [Barcelona], 4 (1949).

BLANCAFORT I PARÍS, Gabriel. Notes inèdites. Barcelona: Monestir de Montserrat. Arxiu Gabriel Blancafort.

— «Orgueneria catalana del s. XVII». Ponència original mecanografiada i fotocopiada pre-

18. Gregori ESTRADA I GAMISSANS, «Esbós per a un estudi de l'obra de Joan Cererols (1618-1680)», a *Actes del I Symposium de Musicologia Catalana*: *Joan Cererols i el seu temps*, 1985, p. 8.

19. Gabriel BLANCAFORT I PARÍS, «Orgueneria catalana del s. XVII». Ponència original mecanografiada i fotocopiada presentada en el tercer centenari de la mort del pare Cererols, Barcelona, Arxiu Gabriel Blancafort del Monestir de Montserrat, p. 4.

sentada en el tercer centenari de la mort del pare Cererols. Barcelona: Monestir de Montserrat. Arxiu Gabriel Blancafort.

Blancafort i París, Gabriel. «El órgano gótico en España». Discurs d'ingrés, *post mortem*, a la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona. A: *Anuari de l'orgue*. Vol. I. Barcelona: Associació Catalana de l'Orgue, 2002.

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.

Estrada i Gamissans, Gregori. «Esbós per a un estudi de l'obra de Joan Cererols (1618-1680)». A: *Actes del I Symposium de Musicologia Catalana*: *Joan Cererols i el seu temps*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Societat Catalana de Musicologia, 1985.

Jambou, Louis. *Evolución del órgano español*: *Siglos XVI-XVIII*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1988. (Ethos-Música; II)

Laborde, Alexandre. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. Tom I. París, 1806, làmina XVI.

Oranias i Orga, Ramon. «Els orgueners que han treballat en els orgues de Montserrat». *Butlletí del Santuari* [Montserrat], 79 (2007).

Pujol, Francesc; Gibert, Vicents M. «La música a Catalunya». *Revista Musical Catalana*, 135 (1915).

Ruiz Giménez, Juan. *Organería en la diócesis de Granada (1492-1625)*. Granada: Junta de Andalucía. Diputación General de Granada, 1995.

Salisi i Clos, Josep M. «Els Bordons, destacada nissaga d'orgueners, i la seva aportació a l'orgueneria catalana (s. XV-XVII)». *Revista Catalana de Musicologia*, X (2017), p. 14-44.

Saura Buil, Joaquín. *Diccionario técnico-histórico del órgano en España*. Barcelona: Consell Superior d'Investigacions Científiques, 2001.

— «Datos y documentos para la historia del órgano en España, desde sus orígenes hasta el s. XVIII». Vol. II. Barcelona: Monestir de Montserrat. Arxiu Gabriel Blancafort. [Fotocopiat]

Serra y Postius, Pedro. *Epítome histórico del portentoso Santuario y Real Monasterio de Montserrate*. Barcelona: Pablo Campins, 1747.

Revista Catalana de Musicologia, núm. XII (2019), p. 161-193
ISSN (ed. impresa): 1578-5297 / ISSN (ed. electrònica): 2013-3960
DOI: 10.2436/20.1003.01.84 / *http://revistes.iec.cat/index.php/RCMus*

ELS INFANTS DE COR DEL COL·LEGI SEMINARI DE CORPUS CHRISTI DE VALÈNCIA DURANT EL SEGLE XVII: ADMISSIONS, SORTIDES I VIDA QUOTIDIANA

MIREYA ROYO
Societat Catalana de Musicologia

RESUM

La coneguda capella del Col·legi Seminari de Corpus Christi de València va comptar des dels inicis amb la presència de sis nens que rebrien formació musical per a participar en oficis i misses cantades, tant en cant pla com polifònic. Complementant el text sobre les veus de tiple i de castrats publicat l'any 2017, aquest article traça la història d'aquests infants de cor durant el segle XVII a través de la documentació conservada a l'arxiu del Col·legi.

PARAULES CLAU: València, segle XVII, Capella de Corpus Christi, infants, contrapunt, cantar *diestro*, cantar *su parte*.

THE CHOIRBOYS OF VALENCIA'S CORPUS CHRISTI SEMINARY COLLEGE IN THE 17th CENTURY: ADMISSIONS, DEPARTURES AND DAILY LIFE

ABSTRACT

Since its beginnings, the well-known Chapel of the Corpus Christi Seminary College of Valencia included six children who received musical training both in plainchant and polyphony for their participation in the divine offices and sung masses. Supplementing the paper published in 2017 on male soprano and castrato voices, this article traces the history of these choirboys in the 17th century through the extant documentation in the College's archive.

KEYWORDS: Valencia, 17th century, Corpus Christi Chapel, choirboys, counterpoint, singing true (*cantar diestro*), holding one's part (*cantar su parte*).

ANTECEDENTS HISTÒRICS: COL·LEGIS D'INFANTS

La presència de nens de cor a les catedrals espanyoles s'inicia en el segle XIII. L'apel·latiu amb el qual referir-s'hi variava segons zones i fins i tot seus: en molts casos, fins al segle XVII s'anomenaven *mossos de cor* els nens que es formaven a les capelles i participaven en el cant dels oficis, com a les catedrals de Còrdova, Palència o Zamora.[1] El terme *infantes* o *infantillos* s'utilitza des del segle XVI, al costat de *cantorcicos* i fins i tot *seise* per a fer referència als nens de cor. A la catedral de València reben el nom de *diputats* i en el Col·legi Seminari de Corpus Christi o Patriarca, la llengua del qual era el castellà, *infantes* o *infantillos*. Sovint, el color del vestit diferenciava la categoria de veu o l'habilitat musical; a Oriola, els quatre millors tiples vestien roba *colorada* i participaven en el cant de la «música» o polifonia. Els altres vestien de morat i participaven en el cant pla. A València, els diputats de la catedral vestien de vermell i els *infantillos* del Patriarca de morat. A la catedral de Barcelona, dels set nens, quatre *fadrins* anomenats *escolans de cota morada* estudiaven música, encara que un amb qualitats canores especials vestia de negre. Els altres cantaven el cant pla. La catedral de Sevilla va exercir una influència important en el Patriarca, ja que Sevilla era la ciutat natal del seu fundador. Allí també hi havia mossos de cor per al cant pla, i *infantillos* per a la polifonia i el contrapunt. El 1551, el capítol sevillà va proposar a Francisco Guerrero ser mestre, ensenyant als nens «[…] á leer y escrevir y cantar los responsos […] canto llano, canto de órgano y contrapunto, ansí sobre canto llano como sobre canto de órgano, y les enseñe a componer […]».[2]

ELS INFANTS DE LA CAPELLA DEL COL·LEGI

Al Col·legi, sembla que l'ingrés es feia mitjançant una prova d'aptitud, però no se'n conserven convocatòries, informes ni actes. El Patriarca ordenava al sagristà en les constitucions de la capella «[…] tener particular cuidado de los Infantillos, assí en lo que es vestido, como en la comida, procurando que en todo sean bien tratados: y que un Acólito asista con ellos, y les enseñe a ser virtuosos, y el Maestro de Capilla a cantar […]», perquè «[…]se aficionaran los que salieren hábiles, y de buenas vozes, a servir en la Capilla de mejor gana que en otra Iglesia alguna».[3]

1. A Còrdova s'ensenyava cant pla, d'orgue, gramàtica i instrument en alguns casos. A Palència, a llegir, recitar *versetes* i cantar. A la catedral de Zamora, els *col·legials* del Col·legi de Sant Pau, fundat el 1650, presenten similituds amb els nostres *infantillos*: eren sis nens de deu anys o més, interns i amb aptituds per al cant, a més de saber llegir i escriure. La seva permanència al col·legi arribava fins als dotze anys, i podien aprendre a tocar un instrument en perdre la veu.

2. Robert STEVENSON, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza, 1993, p. 169.

3. Juan de RIBERA, *Constituciones de la Capilla del Colegio y Seminario de Corpus Christi 1610*, cap. XVI, València, Bernardo Nogués, 1661, p. 24 (reed. València, Ferrer Orga, 1896). El Patriarca indica que les normes imposades procedien de la Seu. També tenien un mestre de gramàtica.

ATENCIÓ I CURA DELS INFANTS

Al llarg del segle, els infants van rebre invariablement la mateixa atenció: se'ls feia la roba de carrer en entrar i en sortir, així com de cor, que era propietat del Col·legi. Vestien camisa —amb coll *valona* i *golilla* a partir de 1650—, gipó i calçons de color morat o marró, i calces i mitges blanques o morades amb capa curta o *herreruelo*, o *sotanilla* amb capa i barret;[4] al costat del calçat, en fa esment a mitges o calces *ensolades*.

Una mestressa s'ocupava de l'acondiciament, i en donava compte a l'ajudant de sagristà.[5] El personal que els cuidava comprava paper, tinta, llibres de lectura i diversos remeis per a les malalties.[6] Excepte un cas, el 1673, només hi ha dades dels seus problemes de salut a principis de segle;[7] així doncs, només en aquesta etapa coneixem els mals que els afectaven —consta la sarna, la ronya[8] i els furóncols—,[9] i els remeis que rebien. A més de sagnies, rebien herbes de cocció, raió extra de pollastre i brou de gallina, carabassat i confitura, vi, neu[10] i

4. Entre els memorials, albarans i rebuts de l'Arxiu de Corpus Christi València (ACCV), Sacristía, són nombrosos els referents a vestimenta i calçat, i de manera constant les peces descrites són les enumerades a dalt.

5. «[…] detodo lo que huvieren menester les provee el Colegio y estando enfermos detodo lo necesario y extraordinario, todo se paga porla Sacristía.» ACCV, Sacristía, *Consueta original*, f. 21*v*-22*r*.

6. «De lo que gastó Mº Narcís Leysa [MC] de la sarna que tuvieron los diputados: a cada muchacho dos sangrías, tomaron jaraves todos los quatro y solo truxeron la decocsión delas yerbas de casa el boticario y para dos redomas de sumo gastaron quatro libras deaçúcar […] una gallina para dos muchachos que se purgaron. 2L 10S.» ACCV, Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo*, 1606, sense dia ni mes.

7. ACCV, Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo*, 27 nov. 1609, a l'acòlit «[…] para el ojo de Alegría, agua de rosas. Para Domingo, agua de grosellas y un queixalero para la muela que se le sacó, 1L 2S 1D»; 23 des. 1607, a Juan Malo «[…] por dos añosque he servido de afeitar sangrar y curar a los diputados de dicho colegio, 100R»; 9 oct. 1609, a Juan Malo «[…] por el afeytar y sangrar alos diputados del Colegio por todo el año 1608 y 1609, 8L»; 8 oct. 1617, «A Mosén Gimbreras por lo gastado en la enfermedad de Melchoret y 4 colchones de los niños, 1L 1S 6D».

8. «Sarna, una especie de lepra, aunque no tan mala como la elefáncica, porque aquella roe, no solo el cuero, pero come la carne […]» i «Roña, una especie de sarna, que suele dar al ganado […] Díxose a rodendo, porque va royendo la piel, y la carne […]». Sebastián Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española* (en línia), Madrid, 1611, <fondosdigitales.us.es> (consulta: agost 2018), especialment, *s. v. sarna* i *roña*.

9. Floroncos = Forúnculos. *Diccionario médico-biológico, histórico y etimológico*, Universidad de Salamanca (en línia), <dicciomed.eusal.es> (consulta: agost 2018), especialment, *s. v. forúnculos, floroncos*. Cat. *furóncol.*

10. Tota la informació es troba en ACCV, Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo*, 30 juny 1613: «Digo yo Jayme Lobera que he gastado en los infantillos enfermos por tiempo de dos meses lo siguiente, digo de mayo y junio de 1613: siete sangrías […] miel colado, açúcar y gragea bovina y calabaçat, vino y nieve y otros extraordinarios, dos pollos, una gallina y una polla, 3L 10S 3D.»; 3 set. 1613, a Jayme Lobera «[…] de dos muchachos enfermos, lo siguiente en el presente mes de agosto: sangrías, seis pollos, nieve, vino, bovino, açúcar calabaçat, una manegueta, ventosa, y medecina para roña, y otras menudencias de extraordinarios, 4L 5S.»; 27 nov. 1609, a Estrada acòlit: «[…] papel, tinta, plumas, tinteros. Para el ojo de Alegría, agua de rosas. Para Domingo, agua de

lamedor.[11] Els nens van residir durant els primers anys, i fins al novembre del 1618,[12] en una casa pròxima i no al mateix Col·legi.[13] De la documentació conservada, se'n desprèn que el tracte era afectuós, i s'evitava la severitat i s'atenia a les necessitats pròpies dels infants. Consta el cas d'un sagristà recriminat perquè

grosellas y un queixalero para la muela que se le sacó, 1L 2S 1D.»; 24 juny 1614, a Joan Ximbreres: «Para la enfermedad de 3 infantillos […] Martín, 2 pollos, 3 sangrías, confitura, jarabe […] Carrasco, 3 sangrías, ventosas, 2 pollos […] Gabriel, azeites, ¿…? 2L 11S 6D.»; 14 jul. 1614, a Jayme Lobera: «[…] de lo gastado en julio de los tres infantillos enfermos: primo nueve sangrías y medicina para "floroncos" y para roña y lamedor y de ayudas y lavarlos […] y para el flemón de Perico, y adobar la canonada que avía rebentado. Extraordinario de calabaçat, açúcar y bovina, vino y nieve, un pollo y otras menudencias, 3L 0S 2D.»; 8 març 1615, a Joan Ximbreres: «[…] en la enfermedad de Franceset Martínez, y fue elgasto lo siguiente: 7 pollas, 6 sangrías, el comulgar, confituras, de ¿…? lacabeza y medizinas y ierbas para los servicios, 4L 8S 6D»; 12 abr. 1673: «[…] por aver hido alban[ñ]o por aver tenido sarna, 8S 2D».

11. «Lamedor, el xarave que se da, para que poco a poco el enfermo lo dexe ir desliçándose por la garganta […].» Sebastián Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española* (en línia), Madrid, 1611, <fondosdigitales.us.es> (consulta: agost 2018), especialment, *s. v. lamedor.* Cat. *llepador*.

12. Consta en ACCV, Sacristía, *Consueta original*, f. 21*v* marge dret.

13. Es van ocupar d'atendre els nens Felipe Perandreu, capellà primer; Fernando Martínez, evangelister; Jaime Juan Lobera, ajudant de cabiscol, i el contralt Joan Ximbreres [Ximbreras, Gimbreres, Gimbreras]. ACCV, Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo*. A Felipe Perandreu, capellà primer, rebut de 4 ag. 1609, «seis manos de papel, plumas y tinta para los niños […] a Domingo por un cuaderno de papel pautado […] por adobo de unos zapatos al mismo Domingo, 12S 7D».

A Fernando Martínez, evangelister, rebut de 22 des. 1611, «100L moneda valenciana, las quales se le libran por raçón del sustento de los seys infantillos, y son del tercio que empeçó a correr el 1 del presente deziembre y fenescerá el último de março 1612 años».

A Jaime Juan Lobera, ajudant de cabiscol, rebuts de 26 oct. 1612, 3 abr. 1612, 21 juny 1613 de contingut idèntic: «100L moneda valenciana, las quales se le libran por raçón del sustento de los seys infantillos, y son del tercio que empeçó a correr el de octubre y fenecerá en hebrero de 1613».

A Joan Ximbreres, contralt, rebuts de 26 febr. 1614, «[…] de la tercia de la comida de cinco infantes, a 10L cada uno, que empezó a correr en 18 de febrero y fenecerá en 17 de junio, y las 26L 13S 4D a cumplimiento de 83L 13S 4D que es la tercia […] como se le pagó por seys infantillos, y no haya tenido sino cinco, queda pagada la dicha tercia por esta librança, 66L 13S 4D»; 24 set. 1614, «[…] 147L 15S 7D, a saber 50L que se le libran por la tercia que comenzó el 18 junio y fenecerá el 17 oct, por la comida de tres infantes. Más 14L 8S 11D por la porrata de dicha tercia, a saber 8S 5D por tres días que estuvo Carrascón de 17 de junio hasta 21 y se fue. 8L 2S 1D que en dicha tercia estuvo [Jacinto] Navarro 58 días, desde 20 de agosto hasta 17 de octubre que viene, y las 5L 19S 5D por 43 días que estuvo en dicha tercia Martínez, desde 4 de setiembre hasta 17 de octubre, todo deste año 1614. Y todas las partidas de otra tercia montan 64L 8S 11D, y las restantes 83L 6S 8D a cumplimiento de 147L 15S 7D se le libran por la tercia de cinco infantillos que empeçará en 28 de octubre y feneçerá en 17 hebrero 1615»; 30 oct. 1615, «Por la terna de los alimentos a los infantillos, 54L 18S»; 1 febr. 1616, «[…] 63L 3S 11D, a cuenta de 67L 7S 3D de la tercia de los infantillos, que principiaron en 18 de febrero y fenecerán en 17 de junio. Los infantes son Xacinto Navarrico y Antonio y Tomás Nadal, a 16L 13S 24D cada uno, montan 66L 13S 4D, y más 13S 11D, por cinco días que ha estado más Thomás Nadal, que hazen la dicha suma de 67L 7S 3D, de las quales se abaxa 4L 3S 4D por 30 días que se salió Francisco Martínez para ayudante de Misa […] que tenía pagada la tercia por entero»; 27 juny 1616, «[…] per adobar la canonada de la casa dels infantillos, 17S»; 18 juny 1616, «[…] a Mº Joan Gimbreras, 66L 13S 4D por el tercio de la comida de los quatro infantillos, a 16L 13S 4D cada uno, y son de la tercia que principió a 18 de junio y fenecerá 17 de octubre, 66L 13S 4D». Idèntics a aquest últim són els de 17 oct. 1616, 20 febr. 1617, 19 juny 1617, 31 oct. 1617, 21 març 1618, 25 juny 1618.

obligava els infants que li fessin el llit i escombressin la seva cel·la, sent no solament «[…] contra toda raçón y costumbre pues nohavido en el Collegio quien jamás tal intentasse sino expresamente contra el intento del Santo Fundador pues solo quiso que los niños estuviessen en casa para estudiar ypara servir al Coro.»[14]

Climent i Piedra descriuen sumàriament el seu règim de vida, i esmenten com a diversió «[…] asistir a la corrida de toros en el poblado de Burjasot, propiedad del Fundador […]»,[15] però consta que el Patriarca va deixar expressament prohibida aquesta pràctica, i s'hi acudia només de vegades, també als de València, com el 1655: «[…] que un acólito lleve a los infantillos con sotanillas y capas a ver los toros que se an de correr en la plaza de Predicadores y sale a torear el Almirante de Aragón».[16]

EL LLIBRE D'ARRIBADA DELS INFANTS AL COL·LEGI, *ASIENTO DE LOS INFANTILLOS*

La primera dada de nens al Col·legi es remunta al 1605.[17] La capella inicià l'activitat el 1605 amb nens a l'interior, com s'observa en la taula cronològica al final d'aquest text:[18] nou han estat identificats per rebuts, atès que l'*Asiento* no es va iniciar fins al 1610 i, excepte el núm. 1, ignorem quan hi van entrar. L'edat d'ingrés apareix ocasionalment i la data de sortida no sempre es posava i a vegades es feia incorrectament, com mostren l'*Asiento* i els rebuts diversos.

14. ACCV, Sacristía, *Correctiones de los ministros de la Capilla y Colegio de Corpus Christi 1608-1742,* f. 14*r-v*, amonestació a Nicolás Fraix, 31 juliol 1633. Va ser el capellà més conflictiu de la casa durant el segle XVII.

15. José CLIMENT i Joaquín PIEDRA, *Juan Bautista Comes y su tiempo, estudio biográfico*, Madrid, Comisaría Nacional de la Música, 1977, p. 104.

16. Són les determinacions i dates següents: ACCV, Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo*, 3 set. i 2 oct. 1629; 14 set. 1649; 6 set. 1655; 24 maig 1659 «[…] al carpintero por ocho puestos para los seis infantes y dos acólitos que fueron conellos eldía delos toros y cañas […]»; 18 set. 1659 i 17 set. 1660. ACCV, Sacristía, *Libro de determinaciones I*, *Prima mensis* set. 1655, i *Prima mensis* set. 1657.

17. «A Narcís Leysa por la medra de dos camas para los infantillos del colegio y por dos manos de papel de marca major para apuntar cosas de música, 3L 16S 8D», ACCV, Sacristía, *Libro de las cuentas de construcción y fábrica del Colegio de Corpus Christi*, 5 juny 1605. D'ara endavant serà anomenat *Libro de fábrica*.

18. Fet amb la totalitat de les dades d'arxiu. Tots els infants, excepte els castrats, estan numerats a fi d'identificar-los en la taula 2, en què es troba anotada la documentació que hi ha en l'ACCV sobre ells. No s'hi ha inclòs la roba que se'ls cosia en entrar perquè era propietat del Col·legi. Per a tot allò referent als infants castrats o capons, s'ha de consultar l'article publicat prèviament per aquesta mateixa revista, incloent la numeració de la taula que hi conté. Mireya ROYO, «Cantors castrats en la capella del Col·legi Seminari de Corpus Christi de València, entre les veus de tiple masculines adultes i infantils durant el segle XVII», *Revista Catalana de Musicologia*, X (2017), p. 91-105. A partir del desembre del 1610, quasi la totalitat dels infants van ser consignats en l'*Asiento de los infantillos moços de coro, acólitos, monaguillos, asistente, portero y campanero, 1610-1823* —d'ara endavant *Asiento*—, amb l'excepció de Juan Lechón, núm. 84, i els capons Antonio Quinto, núm. 20, i Miguel Alcón, núm. 21, la presència dels quals es coneix pels rebuts de roba de la seva sortida.

OBLIGACIONS DELS INFANTS, REMUNERACIONS, GRATIFICACIONS I AJUDES

Els infants participaven en les hores i en els sufragis ordinaris, sense gratificació; el Patriarca va voler «[…] señalarles alguna distribución en los sufragios que adelante se pidieren […] perpetuos, ò temporales, por el trabajo que tendrán los Infantes en cantar […]»,[19] i rebia una porció dels capellans primers en tots els sufragis pels ministres de la capella, que havia de repartir amb assistent i acòlits, així com un sou entre ells sis, cada dijous, per a portar les urnes en la processó de les espigues, per la cerimònia de les lloances en finalitzar els oficis del matí i durant l'octava del Corpus.[20] En les constitucions queden assignats els emoluments ordinaris i extraordinaris dels infants: després de romandre-hi tres anys, rebrien roba de carrer i 30 lliures —10 lliures anuals—, sempre que no marxessin abans d'hora, i hi podien romandre en complir tres anys si encara no havien mudat la veu.[21] En l'*Asiento,* el moment en què el nen canta polifonia s'indica *cantar destre* o *cantar la seva part*, *guanyar salari*, *li corre salari*; aquest salari, amb excepcions, no es cobraria abans de tres anys:

> […] por los tres años primeros se le an de dar treynta libras y vestir de lana ylino lo ordinario ycomida y acabados los tres años por cada un año que sirviere sele @ de dar diez escudos de vestir ycomida y quando se salga nose le @ de dar más del vestido que entonçes llevará sin la loba ni sobrepellizes antes delo que ganara sele @ de hazer de vestir desuerte que salga @ onrra del collegio y ansí lo firmó desu mano.[22]

Malgrat la norma, sovint es van avançar salaris, cosa que queda reflectida en els rebuts: «A quenta de lo que tiene ganado»; s'atorgaven ajudes, «Vuestras Señorías saben y canta conla satisfación que consta […] por lo tanto suplica […] dar le alguna ayuda de costa con laqual pueda socorrer asus padres […]»;[23] es van

19. Juan de Ribera, *Constituciones de la Capilla del Colegio y Seminario de Corpus Christi 1610*, cap. LXXIIII, p. 141-143.

20. Juan de Ribera, *Constituciones de la Capilla del Colegio y Seminario de Corpus Christi 1610*, cap. LXXIIII. p. 142-144, 142-145. Hi consta un sufragi del 1629: «A los infantillos por la Lamentación que cantaron», ACCV, Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo*, 12 abr. 1629.

21. Tots els detalls sobre remuneracions es troben en Mireya Royo, «Cantors castrats…», *Revista Catalana de Musicologia*, x (2017). María Teresa Ferrer Ballester —havent analitzat només l'etapa Ortells (1657-1664 / 1674-1677)—, indica que en l'*Asiento* els nens eren anotats sense ser encara *infantillos* pel fet que no cantaven la seva part i que eren nomenats infants en cantar-la, sense identificar documentalment el nomenament posterior. Aquest text demostra, sense cap mena de dubte, que aquesta interpretació no és exacta: al llarg del segle XVII els *infantillos* van ser anotats en el moment d'ingressar, cantessin o no la seva part.

22. ACCV, Sacristía, *Asiento*, f. s/n. Nomenament de Martín Aguilar, núm. 10, 1610. En el quadre s'indica la data en què se'ls assignava salari, sempre que s'hagi pogut trobar la dada en els documents d'arxiu.

23. ACCV, Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo*, 2 des. 1663, súplica de Vicente Borrell, núm. 88. Se li van donar 6 lliures; 2 abr. 1667, ajuda a Vicente Pantoja,

gratificar serveis,[24] i també era possible rebre bestretes, com en el cas del núm. 68: «[…] a quenta de lo que mi hijo irá ganando cantando por la *esperanza* se tiene de su buen natural».[25] Quan es cobrava en finalitzar solia constar «por todo el tiempo que ha servido».[26] En una ocasió, el Patriarca —amb la condescendència pròpia de l'Antic Règim—, va sobrepassar el salari estipulat: «50 l. 16 s. 6 d. de las quales le hace merced su Excelencia por los dos años quatro meses y veynte días que ha servido […] que se le den 30 l. de contado y las restantes 20 l. etc. para hacerle un vestido negro», donant també estrenes.[27]

SORTIDES, ACOMIADAMENTS I PROMOCIONS

La muda de la veu era el moment de la sortida o promoció, i així es reflecteix en la majoria de casos; l'expressió *no ser de provecho* es va equiparar de vegades a aquest moment.[28] Cal esmentar el núm. 49, que «cantó siempre con linda gala»:

> […] toda voz aguda, ò tiple, sea de varón, ù de mujer, es veloz en los movimientos, ò passos de garganta, que vulgarmente se dize gala, y es singular la voz, que dexa de tenerla, siendo voz de tiple; y aun en los varones, quando muchachos, son muchos los que la tienen, y después de haver mudado, no todos los que la tuvieron la tienen.[29]

Alguns infants van ser acomiadats perquè no eren aptes per a la música. Observeu en el quadre expressions com *no tener oydo bueno*, *por inútil*, *por incapaz para la música*, *por no ser a propósito la voz*, *por no ser de provecho* o *por no ser de*

---

núm. 104, socorregut amb 2 lliures dues vegades a causa dels seus pares, «se sirvan de socorrerle con alguna cosa además del salario para ajudar a mis padres que son pobres y están con grande necesidad […] sus señorías arán una grande limosna que daré yo con nuevas obligaciones de cantar y servir en el coro como se verá por la obra […]».

24. ACCV, Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo*, 10 feb. 1673, a Cristóval Thomás, núm. 114, i Ventura Asensi, núm. 118, «5 libras por determinación del Collegio […] atento que dichos infantes son de mucha utilidad para el servicio del Coro se les ha hecho gracia de dicha ayuda de costa para que se repartan entre los dos […]».

25. ACCV, Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo*, bestreta 5 set. 1645.

26. En la taula 2 es pot observar com es va pagar també abans de complir tres anys cantant la part, i com de vegades es pagava dues vegades l'any (Sant Joan, al juny, i al desembre), així com altres casos particulars.

27. ACCV, Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo*, 26 juny 1607, a l'infant núm. 1, i 10 gen. 1609, estrenes a acòlits, escombriaire, campaner, infants i ministrils.

28. En la taula 2 s'aclareixen els casos en els quals, pel temps passat a la capella, l'expressió *no ser de provecho* podria equivaler a muda de veu i no simplement a la falta de condicions musicals.

29. Pablo Nassarre, *Escuela de Música, según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte*, vol. 1, Saragossa, Herederos de Diego Larumbe, 1724, cap. xii, p. 46.

esperança.[30] D'altres nens es va anotar que sortien «sin cantar su parte» o per «no cantar diestro su parte»: al Col·legi no hi havia distinció jeràrquica de la seva perícia musical, però, en aquest cas, eren els que no havien aconseguit cantar polifonia. Altres acomiadaments per aquest motiu es produïen després d'un període raonable de formació amb resultats insatisfactoris.

L'epidèmia de pesta del 1647-1648 pogué ser la raó que el capó núm. 15 fugís el setembre del 1647, i ho va ser del nen núm. 71. Altres infants ho van fer sense que se'n conegui el motiu, però sí les conseqüències: el núm. 87, «se huió yel colegio tuvo una galantería de azerle curar de una sarna que tenía».[31] Va haver-hi diversos acomiadats, el núm. 142 «por incorrigible», el núm. 175, «por inquieto».

El tràfec entre el Col·legi i la Seu va ser constant, amb gran disgust per part del Col·legi: serveixi d'exemple el núm. 123, al qual «hurtaron de la Seu», i el cas del capó Bartholomé Berdún, núm. 17, que va marxar el 1660 malgrat que el Col·legi va intentar retenir-lo: «[…] se le diesen otras diez libras attento que es de provecho su boz para servicio del choro y tener noticia de las instancias que se hazen por parte de los músicos de la iglesia maior para llevarle a su capilla».[32] En els nomenaments entre el 1647 i el 1654 es va condicionar a l'admissió el fet de no marxar a una altra església, la qual cosa va resoldre el problema només durant aquests anys.

Alguns nens sortirien de la capella per malaltia, encara que alguns cantaven la seva part: el núm. 51, el capó núm. 12 i el núm. 90, que va abandonar el Col·legi el 1662 perquè estava «[…] casi siempre romadisado […]»,[33] i va tornar al Col·legi a opositar per al lloc d'organista el 1679, sense èxit. Referent a la defunció d'infants, van ser quatre els casos al llarg del segle, el núm. 24 i el núm. 150, tots dos enterrats al Col·legi, el núm. 154, que va marxar al seu poble per morir allí, i el 1665 un nen mort sense identificar.[34]

30. Apareix també a la catedral de Zamora al final del segle XVI, «[…] seis mozos de muy buenas voces, de los cuales tengan muy buenas esperanzas […]» i en un Memorial del 1734 escrit pel músic d'Oviedo Manuel Agullón y Pantoja, fill i net d'infants del Col·legi: «[…] entre ellos no hay cosa especial en que poder fundar las esperanzas». Alberto MARTÍN MÁRQUEZ, *Niños y tiples en la catedral de Zamora (1600-1750): Aproximación a su estudio*, Zamora, VI Festival Internacional Pórtico de Zamora, 2008, p. 25.

31. ACCV, Sacristía, *Asiento*, f. 32*r*.

32. ACCV, Sacristía, *Libro de determinaciones I, Prima mensis*, gen. 1660, i Mireya ROYO, «Cantors castrats…», *Revista Catalana de Musicologia*, X (2017), taula.

33. La veu *romadizo* es defineix com a «Destemplanza de la cabeza, que ocasiona fluxión de la rehuma, especialmente por las narices…» relacionant aquesta malaltia amb la tos i el catarro. *Diccionario de autoridades* (en línia), Real Academia Española, tom. V, 1737, <buscon.rae.es> (consulta: agost 2018), especialment, *s. v. romadizo*. Un altre infant, Thomás Llobregat, núm. 148, va ser acomiadat pel mateix motiu, consignat com «enrromadizado».

34. «3 sueldos per la missa de cos present i 18 sous als "foseros"». ACCV, Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo*, 9 febr. 1665. Podria tractar-se dels nens núm. 105, 106, 107 o 108.

Pel que fa als nens que van passar a mossos de cor,[35] cal destacar el núm. 155, Thomàs Fabra, probable alumne de Valero Barrachina i organista suplent fins que va marxar el 1701. Només tres infants van passar directament a ser capellans segons: dos capons, núm. 6 i núm. 16, i Matheo Burriel, núm. 76, que va entrar com a capellà segon el 1653, i va passar a primer el 1664. D'altra banda, el tiple Jusepe Florián, núm. 32, va tornar com a capellà segon el 1633.[36]

MESTRES DE MÚSICA DELS INFANTS

El mestre de capella (MC) estava encarregat d'ensenyar música als nens, però no es va complir sempre: Narcís Leysa, primer MC del Col·legi, va ser dispensat fins a la seva mort el 1614, i substituït, entre d'altres, pel seu tinent, Juan Bautista Comes. El mateix Comes va tancar la segona estada al Col·legi (juliol 1628 - octubre 1632) i va marxar a la catedral en el moment en què se li va imposar aquesta tasca. Els diferents mestres de música (MM), anteriors i posteriors a l'MC Vicente García (1621-1622),[37] van ser capellans que portaven el compàs i ensenyaven música. La breu estada de l'MC portuguès Antonio de Oliveira[38] precedeix de nou capellans de la casa, fins a l'arribada de l'MC Diego de Grado,[39] la defunció del qual, el 12 de juliol del 1627, obre un llarg període sense oposicions a MC. El contralt Marcos Pérez va portar el compàs sense salari entre el 1632 i el 1662, i va fer d'MM fins al 1636. A partir del 1640 és l'acòlit catedralici i organista Jacinto Barberán qui hi exerceix,[40] essent substituït per l'antic infant Jacinto Navarro, núm. 13, l'abril del 1647;[41] malauradament Navarro mor l'abril del 1648, i Jacinto Barberán reprèn la docència fins a l'arribada de l'MC i MM José Hinojosa el desembre del 1662.[42] Observeu la taula 1 d'esquerra a dreta:

35. Funció dels mossos de cor, parcament descrita: «Item dos moços de Coro, que han de servir de poner, y quitar los libros en el facistol, y de guardar assi los libros, como los instrumentos, con toda seguridad y curiosidad. Y queremos que estos se tomen de los que huvieren servido de Deputados, los que pareciere más a propósito». Juan de Ribera, *Constituciones de la Capilla del Colegio y Seminario de Corpus Christi 1610*, cap. xiiii, p. 22.

36. Tot allò referent a Florián García es pot consultar en Mireya Royo, «Cantors castrats…», *Revista Catalana de Musicologia*, x (2017), p. 97-98.

37. Era MC de la Seu de València, on va regressar.

38. Hi va ser del 25 de gener del 1623 al juliol del 1624, i detingut per la Inquisició cap al 28 de juliol del 1624, i va tornar a reclamar el seu salari l'any següent. ACCV, Sacristía, *Hojas de salarios anuales por tercias*, ii, 1624, i José Climent i Joaquín Piedra, *Juan Bautista Comes y su tiempo, estudio biográfico*, Madrid, Comisaría Nacional de la Música, 1977, p. 94.

39. ACCV, Sacristía, *Hojas de salarios anuales por tercias*, ii-iii, 1625; i-ii-iii, 1626; i-ii, 1627.

40. Amb 25 lliures de salari. ACCV, Sacristía, *Libro de determinaciones I*, f. 62, 13 ag. 1640, i *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo*, 1640-1641-1642-1643.

41. ACCV, Sacristía, *Libro de nominaciones*, f. 20*r*. Com a mestre de música, salari de 30 lliures anuals.

42. Després d'Hinojosa, Ortells i Baylón com a MC, Pedro Oliver i Valeriano Rendón exerciren de MM i, com Barberán, cobraven 25 lliures per ensenyar els nens.

TAULA 1
Mestres de música del Col·legi del Patriarca. Segle XVII

1605-1608 (març): Miguel Tarín, MM.[a]	1608 (març) - 1613 (abril): J. B. Comes, MC.[b]
1613 (abril) - 1613 (desembre): Pedro Ximeno, MM.[c]	1614 (octubre): Jayme Mas, MM.[d]
1615 (octubre) - 1618: Luis Navarro, MC-S.[e]	1619-1620 (maig): Jayme Mas, MC-S.[f]
1620 (maig) - 1621: Vicente García, MC.[g]	1622 (gener): Pedro Ximeno, MM.[h]
1622 (febrer) - 1623 (gener): Luis Navarro, MC-S.[i]	1623 (febrer) - 1624 (juliol): Antonio de Oliveira, MC.[j]
1624 (agost): Pedro Ximeno, MM.	1625 (gener): Jayme Mas, MC-S.[k]
1625 (maig) - 1627 (juliol): Diego de Grado, MC.[l]	1627 (juliol) - 1628 (juny): Juan Jordán, MC-S.[m]
1628 (juliol) - 1632 (octubre): J. B. Comes, MC / Luis Navarro, MM.[n]	1632 (novembre) - 1636: Marcos Pérez, MC-S.[o]
1637-1640 (juliol): Joan Ximbreras, MM.[p]	1640 (agost) - 1647 (març): Jacinto Barberán, MM.[q]
1647 (abril): Jacinto Navarro, MM.	1648 (abril): Luis Navarro, MM.
1648 (maig) - 1662 (novembre): Jacinto Barberán, MM (per la mort de Navarro).	1662 (desembre) - 1673: José Hinojosa, MC.[r]
1674-1677 (maig): Antonio Ortells, MC.	1677 (octubre) - 1684: Aniceto Baylón, MC.[s]
1685 (gener-juny): Pedro Oliver, MC-S.[t]	1685 (juliol) - 1686 (març): Valeriano Rendón, MC-S.[u]
1686 (abril-juny): Pedro Oliver, MC-S.	1686 (juliol) - 1705 (maig): Máximo Ríos, MC.[v]
1705 (juny) - 1706: Pedro Martínez de Orgambide, MC-S.[w]	

MM: mestre de música, MC: mestre de capella, MC-S: mestre de capella suplent.
FONT: Elaboració pròpia.

a. ACCV, Sacristía, *Libro de fábrica* 1606-1607, i ACCV, Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo* 1607-1608.

b. ACCV, Sacristía, *Hojas de salarios anuales por tercias*, II-III, 1608; I-II-III, 1609; I-II-III, 1610; I-II-III, 1611; I-II-III, 1612; I, 1613.

c. Piedra relata que el capellà Pedro Ximeno «[…] prestó un excelente servicio con su cargo de instructor de los infantillos de coro. Desempeñó este cargo desde mediados de 1613 hasta últimos de 1624, a juzgar por los documentos hallados», Joaquín PIEDRA, «Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII», *Anuario Musical*, 27 (1962), p. 143. Gràcies a la documentació d'arxiu, confirmem la docència de Ximeno el 1613 i el 1624, però no la resta d'anys: «Pagué a Mº Pedro Ximeno, ayudante de organista, por 80R los quales se le dan de aguinaldo por haver enseñado a los infantillos […] 7L 13S 4D» i «A Pedro Ximeno por repassar a los diputados del coro, 50R», en ACCV, Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo*, 11 gen. 1614 i 24 des. 1624. Piedra ofereix un apunt de llibre datat el 30 de gener del 1614.

d. ACCV, Sacristía, *Hojas de salarios anuales por tercias*, II, 1614.

e. ACCV, Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo,* 24 març i 1 octubre 1615, 24 juny i 23 desembre 1616, juny-desembre 1617, 26 juny i 31 desembre 1618.

Capellà amb veu de contralt, present a la capella del Patriarca entre 1605 i 1631. Va exercir de MC-S i MM en les dates que es presenten en aquesta taula.

f. ACCV, Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo,* 19 maig i 28 desembre 1619, 7 juny 1620.

g. ACCV, Sacristía, *Hojas de salarios anuales por tercias*, II-III, 1620; I-II-III, 1621.

h. ACCV, Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo,* 1 febrer 1622.

i. ACCV, Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo,* 21 juliol i 22 desembre 1622.

j. ACCV, Sacristía, *Hojas de salarios anuales por tercias*, I-II-III, 1623; I-II, 1624.

k. ACCV, Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo,* 10 maig 1625.

l. ACCV, Sacristía, *Hojas de salarios anuales por tercias*, II-III, 1625; I-II-III, 1626; I-II, 1627.

m. ACCV, Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo,* 31 juliol 1628.

n. ACCV, Sacristía, *Libro de determinaciones I*, f. 32, *prima mensis* octubre 1628.

o. ACCV, Sacristía, *Libro de determinaciones I*, f. 35, *prima mensis* novembre 1632, i ACCV, Sacristía, *Hojas de salarios anuales por tercias*, 1632, 1633, 1634, 1635, 1636.

p. ACCV, Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo,* 25 juny 1638, 20 juny 1639, 25 juny 1640.

q. ACCV, Sacristía, *Libro de determinaciones I*, f. 62, determinació 13 agost 1640; ACCV, Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo,* 20 juny i 31 desembre 1641, 2 juliol i 29 desembre 1642, 25 juny i 25 desembre 1643; ACCV, Sacristía, *Libro de nominaciones*, f. 16*r*-*v*, nomenat capellà segon i mestre de música amb 25 lliures de salari. Torna a ser mestre de música obligat pel nomenament, a la mort de Navarro.

r. ACCV, Sacristía, *Libro de nominaciones*, f. 34*r*.

s. ACCV, Sacristía, *Libro de nominaciones*, f. 67*v*.

t. ACCV, Sacristía, *Libro de determinaciones II*, f. 23*v*-24*r*, *prima mensis* gener 1685 i 2 maig 1685, i ACCV, Sacristía, *Interims*, juny 1685, salari 25 lliures.

u. ACCV, Sacristía, *Interims*, desembre 1685 i juny 1686.

v. ACCV, Sacristía, *Libro de nominaciones*, f. 78*r*.

w. ACCV, Sacristía, *Libro de determinaciones II*, f. 172*r*.

L'APRENENTATGE MUSICAL DELS INFANTS

No hi ha dades del pla diari dels nens al Col·legi amb l'excepció de la *Salve* petita, que es cantava en dies firats a la capella de la Nostra Senyora de l'Antiga al costat de quatre clergues i acompanyats pel *realejo*, però amb seguretat els nens adquirien pràctica cantant els oficis en cant pla, i els més avançats, en la polifonia dels dies assenyalats. El nomenament de Jacinto Barberán com a MM el 1640 indica que «[…] ha de dar cada día una lición de canto y contrapunto y dos vezes a más de lo dicho en la semana hazerles práctica».[43] També consta en els rebuts del primer MM, Miguel Tarín, que aprenien cant d'orgue i contrapunt.[44] A més de

43. ACCV, Sacristía, *Libro de determinaciones I*, 13 ag. 1640.

44. ACCV, Sacristía, *Libro de fábrica*, f. 415*r*, 18 jul. 1606, 10 lliures; f. 424*v*, 25 gen. 1607, 10 lliures; ACCV, Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo*, 24 jul. 1607, 10 lliures; 1 febr. 1608, 10 lliures; 22 jul. 1608, 10 lliures.

rebuts de compra de paper per a les seves classes, n'hi ha alguns de compra i còpia de música per al seu ús.[45] Giuseppe Fiorentino —basant-se en diverses fonts que inclouen els tractats de Bermudo, Cerone i Montanos— conclou que l'aprenentatge incloïa cant pla, notació mensural, còpia de música per a la seva interpretació i improvisació amb diversos nivells de dificultat: el contrapunt «[…] improvisado más empleado y que se interpretaba normalmente en las capillas musicales pertenecía a las tipologías más sencillas […] contrapunto llano y disminuido a dos voces […] a una voz sobre canto de órgano y un contrapunto a tres voces muy básico y sin imitación».[46] Els nens feien un entrenament teòric i auditiu que començava amb «[…] la posición de los tonos tanto en la mano guidoniana como en el libro sobre el tetragrama […]. Sucesivamente, el maestro tenía que enseñar a solmisar pero sin el empleo de las mutaciones porque "ocupa mucho el ingenio"».[47] També el Col·legi es va interessar pel progrés dels alumnes: «[…] que Mossén Oliver continuase en llevar el compás conforme lo havía echo […] assí mesmo que enseñase a los infantillos de solfa pues conocían su habilidad y que los muchachos más adelantados tenían necesidad de persona entendida […]».[48] Quant a l'ensenyament instrumental en l'Arxiu de Sagristia del Col·legi, solament es conserven dos rebuts per compra de monocordis.[49] El *monocordio* en aquest període era un clavicordi gairebé idèntic al monocordi medieval, però amb més cordes i tangents, una per a cada doble corda. Era considerat ideal per a aprendre: «Dícese este instrumento maestro rudo: que sin saber hablar, haze doctos discípulos. Enseña a los otros lo que él no sabe. No sabe mentir y ciertamente enseña».[50]

45. ACCV, Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo*, 21 gen. 1619, «Por quinze libritos de los cantares de palestina para cantar en las salves los diputados, 12S»; 12 abr. 1625, «[…] por una mano de papel para quadernos alos infantillos para tomar licion de canto, 1L 2S»; 15 gen. 1626, «Por dos manos de papel para los infantes de coro para dar lición de canto, 2S»; 8 nov. 1626, «Por adrezar quatro facistoles yuna tabla para los infantes de coro, 8S»; 5 jul. 1628, «A Marcelo librero por cinco libros pautados para las liciones delos infantes, 9R»; 18 gen. 1632, «Dos manos de papel de protocolo para dar lición a los infantes, 6S»; 11 març 1632, «A Garrigós por una Pauta para los Ynfantes y una piel para las tablillas del coro, 9S»; 15 gen. 1656, «A Macià Mira [infantillo] por aber hecho un libro delos 4 Gozos para estudiar los infantes a petición de Juan Francisco, 18S». Macià [Mathías] Mira, núm. 73, va prestar nombrosos serveis al Col·legi.

46. Giuseppe Fiorentino, «Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento», a *Separata de Francisco Salinas*: *Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014, p. 153.

47. Giuseppe Fiorentino, «Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento», a *Separata de Francisco Salinas*: *Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014, p. 154.

48. «[…] asignáronle veinte libras por llevar el compás y veinte y cinco libras por enseñar alos infantes […]». *Libro de determinaciones II*, 2 maig 1685.

49. ACCV, Sacristía, *Recibos, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo*, 18 jul. 1635, «[…] 6L 4S las quales sirbieron para pagar un monacordio que compré de Marco Aznar estudiante […]»; 6 oct. 1652, «[…] sinco libras aquenta de lo que gana mi hermano Jusepe Gil Infantillo de dicho Colegio para efeto de pagar un manocordio […]».

50. Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales 1555*, libro iv, cap. xvii, f. 69*v* (reed. facsímil, Valladolid, Maxtor, 2009).

ALGUNS CASOS PARTICULARS

Jusepe (José) de Cáseda, *infantillo* núm. 130, originari de Saragossa, va ser al Col·legi entre el gener del 1676 i l'agost del 1678.[51] Era fill de Diego de Cáseda, mestre de l'església del Pilar de Saragossa, i va passar per la catedral de Pamplona i la de Sigüenza abans d'ocupar el lloc d'MC en la Seu de Saragossa.[52] D'altra banda, tal com revela María Sanhuesa, l'infant Vicente Pantoja, núm. 104, havia nascut el 1652 i va ser MC de la catedral d'Oviedo des del 12 de novembre del 1680 i va morir cap al 1722.[53] Custodi Agullón, infant núm. 144, va arribar a aquesta catedral des d'Astorga i hi va ser com a corneta des del 9 de març del 1690;[54] es va casar amb la filla de Pantoja i va morir el 1711,[55] i va deixar un fill músic, Manuel Antonio Agullón i Pantoja.[56]

CONCLUSIONS

Al Col·legi no es feien distincions entre els nens, capaços o no, d'interpretar cant d'orgue i contrapunt, tot i que es perceben en alguns documents; encara que l'objectiu final de formar infants de cor era nodrir la capella de nous membres, van ser pocs els que finalment hi van romandre. No hi ha dubte que la metodologia docent seguida era similar a la resta de seus catedralícies, amb atenció també als nivells més avançats de destresa. No obstant això, el pagament amb bestretes de clavicordis per als nens evidencia que l'aprenentatge instrumental no formava part de la formació oferta. S'observa que els nens més talentosos, com Ortells, Pantoja o Cáseda, desapareixien a la seva sortida sense deixar rastre cert de la seva destinació, perquè probablement compatibilitzaven la seva primera activitat professional amb la formació instrumental i compositiva que faria d'ells músics de vàlua reconeguda.

51. En l'inventari de Música del Col·legi del 1675, hi ha una «Salve a 8 de Cáseda Infante». ACCV, Sacristía, *Inventario de música*, 1675. Part d'aquests inventaris van ser publicats sense aparell crític per José Climent, «La música en Valencia durante el siglo xvii», *Anuario Musical*, 21 (1966), p. 211-241.

52. Pedro Calahorra, *La música en Zaragoza en los siglos xvi y xvii*, vol. 2, Saragossa, Institución Fernando el Católico, 1978, p. 120, i Antonio Ezquerro, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 4, 1999, *s. v. Manuel de Egüés.*

53. María Sanhuesa Fonseca, «Músicos catedralicios en el Archivo de San Isidoro el Real», *Paso a Paso*: *Parroquia de San Isidoro el Real*, any xii, 11 (2011), p. 49.

54. María Sanhuesa Fonseca, «Músicos catedralicios en el Archivo de San Isidoro el Real», *Paso a Paso*: *Parroquia de San Isidoro el Real*, any xii, 11 (2011), p. 49. Va passar per la Seu de Saragossa entre el 1689 i el 1691. Antonio Ezquerro, «Músicos del seiscientos hispánico: Miguel de Aguilar, Sebastián Alfonso, Gracián Babán y Mateo Calvete», *Anuario Musical*, 61 (2006), p. 92.

55. María Sanhuesa Fonseca, «Músicos catedralicios en el Archivo de San Isidoro el Real», *Paso a Paso*: *Parroquia de San Isidro el Real*, any xii, 11 (2011), p. 50.

56. Manuel Antonio Agullón y Pantoja era a Zamora como a mestre de capella el 1734. Alberto Martín Márquez, *Niños y tiples en la catedral de Zamora (1600-1750)*: *Aproximación a su estudio*, p. 28.

TAULA 2
Infants del Col·legi del Patriarca. Segle XVII

Nom de l'infant *Procedència*	*Data d'ingrés* *Edat*	*Sortida*	*Diversos*	*Documents*
1. Joseph Maestre	6 feb. 1605	26 juny 1607	Salari i vestit en sortir.	ACCV, Sacristía, 26 juny 1607.
2. Cosme Boix	Desconeguda	No s'indica.	Sol·licita ajuda, «cada un año de limosna…».	ACCV, *LiFa*, bestretes 6 feb. 1609; ACCV, *LiFa*, 13 maig 1609.
3. Blasico Ibáñez	Estava el 1609, segon rebut setembre	24 juny 1610	Tornà a la seva terra set. 1609.	ACCV, Sacristía, roba 1 set. 1609 / viatge 8 set. 1609 / roba 20 juny 1610/ viatge 24 i 26 juny 1610.
4. Damián	Estava el 1609, segon rebut	26 juny 1610?	El seu germà rebé 5 lliures de bestreta o salari final, no s'especifica.	ACCV, Sacristía, roba 1 set. 1609 / roba 20 juny, 20 oct. 1610 / salari 26 juny 1610.
5. Pedro Alegría	Estava el 1609, segon rebut	Gener 1610	Va signar l'últim pagament el juny 1610.	ACCV, Sacristía, roba 1 set. 1609 i 11 i 13 gen. 1610 / viatge 24 juny 1610.
6. Domingo Lizarve	Estava el 1609, segon rebut	17 oct. 1610		ACCV, Sacristía, viatge i roba 17, 19, 20 oct. 1610.
7. Miguel Herrera	1609, segon rebut eixida	19 nov. 1612	20 lliures de bestreta el 1611.	ACCV, Sacristía, roba 20 oct. 1610 / salari 2 oct., 19 nov. 1612.
8. Juan Carrasco	Març 1614	21 juny 1614	Cobra quatre mesos d'estada, 3 lliures i 10 sous.	ACCV, Sacristía, salari 21 juny / malaltia 24 juny / manutenció 24 set. 1614.
9. Gabriel Felipe	Estava el 20 oct. 1610, segon rebut	9 set. 1614		ACCV, Sacristía, roba 20 oct. 1610 / bestreta viatge 14 juny / cures 24 juny / salari 9 set. 1614.
10. Martín Aguilar	5 des. 1610	19 febr. 1615	Se'l portà a la seva terra el jul. 1610, potser després d'examen. Passa a mosso de cor.	ACCV, *Asiento*, s/f; ACCV, Sacristía, viatge 26 jul. 1610 / rebut salari a compte 2 oct. 1614.
11. Jacinto Belloch	25 abr. 1613	26 set. 1616	Passa a mosso de cor.	ACCV, *Asiento*, f. 2*v*; ACCV, Sacristía, salari 17 ag. 1616.

TAULA 2 *(Continuació)*
Infants del Col·legi del Patriarca. Segle XVII

Nom de l'infant *Procedència*	*Data d'ingrés* *Edat*	*Sortida*	*Diversos*	*Documents*
12. Francisco Martínez	8 set. 1614, guanya salari 1 juny 1615	19 gen. 1616	Bestreta de 5 lliures per a un «herreruelo» ('capa curta') el 1615. Passa a escolà.	ACCV, *Asiento*, f. 2*v*; ACCV, Sacristía, cures 8 març 1615.
13. Jacinto Navarro	20 ag. 1614, guanya salari 1 juny 1615	Set. 1619	Va tornar com arpista, corneta, baixonista i mestre de cant, entre 1646 i 1647.	ACCV, *Asiento*, f. 3*v*; ACCV, Sacristía, comunió de malalt 27 gen. 1615 / roba 25 set. 1619.
14. Matías Hernández	28 gen. 1615	15 jul. 1615	Acomiadat per no tenir «oydo bueno…».	ACCV, *Asiento*, f. 3*r*.
15. Antonio Serrano	29 març 1615	30 jul. 1620	Bestreta 12 gen. 1620.	ACCV, *Asiento*, f. 4*v*; ACCV, Sacristía, salari 30 jul. 1620.
16. Thomas Nadal, Gandia	13 febr. 1616, guanya salari 1 jul. 1616.	4 jul. 1616		ACCV, *Asiento*, f. 4*v*.
17. Melchor Alcoy, Sogorb	5 jul. 1616	1 set. 1622	Bestreta 21 maig 1622, 12 lliures.	ACCV, *Asiento*, f. 4*r*; ACCV, Sacristía, salari 1 set. 1622.
18. Jusepe Loys Pastor, Sogorb	26 set. 1616, guanya salari des d'1 set. 1617.	30 jul. 1620		ACCV, *Asiento*, f. 4*r*; ACCV, Sacristía, roba 30 jul. 1620.
19. Jusepe Çaragoça, Alcàsser	1 nov. 1620, guanya salari des d'1 abr. 1622.	21 juny 1624		ACCV, *Asiento*, f. 5*v-r*; ACCV, Sacristía, lliurança 21 juny 1624.
20. Pedro Sánchez, Tudela	16 set. 1621, guanyant salari	No s'indica.	Potser va marxar de seguida.	ACCV, *Asiento*, f. 5*v*.
21. Dionisio Gonçalvo	1 març 1621, guanya salari des d'1 abr. 1622.	18 gen. 1624	Procedia d'un poble del bisbat de Barbastre.	ACCV, *Asiento*, f. 5*v*; ACCV, Sacristía, salari 18 gen. 1624.
22. Pedro Abril, Castelló	9 juny 1622, cantant la seva part	22 nov. 1623		ACCV, *Asiento*, f. 5*r*; ACCV, Sacristía, salari 22 nov. 1623.

TAULA 2 *(Continuació)*
Infants del Col·legi del Patriarca. Segle XVII

Nom de l'infant Procedència	*Data d'ingrés Edat*	*Sortida*	*Diversos*	*Documents*
23. Thomas Llópiz, València	1 set. 1622, cantant la seva part	4 abr. 1625	Bestreta 19 març 1624.	ACCV, *Asiento*, f. 5*r*; ACCV, Sacristía, rebut 4 abr. 1625.
24. Jusepe Martín, Sogorb	16 nov. 1623, amb 11 anys	18 set. 1624	Va morir. Enterrat en la fossa dels acòlits. La seva roba per als altres nens.	ACCV, *Asiento*, f. 6*v*; ACCV, Sacristía, 19, 21, 22 set. 1624.
25. Hierónimo Vicente, Sogorb	18 nov. 1623, sabia cantar un poc	23 gen. 1626		ACCV, *Asiento*, f. 6*v*; ACCV, Sacristía, salari 23 gen. 1626.
26. Gordián Caudet, València	14 març 1624, amb 10 anys	No s'indica.		ACCV, *Asiento*, f. 6*r*.
27. Marco Soriano, Daroca	5 jul. 1624, amb 10 anys	22 abr. 1628	Va entrar cantant la seva part.	ACCV, *Asiento*, f. 6*r*; ACCV, Sacristía, salari 22 abr. 1628.
28. Joan Abril, Castelló	12 set. 1624, amb 12 anys, sabia cantar	21 des. 1625	Acomiadat «por inútil» = Probable muda de veu.	ACCV, *Asiento*, f. 6*r*; ACCV, Sacristía, salari 21 febr. 1625.
29. Francisco García, Gandia	29 set. 1624, amb 12 anys, sabia cantar	Des. 1624	«…se fue sin acabar el tiempo. No sostuvo ni quatro meses.»	ACCV, *Asiento*, f. 7*v*; ACCV, Sacristía, roba 29 des. 1624.
30. Pedro Durbán, Camarena	29 gen. 1626, amb 10 anys	Set. 1626		ACCV, *Asiento*, f. 8*v*; ACCV, Sacristía, *sotanilla* 1 set. 1626.
31. Roque García	29 gen. 1626, amb 11 anys	No s'indica.	De «Gesta elcamp», Gestalgar.	ACCV, *Asiento*, f. 8*v*;
32. Jusepe Florián García, València	29 març 1626, amb 11 anys	7 gen. 1627	Va tornar com a capellà 2n tiple el 1633. En RCM 2017.	ACCV, *Asiento*, f. 8*v*;
33. Jusepe Martín, Altura	16 jul. 1626, amb 9 anys, guanya salari 4 oct. 1628	10 nov. 1632		ACCV, *Asiento*, f. 8*r*; ACCV, Sacristía, salaris 17 des. 1629, 30 març 1630, 31 des. 1631, 15 jul. i 10 nov. 1632.
34. Juan Novella, Castellfabib	28 gen. 1627	20 febr. 1629	Sense salari, però el Col·legi li va fer vestit.	ACCV, *Asiento*, f. 8*r*.

TAULA 2 *(Continuació)*
Infants del Col·legi del Patriarca. Segle XVII

Nom de l'infant *Procedència*	*Data d'ingrés* *Edat*	*Sortida*	*Diversos*	*Documents*
35. Juan Jusepe Romero, Alboraia	11 març 1630, amb 9 anys	16 gen. 1634	Va començar a «cantar su parte» a l'inici de 1632.	ACCV, *Asiento*, f. 9*v*-*r*.
36. Nicolás Salas, Manizas	Ag. 1627/28?, guanya salari oct. 1628	14 juny 1630	«…por haver mudado la voz, … entró por ayudante de missa.»	ACCV, *Asiento*, f. 9*v*-*r*; ACCV, Sacristía, roba d'eixida 13 jul. 1630.
37. Juan Bautista Laguna	Maig 1628, guanya salari oct. 1628	6 nov. 1629	Era de Gandia. «Fuesse por mudar la voz.»	ACCV, *Asiento*, f. 10*r*; ACCV, Sacristía, salari 6 nov. 1629.
38. Damián García, València	8 gen. 1629	31 ag. 1629	«Fuesse… por incapaz para la música…»	ACCV, *Asiento*, f. 10*r*; ACCV, Sacristía, *sotanilla* 31 ag. 1629.
39. Jusepe Gil, Sogorb	3 maig 1629	1 set. 1630	Passa a escolà per muda de veu.	ACCV, *Asiento*, f. 10*r*; ACCV, Sacristía, roba 3 set. 1630.
40. Juan Pérez, Sogorb	6 oct. 1629	1 jul. 1631	Canta la seva part 1 gen. 1630.	ACCV, *Asiento*, f. 10*r*; ACCV, Sacristía, roba 16 maig 1631 (abans de la seva sortida).
41. Melchor Yváñez, València	10 jul. 1630	25 set. 1633	Canta la seva part set. 1631. Surt per muda de veu.	ACCV, *Asiento*, f. 10*r*.
42. Pedro Berguela, Sogorb	Ag. 1630, cantant la seva part	11 oct. 1632	Surt per muda de veu.	ACCV, *Asiento*, f. 11*r*; ACCV, Sacristía, roba 11 oct. 1632.
43. Alexandro Casals, València	Març 1631	7 nov. 1631	Surt sense cantar la seva part i sense emoluments.	ACCV, *Asiento*, f. 11*r*.
44. Gregorio Catalán, València	11 nov. 1632	12 set. 1635	Mai no va cantar la seva part; va sortir a servir a Francisco Fenollet, canonge de la Seu.	ACCV, *Asiento*, f. 11*r*; ACCV, Sacristía, roba 10 set. 1635.
45. Andrés Garcés, Alcanyís	18 nov. 1632	Juny 1633	Va marxar a la Seu sense permís i no se li va pagar.	ACCV, *Asiento*, f. 12*r*.

TAULA 2 *(Continuació)*
Infants del Col·legi del Patriarca. Segle XVII

Nom de l'infant *Procedència*	*Data d'ingrés* *Edat*	*Sortida*	*Diversos*	*Documents*
46. Juan Felicio Marcelo [Settimio], València	29 des. 1632, ja sabia cantar	2 oct. 1633	Germà de Marcelo Settimio. Patia hèrnia. Va marxar a la Seu amb roba i bestreta, malgrat no haver complert el temps mínim.	ACCV, *Asiento*, f. 12*r*; ACCV, Sacristía, braguers 29 febr. 1632 / bestreta 8 agost 1633 / roba 31 març, 7 abr, 1633, 15 gen. 1634, després de sortir.
47. Jusepe Garriga, Barcelona	8 gen. 1633, cantant la seva part	1634		ACCV, *Asiento,* f. 13*r*.
48. Jusepe, València	1633	1 maig 1635	Acomiadat per «no ser a propósito la voz…» ni cantar la seva part.	ACCV, *Asiento*, f. 13*r*; ACCV, Sacristía, roba 12 maig 1635.
49. Jacinto Aparicio, Cascante	22 gen. 1634, cantant la seva part	16 set. 1635	Per muda de veu. «Cantó siempre con linda gala.»	ACCV, *Asiento*, f. 14*v*-14*r*; ACCV, Sacristía, roba 15 set. / salari 30 set. 1635.
50. Pedro Rius o Ríos, Sogorb	29 gen. 1634, cantant la seva part	1 març 1636	Per muda de veu. Amb avançament de salari compra «monacordio».	ACCV, *Asiento*, f. 14*v*-14*r*; ACCV, Sacristía, 18 jul. 1635 monocordi / salari 20 febr. 1636.
51. Timoteo Luis Ferrer, València	Principi de Quaresma 1635	11 gen. 1637	Per curt de vista. Havia de saber cantar perquè va cobrar.	ACCV, *Asiento*, f. 15*v*-15*r*; ACCV, Sacristía, roba 10 gen. 1637.
52. Gaspar Molins, Sogorb	Ag. 1635, cantant la seva part	Oct. 1638	Passa a mosso de cor i viu amb Marcos Pérez. Gratificat «…por lo bien que sirvió».	ACCV, *Asiento*, f. 16*v*-16*r*; ACCV, Sacristía, ajuda i bestreta 20 juny 1637/ roba 30 set. 1638/ gratificació 3 jul. 1640.
53. Antonio Miralles, Vinaròs	7 feb. 1636, canta la seva part el juny	15 set. 1637	Surt per muda de veu.	ACCV, *Asiento*, f. 17*v*-17*r*; ACCV, Sacristía, roba 15, 17 oct. 1637.
54. Jusepe Gomar	19 gen. 1637, canta «diestro»	20 juny 1638	Vingué de la Seu. Surt per muda de veu. Se li va fer roba en sortir.	ACCV, *Asiento*, f. 18*v*-18*r*; ACCV, Sacristía, roba 30 juny 1638.
55. Atanasio Cases, València	9 jul. 1637	18 març 1640		ACCV, *Asiento*, f. 18*v*-18*r*; ACCV, Sacristía, roba 22 març 1640.

TAULA 2 *(Continuació)*
Infants del Col·legi del Patriarca. Segle XVII

Nom de l'infant *Procedència*	*Data d'ingrés* *Edat*	*Sortida*	*Diversos*	*Documents*
56. Jaime Pastor, Alginet	9 jul. 1637	19 nov. 1639	Surt per muda de veu i no ser «de provecho».	ACCV, *Asiento* f. 19*v*-19*r*; ACCV, Sacristía, roba 19 nov. 1639.
57. Francisco Pérez, Villel	9 nov. 1638	Set. 1639	Surt sense acomiadar-se ni ser de profit.	ACCV, *Asiento*, f. 19*v*-19*r*.
58. Jayme Pellicer, Carlet	15 nov. 1639	Meitat 1642	Surt «por no ser de provecho» = muda de veu.	ACCV, *Asiento*, f. 19*v*-19*r*: «Hizosele un vestido.»
59. Joachim Jober, Ibi	15 nov. 1639	31 jul. 1640	Acomiadat per «no ser a propósito».	ACCV, *Asiento*, f. 19*v*-19*r*; ACCV, Sacristía, roba 22 jul. 1640.
60. Diego de Chauri, Tudela	15 des. 1639	8 abr. 1640	Va marxar amb el seu oncle a Saragossa. Roba abans de la data oficial d'entrada.	ACCV, *Asiento*, f. 20*v*-20*r*; ACCV, Sacristía, roba 19 nov. 1639.
61. Martín Vicente	15 des. 1639, coincideix amb Chaur	8 abr. 1640	Va marxar a Saragossa. Torna el 12 agost 1640 i marxa de nou.	ACCV, *Asiento*, f. 20*v*-20*r*: «Diole el Colegio el jubón yel calzón, una camissa y treinta reales-3L.»
62. Blas de Segura, Tafalla	Maig 1640	1 oct. 1640	Surt per muda de veu.	ACCV, *Asiento*, f. 20*v*-20*r*; ACCV, Sacristía, roba i salari 29 oct. 1640.
63. Nicolás Abud, Alcoi	11 set. 1640	Abr. 1644	«Se fue a Gandía, no se le dio nada.»	ACCV, *Asiento*, f. 21*v*-21*r*.
64. Vicente Arquez, Ibi	1 nov. 1640	12 oct. 1644	Surt per muda de veu. Tot el salari en metàl·lic.	ACCV, *Asiento*, f. 21*v*-21*r*; ACCV, Sacristía, salari 12 oct. 1644.
65. Jayme Ortín, Escorihuela	1 gen. 1641	25 ag. 1641	«No quiso estar.» Va marxar a Saragossa. Cobrà 5 lliures.	ACCV, *Asiento*, f. 21*v*-21*r*; ACCV, Sacristía, salari 25 ag. 1641.
66. Francisco Thomás, Énguera	10 des. 1641	12 gen. 1647	«Fuese por mudar la voz.»	ACCV, *Asiento*, f. 22*v*-22*r*; ACCV, Sacristía, bestreta i roba 16 gen. 1646 / salari 18 jul. 1647.
67. Martí Just, Torrent	Març 1642	Ag. 1644	«Fuese por haver mudado la voz.»	ACCV, *Asiento*, f. 22*v*-22*r*; ACCV, Sacristía, compte de roba, sense dia, 1644.

TAULA 2 *(Continuació)*
Infants del Col·legi del Patriarca. Segle XVII

Nom de l'infant Procedència	*Data d'ingrés Edat*	*Sortida*	*Diversos*	*Documents*
68. Antonio Oliver, Dénia	22 febr. 1644	5 abr. 1648	«Fuese por haver perdido la voz.»	ACCV, *Asiento*, f. 23*v*-23*r*; ACCV, Sacristía, bestreta 5 set. 1645 / salari 13 abr. 1648.
69. Juan Jusepe Clot, València	6 abr. 1645	No s'indica.	«No fue de provecho, volviose a su casa.»	ACCV, *Asiento*, f. 24*v*-24*r*.
70. Domingo Montañés, Ricla	1 juny 1645	28 juny 1646	«Fuesse o lo despidió el colegio por no ser apropósito.»	ACCV, *Asiento*, f. 24*v*-24*r*; ACCV, *Determinaciones I*, f. 86, 25 maig 1645; ACCV, Sacristía, roba 28 juny 1646.
71. Jusepe Cato, Alzira	9 gen. 1647	1647	«Jusepillo.» Va marxar per la pesta.	ACCV, *Asiento*, f. 25*v*-25*r*.
72. Andrés Alapont, Alcúdia	24 gen. 1647, guanya salari 1 març 1647	12 jul. 1650	«…se obliga a no irse aotraparte.» Surt «…por aber acabado la voz».	ACCV, *Asiento*, f. 25*v*-25*r*; ACCV, Sacristía, bestreta 22 maig 1649 / roba 16 jul. 1650.
73. Macià Mira (Mathías), Onil	7 març 1647, guanya salari 1 jul. 1647	31 des. 1652	Passà a mosso de cor: se sap perquè era copista. A Saragossa el 1662. Vegeu EZQUERRO i GONZÁLEZ MARÍN, 1991, p. 166.	ACCV, *Asiento*, f. 25*v*-25*r*; ACCV, Sacristía, roba 10 març 1647 / salari, 30 des. 1652 / Per copiar *Gozos*, 15 gen. 1656 / Per copiar *Inventari*, 11 abr. 1656.
74. Jusepe, València	23 maig 1647	No s'indica.	Probablement no arribà a entrar.	ACCV, *Asiento*, f. 26*v*-26*r*.
75. Joan Gil, Cosuenda	Març 1648, «Enero 1651 començó a ganar…»	12 oct. 1653	«…se obligó a no irse a otra iglesia.» Germà del capellà Jusepe Gil, va comprar un monocordi.	ACCV, *Asiento*, f. 26*v*-26*r*, bestreta 6 oct. 1652; ACCV, Sacristía, monocordi 6 oct. 1652.
76. Matheo Burriel, Mezquita	2 jul. 1648, «Le corriese el salario desde 27 oct. 1651.»	15 ag. 1653	«…obligándose apermanecer.» Capellà 2n i capellà 1r, ag. 1664. Mor al Col·legi el 1696.	ACCV, *Asiento*, f. 27*v*-27*r*; ACCV, Sacristía, salari 9 ag. 1655.
77. Gabriel Martínez, Ares d'Alpont	8 set. 1650	No s'indica.	«…obligarse apermanecer y no yrse a otra parte…»	ACCV, *Asiento*, f. 27*v*.

TAULA 2 *(Continuació)*
Infants del Col·legi del Patriarca. Segle XVII

Nom de l'infant *Procedència*	*Data d'ingrés* *Edat*	*Sortida*	*Diversos*	*Documents*
78. Diego Pérez, Alpont	14 set. 1650	No s'indica.	Acomiadat per fugir tres vegades seguides del Col·legi.	ACCV, *Asiento*, f. 27*v*-27*r*.
79. Gabriel Penalva, Dénia	28 nov. 1650, guanya salari 2 set. 1654	2 ag. 1656	«…obligarse a permanecer y no yrse.» Passà a ajudant de missa, va marxar.	ACCV, *Asiento*, f. 28*v*-28*r*; ACCV, *Determinaciones I*, *prima mensis* set. 1654; ACCV, Sacristía, salari 30 ag. 1656.
80. Joan Rodenes, Alacant	3 ag. 1651	nov. 1653?	«[…] permanecer y no yrse a otra parte.»	ACCV, *Asiento*, f. 28*v*; ACCV, Sacristía, roba 24 nov. 1653.
81. Jusepe Ortel, Rubiols	14 oct. 1652, guanya salari 2 set. 1654	13 oct. 1657	«[…] obligarse a permanecer y no yrse a otra parte.» 1657: mosso de cor.	ACCV, *Asiento*, f. 29*v*-29*r*; ACCV, *Determinaciones I*, *prima mensis* set. 1654; ACCV, Sacristía, salari 31 oct. 1657.
82. Jusepe Compan[y], Torrent	23 oct. 1653, canta la seva part 1 març 1656	4 març 1658	«[…] obligarse a permanecer y no yrse a otra parte.»	ACCV, *Asiento*, f. 29*v*; ACCV, *Determinaciones I*, *prima mensis* març 1656; ACCV, Sacristía, salari 4 març 1658.
83. Fuster, Rubiols	29 abr. 1654, «[…] obligarse a permanecer.»	24 oct. 1656	Surt «por no ser de provecho» = muda de veu. Va ser capellà des de 1673.	ACCV, *Asiento*, f. 29*v*-29*r*; ACCV, Sacristía, roba 22 oct. 1656; ACCV, Sacristía, *Hojas de salarios*, 1673 endavant.
84. Juan Lechón	28 juny 1659	28 juny 1659	Potser va estar de prova i no servia.	No consta en l'*Asiento.* ACCV, Sacristía, roba 28 juny 1659.
85. Esteve Ferriz, Biar	18 maig 1656	30 oct. 1657	Surt per «no tener ya boz y no ser útil».	ACCV, *Asiento*, f. 30*v*-30*r*; ACCV, Sacristía, roba 1 nov. 1657.
86. Andrés Albert, Albaida	12 oct. 1656	16 nov. [1656?]	Va marxar a Sant Joan del Mercat com a acòlit.	ACCV, *Asiento*, f. 30*v*-30*r*.
87. Francisco Segura, Morella	15 nov. 1656	No s'indica.	Va fugir i va tornar amb sarna que se li va curar.	ACCV, *Asiento*, f. 31*v*-31*r*.

TAULA 2 *(Continuació)*
Infants del Col·legi del Patriarca. Segle XVII

Nom de l'infant Procedència	*Data d'ingrés Edat*	*Sortida*	*Diversos*	*Documents*
88. Vicente Borrell [Borrull], el Puig	13 jul. 1657, guanya salari abans de 1661	1662	Passà a mosso de cor. Se sap per súplica 2 des. 1663.	ACCV, *Asiento*, f. 31*v*-31*r*; ACCV, Sacristía, bestretes 24 gen, 13 juny 1661, 13 març i 30 set. 1662 / Súplica 2 des. 1663.
89. Visent Company, Torrent	15 nov. 1657, amb 11 anys	11 gen. 1658	Canta la seva part 1 gen. 1658. Va fugir a Xàtiva amb tota la roba i la va pagar.	ACCV, *Asiento*, f. 31*v*-31*r*.
90. Dionís Navarro, Llíria	15 nov. 1657, amb 10 anys	11 març 1662	Surt per estar sempre «romadisado». Hàbil cantant, se li va compensar amb 3 lliures.	ACCV, *Asiento*, f. 31*v*; ACCV, Sacristía, roba 9-10 març 1662 / gratificació 11 març 1662. El 1679 va opositar a organista; ACCV, *Nominaciones*, f. 69*r*.
91. Anton Ortel (Antonio Teodoro Ortells), Rubiols	21 des. 1657, amb 10 anys, guanya salari abr. 1662.	8 maig 1664	Reclama salari, però tarda molt a aconseguir-ho. Surt per muda de veu. Tornaria el 1674 com a capellà 1r.	ACCV, *Asiento*, f. 32*v*-32*r*; ACCV, *Determinaciones I, prima mensis* abr. 1662, salari; ACCV, Sacristía, han d'anar a buscar-lo a Baza, 17 juny 1662 / roba 6-8 maig 1664.
92. Juan Pérez de los Cobos, Chumillas	7 març 1658, guanya salari 25 març 1658	31 jul. 1661	Bestreta de salari 28 maig 1660.	ACCV, *Asiento*, f. 32*v*-32*r*; ACCV, Sacristía, salari 31 jul. 1661 / roba 4 ag. 1661.
93. Nofre Ervás, Carlet	22 ag. 1659	10 oct. 1660	«[…] averse de salirse de dicho Colegio por haver perdido la voz.»	ACCV, *Asiento*, f. 32*v*-32*r*; ACCV, Sacristía, roba 10/21 oct. 1660.
94. Esteve Guill, Castalla	4 març 1660, guanya salari abr. 1662	2 nov. 1662	Acord de pagament de salari amb Antonio Teodoro Ortells.	ACCV, *Asiento*, f. 34*v*-34*r*; ACCV, *Determinaciones I, prima mensis* abr. 1662, salari; ACCV, Sacristía, salari 3 nov. 1662 / roba 4 nov. 1662.
95. Bernardo Zaragoza, Carlet	7 oct. 1660	23 jul. 1661	Surt «por no ser de provecho» = muda de veu.	ACCV, *Asiento*, f. 34*v*-34*r*; ACCV, Sacristía, roba 7/14 jul. 1661.

TAULA 2 *(Continuació)*
Infants del Col·legi del Patriarca. Segle XVII

Nom de l'infant *Procedència*	*Data d'ingrés* *Edat*	*Sortida*	*Diversos*	*Documents*
96. Jusepe Belvís, Morvedre	8 set. 1661	10 ag. 1662	Morvedre = Sagunt. Surt «por no ser de provecho» = muda de veu.	ACCV, *Asiento*, f. 34*v*-34*r*; ACCV, *Determinaciones I, prima mensis* set. 1661; ACCV, Sacristía, roba 10 ag. 1662.
97. Luis Tordera, Elda	16 gen. 1662	2 nov. 1662	«…despedió el collegio a Luis Tordera.»	ACCV, *Asiento*, f. 34*v*-34*r*; ACCV, Sacristía, roba 4 nov. 1662.
98. Antonio Asins, Catarroja	16 gen. 1662	No s'indica.		ACCV, *Asiento*, f. 34*v*-34*r*.
99. Abdon Martínez, Quart	11 ag. 1662	Ag. 1662?		ACCV, *Asiento*, f. 34*v*-34*r*; ACCV, Sacristía, 20 ag. 1662, van per al seu pare.
100. Jaime Cruçillas, Val de Conejos	2 nov. 1662, guanya salari 1 gen. 1664	No s'indica.	«…se despidiessen los dos infantes que se havían descolgado de la clausura…»	ACCV, *Asiento*, f. 35*v*-35*r*; ACCV, *Determinaciones I, prima mensis* juny 1664. Podria ser un dels acomiadats per sortir sense permís.
101. Antonio Vicente, Casp	2 nov. 1662	16 abr. 1664	Surt «por no ser útil» = muda de veu.	ACCV, *Asiento*, f. 35*v*-35*r*;
102. Juan Gerónimo Martí, Xorcas	27 set. 1663	No s'indica.	Podria ser un acomiadat per sortir sense permís.	ACCV, *Asiento*, f. 35*v*-35*r*; ACCV, *Determinaciones I, prima mensis* juny 1664.
103. Briso Monterde, el Forcall	27 març 1664	No s'indica.	Podria ser un acomiadat per sortir sense permís.	ACCV, *Asiento*, f. 35*v*-35*r*; ACCV, *Determinaciones I, prima mensis* juny 1664.
104. Vicente Pantoja, l'Alcora	15 maig 1664, guanyant salari	26 set. 1669	Va vindre de la Seu. Mosso de cor, set. 1669. MC Oviedo i sogre de Custodio Agullón. Vegeu SANHUESA FONSECA, 2011.	ACCV, *Asiento*, f. 36*v*-36*r*; ACCV, Sacristía, salaris 31 des. 1665, 31 des. 1666 / ajuda 2 abr. / salaris 21 maig, 24 set. i 10 des. 1667 / ajuda 9 des. 1667 / salari 31 jul., 15 i 26 des. 1668, 6 oct. 1669.
105. Christófol Jusepe Pérez	5 juny 1664	No s'indica.	Era d'Alaquàs.	ACCV, *Asiento*, f. 36*v*-36*r*.

TAULA 2 *(Continuació)*
Infants del Col·legi del Patriarca. Segle XVII

Nom de l'infant *Procedència*	*Data d'ingrés* *Edat*	*Sortida*	*Diversos*	*Documents*
106. Sebastián Navarro	19 juny 1664	No s'indica.	Era de Manzanera.	ACCV, *Asiento*, f. 36*v*-36*r*.
107. Cristóbal Villuengas	19 juny 1664	No s'indica.	Era de Torrelasarcas.	ACCV, *Asiento*, f. 36*v*-36*r*.
108. Juan Martínez	2 oct. 1664	No s'indica.	Era de Sòria.	ACCV, *Asiento*, f. 37*v*-37*r*.
109. Clemente Antonio Barrachina, Terol	27 nov. 1664, «Ganava del día que le recibieron.»	Juny 1667?		ACCV, *Asiento*, f. 37*v*-37*r*; ACCV, Sacristía, salaris 31 des. 1665, 26 des. 1666, 4 juny 1667.
110. Antonio Brel [Brell], el Forcall	12 febr. 1665	Set. 1666?	«Fue despedido de orden del Collegio por avérsele acabado la voz.»	ACCV, *Asiento*, f. 37*v*-37*r*; ACCV, Sacristía, salari 31 des. 1665, 30 abr., 30 set. 1666.
111. Félix Margarit, Quatretonda	12 febr. 1665	No s'indica.	«Fue promovido a Mozo de Coro.»	ACCV, *Asiento*, f. 37*v*-37*r*; ACCV, Sacristía, salaris 31 des. 1665, 2 oct. 1666.
112. Jusepe Guart, el Forcall	27 ag. 1665	6 juny 1668?	«…por aversele acabado la voz y no ser de provecho.»	ACCV, *Asiento*, f. 38*v*-39*r*; ACCV, Sacristía, roba 6 juny 1668.
113. Macià Alfonso	25 febr. 1666	No s'indica.		ACCV, *Asiento*, f. 38*v*-38*r*.
114. Cristóval Thomás, l'Alcora	14 oct. 1666, «Gana salario desde 24 de junio 1667.»	2 oct. 1673	«Se fue a la Iglesia Mayor…» després de set anys d'estada i sis amb salari. En el Col·legi se'l considerava de gran utilitat.	ACCV, *Asiento*, f. 38*v*-38*r*; ACCV, Sacristía, salaris 13 febr., 23 jul. i 24 des. 1668, 31 des. 1669, 22 jul. i 24 des. 1670, 3 jul. i 19 des. 1671, 23 juny i 31 des. 1672 / gratificació 10 feb. 1673 / salaris 30 juny i 24 oct. 1673.
115. Miguel García	10 febr. 1667	No s'indica.	Tal volta no arribà a incorporar-s'hi.	ACCV, *Asiento*, f. 38*v*-38*r*.
116. Francisco Espinosa	2 juny 1667, guanya salari des d'1 nov. 1668	4 des. 1672	«Le despidió el Collegio», per la data degué ser per muda de veu.	ACCV, *Asiento*, f. 38*v*-38*r*; ACCV, Sacristía, salaris 31 des. 1669, 22 jul. i 24 des. 1670, 3 jul. i 19 des. 1671, 23 juny i 2 des. 1672.

TAULA 2 *(Continuació)*
Infants del Col·legi del Patriarca. Segle XVII

Nom de l'infant Procedència	*Data d'ingrés Edat*	*Sortida*	*Diversos*	*Documents*
117. Jerónimo Company, Torrent	14 juny 1667, «Mayo 1669 se le dio salario…»	Jul. 1671		ACCV, *Asiento*, f. 38*v*-38*r*; ACCV, Sacristía, salaris 31 des. 1669, 22 jul. i 24 des. 1670, 3 jul. 1671.
118. Ventura Asensi, Llíria	22 nov. 1668, amb 9 anys, «Gana salario primero de Mayo 1671.»	5 jul. 1674	Passa a mosso de cor. Tenor molt valorat, va cantar en primer cor.	ACCV, *Asiento*, f. 38*v*-38*r*; ACCV, Sacristía, salaris 3 jul. i 19 des. 1671, 23 juny i 31 des. 1672 / gratificació i salaris 10 febr., 1 abr. i 30 juny 1673.
119. Gabriel Irles, Elx	22 ag. 1669, «Gana salario 1 de octubre 1669.»	2 jul. 1671	En 1674 «…mozo de coro por havérsele acabado la voz de tiple…»	ACCV, *Asiento*, f. 39*v*; ACCV, Sacristía, salaris 31 des. 1669, 22 jul. i 24 des. 1670, 3 jul. 1671.
120. Bertomeu Sánchez, Elx	30 gen. 1670, «Gana salario 1 de henero 1672.»	6 jul. 1674	[Bartholomé Sanchiz]	ACCV, *Asiento*, f. 39*v*; ACCV, Sacristía, salaris 23 juny, 31 des. 1672, 30 juny i 31 des. 1673, 6 jul. 1674.
121. Miguel Gálvix, Onda	9 abr. 1671, canta la seva part 1 oct. 1673	1 nov. 1674	«Fue elegido en Monacillo en 1 de Noviembre 1674.»	ACCV, *Asiento*, f. 39*v*; ACCV, Sacristía, salaris 31 des. 1673, 6 jul. i 4 nov. 1674.
122. Felipe Escrivá, València	22 oct. 1671	24 febr. 1672	Acomiadat per «no ser de provecho».	ACCV, *Asiento*, f. 39*r*.
123. Antonio Ruvio, Cella	25 febr. 1672	No s'indica.	«Le hurtaron de la Seu.»	ACCV, *Asiento*, f. 39*r*; ACCV, Sacristía, viatge 25 febr. 1672.
124. Thomas Martí [Martín], Sogorb	2 nov. 1673, «Gana salario 1 de henero 1674.»	26 juny 1676	Acomiadat, probable muda de veu.	ACCV, *Asiento*, f. 39*r*; ACCV, Sacristía, salaris 6 jul. i 31 des. 1674, 25 juny i 31 des. 1675, 25 juny 1676.
125. Lorenço Pons, Benicarló	16 nov. 1673	No s'indica.	«Le despidió el Collegio.»	ACCV, *Asiento*, f. 40*v*.
126. Miguel Clemente, Domeño	24 nov. 1673	No s'indica.	«Se fue dicho Clemente.»	ACCV, *Asiento*, f. 40*v*.

TAULA 2 *(Continuació)*
Infants del Col·legi del Patriarca. Segle XVII

Nom de l'infant Procedència	*Data d'ingrés Edat*	*Sortida*	*Diversos*	*Documents*
127. Antoni Zaragoza, Elx	8 març 1674, guanya salari 1 oct. 1676	1 jul. 1677	«Se dispidió.»	ACCV, *Asiento*, f. 40*v*; ACCV, Sacristía, salaris 31 des. 1676, 30 juny 1677.
128. Pasqual Mas, Silla	19 abr. 1674	4 maig 1675	Va passar a escolà. 8 oct. 1680, mosso de cor.	ACCV, *Asiento*, f. 40*v*-42*r*. Cabiscol, parròquia de la Santa Creu (1681).
129. Joseph Llanza, Albalat o Alboraig	20 set. 1674, «Gana salario 1 de Mayo 1677.»	1 jul. 1677	«En el primero de Julio 1677 se salió.»	ACCV, *Asiento*, f. 40*r*; ACCV, Sacristía, salaris 30 juny 1677.
130. Jusepe de Cáseda, Saragossa	8 gen. 1676, «Gana salario 1 agosto 1677.»	5 ag. 1678	Fill de Diego de Cáseda. Vegeu CALAHORRA, 1978. «… se despidió.»	ACCV, *Asiento*, f. 40*r*; ACCV, Sacristía, salaris 31 des. 1677, 25 juny 1678.
131. Juan Adam, Terol	24 set. 1676, guanya salari des de 21 juny 1678	16 oct. 1680		ACCV, *Asiento*, f. 40*r*; ACCV, Sacristía, salaris 31 des. 1678, 30 juny i 31 des. 1679, 30 juny i 16 oct. 1680.
132. Joseph Poblador, Algemesí	5 ag. 1677	21 gen. 1678	«… le despidió el Colegio.»	ACCV, *Asiento*, f. 40*r*.
133. Joseph Milla, Catarroja	5 ag. 1677, guanya salari des de 21 juny 1678	8 ag. 1681	11 gen. 1685 mosso de cor però va marxar a Castella.	ACCV, *Asiento*, f. 41*v*; ACCV, Sacristía, salaris 31 des. 1678, 30 juny i 31 des. 1679, 30 juny 1680, 30 juny 1681.
134. Felis Jacinto Asensi, Llíria	10 febr. 1678	1 abr. 1678	Acomiadat «…por no ser de esperanças.»	ACCV, *Asiento*, f. 41*v*.
135. Juan Serrano, Quart de Poblet	3 març 1678, guanya salari 1 des. 1678	6 juny 1679	«Passó a ser monacillo.»	ACCV, *Asiento*, f. 41*v*; ACCV, Sacristía, salaris 31 des. 1678, 30 juny 1679.
136. Gabriel Campos, Terol	24 nov. 1678, guanya salari 1 juny 1680	24 set. 1681	«Cobró y se salió.»	ACCV, *Asiento*, f. 41*v*; ACCV, Sacristía, salaris 30 juny i 28 des. 1680, 30 juny i 22 set. 1681.

TAULA 2 *(Continuació)*
Infants del Col·legi del Patriarca. Segle XVII

Nom de l'infant Procedència	*Data d'ingrés Edat*	*Sortida*	*Diversos*	*Documents*
137. Joseph Conches, Galve	5 gen. 1679	19 gen. 1680	«Le despidió el Colegio.»	ACCV, *Asiento*, f. 41*v*; ACCV, Sacristía, roba 20 gen. 1680.
138. Francisco Mauricio Piquer, Balbona	15 juny 1679, guanya salari 1 gen. 1681	25 set. 1681	«Fundador del Real Monte de Piedad de Madrid […] Capellán de las Descalzas Reales.»	ACCV, *Asiento*, f. 41*v*; ACCV, Sacristía, salaris 30 juny i 22 set. 1681.
139. Luis Añón, La Vilarreal	13 juny 1680, guanya salari 1 oct. 1682	26 juny 1683	Surt «…por havérsele acabado la voz. Es religioso gerónimo.»	ACCV, *Asiento*, f. 41*r*; ACCV, Sacristía, salaris 31 des. 1682 i 25 juny 1683.
140. Francisco Muñoz, Morella	30 gen. 1681, guanya salari 1 oct. 1682	23 ag. 1685	Passa a mosso de cor. Jul. 1688 va a Sogorb com a contralt.	ACCV, *Asiento*, f. 41*r*-42*r*; ACCV, Sacristía, salaris 31 des. 1682, 31 des. 1683, 31 des. 1684, 6 jul. 1685.
141. Vicente Añón, La Vilarreal	11 set. 1681, «Gana salario 1 enero 1685.»	1686	Surt «por havérsele acabado la voz.» Germà de Luis Añón.	ACCV, *Asiento*, f. 41*r*; ACCV, Sacristía, salaris 6 jul. 1685, 30 juny 1686.
142. Francisco Filipo, Onda	2 oct. 1681	24 jul. 1682	«Le despidió el Colegio por incorrigible.»	ACCV, *Asiento*, f. 41*r*.
143. Bautista Muñoz, Alcalà de Xivert	2 oct. 1681	29 des. 1681	Acomiadat «… por no ser de provecho». Germà de Francisco Muñoz.	ACCV, *Asiento*, f. 41*r*.
144. Custodio Agullón, Rubiols	1 gen. 1682	3 abr. 1682.	Gendre de Vicente Pantoja, n. 104. Vegeu EZQUERRO, 2006, i SANHUESA FONSECA, 2011.	ACCV, *Asiento*, f. 42*v*: «… se huyó y se cobró toda su ropa assí interior como exterior.»
145. Bautista Puchades	6 ag. 1682, guanya salari 1 nov. 1682	12 oct. 1684	Era de Villalba dels Arcs. Va passar a escolà però marxà el des. 1684.	ACCV, *Asiento*, f. 42*v*; ACCV, Sacristía, salaris 31 des. 1682, 31 des. 1683, 31 des. 1684.
146. Jorge Abad, Alcoi	3 set. 1682, guanya salari 1 gen. 1685	15 jul. 1688	Surt per muda de veu. Escollit mosso de cor el 7 oct. 1688. Va marxar a l'exèrcit el 1690.	ACCV, *Asiento*, f. 42*v*; ACCV, Sacristía, salaris 6 jul. 1685, 30 juny i 31 des. 1686, 30 des. 1687, 14 juny 1688.

TAULA 2 *(Continuació)*
Infants del Col·legi del Patriarca. Segle XVII

Nom de l'infant Procedència	*Data d'ingrés Edat*	*Sortida*	*Diversos*	*Documents*
147. Vicente Martínez, Montesa	10 juny 1683	26 juny 1683	«Le despidió el Colegio por no ser de esperança.»	ACCV, *Asiento*, f. 42*v*.
148. Thomás Llobregat, Rafelcofer	13 gen. 1684	26 jul. 1684	«Le despidió el Colegio por estar "enrromadizado".»	ACCV, *Asiento*, f. 42*v*.
149. Pedro Muñoz, Alcubles	20 gen. 1684, guanya salari 1 gen. 1685	3 set. 1688	«Se huyó a la seo.» En rebut de roba de cor s'indica que era d'Alfara (22 gen. 1684).	ACCV, *Asiento*, f. 42*r*; ACCV, Sacristía, salaris 6 jul. 1685, 30 juny i 31 des. 1686, 30 des. 1687, 14 juny 1688.
150. Carlos Gómez, Navergüelas	26 oct. 1684	3 jul. 1686	Va morir i va ser enterrat al Col·legi.	ACCV, *Asiento*, f. 42*r*.
151. Miguel Gómez, Navergüelas	18 des. 1684	24 set. 1686	Germà de Carlos. «Despedido por havérsele acabado la voz.»	ACCV, *Asiento*, f. 42*r*; ACCV, Sacristía, roba 24 set. 1686.
152. Josep Soriano, Villarluengo en Terol	15 nov. 1685	12 jul. 1687	Acomiadat. Mai no va cantar la seva part. Se li fa roba «… por ser el dicho infantillo pobre».	ACCV, *Asiento*, f. 43*v*; ACCV, *Determinaciones II*, determinación 12 juny 1687; ACCV, Sacristía, roba 4 jul. 1687.
153. Bernardo Alapont, Alcúdia de Carlet	7 febr. 1686	14 set. 1687	«Se salió por havérsele acabado la voz.»	ACCV, *Asiento*, f. 43*v*; ACCV, Sacristía, salaris 30 des. 1687.
154. Pasqual Payà, Onil	25 jul. 1686	Abr. 1687	Va morir en Onil, abril 1687.	ACCV, *Asiento*, f. 43*v*;
155. Thomás Fabra, Manzanera	28 nov. 1686 3 març 1689 11 oct. 1696	25 gen. 1689	Surt per muda de veu. Escolà, 1689. Mosso de cor, 1696 a 1701. Organista suplent.	ACCV, *Asiento*, f. 43*v*-46r-*v*; ACCV, Sacristía, roba 29 gen. 1689.
156. Miguel Marçal, Borriol	8 maig 1687	5 oct. 1688	«Se salió por ser crecido», y «se le havia acabado la voz.»	ACCV, *Asiento*, f. 43*v*; ACCV, Sacristía, roba 10 oct. 1688.

TAULA 2 *(Continuació)*
Infants del Col·legi del Patriarca. Segle XVII

Nom de l'infant *Procedència*	*Data d'ingrés* *Edat*	*Sortida*	*Diversos*	*Documents*
157. Vicente Bernat, Cocentaina	3 jul. 1687, guanya salari 1 gen. 1688	15 jul. 1688	«Se salió […] por havérsele acabado la voz.» Passa a escolà.	ACCV, *Asiento*, f. 43*r*; ACCV, Sacristía, salari 6 nov. 1688.
158. Blas Borja, Gandia	9 oct. 1687, salari 1 gen. 1688	15 set. 1688	Passa a escolà.	ACCV, *Asiento*, f. 43*r*; ACCV, Sacristía, salari 14 juny i 6 nov. 1688.
159. Joseph Borja, Gandia	15 jul. 1688	6 oct. 1688	Germà de Blas Borja. «Le despidió el colegio por noser de provecho.»	ACCV, *Asiento*, f. 43*r*;
160. Isidoro Raga, Catarroja	12 ag. 1688	31 set. 1690	«…fue despedido por no ser de provecho.»	ACCV, *Asiento*, f. 43*r*;
161. Vicente Andani, l'Olleria	23 set. 1688, guanya salari 21 juny 1689	18 set. 1690	«Fue despedido… por havérsele acabado la voz.» Ha de reclamar el salari malgrat tenir-lo concedit.	ACCV, *Asiento,* f. 43*r*; ACCV, *Determinaciones II*, f. 63*v*, 17 jul. 1689; ACCV, Sacristía, salaris 31 des. 1689, 17 set. 1690.
162. Andrés Pardo, l'Alcora	30 set. 1688	9 març 1690	«… fue despedido por havérsele acabado la voz.»	ACCV, *Asiento*, f. 43*r*; ACCV, Sacristía, roba 12 març 1690.
163. Pedro Vicente Navarro, Pobla del Duc	30 set. 1688, guanya salari 1 març 1691	16 nov. 1691	«… fue despedido por havérsele acabado la voz.» Salari fins 16 nov.	ACCV, *Asiento*, f. 43*r*; ACCV, *Determinaciones II*, abr. 1691; ACCV, Sacristía, salaris 31 des. 1691.
164. Carlos Antonio Almaçán, Sarrión	7 oct. 1688, guanya salari 1 març 1691	3 set. 1693	«[…] fue despedido por havérsele acabado la voz.»	ACCV, *Asiento,* f. 44*v*; ACCV, *Determinaciones II*, abr. 1691; ACCV, Sacristía, salaris 31 des. 1691, 30 juny 1692, 30 juny 1693.
165. Octavio Serrano, Llíria	13 gen. 1689, guanya salari juny 1689	19 oct. 1690 3 jul. 1692	Acomiadat, probable muda de veu. Passa a mosso de cor 3 jul. 1692.	ACCV, *Asiento*, f. 44*v*; ACCV, *Determinaciones II*, 17 jul. 1689; ACCV, Sacristía, salaris 31 des. 1689, 15 oct. 1690.

TAULA 2 *(Continuació)*
Infants del Col·legi del Patriarca. Segle XVII

Nom de l'infant Procedència	*Data d'ingrés Edat*	*Sortida*	*Diversos*	*Documents*
166. Vicente Roca, Llíria	9 març 1690, guanya salari 10 gen. 1692	3 set. 1693	Acomiadat, probable muda de veu.	ACCV, *Asiento*, f. 44*v*; ACCV, Sacristía, salaris 30 juny 1692, 30 juny 1693.
167. Raymundo Serrano, Llíria	31 ag. 1690, guanya salari 1 gen. 1692	8 nov. 1695	Germà d'Octavio. Surt «…por havérsele acabado la voz».	ACCV, *Asiento*, f. 44*v*; ACCV, Sacristía, salaris 30 juny 1692, 30 juny 1693, 31 des. 1693, 31 des. 1694.
168. Joseph Boix, l'Alcúdia	7 des. 1690	26 juny 1692	Surt per muda de veu.	ACCV, *Asiento*, f. 44*v*.
169. Joseph Sarrió, Xàtiva	22 març 1691	13 nov. 1691	«…fue despedido por no ser de provecho.»	ACCV, *Asiento*, f. 44*r*.
170. Francisco Salas [Sales], Altura	29 nov. 1691, guanya salari 1 nov. 1693	Des. 1694?	Va fugir tres vegades, anys després va ser capellà 2n.	ACCV, *Asiento*, f. 44*r*; ACCV, Sacristía, salari 31 des. 1693, 31 des. 1694.
171. Roque Sanz, Benirredrà	29 maig 1692		No va tindre efecte l'elecció.	ACCV, *Asiento*, f. 44*r*.
172. Antonio Igual, València	26 juny 1692	9 abr. 1693	«…le despidió el Colegio.»	ACCV, *Asiento*, f. 44*r*.
173.Vicente Brotons, Xixona	26 juny 1692, guanya salari 1 nov. 1693	27 gen. 1695	«…le despidió el Colegio por havérsele acabado la voz…»	ACCV, *Asiento*, f. 45*v*; ACCV, Sacristía, salari 31 des. 1693, 31 des. 1694.
174. Roque Formentín, Mora	16 abr. 1693	3 des. 1693	Acomiadat, torna de 5 maig 1695 a 15 oct. 1696.	ACCV, *Asiento*, f. 45*v*; ACCV, Sacristía, 15 dies de manutenció 19 des. 1693 / salaris 3 nov. 1696.
175. Joseph Casino, Llíria	24 set. 1693, guanya salari 1 nov. 1693	15 abr. 1694	«…fue despedido por inquieto.»	ACCV, *Asiento*, f. 45*v*; ACCV, Sacristía, salari 31 des. 1693.
176. Agustín Noguez, València	24 set. 1693, guanya salari 1 febr. 1696	Des. 1696?		ACCV, *Asiento*, f. 45*v*; ACCV, Sacristía, salaris 31 des. 1696.
177. Diego de Lana, Murviedro	1 jul. 1694, guanya salari 1 ag. 1695	Des. 1696?	Murviedro = Sagunt.	ACCV, *Asiento*, f. 45*r*; ACCV, Sacristía, 31 des. 1696.

TAULA 2 *(Continuació)*
Infants del Col·legi del Patriarca. Segle XVII

Nom de l'infant *Procedència*	*Data d'ingrés* *Edat*	*Sortida*	*Diversos*	*Documents*
178. Bautista Garrido, l'Olleria	29 set. 1695, canta destre 1 oct. 1697	20 nov. 1699	«Se le acabó la voz.».	ACCV, *Asiento*, f. 45*r*; ACCV, Sacristía, salari 31 des. 1699.
179. Joseph Ruvio, Terol	1 des. 1695	No s'indica.	«…despedido por havérsele acabado la voz.»	ACCV, *Asiento*, f. 45*r*.
180. Jaime Peña, Quart de Poblet	30 maig 1697	Set. 1701	Substitueix Thomás Fabra com a mosso de cor.	ACCV, *Asiento*, f. 46*v*.
181. Joseph Mascarós, Castelló	4 jul. 1697, guanya salari 12 juny 1700	8 nov. 1700	«Se salió … por havérsele acabado la voz.»	ACCV, *Asiento*, f. 46*v*; ACCV, Sacristía, salaris 12 nov. 1700.
182. Juan Soler, Bèlgida	31 nov. 1697, «Canta diestro desde el 1-mar-98.»	13 ag. 1699	«Por havérsele acabado la voz fue elegido por monazillo.»	ACCV, *Asiento*, f. 46*v*; ACCV, Sacristía, salaris 4 set. 1699.
183. Dionís Fita, Quart	21 maig 1699	5 set. 1702		ACCV, *Asiento*, f. 46*v*.
184. Miguel Roca, Llíria	13 ag. 1699	18 oct. 1701	En substitució de Juan Soler.	ACCV, *Asiento*, f. 46*v*.

LiFa: *Libro de fábrica*; ACCV: Arxiu de Corpus Christi València.

FONT: Elaboració pròpia.

FONTS DOCUMENTALS

Arxiu de Corpus Christi València (ACCV) SACRISTÍA. *Asiento de los infantillos moços de coro, acólitos, monaguillos, asistente, portero y campanero, 1610-1823.* Sign. ACCV-SF-144.

La foliació d'aquest document numera en sentit invers al comú: així, es comencen a numerar els fulls en el *verso* (f. 2*v*-2*r*), com es pot observar en la taula 2.

ACCV SACRISTÍA. *Consueta original*. Sign. 270 ACC-AR/3-183K.

ACCV SACRISTÍA. *Correctiones de los ministros de la Capilla y Colegio de Corpus Christi 1608-1742.* Sign. ACCV-AR/3-183h.

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

ACCV SACRISTÍA. *Inventarios de música*. [Sense catalogar]

ACCV SACRISTÍA. *Libro de las cuentas de construcción y fábrica del Colegio de Corpus Christi*. Sign. ACC-SF-183c. (*Libro de fábrica*)

ACCV SACRISTÍA. *Libro de determinaciones I-II*. Sign. ACCV-SF-157.

ACCV Sacristía. *Libro de nominaciones.* Sign. ACCV-SF-140.

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

CRITERIS DE TRANSCRIPCIÓ DE LES FONTS DOCUMENTALS

S'ha mantingut la llengua castellana, que es feia servir en tots els documents al Col·legi.

Modernització de la puntuació, majúscules i titlles.

Respectat l'ús de la *h*.

Respectat les alternances *y/i* i *b/v*.

Les variants que produeixen variacions fonètiques han estat respectades. Per exemple: l'alternança *z/ç* i *j/x*.

BIBLIOGRAFIA

Alonso, Adolfo. «Estatuto fundacional (1366) de los niños de coro de la catedral de Palencia y su evolución hasta hoy». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* [Palència: Institución Tello Téllez de Meneses], 63 (1992), p. 205-224.

Bermudo, Juan. *Declaración de instrumentos musicales 1555*. [Reed. facsímil: Valladolid: Maxtor, 2009].

Calahorra, Pedro. *La música en Zaragoza en los siglos xvi y xvii*. Vol. 2: *Polifonistas y ministriles*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, 1978.

Climent, José. «La música en Valencia durante el siglo xvii». *Anuario Musical*, 21 (1966), p. 211-241.

Climent, José; Piedra, Joaquín. *Juan Bautista Comes y su tiempo, estudio biográfico*. Madrid: Comisaría Nacional de la Música, 1977.

Covarrubias Orozco, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española* [en línia]. Madrid, 1611. <fondosdigitales.us.es> [Consulta: agost 2018].

Diccionario de autoridades [en línia]. Tomo V. Real Academia Española, 1737. <buscon.rae.es> [Consulta: agost 2018].

Diccionario de la música española e hispanoamericana. Direcció i coordinació a cura d'Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores, 1999.

Diccionario médico-biológico, histórico y etimológico [en línia]. Salamanca: Universidad de Salamanca. <dicciomed.eusal.es> [Consulta: agost 2018].

Ezquerro, Antonio. «Músicos del seiscientos hispánico: Miguel de Aguilar, Sebastián Alfonso, Gracián Babán y Mateo Calvete». *Anuario Musical*, 61 (2006), p. 81-120.

Ezquerro, Antonio; González Marín, Luis Antonio. «Catálogo del fondo documental del siglo xvii del archivo musical de las catedrales de Zaragoza (zac)». *Anuario Musical*, 46 (1991), p. 127-172.

Ferrer Ballester, María Teresa. *Antonio Teodoro Ortells y su legado en la música barroca española*. València: Instituto Valenciano de la Música, 2007.

FIORENTINO, Giuseppe. «Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento». A: *Separata de Francisco Salinas: Música, teoría y matemática en el Renacimiento.* Coordinació a cura d'Amaya García Pérez i Paloma Otaola. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014, p. 147-160.

GREGORI, Josep M. «Els escolans cantors de la Seu de Barcelona, 1459-1589». *Recerca Musicològica*, VIII (1988), p. 47-63.

MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto. *Niños y tiples en la catedral de Zamora (1600-1750)*: *Aproximación a su estudio.* Zamora: VI Festival Internacional Pórtico de Zamora, 2008.

NASSARRE, Pablo. *Escuela de Música, según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte*. Vol. 1. Saragossa: Herederos de Diego Larumbe, 1724.

PÉREZ BERNÁ, Juan. *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro, ca. 1666-1727*. Santiago de Compostel·la: Universidade. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2008.

PIEDRA, Joaquín. «Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII». *Anuario Musical*, 27 (1962), p. 141-208.

RIBERA, Juan de. *Constituciones de la Capilla del Colegio y Seminario de Corpus Christi 1610.* València: Bernardo Nogués, 1661. [Reed. València: Ferrer Orga, 1896]

ROYO, Mireya. «Cantors castrats en la capella del Col·legi Seminari de Corpus Christi de València, entre les veus de tiple masculines adultes i infantils durant el segle XVII». *Revista Catalana de Musicologia*, X (2017), p. 91-105.

SANHUESA FONSECA, María. «Músicos catedralicios en el Archivo de San Isidoro el Real». *Paso a Paso: Parroquia de San Isidoro el Real*, any XII, 11 (2011), p. 48-52.

STEVENSON, Robert. *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro.* Madrid: Alianza, 1993.

VÁZQUEZ, Rafael. «El Colegio de Niños de Coro de la catedral de Córdoba: antecedentes, fundación y constituciones». A: *La iglesia española y las instituciones de caridad*: *Actas del Simposium*. Alacant: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: Biblioteca Nacional, 2010, p. 151-168.

Revista Catalana de Musicologia, núm. XII (2019), p. 195-221
ISSN (ed. impresa): 1578-5297 / ISSN (ed. electrònica): 2013-3960
DOI: 10.2436/20.1003.01.85 / *http://revistes.iec.cat/index.php/RCMus*

LA ICONOGRAFIA MUSICAL A MENORCA DEL SEGLE XVIII A PRINCIPIS DEL SEGLE XX

SARA GUASTEVÍ OLIVES
Museu de la Música de Barcelona

RESUM

Aquest article és una descripció de la iconografia musical pictòrica dels pocs documents on tenen rellevància els instruments musicals de la Menorca del segle XVIII fins al principi del segle XX. Analitza totes les fonts possibles per a crear un context que els expliqui, posant atenció al quadre de Pasqual Calbó i Caldés *Festa en el riu Pla*, que té especial interès per la quantitat i diversitat d'instruments musicals que hi apareixen.

PARAULES CLAU: instruments musicals en l'art, Menorca, segles XVIII/XX.

MUSICAL ICONOGRAPHY IN MINORCA BETWEEN THE 18th AND THE EARLY 20th CENTURIES

ABSTRACT

This paper gives a description of the pictorial musical iconography in the few documents in which the musical instruments of 18th-early 20th centuries Minorca are highlighted, analyzing all possible sources to establish a context that explains them, with particular attention to Pasqual Calbó i Caldés's painting *Festa en el riu Pla*, which is of special interest because of the number and diversity of musical instruments that appear in it.

KEYWORDS: musical instruments in art, Minorca, 18th-20th centuries.



FIGURA 1. *Festa en el riu Pla*, Pasqual Calbó, *ca*. 1802.
FONT: Sara Guasteví.

A partir del detall d'un divertit grup de músics en un quadre, *Festa en el riu Pla*, de Pasqual Calbó (*ca*. 1802), i l'oportunitat de poder veure'l sencer al Museu de Menorca —crida l'atenció la quantitat d'instruments musicals que hi apareixen—, s'ha volgut fer una descripció de les diverses situacions musicals i el context històric de l'època, tot repassant la iconografia musical de Menorca entre els segles XVIII i principis del segle XX. El punt de vista no és exclusivament iconogràfic, sinó que es basa en totes les fonts que s'han pogut localitzar, tant escrites com pictòriques.[1]

LA INDUMENTÀRIA COM A CONTEXT

La indumentària a Menorca, en el segle XVIII, ha estat ben descrita per escriptors com Ramis i Ramis o Febrer i Cardona, i dibuixada en detall per pintors com Chiesa, Pasqual Calbó o Hernández Sanz, tenint en compte el control estamental:

1. Faig un agraïment especial a Òscar Bagur per la descoberta del quadre, a Jaume Ayats per l'esforç i la revisió tant musicològica com dels aspectes filològics, a Carles Carreras pels apunts geogràfics, a Josep Borràs per la confirmació dels baixons i a Joan González pels apunts primerencs sobre els balladors.

> […] la societat, encara en el segle XVIII, està sotmesa als dictats de les lleis sumptuàries, que des del segle XIII anaven promulgant els monarques. Aquestes lleis tenien una doble finalitat; d'una banda, controlar la despesa excessiva que la gent realitzava en el vestir i, de l'altra, tenir ordenats els diferents estaments socials per tipus de vestit (Descalzo, 2008).[2]

Com a observació general, el capell era una peça comuna de la indumentària, però, per exemple, en el quadre de Pasqual Calbó *Festa en el riu Pla*, fet cap al 1802, cap de les dones que apareixen duu capell ni de feltre (si fos hivern) ni de palla (si fos estiu), que se solien lligar als pentinats de les dones benestants de l'època. Duen camisa, gipó, *rebosillo* o mantellina, manteta, faldons… Els homes sí que duen tots capell. Una de les variants que hi podem veure és la barretina, estesa per tota la Mediterrània, i la trobem de molts colors —no només vermella—, i sobretot l'emprava la gent que treballava a la mar (pescadors o mestres d'aixa) o els menestrals (fusters, sabaters, ferreters i altres) (Bosch, 2008).[3]

Hi ha una segona observació a fer en aquest mateix quadre: en aquella època hi havia molts capellans i clergues a Menorca, i sovint queden representats als quadres, i hi ha un llibre molt interessant que els retrata, *Una història particular: els conflictes església-estat a la Menorca del segle XVIII*, de Josep Maria Quintana, publicat el 2016; però en aquest quadre de Calbó no n'apareix cap o, almenys, no se'ls distingeix. S'ha d'imaginar, així, que es representa una escena festiva laica, com podria ser un carnestoltes o una festa d'estiu no lligada a una data religiosa assenyalada.

I n'hi ha una tercera que, tot i que d'un text més tardà, ens dona prou pistes de com podien ser els inicis d'unes festes multitudinàries a s'Altra Banda (al port de Maó, *s'Altra Banda* es coneix com la cara nord del port, on hi ha un conjunt d'urbanitzacions, sobretot de cases d'estiueig que es troben a la vora de la mar, algunes de les quals molt antigues), que transcrivim aquí (Méndez Vidal, 2014):[4]

> El 1883 el diari *El Bien Público* informa que ha sortit de la població una gentada: «Cantando unos al son de la guitarra, dedicándose otros a la pesca, preparando los de más allá la comida y merienda al fuego encendido al aire libre.» El 1887 s'indica que, sense por d'exagerar han partit més de 2.000 persones i que la costa del port presenta un aspecte magnífic, amb grups d'excursionistes per tot i especialment a l'escull de Sant Antoni i el Fonduco.

En els inventaris del segle XVIII i principis del segle XIX hi ha referències freqüents a les diverses maneres de vestir: «a l'espanyola», «a la francesa» o «a l'anglesa», aquesta darrera amb «capell alt, levita, calçons blancs i llargs tapats a la part baixa per unes botes ajustades i guarnides». Tot i que hi ha un estàndard

2. Amalia Descalzo, «Pròleg», a Damià Bosch, Rut Mont i Anna Serra, *La indumentària menorquina en el segle XVIII*, p. 13.

3. Damià Bosch, Rut Mont i Anna Serra, *La indumentària menorquina en el segle XVIII*, p. 123-125.

4. Alfons Méndez Vidal, «Lindemann i Vargas Ponce», *Diari Menorca* (en línia) (24 febrer 2013).

comú: camisa, calçons, guardapits i jaqueta americana. Al dibuix *Estudi de personatges* de Joan Chiesa observem un ús generalitzat de calçons llargs i de capells rodons i alguns homes amb levita (Bosch, 2008),[5] o sigui, «a l'anglesa».

En el dibuix de Calbó veiem que els pagesos o menestrals van amb camisa, guardapits cenyit, jaqueta amb mànigues ajustades, calçons a l'ample arrugats (amb la roba recollida entre les cames), antiparons, sabates i capell negre o barretina.

Per tant, hi ha una àmplia —o així ho sembla— representació de les diverses classes socials, des de les més humils fins a les classes mitjanes i altes.

ELS INSTRUMENTS DESCRITS I ELS BALLS A MENORCA

Pel que fa a la música, a «Història de la música II» (Julià i Seguí, 2012),[6] es recullen les primeres notícies escrites de l'existència de guitarres i altres instruments a Menorca a través dels inventaris (*Inventari de béns i fadigues 1638-1692*). Sempre són una font que ens diu molt sobre els usos i costums, i de com apareixen instruments musicals com a béns que deixa un mort, d'entre els pocs que pogués tenir. Julià explica el següent de la guitarra:

> La llarga pervivència d'aquest instrument i la seva presència en els grups musicals que sonaven a les festes més tradicionals —patronals, porquejades, mesurades, balls encantats, etc.—, els testimonis de les quals són nombrosos a partir del segle XVIII, afavoriren la construcció de guitarres a Menorca, que arribà a tenir mestres de categoria.

I fa la transcripció d'un inventari concret de Ciutadella, que diu el següent:

> «Bernardo Olives i Cardona del carrer del Palau en lo aposento que té finestra al carreró del Palau, conserva una arpa d'un ordre, una guitarra grossa i un arxillaüt, 8 bordons i cordes grosses per marcar els baixos, set parells de cordes pels acords i altres senzills per a la melodia», 2 de novembre 1693. Notaria de Joan Codina. Arxiu Diocesà de Menorca.

A *El blog dels gegants de Maó* s'han transcrit dos textos antics al voltant de la música. El primer, un document d'unes festes antigues de Sant Joan del bienni 1703-1704 (molt anteriors a l'esbós que analitzem, però que ens dona precedents de l'existència de diversos instruments musicals a l'illa, i cal remarcar que no n'hem consultat la font primària):[7]

5. Damià Bosch, Rut Mont i Anna Serra, *La indumentària menorquina en el segle XVIII*, p. 96-97.

6. Gabriel Julià i Seguí, «Història de la música II», a *Enciclopèdia de Menorca*.

7. Geganters de Maó, «La gralla a Menorca», a *El blog dels gegants de Maó* (en línia), <http://geganters-mao.balearweb.net/page/20>.

> Y en totas estas cavalgadas, han acostumat a portar davant del pendo persona qui toca el tamborino y flauta, y si los actuals obre[r]s volguessen millorar de instrument, se poden valer de los que al present se troben com son xeremias, etc.; que per lo passat faltaven.

Hi ha un interessant apunt de quan les dones a Menorca podien anar de festa, més encara si eren fadrines, en un estudi que analitza la dècada 1726-1736 (Perlasia i Pons i Alzina, 1992),[8] tot i que sorprèn que esmenti les jotes de manera segurament massa primerenca, ja que sembla que arribarien a Menorca cap al segle XIX (i encara no apareixen en els dos balls més antics, el fandango i el bolero, que esmenta a finals d'aquest segle l'arxiduc Lluís Salvador):[9]

> Comptades ocasions per a les fadrines eren el Carnaval, les guerres festives de taronjes i ametllanes, o els balls encantats. Consistien aquests en la pública subhasta simbòlica, per part del fabioler, del ball amb una soltera. Jotes i fandangos engrescaven la plaça major enllumenada, i el diner així recaptat anava a parar a la Universitat de cada terme.

De guitarrers d'aquells temps, més cap a principis del segle XIX a Menorca, se'n coneixen ben poques, com Pere Olivas[10] —o Olives— (Maó, 05-01-1749 - ?), Joan Riudavets i Prieto (Maó, 28-12-1789 - ?)[11] i Josep Gutiérrez Palliser (Maó, 12-02-1834 - ?)[12].

Pel que fa als costums musicals i, sobretot populars, de Menorca, pocs documents en parlen —a diferència de la roba, que apareix sovint ben detallada—, però es troben petites i interessants excepcions, com aquest text de John Armstrong, que detalla una escena de dansa concreta (que recorda el ball eivissenc) i que esmenta que tant homes com dones saben tocar la guitarra, escrit el 1752:[13]

> During the Carnival, and all Winter long, they dance in their Houses, in Summer this Diversion is taken in the Street, by Torch -Light. Their Musick is the Guittar, on which most of the Men and Women play. They dance in Couples, the Man exerting his Strength and Activity, and the Woman moving flow, and looking all the Time on the Ground. And though the Performance be never so wretched, the Spectators never fail to cry out, *Long live the Dancers*! which they return with, *Long live*

8. Josep PERLASIA i Joan PONS i ALZINA, «Dones escandaloses i ordre social a Menorca (1726-1736)», *Manuscrits*, 10 (gener 1992), p. 441-469.

9. «La jota», a *Cultura popular i d'arrel tradicional de Menorca* (en línia), <http://culturapopularmenorca.cat/continguts/?page_id=705>.

10. Antoni MIR i MARQUÈS i Joan PARETS i SERRA, *La guitarra a les Balears i els seus constructors*, p. 58.

11. Antoni MIR, «Juan Riudavets», a *La guitarra balear* (en línia), <http://laguitarrabalear.blogspot.com.es/2011/05/juan-riudavets.html>.

12. Gabriel JULIÀ i SEGUÍ, «Història de la música II», a *Enciclopèdia de Menorca*, p. 91.

13. John ARMSTRONG, *The history of the Island of Minorca*, p. 202-203.

> *the Lookers-on!* Sometimes the Man is defired to say something to his Partner, on which the Compliment is always this Question, *What would you have me say to her, but that she has the Face of a Rose?*
>
> They have but few Tunes, and these are dull too; though not altogether unsuitable to he Measure of the Lady, whose Looks are not in the leaft affected by the Diversion; and I have often thought their Countenances had more Solemnity and Mortification on these Occasions, than in the most serious Exercises of their Religion, that we Hereticks are allowed to be witness to.
>
> It is observable, that they seldom practice those Diversions and Exercises which the more warlike People of Europe delight. They Sling is at preferent in little Use, except among the Shepherds, who are dextrous enough, in hitting a refractory Sheep, or Goat, at a great Distance.

I aquest segon text, un document localitzat a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Maó, que parla de la benedicció, l'any 1754, de l'església del Carme de Maó (del qual tampoc no s'ha consultat la font primària):[14]

> […] y collocant a Christo Sacramentat en son lloc se estigué patent per espai de vuyt dias a le Missa Major de cade dia la que es cantá ab gran solemnitat de Música extraordinaria per tots vuy dias composta de italians, la música de Mahó, y alguns musichs de Ciutadella ab singulars instruments com son fogots [fagots], trompas de casse, xeremies, boens y clavins [clarins], […].

I el clergue alemany C. F. H. Lindemann (1786) que, segons Méndez Vidal, diu el següent d'unes escenes que semblen típiques a l'època:[15]

> La principal diversió dels menorquins consisteix en tocar la guitarra i les castanyoles. Els joves canten a les seves enamorades una serenata fins ben entrada la nit. Les diversions públiques són el Carnaval i les festes d'estiu. Durant el primer, el divertiment consisteix en disfresses i balls. La gent senzilla es disfressa nit i dia i va tocant la guitarra per carrers i camins; els nobles només es disfressen de nit.

I Julià, a l'*Enciclopèdia de Menorca*, recull també de Lindemann el text següent, en què la guitarra segueix sent protagonista:

> Durant les vesprades de l'estiu, s'asseuen a la fresca i passen el temps molt alegrement tocant la guitarra. Molts cops, s'escolta aquesta música al carrer, ben entrada la nit, acompanyada de cançonetes. […] El menorquí concep l'art de restar alegre i amb ànim divertit amb ben poca cosa. Després de treballar durant el dia, tota la diversió a la nit es redueix a tocar la guitarra i un parell de castanyoles.

14. Geganters de Maó, «La gralla a Menorca», a *El blog dels gegants de Maó* (en línia), <http://geganters-mao.balearweb.net/page/20>.

15. Alfons Méndez Vidal, «Lindemann i Vargas Ponce», *Diari Menorca* (en línia) (24 febrer 2013).

A més, a la literatura menorquina de l'època, trobem la guitarra i les serenates esmentades en dos fragments dels *Poemes burlescos i amorosos* d'un amic de Calbó, en Joan Ramis i Ramis (1746-1819), escrits el 1809:[16]

Es pastor qui veu tan clar
sa guiterra mal trempada,
tot atordit va quedar
i en sa boca ben badada;
i amb es cap baix se'n va anar
a buscar animorada.

O aquest altre:

Al·lota, si estàs contenta
de sa teva serenada,
cert que estàs molt enganyada
perquè era bastant dolenta.

Eren tan típiques aquestes sortides nocturnes on es cantava i tocava la guitarra que el 26 de febrer del 1837 apareixia un ban de l'alcaldia de Ferreries que, en el punt cinquè, deia el següent (Julià i Seguí, 2012):[17] «Que tocada la queda no es sentin guitarres, ni cantin pel carrer».

L'arxiduc Lluís Salvador (1847-1915), que fou un intel·lectual interessat, entre altres coses, en l'etnografia, i que visqué uns anys a les Illes Balears, al llibre *Las Baleares descritas por la palabra y el dibujo* (edició en castellà del 1984), diu el següent, a partir de les pròpies observacions del darrer terç del segle XIX:

> Los instrumentos de música comunes en Menorca no lo son menos por doquier. Entre las clases más adineradas priva el piano; sin embargo, los más populares siguen siendo la guitarra y la mandolina (bandurria). Antaño, y aún a principios de este siglo, los muchachos solían tocar una especie de ocarina de caña parecida a la flauta de Pan, la syrinx de los griegos; estas flautas recibían el nombre de orgues de canyes o bufa-canyes, cuyos diversos tubos se sujetaban mediante un hilo pasado en vueltas cruzadas […]. Este tipo de flauta era usado sobre todo en el centro de la isla, en San Cristóbal, etc. e incluso hoy puede oírse en ocasiones, aunque raras […].
>
> De igual modo que los instrumentos de cuerda y viento han relegado a segundo término a la vieja flauta, Menorca ha sido asimismo invadida por los bailes europeos, populares ya incluso en los corros callejeros de las plazas. Así, no ha de extrañar el ver bailar a la gente el vals y la polka en las callejuelas de las más pequeñas poblaciones. Antes eran el Fandango y el Bolero, las piezas preferidas de la gente joven con

16. Joel BAGUR, Josefina SALORD i Àlex VILLEYRA, *Joan Ramis, un il·lustrat de la Menorca disputada*, p. 71-72.

17. Gabriel JULIÀ I SEGUÍ, «Història de la música II», a *Enciclopèdia de Menorca*.

ocasión de las fiestas patronales de los pueblos, con excepción de la de San Antonio, o en días de carreras.

TERMINOLOGIA D'INSTRUMENTS

Antoni Febrer i Cardona (1761-1841), gramàtic i lexicògraf, publicava el *Diccionari menorquí, espanyol, francès i llatí*, cap a l'any 1830, una obra que va estar elaborant durant gairebé tres dècades, i que hem buidat tot cercant tots aquells termes que fan referència a instruments musicals (vegeu l'annex I).

Aquest diccionari deixa entendre els instruments musicals que existien o s'havien conegut a l'illa, i crea un corpus de més de seixanta denominacions a Menorca a principis del segle XIX. De tots aquests instruments, pocs són els que queden representats a la iconografia, i que apareixen de manera recurrent: la guitarra, el flabiol, el tamborí i les castanyoles. Per tant, podem dir que a la iconografia quasi sempre apareixen instruments musicals en situacions de festes populars i, molt excepcionalment, en algun altre àmbit (esglésies, salons de gent benestant, etc.). I per això crida especialment l'atenció el quadre de Calbó, en què no només apareixen instruments populars, sinó un conjunt d'instruments més utilitzats habitualment a la «música clàssica».

Al diccionari s'hi han trobat molts altres instruments, com són els cordòfons (violí, viola, violoncel i contrabaix), els aeròfons (clarinet, trompa, baixó, flauta), comuns del període clàssic, i d'altres com l'anafil, la bandola, la bandúrria, la corneta, la cornamusa, el clavicèmbal (anomenat *clavi-címbol*), el cromorn, la dolçaina, la cítara… I d'altres, molt interessants, com la caramella o el pifre, el primer representat, per exemple, en un dibuix de Joan Chiesa, *Estudi de personatges*, i també en el quadre de Hoodgerheyden, del 1763, on una dona toca la caramella amb dues mans i una nena amb una, totes dues amb les galtes inflades, posició pròpia d'instruments d'inxa i de respiració circular. Actualment no en queden traces a Menorca, i és ben present a les Pitiüses i Sardenya, a més d'algun rastre a Mallorca i a l'Empordà (Ayats i Ginesi, 2001).

Costa d'entendre, veient aquesta riquesa d'instruments, que possiblement s'ha d'agrair a l'intens tràfic del comerç marítim, per què se n'han representat ben pocs al llarg de la història pictòrica.

I molt menys representats queden els lutiers en aquest diccionari, ja que recull només dos termes molt específics: *guitarrer* i *orguener*, potser perquè en aquella època qui construïa instruments ho feia dins de gremis (de fusta, de cordes) i no s'anomenaven amb noms específics de factors d'instruments.

LA ICONOGRAFIA MUSICAL A MENORCA

Pel que fa a la iconografia musical a Menorca entre els segles XVIII, XIX i principis del segle XX (n'hi ha algun més posterior a l'època que analitzem), s'han tro-

bat trenta-una obres (deixant de banda relleus, escultures o fotografies) amb la representació de diversos instruments, la majoria de les quals a Ca n'Oliver (casa museu); l'esbós de Calbó *Festa en el riu Pla* es va visionar al Museu de Menorca, i les altres queden referenciades a la bibliografia consultada. Aquí s'organitzen de manera temàtica i cronològica:

Paisatgisme:

— *Festa a Sant Llorenç de Binixems* (apareixen tres guitarres, una flauta travessera i dos balladors possiblement amb castanyoles), anònim atribuït a Giuseppe Chiesa, entre el 1720 i el 1789.[18]

— *Personatges ballant* (dos balladors, home i dona, amb castanyoles), de Joan Chiesa (1754-1833), de la Col·lecció M. Àngels Vidal Bendito.

— *Festival at the restoration to Great Britain by treatry of Paris* (1763, on apareixen tres guitarres, un flabiol i un tambor —el flabioler d'una qualcada on apareix la bandera de Sant Llorenç d'Alaior, representat amb unes graelles—, unes castanyoles, dues caramelles o instruments amb inxa —totes dues en mans d'una dona i una nena—), de Hoodgerheyden (1763).[19]

— *Vista del puerto de Mahon, tomada de la parte de Cabo Mola* (apareix un guitarrista —bé podria ser un guitarró, per la mida petita de la caixa— i una parella de balladors possiblement amb castanyoles), de Joan Chiesa, obra posterior al 1770.

— *Pagesos benestants ballant a l'entrada de Binigemor* (una guitarra i dos balladors amb castanyoles), de finals del segle XVIII, anònim de la col·lecció particular de Gabriel Julià.[20]

— *Festa de camp a Sant Llorenç de Binixems* (apareixen dues guitarres i dos balladors possiblement amb castanyoles),[21] de Joan Chiesa Bagur (1754-1833).

— *Festa de Carnaval en el riu Pla* (guitarres, bandola, castanyoles i un grup de ministrers, que analitzem més endavant), de Pasqual Calbó (*ca.* 1802).

— *Festa popular a Sant Llorenç de Binixems* (tres guitarres, un flabiol i un tambor), de Francesc Hernández Sanz (1863-1949).

— *Festa popular a l'ermita de Sant Llorenç de Binixems*, anònim de la col·lecció particular de Gabriel Julià (apareixen dues guitarres i dos balladors amb castanyoles), ara a l'Ajuntament d'Alaior.[22]

— *Feste del dia de Sant Joan al temps dels Jurats, al pla de la Parròquia* (un flabioler amb flabiol i tamborí), anònim (datat entre els segles XVIII i XX, segons la cartel·la de Ca n'Oliver).

18. Damià Bosch, Rut Mont i Anna Serra, *La indumentària menorquina en el segle XVIII*, p. 42-43.
19. Damià Bosch, Rut Mont i Anna Serra, *La indumentària menorquina en el segle XVIII*, p. 73.
20. Damià Bosch, Rut Mont i Anna Serra, *La indumentària menorquina en el segle XVIII*, p. 15-16.
21. Damià Bosch, Rut Mont i Anna Serra, *La indumentària menorquina en el segle XVIII*, p. 22-23.
22. Gabriel Julià i Seguí, «Història de la música II», a *Enciclopèdia de Menorca*, p. 148.

— *Parella que balla un fandango* (aquarel·la) (apareixen dos balladors amb castanyoles), de Francesc Hernández Mora (1905-1980).

— *Home que toca una guitarra* (guitarra), de Francesc Hernández Mora (1905-1980).

— *Escena d'una festa camperola* (dues guitarres i balladors amb castanyoles), de Francesc Hernández Mora (1905-1980).

— *Festa camperola a Sant Llorenç de Binixems, Alaior* (una guitarra i dos balladors, possiblement amb castanyoles), de Francesc Hernández Mora (1943).



FIGURA 2. Diversos quadres representant la festa de Sant Llorenç de Binixems: *Festa a Sant Llorenç de Binixems* (Chiesa), *Festival at the restoration to Great Britain by treatry of Paris* (Hoodgerheyden), *Festa de camp a Sant Llorenç de Binixems* (Chiesa fill), *Festa popular a Sant Llorenç de Binixems* (Hernández Sanz), *Festa popular a l'ermita de Sant Llorenç de Binixems* (anònim).
FONT: Sara Guasteví.

Altres (teatre, retrats, sostres):

— *Església de Santa Maria: estucs del retaule de la Capella de Sant Josep* (quatre àngels tocant violí, arpa, flauta travessera i llaüt i dos cantant amb una partitura), de Ferran Miquel Comas (1742-1799).

— *Església del Carme: retaule de Sant Francesc* (àngel tocant un llaüt), atribuït a Ferran Miquel Comas (1742-1799).

— *Lord George Lennox, coronel del 25è regiment de Menorca* (una escena militar on apareixen un flautí i un tambor), atribuït a Giuseppe Chiesa (*ca*. 1771).[23, 24]

— *[Palau Salort (antigament Martorell), Ciutadella, pintura mural]* (segons Carbonell, paisatges descriptius de Ciutadella i de les festes de Sant Joan, no l'hem pogut veure i no sabem quins instruments hi apareixen), autor desconegut (s. XVIII-XIX).[25]

— *Estudi d'indumentària menorquina* o *Estudi de personatges* (una flauta travessera, dues guitarres i un aeròfon amb inxa, possiblement un reclam o una caramella), de Joan Chiesa Bagur (1754-1833).[26]

— *Vue de la scène du théâtre de Minorque. Le malade imaginaire* (apareixen un director d'orquestra i una filera d'uns quinze violinistes o músics al fossat) (*ca*. 1760).

— [*Cel ras de la planta pis del número 9 de la plaça del Príncep de Maó, on apareixen Atena, Apol·lo i Hades*] (hi apareixen partitures i una lira), atribuït a Pasqual Calbó (1780-1809).

— [*Cel ras dedicat als déus Juno i Èol de la planta pis de la casa número 9 de la plaça del Príncep de Maó*] (hi apareixen una lira i una trompeta), atribuït a Pasqual Calbó (1780-1809).

— [*Sanefes del saló de la casa número 21 del carrer d'Isabel II*] (hi apareixen un violó, una trompa natural, un anafil, una lira i partitures), atribuït a Pasqual Calbó (1780-1809).

— *Retrat d'Àngela Seguí i Poly* (un saltiri, partitura i plectres), de Pasqual Calbó (1810).

— *Festa celebrada el 1853 en el Pla o Cós de Gràcia* (segons Carbonell, apareixen el bisbe i diverses autoritats, actuació de la Capella de Santa Maria i diversos instruments, no l'hem pogut localitzar) (1853).[27]

— *Une serenade a Mahon* [il·lustració] (una guitarra), de Gaston Vuillier (1890).

23. Guillem SINTES ESPASA, «Història de l'art I», a *Enciclopèdia de Menorca*, p. 214.

24. «Lord George Lennox (1737-1805), Colonel of the 25th Regiment of foot, c. 1771», a *Art UK* (en línia), <https://artuk.org/discover/artworks/lord-george-lennox-17371805-colonel-of-the-25th-regiment-of-foot-c-1771-182589>.

25. Xavier CARBONELL i Donald G. MURRAY, *La imatge de la música en les Illes Balears*, p. 124.

26. Damià BOSCH, Rut MONT i Anna SERRA, *La indumentària menorquina en el segle XVIII*, p. 96-97.

27. Xavier CARBONELL i Donald G. MURRAY, *La imatge de la música en les Illes Balears*, p. 124.

— [*Gravat de bufa-canyes*] (una flauta de Pan), de Lluís Salvador (1847-1915).

— *La fama i el comerç* (hi apareix un anafil, el quadre és d'estil neoclàssic i representa dos genis alats), de Giuseppe Patania i Stefano Cotardi (segle XIX).

— *Episodis de la guerra de Roma contra els etruscs*, en un sostre de Ca n'Oliver (a la sanefa hi apareix una dona tocant una trompeta recta) (segle XIX).

— [*Seguici bàquic*], sostre de Ca n'Oliver (hi apareixen platerets i un aulos; al web del museu l'anomenen *caramelles i siringues*), de Giuseppe Patania i Stefano Cotardi (1804-1805).

— *Escena musical de carrer* (banda de músics on es distingeixen una trompa, dos clarinets, un oficleide i un tambor), autor desconegut (segle XIX).[28]



FIGURA 3. *Retrat d'Àngela Seguí i Poly*, de Pasqual Calbó (1810).
FONT: Sara Guasteví.

28. Xavier CARBONELL i Donald G. MURRAY, *La imatge de la música en les Illes Balears*, p. 124.



FIGURA 4. *La fama i el comerç*, de Giuseppe Patania i Stefano Cotardi (segle XIX).
FONT: Sara Guasteví.

A més, a la Col·lecció Tomàs Vidal Bendito hi ha un dibuix, només el detall —desconeixem l'obra sencera—, d'un home amb barretina que sembla dur unes castanyoles a la mà.[29]

De totes aquestes obres de la llista, sis representen exactament la mateixa escena, una festa o romeria a Sant Llorenç de Binixems, amb algun detall canviat, com poden ser les banderes o els colors emprats o el nombre de gent representada, però tots repeteixen el lloc, l'enquadrament, els personatges i la situació festiva…, cosa que ens fa pensar en la moda de la còpia artística a partir d'un original, dins d'un *tópos* paisatgístic de festa popular.

L'ermita de Sant Llorenç de Binixems fou fundada l'any 1301 per Jaume II, al terme actual d'Alaior, on cada any se celebrava la festa religiosa en honor a aquest sant. L'any 1853, aquesta festa es traslladà per complet al poble d'Alaior.[30]

29. Damià BOSCH, Rut MONT i Anna SERRA, *La indumentària menorquina en el segle XVIII*, p. 127.

30. «Sant Llorenç (Alaior)», a *Cultura popular i d'arrel tradicional de Menorca* (en línia), <http://culturapopularmenorca.cat/continguts/?page_id=2253>.

I ara cal introduir i explicar l'afecció de Calbó per la música que relaten tant Jordi Carbonell (1991):[31]

> Hem de tenir en compte que Calbó devia haver fet coneixença de Haydn a la cort imperial de Viena, i el detall assenyalat en aquests frescos [pintures d'un sostre de la casa Vidal, Al·legoria de la Música] podria deure's a una devoció per Haydn tant del senyor de la casa com del pintor o, ben probablement, de tots dos alhora.

Com Sintes Espasa en l'article «Pasqual Calbó i la música» (2017), en què analitza l'estada del pintor a Viena i les tres pintures on apareixen de manera més o menys destacada instruments musicals —*Al·legoria de la música* (hi apareixen un violó, una trompeta, una lira i una flauta travessera), *Festa en el riu Pla* (n'analitzem els instruments en aquest article) i *Retrat d'Àngela Seguí i Poly* (amb un saltiri, una partitura i un parell de plectres)— i conclou així:[32]

> El perquè de la predilecció de la il·lustració per aquests músics [Haydn, Jommelli] —i altres com Stamitz o Pleyel— l'hem de cercar en la creença de la idea d'un ordre universal que tendeix a l'equilibri de les forces i l'harmonia de les formes. Així es defineix també l'estil clàssic de les seves creacions. A través de la música, Calbó també se'ns apareix com a coneixedor profund i transmissor de la cultura europea del moment que li va tocar viure.

FESTA EN EL RIU PLA, DE PASQUAL CALBÓ

Al llarg del 2017 es van celebrar actes diversos i una exposició per a commemorar el bicentenari de la mort de Pasqual Calbó i Caldés (1752-1817), pintor menorquí, considerat un dels millors a l'hora de retratar la història de l'illa. Va ser alumne del pintor italià Giuseppe Chiesa (1720-1789), establert a Menorca, i fou justament ell qui el va empènyer a marxar a Itàlia per acabar els estudis (a Venècia i Roma); més tard, aniria a Viena, on el van nomenar primer delineant de la galeria imperial de la ciutat i, després, primer pintor de cambra de l'emperadriu i director de la galeria d'art.[33]

De Chiesa va aprendre, justament, una gran capacitat de precisió i objectivitat de les pintures, on il·lustra perfectament els detalls dels vestits i els paisatges. La seva obra és molt variada i inclou obres de caràcter religiós, paisatges, retrats, costumisme, còpies d'altres pintors i decoració de sostres.

31. Jordi Carbonell, *Miscel·lània Jordi Carbonell*, vol. 4, p. 70.

32. Guillem Sintes Espasa, «Pasqual Calbó i la música», *Menorca Es Diari* (4 octubre 2017), p. 27.

33. «Pasqual Calbó i Caldés», a *Viquipèdia, l'enciclopèdia lliure* (en línia), <//ca.wikipedia.org/w/index.php?title=Pasqual_Calb%C3%B3_i_Cald%C3%A9s&oldid=19250941> (consulta: 15 novembre 2017).

Dibuixava escenes de situacions habituals, com aquest interessant esbós a llapis i tinta, d'aproximadament l'any 1802, *Festa en el riu Pla*, que crida especialment l'atenció per la quantitat d'instruments musicals que hi apareixen. És un estudi previ al quadre final, però serveix molt bé per a fer una descripció iconogràfica, tenint en compte que s'hi poden apreciar molt millor els detalls que en el quadre final. Calbó se sol centrar més en el detall dels dibuixos en aquarel·la que en els colors, que deixa en un segon terme.

Cap a l'any 1802 Calbó, doncs, fa aquest esbós que es descriu, una aquarel·la sobre paper, que té diversos títols segons les fonts consultades: *Festa de Carnaval a s'Altra Banda* o *Festa campestre en el riu Pla* o *Festa en el riu Pla*, «quadre de 122 × 80 cm de la col·lecció Montoto, de Barcelona, que representa una escena típica, amb gent que menja i beu, músics que sonen guiterres i bandúrries, balladors de fandango i gent que desembarca, tot aquest conjunt ubicat a la platja del riu Pla, amb la ciutat de Maó al fons» (Andreu Adame, Hernández i Sintes Espasa, 1986).[34]

Aquesta platja, riu Pla, es troba a llevant de l'illa Pinto, on després hi va haver el dic sec i construccions militars que encara queden, i el perfil de Maó es veu clar, marcat per l'església de Sant Francesc a la dreta, Santa Maria al mig i l'església del Carme a l'esquerra.

I és el mateix Sintes Espasa qui, anys després, el 2017, redefineix el conjunt de músics:[35]

> Músics que toquen guitarres, bandúrries, violins, panderetes, flautes, bombardins, trompes, trompetes i un fagot entre balladors de fandango i de minuet. També desembarca un contrabaix.

En aquest esbós (vegeu figura 5), i es passarà tot seguit a analitzar més de prop alguns casos que ens poden generar dubtes, es poden arribar a comptar fins a vuit guitarres (que s'indiquen amb cercles vermells), el que podria ser una bandúrria (el cercle taronja a la dreta del tot de la imatge), un pandero (el cercle blau), un trio de corda de dos violins i un violoncel (el cercle verd) i un grup de fins a deu músics (el cercle groc), amb els instruments següents: un baixó, dues trompes, quatre xeremies (podrien ser oboès), una flauta travessera, uns platerets i un gran bombo de doble membrana.

I cal afegir que és molt possible que els balladors (cercles blancs) puguin dur castanyoles, hipòtesi que es pot fer a partir d'altres quadres i dibuixos de l'època on es veuen dibuixades més clarament.

34. Cristina Andreu Adame, Ángeles Hernández i Guillem Sintes Espasa, *Pascual Calbó, la pintura cosmopolita del XVIII*, p. 42-43.

35. Guillem Sintes Espasa, «Pasqual Calbó i la música», *Menorca Es Diari* (4 octubre 2017).



FIGURA 5. Esbós amb cercles de colors remarcant instruments i grups que dansen.
FONT: Sara Guasteví.

Hi ha dues grans escenes diferenciades, la gent que forma part de la barca, on també hi ha festa, i els seus voltants, i la gent que ja es troba a terra, entre menjar, beure, música i dansa. Aquestes dues escenes tenen una segona distinció: la indumentària dels grups de gent, de manera que es poden distingir els personatges entre les classes populars i les més riques. No podem arribar a distingir si hi ha nobles, però sí gent benestant i a la moda, mesclada amb gent d'estrats inferiors. I una tercera distinció: el fet musical i la dansa.

La idea que apunta algun text explicatiu d'unes barques que duen la gent del vaixell cap a terra no és del tot clara i no té gaire sentit si ens fixem que hi ha una passarel·la que permet a la gent de dins arribar a terra. Per tant, podem imaginar que aquestes altres barques duen gent directament de l'altra banda del port, o sigui, des de la ciutat de Maó.

I comencem a analitzar, d'esquerra a dreta, les escenes on apareixen les guitarres i la mandolina, marcades amb cercles vermells i un de taronja, el pandero (cercle blau) i el gran conjunt (el cercle groc).

1. Un home amb barretina i roba ampla duu una guitarra a la mà dreta, agafant-la pel mànec, dins una barca d'on baixa gent, i té els dos braços aixecats, en posició de saludar coneguts. Per la mida petita, sembla una guitarra d'aparença barroca (potser de cinc ordres?), i no pas les guitarres més grans i de sis cordes que es començaven a construir en els darrers anys del segle XVIII. Aquesta interpreta-

ció segons els models «antics» concordaria amb la barretina i la roba ampla habitual de les classes menestrals.

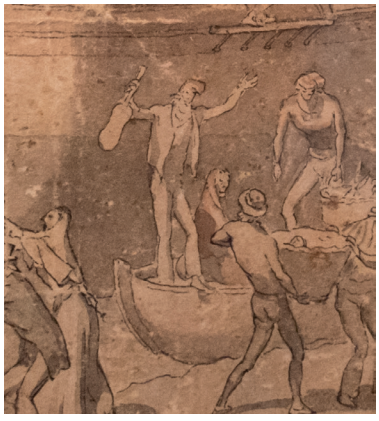


FIGURA 6. Detall, home amb barretina i guitarra.
FONT: Sara Guasteví.

2. Un home amb barretina duu la guitarra —que, per la gran mida que sembla tenir, podria ser un guitarrot— sota el braç dret i, amb la mà esquerra, sembla demanar almoina a un senyor amb capell, possiblement de classe mitjana o alta. Podria ser un instrument de factura popular que, com la «guitarra grossa» dels documents de Bernardo Olives del 1693 (un segle abans), feia servir «cordes grosses per marcar els baixos», o sigui, bona per a fer ballar. Febrer i Cardona inclou el terme *bordó* al seu diccionari, entès justament com a corda grossa.



FIGURA 7. Detall, home amb barretina i guitarra.
FONT: Sara Guasteví.

3. Un home assegut a una pedra, amb capell gavatx (amb la ventalla ampla bastant decaiguda) toca la guitarra i té una parella de balladors just al davant. Duu un xamberg amb les ales blanes i sabates amb detalls a la sivella, indumentària pròpia dels pagesos.



FIGURA 8. Home assegut a una pedra tocant la guitarra.
FONT: Sara Guasteví.

4. Un home amb jaqueta per damunt les espatlles i barretina duu la guitarra a la mà esquerra, conversa amb un altre home. La mida és semblant o lleugerament més grossa que la de l'escena 1.



FIGURA 9. A la dreta, home amb barretina i guitarra a la mà.
FONT: Sara Guasteví.

5. Un home, també amb barretina, a dins la barca, toca la guitarra i té també dos balladors al davant i, fins i tot, podríem imaginar que aquests balladors toquen les castanyoles, però no es veuen clarament.



FIGURA 10. Home tocant la guitarra dins la barca gran.
FONT: Sara Guasteví.

6. Una dona, amb *rebosillo*, que al cap duu una cistella amb —possiblement— menjar, transporta una guitarra a la mà dreta, agafant-la pel mànec. És l'única dona amb una guitarra, tot i que les descripcions diuen que era un instrument tocat tant per homes com per dones (Armstrong, 1752). La mida de la guitarra no sembla ser petita.



FIGURA 11. Dona amb guitarra.
FONT: Sara Guasteví.

7. Dos homes amb barretina, asseguts, toquen la guitarra, tenen també una parella de balladors uns metres més enllà. Toquen junts dos instruments no gaire petits.



FIGURA 12. Dos homes amb dues guitarres.
FONT: Sara Guasteví.

8. En el cercle taronja, intuïm, tot i que no es veu gaire clar, un home amb els peus fora de la barca, amb capell i roba ampla, amb una mandolina a les mans, per la forma arrodonida de la caixa.



FIGURA 13. Home amb mandolina dins una barca.
FONT: Sara Guasteví.

L'anomenada, a la majoria de documents que esmenten aquest esbós concret, *bandúrria* té un cercle taronja (número 8 de la figura 5), a la part dreta de la imatge, es veu molt petita i desdibuixada, així que tot són, més aviat, suposicions. Ara bé, si ens fixem en la definició de bandúrria de Coromines:[36]

36. Joan COROMINES I VIGNEAUX, «Bandola», a *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana.*

> En català solament en trobem dades molt tardanes: tots dos [bandola i bandúrria] es registren primerament en el dic. de Belvitges, de 1803, i en escriptors de fi de segle (no es troben encara en els diccs. dels ss. XVI-XVIII). Bandúrria en castellà es documenta ja en Juan Ruiz, a. 1330. Bandola, igual que el diminutiu bandolina o mandolina, degué arribar per conducte de l'italià. […] És popular a Mallorca com a nom d'instrument usat pel fadrinatge: «despenja'm una bandola / ja que la lira me manca», «i al cap d'un poc les bandoles dels fadrins enamorats» (Coromines, 1980-1991).

Ens agafaríem als termes *bandola* o *mandolina*, emprada en una situació que, en una festa com aquesta, pot ben ésser de festeig.

En conjunt, doncs, hi ha set guitarres: una o dues de petites, una de ben grossa o guitarrot i quatre o cinc de mida mitjana o habituals per a l'època. Per tant, una varietat notable de mides i un altíssim nombre d'instruments, atenent que només dues toquen juntes. La pintura fa bona la idea que la guitarra era l'instrument més comú i que gairebé tothom sabia tocar. Una és en mans d'una dona, segurament d'estament menestral. Les altres en mans de cinc homes amb barretina i vestits de treballadors de mar o menestrals, i només una en mans d'un home amb capell, potser de classe una mica més elevada.

El cercle verd és, potser, el més curiós o divertit, ja que hi apareixen dins una barca, dos violinistes i un violoncel·lista, que bé podria ser, per l'època, un violó o *violone*. Van vestits amb casaques i calçons ajustats. I tots amb capell: són d'estament més refinat, ni que sigui perquè serveixen als senyors i a les classes dirigents. Serien els que connectaven amb el classicisme de Haydn i Viena o potser la continuació dels «músics italians» del manuscrit del 1754 i dels músics del teatre de la pintura del 1760.



FIGURA 14. Trio dins una barca i dona amb pandereta.
FONT: Sara Guasteví.

Al cercle blau hi ha una dona tocant un pandero i podria ser (és una hipòtesi perquè no es pot veure prou bé) algú que l'acompanya amb castanyoles.

I per a acabar, el cercle groc, amb un conjunt gran format per instruments de vent i de percussió. La vestimenta és de casaques i calçons ajustats. Com hem dit abans, hi apareixen:

— un baixó: es dedueix per la campana, més curta, i també segons l'opinió de Josep Borràs, especialista en aquest instrument;

— dues trompes de tipologia barroca;

— quatre xeremies (podrien ser oboès, tot i que la forma de la campana i la llargada ens fa pensar en la xeremia com a primera opció);

— una flauta travessera;

— uns platerets, i

— un bombo gran de doble membrana.



FIGURA 15. Conjunt de músics de vent i percussió.
FONT: Sara Guasteví.

Per aquesta tipologia, i perquè clarament toquen música a l'aire lliure, es pot deduir que, per l'època, eren la generació següent de la «música de Maó» que esmenta el document del 1754, transformació dels antics ministrers envers el que poques dècades després seran les bandes de vent i les orquestres de ball. Podrien ben ser una mena de «baula perduda» entre els ministrers de l'Antic Règim i les orquestres de ball que triomfen ja en el segle XIX. El gest de senyors elegants de la parella que balla al seu so ens acaba de fer entendre l'estil de dansa d'estament elevat que devien interpretar; podria ser un minuet?

I per a finalitzar, als cercles blancs hem destacat els balladors. No hi entrarem en gaire detall, però si hi havia músics era per a fer ballar la gent, i més en una festa. La dansa que podrien estar ballant les diferents parelles podria ser el fandango (M. Antònia Moll fa referència a un text de Ciutadella, del 1782, que es-

mentaria per escrit aquest ball per primera vegada),[37] ja que entenem que la jota arribaria més tard a Menorca.

I llancem una última hipòtesi: tots els qui toquen o duen una guitarra van amb vestimentes pròpies de la classe popular i, en canvi, el conjunt més gran de músics (vent i percussió) van més ben vestits, amb roba ajustada, com si fossin una orquestra pagada per a l'ocasió.

Tot això en una escena probablement de les sortides festives (poden ser de Carnestoltes o de l'estiu) de l'any 1802, o sigui, que presentaria la Menorca de poques setmanes abans del Tractat d'Amiens (març del 1802) que la fa passar de mans del Regne Unit de la Gran Bretanya a mans del Regne d'Espanya.

CONCLUSIONS

D'entrada, és curiós el fet que de Menorca hi ha molta literatura al voltant de la música que entenem com a «clàssica», de la qual tenim poca iconografia i, en canvi, ben poc s'ha dit de la música tradicional o popular, que es troba molt més representada a les pintures i als dibuixos.

Aquest conjunt de trenta-una obres d'iconografia musical a Menorca indica que poques vegades es representen fets musicals de l'illa, però, quan es fa, és majoritàriament en un entorn de festes, ja siguin populars o interclassistes i, en el cas de Pasqual Calbó, són festes laiques, en total absència de l'estament religiós.

En aquest article s'ha volgut mostrar quines són les fonts tant escrites com pictòriques que ajuden a entendre els instruments i la música de Menorca d'aquells temps, i esperem que ben prest hi hagi noves recerques més profundes.

BIBLIOGRAFIA

ANDREU ADAME, Cristina. «El paisatgisme a Menorca al segle XIX». *Randa*, 45 (2000), p. 53-75.

ANDREU ADAME, Cristina; HERNÁNDEZ, Ángeles; SINTES ESPASA, Guillem. *Giuseppe Chiesa*. Maó: Ajuntament de Maó, 1985.

— *Pascual Calbó, la pintura cosmopolita del XVIII*. Maó: Ajuntament de Maó, 1986.

ARMSTRONG, John. *The history of the Island of Minorca*. Maó: C. Davis, 1752.

AYATS, Jaume; GINESI, Gianni. «Els forbiols i altres instruments de canya al Baix Ter». A: *Col·loquis del flabiol 2000-2001*. Arbúcies: Ajuntament d'Arbúcies, 2001.

BAGUR, Joel; SALORD, Josefina; VILLEYRA, Àlex. *Joan Ramis, un il·lustrat de la Menorca disputada*. Maó: IES Joan Ramis i Ramis, 1996.

37. M. Antònia MOLL i Xavier MOLL, «La música popular a l'illa de Menorca», a *Història de la música catalana, valenciana i balear: música popular i tradicional*, p. 234.

Bosch, Damià. «La indumentaria de Menorca en el siglo xviii». *Narria*: *Estudios de Artes y Costumbres Populares*, 109-112 (2005), p. 33-40.
Bosch, Damià; Mont, Rut; Serra, Anna. *La indumentària menorquina en el segle xviii*. Menorca: Consell Insular de Menorca: Institut d'Estudis Baleàrics, 2008.
Bosch Anglada, Andrés. «Los antiguos gremios de Ciudadela». *Revista de* Menorca [Maó: Ateneu de Maó], 37 (1946).
Carbonell, Jordi. *Miscel·lània Jordi Carbonell*. Vol. 4. Barcelona: Abadia de Montserrat, 1991.
Carbonell, Xavier; Murray, Donald G. *La imatge de la música en les Illes Balears*. Palma de Mallorca: Govern de les Illes Balears, 2004.
Coromines i Vigneaux, Joan. «Bandola». A: *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1980-1991.
Descalzo, Amalia. «Pròleg». A: Bosch, Damià; Mont, Rut; Serra, Anna. *La indumentària menorquina en el segle xviii*. Menorca: Consell Insular de Menorca, 2008.
«El fandango». A: *Cultura popular i d'arrel tradicional de Menorca* [en línia]. 2018. <http://culturapopularmenorca.cat/continguts/?page_id=702> [Consulta: 2 febrer 2018].
Febrer i Cardona, Antoni. *Diccionari menorquí, espanyol, francès i llatí*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2005.
Geganters de Maó. «La gralla a Menorca». A: *El blog dels gegants de Maó* [en línia]. 2009. <http://geganters-mao.balearweb.net/page/20> [Consulta: 2 febrer 2018].
Julià i Seguí, Gabriel. «De l'origen i l'evolució del ball popular menorquí». A: *II Jornades de Cultura Popular a les Illes Balears*. Menorca: Consell Insular, 1994.
— «Història de la música II». A: *Enciclopèdia de Menorca*. Maó: Obra Cultural de Menorca: Institut Menorquí d'Estudis, 2012.
Lindemann, C. F. H. *Geographische und Statistische Beschreibung der Insel Minorca*. Leipzig: Weygandschen buchhandlung, 1786.
«Lord George Lennox (1737-1805), Colonel of the 25th Regiment of foot, c. 1771». A: *Art UK* [en línia]. <https://artuk.org/discover/artworks/lord-george-lennox-17371805-colonel-of-the-25th-regiment-of-foot-c-1771-182589>.
Méndez Vidal, Alfons. «Lindemann i Vargas Ponce». *Diari Menorca* [en línia] [Maó] (24 febrer 2013). <https://menorca.info/opinion/firmas-del-dia/2013/558113/lindemann-vargas-ponce.html> [Consulta: 15 novembre 2017].
— «Els primers banys de mar a Menorca. Les casetes de bany». A: *Qui compta, s'erra* [en línia]. 2014. <http://amendezvidal.blogspot.com.es/2014/06/el-primers-banys-de-mar-menorca-les.html> [Consulta: 2 febrer 2018].
Mir i Marquès, Antoni. «Juan Riudavets». A: *La guitarra balear* [en línia]. 2011. <http://laguitarrabalear.blogspot.com.es/2011/05/juan-riudavets.html> [Consulta: 11 novembre 2017].
Mir i Marquès, Antoni; Parets i Serra, Joan. *La guitarra a les Balears i els seus constructors*. Palma de Mallorca: Imprenta Homar, 2004.
Moll, M. Antònia; Moll, Xavier. «La música popular a l'illa de Menorca». A: *Història de la música catalana, valenciana i balear: música popular i tradicional*. Barcelona: Edicions 62, 2001.
«Pasqual Calbó i Caldés». A: *Viquipèdia, l'enciclopèdia lliure* [en línia]. <//ca.wikipedia.

org/w/index.php?title=Pasqual_Calb%C3%B3_i_Cald%C3%A9s&oldid=19250941> [Consulta: 15 novembre 2017].
PERLASIA, Josep; PONS I ALZINA, Joan. «Dones escandaloses i ordre social a Menorca (1726-1736)». *Manuscrits*, 10 (gener 1992).
RAMIS I RAMIS, Joan. *Ensayo sobre la topografía, é historia natural, civil y política de Menorca. Por el Dr. Dn… asesor de la Comandancia General de la Isla*. Maó: Andreu Murillo, 1786.
SALVATOR, Ludwig. *Las Baleares descritas por la palabra y el dibujo*. Olañeta, 1984.
«Sant Llorenç (Alaior)» A: *Cultura popular i d'arrel tradicional de Menorca* [en línia]. <http://culturapopularmenorca.cat/continguts/?page_id=2253> [Consulta: 4 octubre 2018].
SINTES ESPASA, Guillem. «Història de l'art I». A: *Enciclopèdia de Menorca*, p. 214.
— «Pasqual Calbó i la música». *Menorca Es Diari* [Maó] (4 octubre 2017).
SINTES Y DE OLIVAR, María. *Pascual Calbó Caldés: un pintor menorquín en la Europa Ilustrada*. Palma de Mallorca: Caja de Baleares Sa Nostra, 1987.

ANNEX I

Corpus d'instruments musicals existents a Menorca les primeres dècades del segle XIX, a partir del diccionari d'Antoni Febrer i Cardona, *Diccionari menorquí, espanyol, francès i llatí*, confegit entre els anys 1805 i 1830.

Jaume Ayats apunta que per a la correcta lectura fonètica dels mots cal tenir en compte el particular ús dels accents que fa Febrer, pràcticament a l'inrevés de la normativa actual: fa servir l'accent agut en *é*, *ó* i *á* per a indicar les vocals obertes corresponents (i també el circumflex *ê* per indicar oberta) i l'accent greu (*è* i *ò*) per a indicar la vocal tancada.

RELATIU A INSTRUMENTS MUSICALS

anafil (añafil; espéce de trompette; tuba punica)
árpa (harpa; harpe, harpa; cythara)
bandóla (bandola; espéce de lyre, ou de luth; lyra minor)
bandúrria (bandurria; pandore; trium fidium lyra)
baxó (baxon; basson; decumana tibia musica)
bombárda (bombarda; bombarde; bombarda)
campanar (campanario; clocher; campanaria turris)
caramélla (caramillo, pipa; chalumeau; calamus, avena)
cascavèll (cascabel; grelot; crotalum)
castañeta (castañeta; claquement des doigts; digitorum crepitus)
castañolas (castañetas; castagnettes; crotalum ligneum)
címbol v. clávi-címbol (clavicymbalo; clasessin; fidiculare organum majoris modi)
cítara (cítara; luth; cithara)
clarí (clarín; cor de chasse, clairon; tuba)
clarinêt (clarinete; clarinette; buccina)

clavi-címbol, ô clávi-córt (clavicymbalo, ó clavicordio; clavessin; fidiculare organum majoris modo)
cóntre-báx (contrabaxo; basse-contre; vox-gravis)
córn de cornar (bocina; lambis; cochlea major)
cornamussa, v. sac de gemègs (gaita; musette; tibia utricularia)
cornêta (corneta; cornet; buccina)
cromórn (cromorne)
dolsáina (dulzaina; espéce de petite trompette; tubae africanae genus)
cítara (cítara; luth; cithara)
esquellót (cencerro; sonnaille; tintinnabulum)
fabiól (caramillo, flautilla; flageolet; fistula)
fagót (fagot; fagot, basse de hautbois; lituus musicus)
fláuta (flauta; flûte; fístula)
forte-piano (forte-piano)
gáita (gaita; musette; uter symphoniacus)
guitérra (guitarra, viguela; guitarre; fidicula, chelys)
guiterrêta (guitarrilla; petit guitarre; parva chelys)
guiterró (guitarrillo; petite guitarre; parva chelys)
hárpa (harpa; harpe; cíthara)
líra (lira; lyre; lyra)
llaüd (laüd; espéce de chebec long et etroit; navicula)
lut (laud; luth; cithara, testudo)
nafil (añafil, trompette dont se servent les Maures; fistual, punica tuba)
oboé (oboé; hautbois; tibia major)
órgue (órgano; orgue; pneumaticum organum)
orguêt (organillo; petite orgue; organum minus)
pandèro (pandero, adufe; tambour de basque; tympanum, naulium)
picaról (cencerro, esquila; sonnaille; pecuarium tintinnabulum)
pífol V. siulet (pífano, pífaro; fifre; militaris fistula)
rebéc (rabel; rebec; lyra rustica, barbiton)
repicò, ô repiquêt (repiqueta; carillon de cloches; campanarum festiva pulsatio)
róllo de campánas (clave; carillo de cloches; harmonicus campanarum numerosus ordo)
sác de gemègs (gaito; musette; tibia utricularia)
sacabútxo v. sambúco (sacabuche; saquebute; sambuca)
saltéri (salterio; psalterion; psalterium, nablum)
saltíri (salterio; psautier; psalterium B. Virg. Mariae)
simbòmba (zambomba; espéce de tambour; tympanum rusticorum)
siulêt (pífno, pífaro, chiflo; fifre; militaris fisturis fistula)
tambòr (tambor, caxa; caisse, tambour; tumpanum)
tamborinêt (tamborilillo; petit tambourin; parvum tympanum)
tamboríno (tamboril; tambourin; tympanum parvum)
timbál (timbal, atabal; tymbale; tympanum)
timbalêt (timpanillo, atabalillo; petite tymbale; parvum tympanum)

tiorba (tiorba; théorbe, thuorbe; citharae species)
tròmpa (trompa; trompe, clairon, trompette; tuba, buccina)
trompêta (trompeta; trompette; tuba)
vióla (viola, violin; basse de viole; chelys)
viulí (violin; violon; barbitos)
viulò (violon; basse de viole; barbion, cythara)
xeremía (chirimia; chelemine; lituus fistula musica)

Relatiu a parts d'instruments o al fet de tocar

bordó (bordon; bourdon; chorda major)
clavía de viulí, etc. (clavija; clavette, cheville; pinna organi fidibus intenti)
plèctre (plectro; archet d'instrument de musique à cordes; plectrum)
puntejar la guitérra (puntear; pincer la guitarre; citharae chordas carptim percutere)
somatèn (somaten; tocsin; aeris campanare trepidâ signum)
sonar (sonar; sonner; benè vel malè sonare)
típle (tiple; le dessus; acutior vox) (tot i que existeix un tiple menorquí, per la veu llatina creiem que es refereix a una tessitura de veu, però el terme hauria pogut ser emprat per a designar instruments que fessin la part aguda)

Relatiu a constructors

citarista (citarista; celuis qui joue du luth; ?)
guiterrèr (guitarrero; celui qui jouse de la guitarre; fidicen)
orguèr, ô organèr (organero; facteur d'orgues; organorum faber)

Revista Catalana de Musicologia, núm. XII (2019), p. 223-258
ISSN (ed. impresa): 1578-5297 / ISSN (ed. electrònica): 2013-3960
DOI: 10.2436/20.1003.01.86 / *http://revistes.iec.cat/index.php/RCMus*

CIMAROSA A LA GARROTXA: RECEPCIÓ I PRÀCTICA DOMÈSTICA DE L'ÒPERA ITALIANA DEL SEGLE XVIII I INICIS DEL SEGLE XIX A OLOT[1]

AURÈLIA PESSARRODONA PÉREZ
Conservatori Superior de Música del Liceu
Universidad Alfonso X el Sabio

RESUM

Aquest treball estudia la presència d'una trentena de manuscrits amb números d'òpera italiana del segle XVIII i inicis del segle XIX al fons musical de Sant Esteve d'Olot (Arxiu Comarcal de la Garrotxa), localitzats dins del projecte IFMuC. Donada la mancança de fonts musicals operístiques d'aquest període al Principat, aquesta troballa resulta especialment rellevant. L'objectiu d'aquest article no és només fer esment d'aquesta curiosa troballa, sinó sobretot contextualitzar-la en l'entorn de l'Olot de finals del segle XVIII i primeres dècades del segle XIX, tot centrant l'atenció en un aspecte encara molt poc conegut de la vida musical olotina (i catalana) de l'època: la pràctica operística domèstica en àmbits de famílies benestants, concretament al voltant de la família Conill.

PARAULES CLAU: òpera, segle XVIII, Olot, Cimarosa, concerts domèstics, família Conill.

1. Aquest article és una ampliació de la comunicació «Cimarosa tra i vulcani della Garrotxa. L'opera italiana del Settecento nei fondi musicali catalani (progetto IFMuC)», presentada al XXI Colloquio del Saggiatore Musicale (Bolonya, 17-19 de novembre de 2017). Parts d'aquesta recerca s'han dut a terme dins del projecte Inventari dels Fons Musicals de Catalunya (IFMuC) amb un ajut postdoctoral «Juan de la Cierva» (modalitat «Incorporació») per a treballar al Departament d'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona (2015-2017). Agraeixo l'ajuda rebuda per part de Josep Maria Gregori, director de l'IFMuC; Ramon Rovira, de la Societat Catalana de Genealogia; Antoni Mayans, director de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa, i molt especialment de Pep de Solà-Morales, pel seu interès en aquest projecte i per facilitar-me la consulta del fons privat de la família Solà-Morales.

CIMAROSA IN LA GARROTXA REGION: RECEPTION AND DOMESTIC PERFORMANCE OF ITALIAN OPERA IN OLOT BETWEEN THE 18th AND EARLY 19th CENTURIES

ABSTRACT

This paper deals with the presence of about thirty manuscripts of 18th- and early 19th-century Italian operas in the musical archive of Sant Esteve d'Olot (Regional Archive of La Garrotxa), found in the course of the IFMuC project. These finds are particularly remarkable because of the lack of operatic manuscripts from this period in Catalonia. Here we seek to contextualize this material within the context of everyday life in Olot, with special regard to a still little-known aspect of the musical life of this town and of Catalonia at large: opera performance in the domestic settings of well-to-do families and specifically of the Conill family in this case.

KEYWORDS: opera, 18th century, Olot, Cimarosa, domestic concerts, Conill family.

INTRODUCCIÓ

«Es el pueblo más laborioso e industrioso de Cataluña, y de más variedad de manufacturas, así de lana, como de seda, algodón y lino, sin dejar de estar florecientes los demás oficios». D'aquesta manera, apareix descrita la ciutat d'Olot en el *Diccionario geográfico universal* del 1783.[2] En efecte, a finals del segle XVIII Olot visqué un dels períodes de més prosperitat de la seva història gràcies sobretot al desenvolupament d'una potent indústria tèxtil, fins al punt d'esdevenir una de les ciutats més importants de Catalunya després de Barcelona, Reus, Lleida i Mataró. Aquesta prosperitat també impregnà la música; tal com comenten Josep Maria Gregori i Carme Monells, el període central de la producció del fons musical de la parròquia de Sant Esteve d'Olot correspon als anys 1739-1850, amb els magisteris de J. Carcoler, J. Regordosa, J. Saborit, V. Alzina, H. Alberich i J. Anglada, un període que «es troba ben delimitat entre la puixança econòmica que visqué la ciutat d'Olot en el decurs del segle XVIII […] i l'inici de la crisi, la qual, malgrat els entrebancs bèl·lics —la Guerra Gran (1793-1795) i la Guerra del Francès (1808-1814)—, no es va notar de ple fins les dècades dels anys 1830-1840, a causa del procés de desindustrialització del seu sector tèxtil».[3]

Aquest treball, elaborat dins del projecte de l'Inventari dels Fons Musicals de Catalunya (IFMuC),[4] és l'estudi més profund que existeix fins ara sobre la

2. Antoni de CAPMANY, *Diccionario geográfico universal*, vol. II, p. 407.

3. Josep Maria GREGORI i Carme MONELLS, «La capella de música de Sant Esteve d'Olot i els compositors del seu fons musical», a *Fons de l'Església Parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa*, p. CXXXIX.

4. Sobre l'abast actual d'aquest projecte vegeu Josep Maria GREGORI, «El Cens IFMuC dels fons musicals de Catalunya», *Lligall*, 37 (2016), i Aurèlia PESSARRODONA i Josep Maria GREGORI, «Unearthing Catalan musical heritage: the IFMuC Project», *Fontes Artis Musicae*, 64 (4) (2017).

música a Olot: ha posat a l'abast dels investigadors i dels músics l'inventari del riquíssim fons musical de la parròquia de Sant Esteve d'Olot —localitzat actualment a l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa— tant en format de paper com en línia,[5] incloent-hi una profusa introducció sobre la seva capella de música i els compositors del seu fons musical.

Gràcies a aquest projecte sabem que el repertori conservat d'aquest període és dels més rics dels fons musicals de Catalunya.[6] Però sobta la presència, molt rara, d'una trentena de fragments d'òpera italiana del segle XVIII i inicis del segle XIX, ja que és el fons eclesiàstic català amb més quantitat de repertori musicoteatral conegut fins al moment.[7] Donada la mancança de fonts musicals operístiques d'aquest període al Principat, aquesta troballa és especialment suggeridora. L'objectiu d'aquest article no és només fer esment d'aquesta curiosa troballa, sinó sobretot contextualitzar-la en l'entorn de l'Olot de finals del segle XVIII i inicis del segle XIX, tot centrant l'atenció en un aspecte encara molt poc conegut de la vida

5. <http://ifmuc.uab.cat> (consulta: 27 desembre 2017).

6. Amb anterioritat, hi ha hagut apropaments parcials a aquest fons, com els de Maria Ester-Sala i Josep M. Vilar, «Breu notícia del fons musical de la parròquia de S. Esteve d'Olot», *Alimara*, 22 (1978), p. 21-22, i «Arxius Musicals de Catalunya (IX). Olot. Arxiu de l'Església Parroquial de Sant Esteve», *Revista Musical Catalana*, 51 (1988), p. 41, i Carme Monells, «Noves dades referents a l'obra musical dels mestres de capella de l'església parroquial de Sant Esteve d'Olot», *Alimara*, 42 (1992), p. 40-41; «El fons musical de l'església de Sant Esteve d'Olot», *Revista Catalana de Musicologia*, 2 (2004), p. 207-213, i «Tradició de músics locals en la interpretació d'obres de l'arxiu de l'església de Sant Esteve d'Olot», *Alimara*, 104 (2008), p. 5.

Altres treballs anteriors ja ens apropaven, parcialment, a la vida musical olotina d'aquesta època, començant pels breus però sempre suggeridors articles de Josep Maria de Solà-Morales («La Cofradía de San Alberto de los músicos de Olot», *Misión*, 65 (1956), p. 6, i «Miscelánea musical del Olot ochocentista», *Misión*, 107 (1957), p. 4 i 7) i continuant pels de Francesc Civil (*El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*; «Mestres de la Capella de Cant i organistes de la parròquia de Sant Esteve de la vila d'Olot, segles XVII i XVIII», *Quaderns de les Assemblees d'Estudis*: *II Assemblea d'Estudis del seu Comtat*, 2 (1973), p. 103-110, i «La música religiosa a Olot i comarca, corrent del segle XVIII», *Annals 1977* (Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca) (1978), p. 195-212) com el de Josep M. Marquès, «Organistes i mestres de capella de la diòcesi de Girona», *Anuario Musical*, 54 (1999), p. 89-130. Més endavant, el tema es veié enriquit amb aportacions sobre diversos músics de la parròquia de Sant Esteve, com és el cas del treball de Francesc Bonastre, «Josep Carcoler († 1776). Notícia biogràfica i compositiva», *Recerca Musicològica*, 1 (1981), p. 113-150; el de Josep Murlà, «Josep Saborit, mestre de capella de Sant Esteve d'Olot», *Alimara*, 28 (1989), p. 20-21, i el de Gener Gonzalvo, «Joseph Castelló, un músic targarí oblidat», *Nova Tàrrega* (juny 1991), sobre l'organista targarí Josep Castelló, actiu a aquesta parròquia entre el 1759 i el 1821. Josep Murlà també s'apropà al tema de la celebració del Corpus durant el segle XVIII, a «La festa del Corpus, a l'Olot del segle XVIII», *La Comarca d'Olot* (14 juny 2001), p. 25-27.

7. De més enllà del 1810 es troben quaranta-un números operístics de compositors com G. Pacini (8), L. Ricci (1), V. Bellini (3), G. Donizzetti (9), G. Rossini (13), G. Verdi (7) i G. Puccini (1). Així, doncs, es tracta d'un total de setanta-set manuscrits amb òpera italiana, molt més abundant que les només setze peces de repertori eclesiàstic italià. Vegeu Josep Maria Gregori i Carme Monells, «La capella de música de Sant Esteve d'Olot i els compositors del seu fons musical», a *Fons de l'Església Parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa*, p. CL.

musical olotina (i catalana) de l'època: la pràctica operística domèstica en àmbits de famílies benestants, concretament al voltant de la família Conill.

ELS MANUSCRITS D'ÒPERA ITALIANA

Aquests manuscrits operístics constitueixen un material rar dins del seu context arxivístic. El fons musical de la parròquia de Sant Esteve d'Olot està basat, en bona part, en documents generats a partir de la pràctica musical de la mateixa institució. Segons les dades que proporcionen Gregori i Monells, en un total de 1.359 obres d'autor, la meitat —concretament 676— són de mestres de capella o organistes de la mateixa església i la resta són d'autors forans: 313 d'altres localitats de Catalunya —més o menys relacionades amb la parròquia—, 228 d'autors de la resta de l'Estat espanyol i 142 obres pertanyen a repertori internacional, concretament 92 d'autors italians, 28 d'àmbit germànic i 21 d'autors francesos. Aquest repertori estranger està format, sobretot, per música religiosa, entre la qual destaquen còpies molt elaborades dels *Stabat Mater* de Pergolesi i de Haydn, molt probablement adquirides a l'editor Perdoux d'Orleans a finals del segle XVIII, així com una còpia del *Requiem* de Mozart d'inicis del segle XIX, que podria tractar-se d'un dels testimonis més antics de la recepció d'aquesta obra a Catalunya. Dins d'aquest repertori forà també cal esmentar la presència força abundant de música instrumental i de ball, fet que, segons Gregori i Monells, es deuria a la tradició important de cobles actives a la ciutat ja des del segle XVII que treballaven tant per a l'Ajuntament com per a l'Església i que van ajudar a establir la presència de diverses nissagues de músics a la ciutat.[8]

En aquest context resulta sorprenent la presència de setanta-set manuscrits de música escènica italiana, un corpus força més abundant que les setze peces de repertori eclesiàstic de la mateixa provinença. D'aquests manuscrits, una trentena pertany a òperes del segle XVIII i inicis del segle XIX, de compositors que abracen tot el segle (es pot consultar la llista a l'apèndix 1). Les obres més primerenques són de mitjan segle XVIII —anys 1740-1760— i pertanyen a compositors com l'alemany —però un dels principals creadors d'òpera italiana del moment— Johann Adolph Hasse (1699-1783), i els italians Baldassare Galuppi (1706-1785), Niccolò Jommelli (1714-1774) i Niccolò Piccinni (1728-1800), aquest últim amb diversos números del seu «cicle de *La Cecchina*». Tanmateix, el gran gruix d'aquest repertori està format per números d'òperes del darrer terç del segle XVIII, i en sobresurten diverses òperes bufes de Domenico Cimarosa (1749-1801), autor representat amb sis números, alguns dels quals de les seves conegudíssimes *Il matrimonio segreto* (1776) i *L'italiana in Londra* (1779). També estan representats el prolífic Pietro Alessandro Guglielmi (1728-1804) i el seu fill Pietro Carlo (1772-1817).

8. Vegeu Josep Maria GREGORI i Carme MONELLS, «La capella de música de Sant Esteve d'Olot i els compositors del seu fons musical», a *Fons de l'Església Parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa*, p. CLIII.

Entre el repertori de finals de segle XVIII i inicis del segle XIX, l'autor més destacat és Giuseppe Farinelli (1769-1836), amb números pertanyents a *Teresa e Claudio* (1801) i *La Pamela* (1802). Altres autors presents són Antonio Tozzi (1736-1812), Pietro Generali (1773-1832), així com altres de més testimonials com Giacomo Tritto (1733-1824), Giovanni Paisiello (1740-1816), el txec Francesco Antonio Rosetti —originalment Franz Anton Rössler— (1750-1792), Giuseppe Maria Curcio (1752-1832), Silvestro Palma (1754-1834), Antonio Tarchi (1759-1814), Vittorio Trento (1761-1833), Johann Simon Mayr (1763-1845), Sebastiano Nasolini (1768-1716) i Ferdinando Päer (1771-1836).

En general, el repertori està format per òperes còmiques, tret de casos com *Astianatte* (1741), de Jommelli, *Mitridate, re del Ponto* (1785), de Tarchi, la tragèdia sacra *La morte di Oloferne* (1791), de Guglielmi, i *La morte di Cleopatra* (1791), de Nasolini. A mesura que avança la cronologia de les obres s'observa la presència de farses, de gust més senzill i sentimental. És el cas de la farsa en un acte *Che originali!*, de Mayr, diverses obres inspirades en la coneguda com a «trilogia de Teresa» de Giovanni Greppi (1786-1787)[9] com *Teresa e Claudio* (1801), de Giuseppe Farinelli, i *Teresa vedova* (1802), de Vittorio Trento, així com obres inspirades —de la mateixa manera que el cicle de Piccinni— en *La Pamela*, de Richardson, en la versió goldoniana, com *La Pamela* (1802), de Farinelli, i *Pamela nubile* (1804), de Pietro Generali.

Encara que puguem saber els anys d'estrena de les òperes corresponents, és difícil conèixer la datació exacta dels manuscrits, apuntada a l'apèndix 1. De totes maneres, els manuscrits poden situar-se, de manera general, entre finals del segle XVIII i la primera meitat del segle XIX. Cap porta data, llevat del curiós cas de la cavatina «Tutti i gusti sono gusti» de *Pamela nubile*, farsa en un acte de Pietro Generali (figura 1): la portada del manuscrit presenta dues possibles dates, «1796» i «1808», però la primera data no podria tractar-se de l'any de còpia perquè l'obra original es va estrenar a Venècia l'any 1804.

Aquests manuscrits aporten llum sobre un tema encara poc conegut: la recepció de l'òpera italiana de finals del segle XVIII i primeres dècades del segle XIX en terres catalanes, més enllà de la Casa de Comèdies de Barcelona.[10] Malauradament, disposem de molt poc material musical que ens apropi a la pràctica real d'aquest repertori al Principat durant aquest període. Per aquest motiu, qualsevol troballa de material musical operístic esdevé un testimoni de gran valor per a conèixer-ne, en la mesura que sigui possible, la pràctica i l'impacte. En aquest cas, la troballa té un interès especial perquè ens planteja com entendre la presència d'aquest repertori en un context com l'Olot de l'època.

9. Vegeu Stefano CASTELVECCHI, *Sentimental opera*: *Questions of genre in the age of bourgeois drama*, p. 222.

10. Conegut també com a Teatre de la Santa Creu, tot i que a l'època mai no se l'anomenà així. Vegeu Josep M. SALA VALLDAURA, *El teatro en Barcelona entre la Ilustración y el Romanticismo o las musas de guardilla*, p. 33-34.
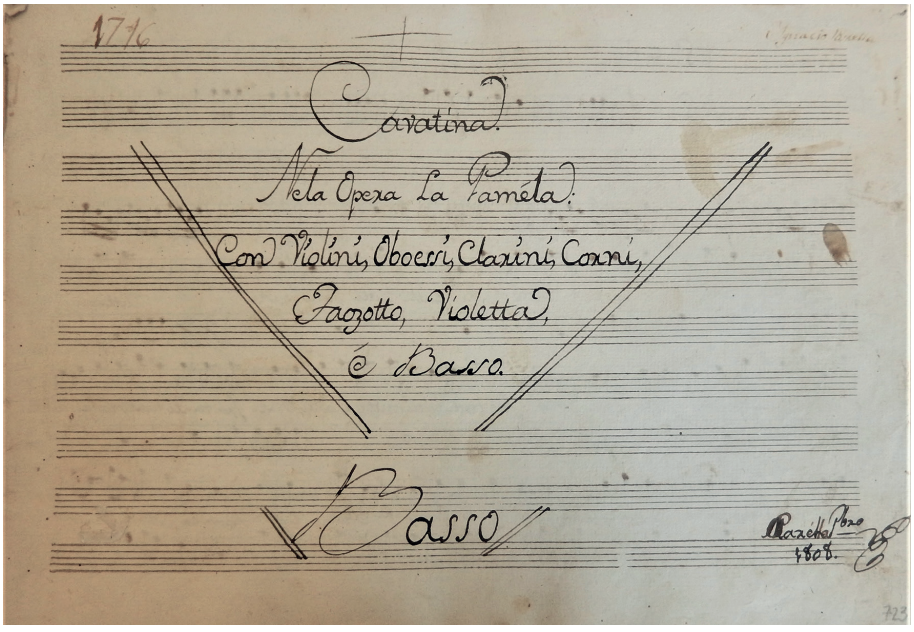


FIGURA 1. Portada de la cavatina «Tutti i gusti sono gusti», de Pietro Generali (apèndix 1, núm. 12).

PROVINENÇA DELS MANUSCRITS I CIRCULACIÓ DEL REPERTORI

Alguns d'aquests manuscrits aporten informació sobre copistes o propietaris, com és el cas de «Baldiri Jutglà» o «Jutglar» (apèndix 1, núm. 5, 18, 27, 30), «Felipe Baldrich» (apèndix 1, núm. 19), i «Manuel Py» (apèndix 1, núm. 28), noms la identitat dels quals malauradament no es coneixen. Entre aquests manuscrits destaquen les còpies del primer, totes amb la mateixa factura i cal·ligrafia de la primera meitat del segle XIX i la indicació del propietari/copista al marge inferior de la portada (figura 2).

Altres casos són més eloqüents, com els manuscrits que pertanyien a «Saborit, pbre», és a dir, Josep Saborit (Barcelona, 1767/1768 - Olot, 1796), mestre de capella de Sant Esteve d'Olot des del 7 de juliol de 1789 —provinent de Berga— fins a l'any 1796, quan morí de manera prematura.[11] Es tracta concretament de dos manuscrits (apèndix 1, núm. 4 i 14) amb xifres d'envergadura: un quartet de *L'italiana in Londra* (1778), de Cimarosa, i el tercer «*del campanello*» de Guglielmi se-

11. Vegeu Josep Maria GREGORI i Carme MONELLS, «La capella de música de Sant Esteve d'Olot i els compositors del seu fons musical», a *Fons de l'Església Parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa*, p. 58-74.
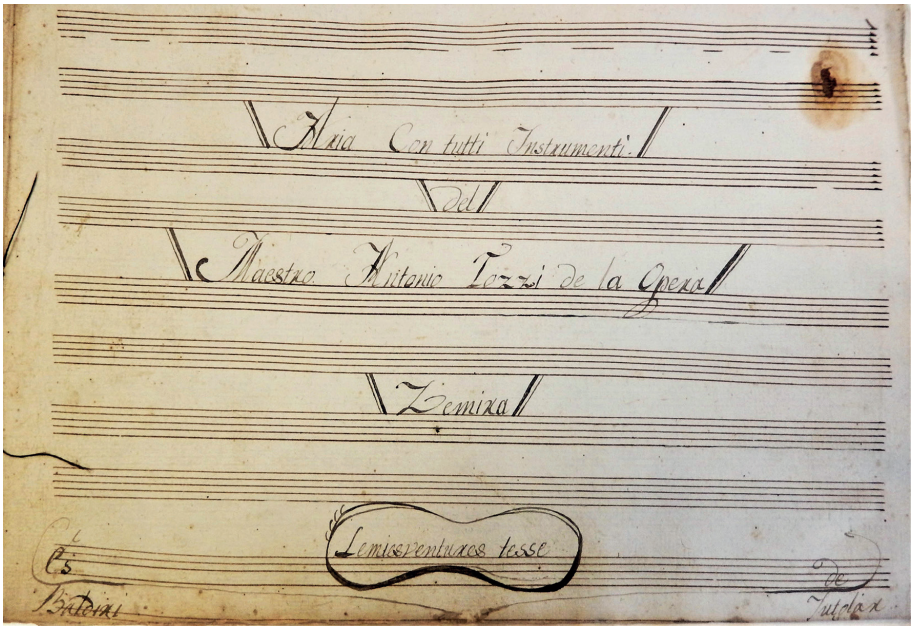


FIGURA 2. Portada de l'ària «Le mie sventure stesse», d'Antonio Tozzi (apèndix 1, núm. 30).

gons el document però dins de l'òpera *La villanella rapita* (1783), de Bianchi. Tenint en compte el temps en què Saborit estigué actiu a Olot, aquests números s'haurien copiat en dates relativament properes a les d'estrena de les òperes.

Entre els manuscrits que semblen haver estat vinculats directament a membres de la capella destaquen també els dos exemplars de la cavatina «Tutti i gusti sono gusti», per a barítion, de *Pamela nubile*, de Pietro Generali. Un d'aquests manuscrits (apèndix 1, núm. 12), esmentat més amunt, seria de «Parella Pbro», copiat l'any 1808, i de «Ignacio Parella» que també apareix a la portada (figura 1); l'altre exemplar (apèndix 1, núm. 13) és una reducció per a veu i piano amb possible cal·ligrafia d'Ignasi Parella i Basaganyas[12] (Olot, 1789 - Olot, 1853), organista de la parròquia entre els anys 1821 i 1853. És difícil afirmar que en tots aquests casos es parli del mateix «Parella», ja que Ignasi Parella va ser ordenat sacerdot després de l'any del primer manuscrit, l'any 1813 i l'any 1811 consta en la documentació com a «clergue estudiant de cant d'orgue».[13] En realitat, com veurem

12. Segons la catalogació de l'IFMuC: <https:/ifmuc.uab.cat/record/6749?ln=ca> (consulta: 31 desembre 2018).

13. Vegeu Josep Maria GREGORI i Carme MONELLS, «La capella de música de Sant Esteve d'Olot i els compositors del seu fons musical», a *Fons de l'Església Parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa*, p. LXXIX-LXXX.

més endavant, «Parella» era el cognom d'una de les famílies de músics més importants d'Olot. De fet, a finals del segle XVIII consta un Ignasi Parella, oncle de l'anterior, que col·laborava com a copista i que l'any 1789 era un jove cantor que ajudava els infants del cor,[14] però no es coneix que fos ordenat sacerdot.

Altres manuscrits semblarien provinents d'altres contrades i utilitzats a Olot per a ampliar el repertori musical de la parròquia de Sant Esteve. Seria el cas del duet «Parto, ti lascio, oddio» de l'òpera *Teresa vedova*, de Trento (apèndix 1, núm. 31): l'anotació a llapis «Verdaguer» de la coberta faria referència a Honorat Verdaguer, músic d'Elx que esdevingué mestre de capella de la catedral de Girona entre el 1815 i el 1819. Aquest manuscrit, per tant, manifestaria la circulació de música entre ambdós centres. De fet, en el fons musical de Sant Esteve d'Olot es dona una presència important de repertori provinent de Girona, fet afavorit per la proximitat geogràfica i els vincles entre els músics. Per exemple, del mateix Honorat Verdaguer en trobem trenta-nou peces al fons musical de Sant Esteve d'Olot.[15] El fet que, en aquest cas, es tracti d'un número operístic podria denotar l'interès a Girona per aquest tipus de repertori, del qual tenim diversos testimonis.[16] Per exemple, Roger Alier menciona la possible presència, l'any 1733, d'una companyia d'operistes italians a Girona provinent de Perpinyà.[17] Així mateix, a finals del segle XVIII consta la presència d'una companyia de còmics a Girona, encapçalada per Petroni Setti, qui anteriorment —en concret l'any 1766— havia estat a Valladolid com a director d'una companyia d'òpera italiana.[18] També per al mateix període consta la presència de música en espectacles teatrals, com és el cas d'un cartell que anunciava una funció d'una companyia còmica que es trobava a Girona, que indicava que «después de la Comedia se cantará una Tonadilla muy divertida»,[19] gènere que experimentà una rica influència de l'òpera italiana.[20] Ja entrat el segle XIX, convé no oblidar que Girona esdevingué un centre operístic notable —encara que de repertori francès— durant l'ocupació napoleònica.[21] Passada la guerra, també

14. Vegeu Josep Maria GREGORI i Carme MONELLS, «La capella de música de Sant Esteve d'Olot i els compositors del seu fons musical», a *Fons de l'Església Parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa*, p. LXVII i CXVIII-CXIX.

15. Vegeu Josep Maria GREGORI i Carme MONELLS, «La capella de música de Sant Esteve d'Olot i els compositors del seu fons musical», a *Fons de l'Església Parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa*, p. CXLIII.

16. Els testimonis setcentistes són referenciats en Jordi RIFÉ, «Aspectes de l'italianisme musical a la Girona del segle XVIII», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 34 (1994), p. 126.

17. Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona*, p. 75.

18. María Antonia VIRGILI, «La música teatral en Valladolid en el siglo XVIII», *Revista de Musicología*, 8 (1) (1985), p. 122.

19. Pep VILA *et al.*, *Festes públiques i teatre a Girona*, p. 209.

20. Aurèlia PESSARRODONA, «El estilo musical de la tonadilla escénica dieciochesca y su relación con la ópera italiana a través de la obra de Jacinto Valledor (1744-1809)», *Revista de Musicología*, 30 (1) (2007), p. 9-47.

21. Vegeu Joan GAY, «Una temporada d'òpera francesa a la Girona napoleònica», *Revista de Girona*, 161 (1993), p. 54-57, i Pep VILA, «Teatre i òperes franceses representades a Girona durant la dominació napoleònica (1812)», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 51 (2010), p. 465-500.

està documentada la presència de cantants a la Casa de Comèdies de Girona almenys l'any 1817.[22]

En qualsevol cas, és molt possible que l'interès per aquests números operístics en el context de la capella de música de la parròquia de Sant Esteve d'Olot es degués a la recerca de nou repertori, actualitzat d'acord amb les modes imperants als teatres. La pràctica de reutilitzar repertori existent canviant les lletres —de text profà a religiós i viceversa— a manera de *contrafactum* era habitual, tal com afirma Jordi Rifé en el cas de la Girona setcentista: «En efecte, l'impacte de l'òpera fou tan important que, a voltes, es bescanviava el text humà d'una ària per un text diví, i així era aprofitada en forma de villancet o cantata religiosa, o al revés»; i menciona el cas d'una ària de l'òpera *La Merope* del compositor català —que visqué a Itàlia— Domènec Terradellas, a la qual se li canvià el text per tal de crear una cantata dedicada a la Verge dels Dolors.[23] Aquest fet fou documentat per Felip Pedrell en el seu catàleg de la biblioteca de la Diputació de Barcelona, i afegí que la còpia fou realitzada per «Ignasi Llor, musich d'Olot».[24] Tanmateix, a la portada del manuscrit no s'especifica el lloc d'origen d'aquest músic,[25] i ni treballs de referència sobre la música a Olot al segle XVIII com els de Francesc Civil o els de Josep Maria Gregori i Carme Monells no el mencionen en relació amb aquesta vila.

Entre els manuscrits objecte d'aquest estudi trobem aquesta pràctica en dos casos. Un és l'escena i *rondò* d'Angelo Tarchi (apèndix 1, núm. 28), originalment amb l'íncipit «In un mar di tante pene» pertanyent a l'òpera *Mitridate, re del Ponto* (1785) i aquí amb dos textos religiosos en castellà dedicats a la Verge Maria. L'altre cas és el duet per a *soprano* i barítion «Amore vi chiedo» de l'òpera *Teresa e Claudio*, de Giuseppe Farinelli: hi ha una versió en partitura general molt polida (apèndix 1, núm. 9) i una altra amb les veus i el baix copiades a continuació d'un duet de *La Pamela* del mateix autor (apèndix 1, núm. 7); però també hi consten dues versions més, ambdues amb text en castellà i temàtica religiosa (apèndix 1, núm. 9). Una, amb l'íncipit «O, Virgen pura», està dedicada a la Verge de Tura, patrona de la ciutat. Aquest manuscrit porta la indicació, guixada, «soy de Vicente Alzina, Pbro». Es tractava de Vicenç Alzina (Sabadell, 1764 - Olot, 1816), mestre de capella d'Olot entre el 1797 i el 1815. Tot sembla indicar que ell mateix va escriure la partitura general, mentre que el copista de les particel·les hauria estat Honorat Alberich[26] (Sant Joan de les Abadesses, 1778 - Olot, 1836), el mestre de

22. Vegeu Josep Maria BIRULÉS *et al.*, *Història del Teatre Municipal de Girona (1769-1985)*, p. 83, en què es presenta la llista dels membres de la companyia còmica de l'any 1817, amb un apartat d'actors de «*cantado*»: són Francisca Martínez, de València; Manuela Carvajal, de Palma; el tenor José Rafo, de Girona; José Antonio Bagá, de Reus, com a primer *buffo*, i Pedro Mártir, de Girona, com a segon *buffo*. És significatiu que diversos d'aquests cantants fossin nadius de Girona.

23. Jordi RIFÉ, «Aspectes de l'italianisme musical a la Girona del segle XVIII», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 34 (1994), p. 124.

24. Felip PEDRELL, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, vol. II, p. 57.

25. *Aria a solo con due violini e Basso Del Sig^re^ Terradellas*, Biblioteca de Catalunya, M 753/5.

26. Segons la catalogació de l'IFMuC: <https://ifmuc.uab.cat/record/6752?ln=ca> (consulta: 31 desembre 2018).

capella següent, que va treballar a Olot entre el 1816 i el 1836.[27] Així, doncs, aquest fragment de l'òpera de Farinelli va servir per a crear, mitjançant el sistema de *contrafactum*, repertori nou per a la vida musical de la parròquia olotina.

Seria molt possible que per a aquest objectiu s'utilitzés la música més actual arribada d'Europa. De fet, *Teresa e Claudio* s'interpretà al Teatre de Barcelona el 1803,[28] dos anys després de l'estrena mundial a Venècia. L'activitat operística del Teatre de Barcelona va poder contribuir a construir un model de repertori operístic en terres catalanes que impregnaria, també, la música religiosa. En aquest fons olotí trobem altres peces corresponents a òperes representades al coliseu barceloní aquells anys (taula 1). Entre aquestes peces destaca el cas d'Antonio Tozzi (1736-1812), present a Olot amb dues àries.[29] Aquest compositor bolonyès va ser un dels principals responsables del conreu de l'òpera italiana a Barcelona a finals del segle XVIII, ja que consta com a compositor oficial de la companyia italiana d'òpera del Teatre de Barcelona almenys des de 1779.[30] Una de les àries presents a Olot pertanyia a la seva òpera *Zemira e Azor*, que Tozzi compongué expressament per al Teatre de Barcelona, on s'estrenà l'any 1779 amb èxit, ja que es tornà a interpretar força vegades els anys successius.[31] És més que possible que siguem davant de l'únic testimoni musical d'aquesta òpera localitzat fins al moment. Així, doncs, aquest fons olotí no només documenta la circulació de números famosos d'òperes estrangeres en localitats aparentment molt perifèriques, sinó que, a més, ens ajuda a conèixer la producció operística pròpia del Teatre de Barcelona i la seva influència en el territori català.[32]

27. Vegeu Josep Maria GREGORI i Carme MONELLS, «La capella de música de Sant Esteve d'Olot i els compositors del seu fons musical», a *Fons de l'Església Parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa*, p. 81-85.

28. Concretament el 4 de novembre, per a celebrar l'onomàstica del rei. Vegeu Maria Teresa SUERO ROCA, *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, vol. II, p. 112.

29. Dins del projecte IFMuC s'ha localitzat un altre manuscrit amb una obra d'Antonio Tozzi, que es troba al fons musical de la parròquia de Santa Maria del Pi de Barcelona (signatura topogràfica C385:1142.3) i es tracta de la *Loa que se Representó en el Treatro de Barna en el dia de San Lluis en el anyo de 1781 etxa por el mismo Maestro Señor Tossi, cantato por la Sra. Jiacinta*. Aquesta intèrpret era Giacinta Busoni, *prima donna* i màxima figura de la companyia d'òpera del Teatre de Barcelona aquell any. Vegeu Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona*, p. 324.

30. Vegeu Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona*, p. 305.

31. Vegeu Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona*, p. 410.

32. I no només operístic, ja que al mateix fons es troba una col·lecció de *Minuetes del Año [17]99 del Teatro de Bar[celo]na*, formada per sis minuets i sis contradanses per a dos violins, amb signatura SEO_An-192. Vegeu Josep Maria GREGORI i Carme MONELLS, «La capella de música de Sant Esteve d'Olot i els compositors del seu fons musical», a *Fons de l'Església Parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa*, p. CLIV.

TAULA 1
Òperes presents a la parròquia de Sant Esteve d'Olot representades anteriorment al Teatre de Barcelona

Compositor	*Títol*	*Any d'estrena*	*Interpretacions a Barcelona*	*Manuscrits d'Olot (apèndix 1)*
B. Galuppi	*Il filosofo di campagna*	1754	1758, 1769-70, 1770-71	núm. 11, finals s. XVIII
N. Piccinni	*La Cecchina*	1760	1761, 1769-70, 1770-71	núm. 26, principis s. XIX
N. Piccinni	*La buona figliola maritata*	1761	1763, 1767-68, 1770-71	núm. 25, finals s. XVIII
G. Paisiello	*La frascatana*	1774	1778, 1780-81, 1782-83	núm. 24, finals s. XVIII - principis s. XIX
D. Cimarosa	*L'italiana in Londra*	1781	1782-83, 1783-84, 1795-96	núm. 4, finals s. XVIII
F. Bianchi	*La villanella rapita*	1783	1787	núm. 14, finals s. XVIII
D. Cimarosa	*Le trame deluse*	1786	1789-90, 1800, 1801	núm. 2, finals s. XVIII
A. Tozzi	*Zemira e Azor*	1791	1791 (estrena absoluta), 1793-94	núm. 30, primera meitat s. XIX
D. Cimarosa	*Il matrimonio segreto*	1792	1793-94, 1796-97	núm. 5, primera meitat s. XIX
D. Cimarosa	*Le astuzie femminili*	1794	1795-96	núm. 1, primera meitat s. XIX
S. Palma	*La pietra simpatica*	1795	1798-99	[núm. 3, principis s. XIX]
P. C. Guglielmi	*Dorval e Virginia*	1795	1795-96, 1796-97, 1797-89	núm. 18, segon quart s. XIX
G. Tritto	*La prova reciproca*	1789	1790-91	núm. 33, principis s. XIX
F. Paër	*Il principe di Taranto*	1797	1806, 1807, 1808	núm. 23, primer terç s. XIX
J. S. Mayr	*Che originali!*	1798	1802-03	núm. 21, primera meitat s. XIX
G. Farinelli	*Teresa e Claudio*	1801	1803, 1804	núm. 8 i 9, principis s. XIX
G. Farinelli	*Teresa vedova*	1802	1804, 1805	núm. 31 i 32, primer terç s. XIX
G. Farinelli	*La Pamela*	1802	1806, 1807	núm. 7, principis s. XIX
P. Generali	*Pamela nubile*	1804	1806	núm. 12, 1808; núm. 13, principis s. XIX

FONT: Dades extretes de Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona*, fins al 1801 i a partir d'aquest any de Maria Teresa SUERO ROCA, *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, vol. II, i el *Diario de Barcelona*, disponible en línia a *ARCA: Arxiu de Revistes Catalanes Antigues*, <http://www.bnc.cat/digital/arca/index.php> (consulta: 31 desembre 2018).

ACADÈMIES MUSICALS A OLOT AL VOLTANT DE LA FAMÍLIA CONILL

Un fet que podria estar relacionat amb aquesta presència d'òpera italiana al fons de Sant Esteve d'Olot és la pràctica musical domèstica a la ciutat. L'historiador Josep Maria de Solà-Morales feu esment, en un article, d'un concert privat o «acadèmia de música» celebrat el 3 d'octubre del 1806 per membres de la família Conill.[33] En el seu article només menciona certes dades del concert, com algunes peces i els intèrprets, quatre germans membres de la família Conill: «Don Ignacio, Don Ramon, Don Francisco e Doña Maria Anna Conill»; però no proporciona cap pista sobre la localització d'aquest programa de mà. Gràcies a la gentilesa d'un dels seus nets, Pep de Solà-Morales, he pogut consultar el programa de mà original d'aquest esdeveniment, que es troba en el mateix arxiu de la família Solà-Morales i que s'ha reproduït i transcrit en l'apèndix 2.

La raó per la qual aquest programa es localitza en aquest arxiu familiar s'explica pel mateix vincle dels intèrprets amb la família Solà-Morales: els germans Ignasi, Ramon, Francesc i Marianna Conill eren fills d'Antoni de Conill i de Carreras (Olot, 1763 - Cabanes, 1827), ciutadà honrat de Barcelona, i de Maria Lluïsa de Solà i Julià, nascuda a Camprodon però habitant a Olot (quadre 1). Així, doncs, aquests germans Conill són la primera generació de la unió de les famílies Conill i Solà, ambdues de gran pes a la zona.

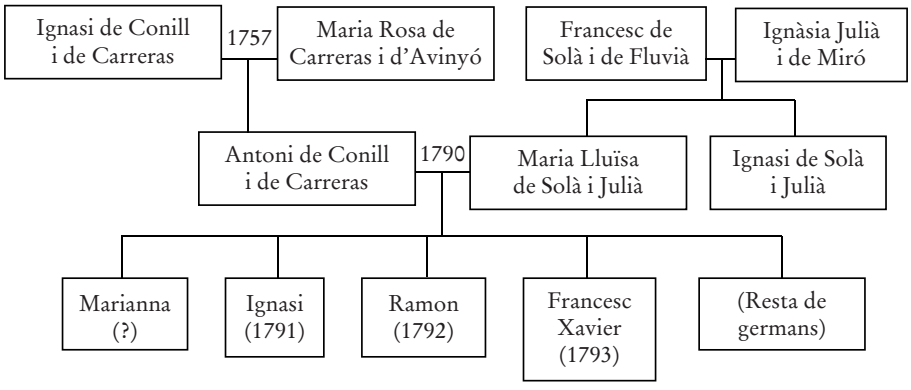
La família Conill provenia de pagesos habitants al Mas de les Illes de la parròquia de Sant Joan les Fonts —municipi proper a Olot—, que després esdevingueren paraires, farmacèutics i finalment juristes. Al finals del segle XVIII la família tenia un patrimoni cultural important, com demostra el fet que l'avi dels cantants, el doctor en drets Ignasi de Conill i de Carreras (Olot, 1727 - ?), tenia, l'any 1792, la biblioteca més important de la ciutat.[34] Actualment encara existeix la casa propietat de la família, a la plaça amb el mateix nom, amb l'escut a la façana, on molt probablement va tenir lloc l'esdeveniment musical del 1806. Davant mateix del palau, al centre de la plaça, hi ha un testimoni de la importància de la família Conill en el context de l'Olot setcentista: una font amb l'escut de la família coronada amb un conill al·lusiu al cognom, que va ser construïda per aquesta mateixa família a mitjan segle XVIII per a fornir d'aigua potable el nucli urbà (figura 3).[35]

33. Josep Maria de SOLÀ-MORALES, «Miscelánea musical del Olot ochocentista», *Misión*, 107 (1957), p. 4 i 7. Se'n feu ressò Francesc CIVIL a *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*, p. 115-116, però sense indicar-ne la font (que segurament devia ser el mateix article de Solà-Morales) i inclou algunes imprecisions, com l'any mateix de l'esdeveniment (diu 1804 en lloc de 1806), el lloc (afirma que fou un estatge de la casa Conill, cosa que no es menciona) o que Josep Parella va acompanyar els cantants al piano, dada que apareix a l'original.

34. Vegeu Miquel PUIG, «Llibres i biblioteques a Olot al segle XVIII», *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca*, 20 (2009), p. 133-135.

35. Vegeu Antònia GIMBERNAT, «Ribas-Conill. Història familiar d'Antoni Ribas de Conill», p. 33.

QUADRE 1
Família dels germans Conill (relacions familiars més immediates)



FONT: Elaboració pròpia.

Pel que fa a la família Solà —antecedent directe dels Solà-Morales—, provenia de la casa pairal d'El Solà de Batet de la Serra (Garrotxa), documentada des del 1083. La família s'enriquí cap al final de l'edat mitjana i va anar ascendint socialment fins a obtenir el grau de ciutadà honrat de Barcelona, l'any 1683.[36] L'any 1781 s'establiren a Olot, quan Francesc de Solà i de Fluvià, de Batet, i la seva dona, Ignàsia Julià i de Miró, de Camprodon —on residien—, compraren els dos solars edificats al Firal d'Olot i hi construïren la casa actual. També era una família interessada per la cultura; per exemple, la mateixa Ignàsia Julià era neboda de tres jesuïtes, els pares Antoni, Ignasi i Xavier, homes de ciència destacats. El darrer d'aquests jesuïtes va ser qui va portar des de Roma, per encàrrec de la neboda, les relíquies de santa Faustina i sant Julià, venerades a la capella de la casa des de 1795;[37] fet que posa de manifest el vincle estret de la família amb Itàlia.

Segons Jordi Pujiula, «segurament fou aquesta generació la que dona un impuls intel·lectual a la família, com ho acrediten els llibres de la biblioteca i els quadres».[38] Potser aquest impuls intel·lectual inculcà a la família també l'afició per la música. L'arxiu privat de la família Solà-Morales custodia un fons musical, petit però molt significatiu, que posa de manifest l'interès de membres de la família per la pràctica musical d'àmbit domèstic. Bona part d'aquests manuscrits musicals eren d'Ignasi de Solà i Julià (Camprodon, 1770 - Olot, 1837), capità dels mique-

36. Vegeu Antoni MAYANS i Xavier PUIGVERT, «Els Solà-Morales, d'Olot», *Les Garrotxes*, 22 (tardor-hivern 2018), p. 86.

37. Vegeu Jordi PUJIULA, «La casa Solà-Morales d'Olot», *Revista de Girona*, 181 (març-abril 1997), p. 101-102.

38. Jordi PUJIULA, «La casa Solà-Morales d'Olot», *Revista de Girona*, 181 (març-abril 1997), p. 102.

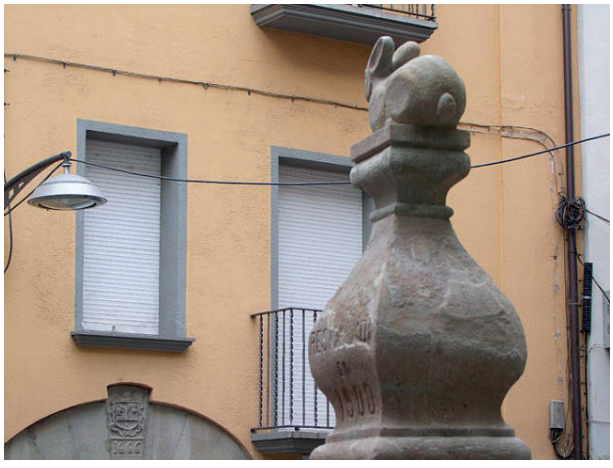


FIGURA 3. Font del Conill d'Olot, amb el conill mirant l'escut d'armes de la Casa Conill. FONT: Xavier VALERI, «La font del Conill d'Olot ha estat mutilada tres cops des de setembre», *Diari de Girona* (12 desembre 2009), disponible en línia: <https://www.diaridegirona.cat/comarques/2009/05/12/font-del-conill-dolot-ha-mutilada-tres-cops-des-setembre/331686.html> (consulta: 31 desembre 2018).

lets[39] i fill dels esmentats Francesc de Solà i Ignàsia Julià, per tant, germà de Maria Lluïsa de Solà i Julià i oncle dels germans Conill protagonistes del concert del 1806 (quadre 1). Els manuscrits d'Ignasi de Solà mostren una clara predilecció per la música instrumental de la segona meitat del segle XVIII i inicis del segle XIX, amb obres instrumentals de, per exemple, Franz Joseph Haydn (figura 4), Ignaz Pleyel, Vicenzo Manfredini i Antonio Rosetti, així com «Vincenzo Martini», presumiblement el valencià Vicenç Martin i Soler. En canvi, semblaria que els gustos de la branca de la germana Maria Lluïsa es decantarien cap a la música vocal, sobretot teatral. En conseqüència, els germans Conill, protagonistes de l'acadèmia del 1806, devien créixer en un ambient familiar interessat per la pràctica musical internacional del moment.

En el cas concret d'aquesta acadèmia, el programa indica que es feu en ocasió de la visita a la ciutat del «Ilustrísimo Señor Don Mariano, Marqués de Campmany», que havia intercedit per tal que els germans Ramon i Francesc Xavier aconseguissin una beca per a accedir al «colegio de Nobles» de Cervera. Es tractava del Col·legi Universitari de la Concepció —conegut col·loquialment com a *collegi nou*—, que havia estat fundat pel bisbe de Lleida Miquel Despuig l'any 1559 per a acollir estudiants pobres i que va ser traslladat a Cervera el 1730.[40] En aquells

39. Vegeu Antoni MAYANS i Xavier PUIGVERT, «Els Solà-Morales, d'Olot», *Les Garrotxes*, 22 (tardor-hivern 2018), p. 86.

40. BC, fitxa del Fons Magarola, p. 2.



FIGURA 4. Portada del manuscrit musical de la simfonia núm. 6 en re major (Hob. 1/6) *Le matin*, de Joseph Haydn (1761).
FONT: Arxiu privat de la família Solà-Morales.

moments el patró n'era Josep Magí de Magarola i Clariana (1721-1808),[41] el «Marqués de Magarola» que es menciona —erròniament—[42] al programa de mà com a convocant de les beques per ser «celosísimo protector de la educación de la nobleza».

Al fons Magarola de la Biblioteca de Catalunya (en endavant, BC) es troba la carta del pare dels nois per a demanar les beques per als seus fills Ramon i Francesc.[43] En aquesta carta, signada a Olot el 21 d'agost del 1806, Antoni de Conill es presenta com a «ciudadano honrado antiguo de Barcelona, administrador del Correo de la Villa de Olot» i argumenta la seva petició de la manera següent:

41. BC, fitxa del Fons Magarola, p. 2.
42. Els Magarola pertanyien a un llinatge noble, però aquest títol no ha existit mai. Sobre el llinatge dels Magarola i el seu vincle familiar amb el bisbe Despuig, vegeu Francesc ESTEVE, *Mestrescoles i rectors de l'Estudi General de Lleida (1597-1717)*, p. 85-86.
43. BC, Fons Magarola 74/2.

> […] que se halla con la numerosa familia de diez hijos y una hermana religiosa en el R[l] Monasterio de Valldonzella en Barcelona a qual debe de acudir y acude con una crecida pención y con el Patrimonio no [hay] bastante a la decencia que les compete.

En efecte, la progènie del matrimoni d'Antoni de Conill i Maria Lluïsa de Solà fou molt nombrosa. Es coneixen almenys deu fills nascuts abans del 1806:[44]

— 1791: Ignasi, batejat el 29 de juliol.
— 1792: Ramon, batejat el 18 de juliol.[45]
— 1793: Francesc Xavier, batejat l'11 d'agost.
— 1797: Maria del Tura, batejada el 9 de febrer.
— 1798: Lluís Maria, batejat el 20 de juny.
— 1800: Anton, batejat el 14 de juny.
— 1802: Julià, batejat el 6 de març.
— 1803: Joaquim, batejat el 25 de febrer.
— 1804: Josep, batejat el 14 de juny.
— 1805: Faustina.

Aquest nombre coincidiria amb el que es menciona a la carta. Els nois becats eren el segon i el tercer fills, que participaven en el concert junt amb el germà més gran i una altra germana, Marianna, nascuda a Barcelona probablement abans que el matrimoni es traslladés a Olot. Passat l'any 1806, el matrimoni encara tingué més fills: l'any 1808 nasqué Llúcia, batejada el 8 de febrer, i l'any 1811, Francesc, batejat el 9 d'abril.[46]

Davant de tanta progènie, i amb l'interès de proporcionar-los l'educació adequada, Antoni de Conill demana les beques per als nois Ramon i Francesc, que estaven «en disposición de passar a la Real Universidad de Cervera para empezar la filosofia y seguir la carrera literaria», segons la seva carta. Els nois foren admesos al col·legi, com es desprèn d'una missiva del rector, Pere Pons, escrita el 31 de desembre del 1806 a Cervera, per a desitjar un bon any 1807 al patró de la institució.[47] Entre els signants apareixen els germans Conill, Francesc i Ramon, com a col·legials.

Qui intercedí per a aconseguir les beques fou el marquès de Capmany, és a dir, Marià Ignasi de Sabater i Vilanova (Cervera, 1757 - ?, 1837), primer marquès de Capmany i personatge il·lustrat d'important pes cultural i polític a la Catalunya de l'època: fou catedràtic de dret a la Universitat de Cervera, degà de l'Ajun-

44. Vegeu Antònia Gimbernat, «Ribas-Conill. Història familiar d'Antoni Ribas de Conill», p. 39.

45. Antònia Gimbernat, a «Ribas-Conill. Història familiar d'Antoni Ribas de Conill», p. 39, apunta que aquest Ramon va morir a Olot el 10 de març del 1803 i va ser enterrat dins l'església. La documentació relacionada amb el recital i les beques dels germans Conill desmentiria aquesta dada, tret que hi hagués hagut un altre germà amb el mateix nom.

46. Vegeu Antònia Gimbernat, «Ribas-Conill. Història familiar d'Antoni Ribas de Conill», p. 39.

47. BC, Fons Magarola 74/2.

tament de la mateixa ciutat —durant la Guerra del Francès en presidí la Junta de Defensa i en fou governador del corregiment—, col·leccionista numismàtic i historiador.[48] En una carta escrita a Cervera el 23 de juliol del 1806 el marquès informà Josep Magí de Magarola que tenia previst marxar a principis d'agost cap a Ripoll «y otras partes de Montaña» durant almenys dos mesos, i especificava que el motiu era la seva salut: «a mi me interesa para mi salud tomar los ayres y aguas de montaña».[49]

Aquests «aires de muntanya» van portar el marquès a Olot a principis d'octubre, fet que la família Conill aprofità per a agrair-li la seva ajuda amb les beques organitzant el recital líric, una activitat que el marquès apreciava. Així mateix, se sap que el seu fill gran, Francesc de Sabater i de Camps (1779-1858), organitzarà concerts privats en el seu palau de Girona almenys cada dissabte durant la Quaresma del 1822, tal com ho documenta una acta capitular de la catedral de Girona del 2 de març d'aquell any:

> El Hijo Mayor del Señor Marques de Campmany de esta Ciudad pide, se le dexe el contrabaxo propio de la Capilla de esta Sta Yglesia [la catedral de Girona] para las Academias de Musica que todos los sábados de esta Quaresma celebran en su propia casa varios aficionados, con responsabilidad de dicha prenda.[50]

Aquestes acadèmies quaresmals podrien tenir relació amb un document conservat a la Biblioteca de Catalunya, sense lloc ni data, en què es proposa als «Señores de buen gusto» l'organització, al saló de la casa del marquès de Campmany, d'una sèrie d'acadèmies per subscripció un cop a la setmana durant la Quaresma, a més del Dissabte Sant.[51]

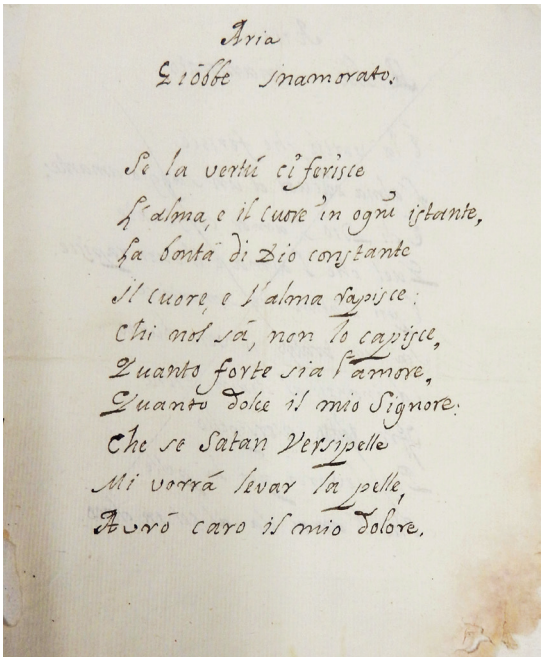
El concert dels germans Conill va consistir en tretze peces d'autors com Cimarosa, Guglielmi, Giordani, etc., entre els quals destaca Josep Parella, mestre de música dels nois, de qui es va cantar el duet *Giobbe innamorato*, del qual no es coneix la música però el programa de mà porta adjuntes dues còpies —una de guixada— del seu text, qualificat com a «ària» (figura 5). Francesc Civil identificà aquest compositor amb Josep Parella i Rossell, músic olotí que viuria en-

48. Vegeu, per exemple, Alberto Velasco, *Jaume Pasqual, antiquari i col·leccionista a la Catalunya de la Il·lustració*, p. 140.

49. BC, Fons Magarola 3/9.

50. Arxiu Capitular de la Catedral de Girona, *Llibre de resolucions capitulars*, 1821-1823, 2 de març de 1822, f. 91*v*, *apud* Montiel Galdon, *La música a la Catedral de Girona durant la primera meitat del segle XIX*, vol. I, p. 234. En Francesc Civil, *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*, p. 116, se'n fa el comentari següent: «el marquès de Campmany ens apar des d'ací persona entesa i aimant de la música, car ja s'ha vist que també el seu domicili a Girona era lloc de freqüents reunions o Acadèmies del mateix estil». En efecte, en la p. 22 s'esmenta el document del 2 de març del 1822.

51. BC, ms. 3748, citat a Lluis Bertran, «Los conciertos en Barcelona (1760-1808): el doble estreno de La Creación de Haydn en contexto», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 31 (2018), p. 39 i apèndix 3.


Aria
Giobbe innamorato.

Se la verità ci ferisce
l'alma, e il cuore in ogni istante,
la bontà di Dio constante
il cuore, e l'alma rapisce:
Chi non sà, non lo capisce,
Quanto forte sia l'amore,
Quanto dolce il mio Signore.
Che se Satan Versipelle
Mi vorrà levar la pelle,
Avrò caro il mio dolore.

FIGURA 5. Una de les dues còpies del text de l'ària *Giobbe innamorato,* de Josep Parella.
FONT: Arxiu privat de la família Solà-Morales.

tre el 1771 i el 1857,[52] membre de la família Parella, esmentada més amunt. Es tractava d'una nissaga musical oriünda d'Igualada però present a Olot ja des de feia anys. El seu avi, l'homònim Josep Parella, consta com un dels fundadors de la Confraria de Sant Albert de músics d'Olot, amb dos membres més de la família.[53] El net, per la seva banda, apareix com a membre de les cobles que van col·laborar amb la capella de cantors de Sant Esteve d'Olot durant el mestratge d'Honorat Alberich l'any 1817.[54] Per tant, seria possible que aquest Josep Parella tingués relació familiar amb els Ignasis Parelles que, com hem vist anterior-

52. Francesc CIVIL, *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*, p. 116.

53. Josep Maria de SOLÀ-MORALES, «La Cofradía de San Alberto de los músicos de Olot», *Misión*, 65 (1956), p. 6, i Josep Maria GREGORI i Carme MONELLS, «La capella de música de Sant Esteve d'Olot i els compositors del seu fons musical», a *Fons de l'Església Parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa*, p. LVIII i CLV.

54. Vegeu Josep Maria GREGORI i Carme MONELLS, «La capella de música de Sant Esteve d'Olot i els compositors del seu fons musical», a *Fons de l'Església Parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa*, p. LXXXV.

ment, treballaren a la parròquia de Sant Esteve a finals del segle XVIII i inicis del segle XIX.[55]

Pel que fa al repertori (taula 2), la majoria de números esmentats en el programa formen part d'òperes serioses, un repertori poc corrent al coliseu barceloní.[56] L'aspecte que més crida l'atenció d'aquestes peces és que a les òperes originals corresponen sobretot a veus agudes. Aquest fet encaixaria amb la joventut dels intèrprets: si tenim en compte les dades de bateig dels fills d'Antoni de Conill i Maria Lluïsa de Solà, els germans Ignasi, Ramon i Francesc Xavier tenien entre tretze i quinze anys el 1806; i la germana Marianna, encara que no en sapiguem l'any exacte de naixement, no seria anterior al 1790, quan es van casar els seus pares. Per tant, és molt probable que els nois, sobretot el Ramon i el Francesc, encara cantessin amb veu blanca.

Per exemple, el concert començà amb un recitatiu i unaària de Nasolini amb els íncipits «Tu lo chiedi… Dopo il fiero marziale bollore», cantat pel Ramon. No s'ha localitzat cap número de Nasolini amb aquest text, però sí un d'Antonio Calegari, pertanyent a l'òpera *Telemaco in Sicilia* (1792),ària de caire guerrer i batallant cantada pel personatge de Telemaco, que a l'estrena de Pàdua va ser interpretat pel *castrato* Girolamo Crescentini, un dels contraltistes més importants de la història.[57] Si es tractés d'aquest número, el concert hauria començat amb una peça de lluïment per a un paper masculí però en tessitura de contralt, com a exhibició vocal d'un dels beneficiats de les beques, el Ramon. L'altraària de lluïment d'aquest germà és «Partirò dal caro bene» (taula 2, núm. 10), que podria tractar-se d'una ària de l'òpera *La vestale* (1785), de Giuseppe Giordani, cantada per Livia Claudia:[58] encara que es tracti d'un personatge femení, l'elecció podria tenir sentit dins del context del recital, ja que en aquest número Livia Claudia s'acomiada del pare com ho faria el mateix Ramon en marxar a Cervera.

Amb referència al Francesc, el seu primer número individual és el recitatiu i l'ària «Giovane sventurato… Non so d'onde viene» de *L'Olimpiade*, de Cimarosa (taula 2, núm. 4), que correspon al personatge del rei Clistene, interpretat a l'estrena pel cèlebre Matteo Babbini, considerat el primer tenor heroic italià: un tenor

55. No obstant això, les dades conegudes fins al moment sobre els membres olotins de la família Parella són encara confoses i requereixen més investigació. Per exemple, als llibres de baptisme de Sant Esteve d'Olot no consta cap Josep Parella Rossell l'any 1771, com indica Civil, sinó al 1767, fill d'Anton Parella, músic, i de Maria Rossell, i net de Josep Parella, músic, i de Maria Roca (Arxiu Diocesà de Girona, Fons de la Parròquia de Sant Esteve d'Olot, *Llibre de baptismes*, anys 1760-1767, f. 407*r*. Disponible en línia: <http://www.familysearch.org> (consulta: 18 desembre 2018).

56. D'aquest repertori, al Teatre de Barcelona només es representaren *Giulio Sabino* (l'any 1783-1784, 1784-1785), *Il pittore parigino* (1783-1784), *Erifile* (1784-1785) i *L'italiana in Londra* (taula 1). Vegeu Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona.*

57. Antonio S. SOGRAFI, *Telemaco in Sicilia*: *Dramma per musica*, p. 5, i *Cavatina Dopo il fiero marziale bollore del Sig[no]r Antonio Calegari cantata dal Sig[no]r Gerolamo Crescentini*, San Francisco State University, col·l. «Frank V. de Bellis», M2.5 v. 60 (RISM 000118411). Sobre Crescentini, vegeu Dan H. MAREK, *Alto: the voice of bel canto*, p. 50-51.

58. [Luigi ROMANELLI?], *La vestale*: *Dramma serio per musica*, p. 45.

TAULA 2
Números de l'acadèmia de música dels germans Conill del 3 d'octubre del 1806

	Número	*Compositor*	*Intèrprets*	*Dades de l'obra*
1.	Ària «Tu lo chiedi… Dopo il fiero marziale bollore»	Sebastiano Nasolini	Ramon	Es desconeix cap versió de Nasolini. Consta un recitatiu i cavatina amb aquests íncipits a l'òpera *Telemaco in Sicilia*, amb música de Calegari (1792), cantat per Telemaco (A).
2.	Duet «Ah, se l'avverso fato»	Luigi Caruso	Ramon i Francesc	Duet de *La disfatta di Duntalmo, re di Theuta* (1789) per a 2 S: Corimba i Calto.
3.	Tercet «A qual orrido passo»	Giuseppe Giordani	Ignasi, Ramon i Francesc	Escena i tercet «A qual orrido passo… Erifile, la sorte mia non curo» de l'òpera *Erifile* (1780). Els personatges són Cleomene (S), Erifile (S) i Learco (T).
4.	Ària «Giovane sventurato»	Domenico Cimarosa	Francesc	Recitatiu i ària «Giovane sventurato… Non so d'onde viene» de Clistene (T) de *L'Olimpiade* (1784).
5.	Ària «Lo voglio»	Domenico Cimarosa	Marianna	Podria tractar-se de la cavatina «Lo voglio a Napoli con te venire» de Madama Brillante (S) de *L'italiana in Londra* (1779).
6.	*Giobbe innamorato*	Josep Parella	Ramon i Francesc	Obra del mateix Josep Parella, amb música desconeguda.
7.	Ària «Mi sento»	?	Ignasi	?
8.	Duet «L'ultima volta»	Pietro Guglielmi	Ramon i Francesc	?
9.	Ària «Non dubitar, verrò»	Donada pel cantant italià Francesco Flora	Francesc	Podria tractar-se del recitatiu i ària «Non dubitar, verrò… Là tu vedrai chi sono», de Sabino (S), de l'òpera *Giulio Sabino* (1781), de Sarti.
10.	Ària «Partirò dal caro bene»		Ramon	Podria tractar-se d'una ària de l'òpera *La vestale* (1785), de Giuseppe Giordani cantada per Livia Claudia (S).
11	Tercet *buffo* «Il mio sposino»	Marcello Da Capua	Ignasi, Ramon i Francesc	Podria tractar-se del tercet «Voglio che il mio sposino», de Marcello Bernardini (Marcello Da Capua) (1792?), que s'afegí a *Il pittore parigino*, de Cimarosa. El canten Monsieur (T), Cavagliere (T) i Conte (B).
12.	*Tonadilla a solo*		Marianna	
13.	Recitatiu i ària «Cari figli»		?	Podria tractar-se d'una ària de Sabino (S) de l'òpera *Giulio Sabino*, d'Antonio Sarti (1781).

FONT: Programa de l'acadèmia de música de la família Conill. Elaboració pròpia.

amb veu abaritonada més famós per la seva teatralitat que pel seu virtuosisme vocal —de fet, tenia una extensió vocal molt curta, només d'una octava.[59] Si tenim en compte la tessitura central de l'ària i la seva factura assequible, és possible que el Francesc la cantés una octava més aguda. De fet, la seva segona peça (taula 2, núm. 9) podria tractar-se de «Non dubitar, verrò… Là tu vedrai chi sono» de l'òpera *Giulio Sabino* (1781), de Sarti, cantada pel personatge de Sabino, corresponent a un sopranista que originalment fou el *castrato* Gaspare Pacchierotti.[60]

Seguint aquesta mateixa línia, els números de conjunt del concert solen combinar veus femenines amb personatges heroics de veus agudes interpretats originalment per *castrati*. Per exemple, el segon número del concert era un duet de *La disfatta di Duntalmo, re di Theuta*, de Luigi Caruso, originalment per a una *soprano* (Corimba) i un sopranista (Calto), que a l'estrena fou el *castrato* Giovanni Maria Rubinelli.[61] En el cas de «A qual orrido passo… Erifile, la sorte mia non curo» d'*Erifile*, de Giordani (taula 2, núm. 3), trobem dues veus agudes —Erifile, *soprano*, i Cleomene, sopranista— i un tenor, Learco,[62] que hauria pogut interpretar el germà gran Ignasi, que potser tenia una veu més adulta encara que, malauradament, el programa no proporciona cap peça que ens orienti sobre la seva vocalitat. L'únic número de conjunt que trenca amb la tònica de veus agudes és el tercet *buffo* «Il mio sposino» (taula 2, núm. 11), que correspondria a un número de Marcello Da Capua que s'afegí a *Il pittore parigino*, de Cimarosa, i que canten dos tenors i un baix. Tenint en compte el caràcter còmic del número, és possible que els nois el cantessin en les seves octaves, de manera humorística.

Aquest número còmic enllaça amb una *tonadilla* interpretada per la Marianna. De fet, semblaria que aquesta germana preferia peces còmiques de caire lleuger, com la cavatina «Lo voglio» de *L'italiana in Londra*, de Cimarosa (taula 2, núm. 5), número divertit en què Madama Brillante expressa el desig d'anar a Nàpols imitant el dialecte napolità. L'estil de la Marianna contrastaria, per tant, amb la major part de les peces cantades pels seus germans. A més, si tenim en compte que podria tractar-se de la germana més gran, les seves interpretacions reflectirien no només una vocalitat més realista, sinó també una visió més femenina de la dona. Cal recordar que les *tonadillas a solo* constituïen un subgènere interpretat bàsicament per dones, amb tot el que això comportava damunt de l'escenari. Normalment representaven dones de caràcter i segures de si mateixes, és a dir, el que avui diríem *empoderades*.[63]

59. Pietro Metastasio, *L'Olimpiade* […] *drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Vicenza*, p. 7. Sobre Babbini vegeu: Elizabeth Forbes, «Babbini, Matteo», a *The new Grove dictionary of opera*, vol. I, p. 267.

60. Vegeu John A. Rice, «Giulio Sabino», a *The new Grove dictionary of opera*. Sobre Pacchierotti, vegeu: Dan H. Marek, *Alto: the voice of bel canto*, p. 50.

61. *Duntalmo: drama per musica da rappresentarsi nel nobil Teatro di Torre Argentina il carnevale dell'anno 1789.*

62. Giovanni Battista Neri, *L'Erifile*: *Dramma per musica da rappresentarsi nel Ducale Teatro il Carnevale dell'Anno 1781*.

63. Vegeu Aurèlia Pessarrodona, «La mujer como mujer en la tonadilla a solo dieciochesca», *Bulletin of Spanish Studies*, 93 (2) (2016), p. 211-238.

En resum, els protagonistes vocals de la vetllada foren els dos becats, el Ramon i el Francesc, que es van lluir amb números majoritàriament de caire seriós, alguns dels quals de dificultat notable. Els altres germans, l'Ignasi i la Marianna, hi van intervenir de manera més testimonial; però el programa manifesta que tots quatre germans tindrien una bona formació musical i vocal.

És més, aquest recital no va ser una anècdota aïllada, ja que en el fons documental de la família Conill, custodiat a l'Arxiu Nacional de Catalunya, es troba una carta signada a Olot el 14 d'octubre del 1805 en què el pare Antoni de Conill diu: «Lluisa exi a Missa despues de un rich combit al dinar [.] A la vesprada donarem una serenata en la que cantaren los noys barias arias y tonadillas, ab molt auditori de Capellans, senyors, etc.».[64] Així, doncs, ja des d'almenys l'any anterior, els joveníssims germans Conill protagonitzaven a Olot esdeveniments musicals, promoguts per la família i amb un públic abundant i selecte que incloïa, fins i tot, membres de l'Església.

Aquesta carta no només esmenta àries italianes, sinó que també insisteix en la presència de *tonadillas*, que potser interpretaria la mateixa Marianna i que manifesta una pràctica bastant estesa entre les activitats teatrals i musicals domèstiques de les classes benestants catalanes del moment.[65] Curiosament, el fons musical de la parròquia de Sant Esteve custodia un parell de *tonadillas* setcentistes de gran interès, relacionades amb el repertori madrileny coetani; una altra raresa dins del context dels fons musicals eclesiàstics catalans.[66]

Per tant, no seria gens estrany que el fons musical de Sant Esteve d'Olot es fes ressò d'aquestes activitats musicals que depassaven l'àmbit pròpiament eclesiàstic, però que degueren tenir una àmplia influència en la vida musical i cultural de l'Olot de l'època. Tanmateix, se sap que aquesta branca de la família Conill marxà d'Olot poc temps després: els germans Ramon i Francesc es van desplaçar a Cervera a estudiar i molt probablement la resta de la família va anar a Cabanes d'Empordà, on tant l'Antoni de Conill com la Maria Lluïsa de Solà van ser enterrats i on es va casar la Marianna el 19 de juny del 1825.[67] De totes maneres, el fons musical de la família Solà-Morales suggereix que la pràctica musical en àmbit domèstic va continuar a Olot, almenys a través de la branca familiar d'Ignasi de Solà, germà de la Maria Lluïsa.

64. Arxiu Nacional de Catalunya, Patrimoni Conill, correspondència de diversos membres de la família (1773-1868), signatura: ANC1-1187-T-80.

65. Sobre la presència de *tonadillas* dins de la pràctica teatral en l'entorn aristocràtic barceloní del segle XVIII, concretament en la família Maldà, vegeu Aurèlia PESSARRODONA, «La *tonadilla* a la Barcelona del darrer terç del Set-cents més enllà de la Casa de Comèdies», *Scripta*, 3 (juny 2014), p. 131-138.

66. Es tracta de la *Famosa tonadilla del maestro y las dos discípulas* (signatura 80/20), amb música d'Antonio Rosales, i la *Tonadilla a 3 del país de las Monas* (signatura 128/4).

67. Vegeu Antònia GIMBERNAT, «Ribas-Conill. Història familiar d'Antoni Ribas de Conill».

CONCLUSIONS

En resum, els manuscrits operístics del segle XVIII i inicis del segle XIX custodiats en el fons de la parròquia de Sant Esteve d'Olot, junt amb la documentació analitzada relacionada amb la pràctica lírica domèstica olotina, són testimonis excel·lents de l'impacte de l'òpera italiana d'aquest període a tot Europa, fins al punt d'arribar a una vila en aparença perduda entre volcans però que en realitat vivia un dels períodes de més esplendor de la seva història. Aquest floriment de la ciutat no va ser només econòmic, relacionat amb la indústria tèxtil, sinó també musical, i es va manifestar en el gust per les novetats operístiques del moment, que es van incorporar tant en l'àmbit domèstic com religiós.

BIBLIOGRAFIA

ALIER, Roger. *L'òpera a Barcelona*: *Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Societat Catalana de Musicologia, 1990.

BERTRAN, Lluís. «Los conciertos en Barcelona (1760-1808): el doble estreno de La Creación de Haydn en contexto». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 31 (2018), p. 25-66.

BIRULÉS, Josep Maria [*et al.*]. *Història del Teatre Municipal de Girona*: *Apunts històrics i arquitectònics (1769-1985)*. Girona: Ajuntament de Girona, 1985.

BONASTRE, Francesc. «Josep Carcoler († 1776). Notícia biogràfica i compositiva». *Recerca Musicològica*, 1 (1981), p. 113-150.

CAPMANY, Antoni de. *Diccionario geográfico universal que comprehende la descripción de las quatro partes del mundo*. Madrid: Real Compañía de Impresores y Libreros del Reino, 1783. 3 v. També disponible en línia a: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000000530> [Consulta: 25 desembre 2017].

CASTELVECCHI, Stefano. *Sentimental opera*: *Questions of genre in the age of bourgeois drama*. Nova York: Cambridge University Press, 2013.

CIMAROSA, Domenico. *In fiorito prato ameno. Duo de Farinelli. Ajouté dans l'Opéra du Mariage Secret et chanté par Melle. Néri et Mr. Porto. Arrangé avec Acompagnement de Piano par Pacini. Chant, Piano*. París: Pacini et Bochsa, [1811-1815].

CIVIL, Francesc. *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*. Girona: Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros de Catalunya y Baleares, 1970.

— «Mestres de la Capella de Cant i organistes de la parròquia de Sant Esteve de la vila d'Olot, segles XVII i XVIII». *Quaderns de les Assemblees d'Estudis*: *II Assemblea d'Estudis del seu Comtat* [Besalú: Amics de Besalú i el seu Comtat. Centre d'Estudis], 2 (1973), p. 103-110.

— «La música religiosa a Olot i comarca, corrent del segle XVIII». *Annals 1977* [Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca] (1978), p. 195-212.

CURCIO, Giuseppe Maria. *Maids like the flowers* […] *and Care zitelle, un gran duo buffa as sung by Miss Gillingham and Mr Paddon* […]. *The Music by Curcio*. Filadèlfia: G. E. Blake, [1815].

Duntalmo: drama per musica da rappresentarsi nel nobil Teatro di Torre Argentina il carnevale dell'anno 1789. Roma: Stamperia di Gioacchino Puccinelli, 1789.

Ester-Sala, Maria; Vilar, Josep M. «Breu notícia del fons musical de la parròquia de S. Esteve d'Olot». *Alimara*, 22 (1978), p. 21-22.

— «Arxius Musicals de Catalunya (IX). Olot. Arxiu de l'Església Parroquial de Sant Esteve». *Revista Musical Catalana*, 51 (1988), p. 41.

Esteve, Francesc. *Mestrescoles i rectors de l'Estudi General de Lleida (1597-1717)*. Lleida: Universitat de Lleida, 2007.

Forbes, Elizabeth. «Babbini, Matteo». A: *The new Grove dictionary of opera*. Londres: McMillan, 1992.

Galdon, Montiel. *La música a la Catedral de Girona durant la primera meitat del segle XIX.* Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Departament d'Història de l'Art, 2003. També disponible en línia a: <http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/5192/mga1de4.pdf?sequence=1> [Consulta: 25 desembre 2017].

Gay, Joan. «Una temporada d'òpera francesa a la Girona napoleònica». *Revista de Girona*, 161 (1993), p. 54-57.

Gimbernat, Antònia. «Ribas-Conill. Història familiar d'Antoni Ribas de Conill» [en línia]. <https://issuu.com/antoniagimbernat/docs/ribas_genealogia> [Consulta: 15 desembre 2018].

Gonzalvo, Gener. «Joseph Castelló, un músic targarí oblidat». *Nova Tàrrega* (juny 1991).

Gregori, Josep Maria. «El Cens IFMuC dels fons musicals de Catalunya». *Lligall*, 37 (2016), p. 134-168.

Gregori, Josep Maria; Monells, Carme. «La capella de música de Sant Esteve d'Olot i els compositors del seu fons musical». A: *Fons de l'Església Parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, 2012, p. XVII-CLXII.

Guglielmi, Pietro Carlo. *Care zitelle*: *The favorite duett sung by Signor Naldi & Signora Storace in the comic opera of Due nozze e un sol marito, performed et the Kings Theatre, composed by Guglielmi*. Londres: Chapell, *ca*. 1820.

Marek, Dan H. *Alto: the voice of bel canto*. Londres i altres: Rowan & Littlefield, 2016.

Marquès, Josep M. «Organistes i mestres de capella de la diòcesi de Girona». *Anuario Musical*, 54 (1999), p. 89-130.

Mayans, Antoni; Puigvert, Xavier. «Els Solà-Morales, d'Olot». *Les Garrotxes*, 22 (tardor-hivern 2018), p. 86-87.

McClymonds, Marita P. «Villanella rapita, La». A: *The new Grove dictionary of opera*. Londres: McMillan.

Metastasio, Pietro. *L'Olimpiade* […] *drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Vicenza*. Vicenza: Stamperia Camerale, 1784. També disponible en línia a: <https://imslp.org/wiki/L'Olimpiade_(Cimarosa%2C_Domenico)> [Consulta: 31 desembre 2018].

Monells, Carme. «Noves dades referents a l'obra musical dels mestres de capella de l'església parroquial de Sant Esteve d'Olot». *Alimara*, 42 (1992), p. 40-41.

— «El fons musical de l'església de Sant Esteve d'Olot». *Revista Catalana de Musicologia*, 2 (2004), p. 207-213.

MONELLS, Carme. «Tradició de músics locals en la interpretació d'obres de l'arxiu de l'església de Sant Esteve d'Olot». *Alimara*, 104 (2008), p. 5.

MURLÀ, Josep. «Josep Saborit, mestre de capella de Sant Esteve d'Olot». *Alimara*, 28 (1989), p. 20-21.

— «La festa del Corpus, a l'Olot del segle XVIII». *La Comarca d'Olot* (14 juny 2001), p. 25-27.

NERI, Giovanni Battista. *L'Erifile*: *Dramma per musica da rappresentarsi nel Ducale Teatro il Carnevale dell'Anno 1781*. Mòdena: Eredi di Bartolomeo Soliani, 1781. També disponible en línia a: <https://www.loc.gov/item/2010665748/> [Consulta: 31 desembre 2018].

PEDRELL, Felip. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona ab notes històriques, biogràfiques i crítiques, transcripcions en notació moderna dels principals motius musicals.* Barcelona: Palau de la Diputació, 1908-1909. 2 v.

PESSARRODONA, Aurèlia. «El estilo musical de la tonadilla escénica dieciochesca y su relación con la ópera italiana a través de la obra de Jacinto Valledor (1744-1809)». *Revista de Musicología*, 30 (1) (2007), p. 9-47.

— «La *tonadilla* a la Barcelona del darrer terç del Set-cents més enllà de la Casa de Comèdies». *Scripta*, 3 (juny 2014), p. 122-142.

— «La mujer como mujer en la tonadilla a solo dieciochesca». *Bulletin of Spanish Studies*, 93 (2) (2016), p. 211-238.

PESSARRODONA, Aurèlia; GREGORI, Josep Maria. «Unearthing Catalan musical heritage: the IFMuC Project». *Fontes Artis Musicae*, 64 (4) (2017), p. 331-345.

PUIG, Miquel. «Llibres i biblioteques a Olot al segle XVIII». *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca*, 20 (2009), p. 127-211.

PUJIULA, Jordi. «La casa Solà-Morales d'Olot». *Revista de Girona*, 181 (març-abril 1997), p. 101-106.

Reglas de catalogación: *Edición nuevamente revisada*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1999.

RICE, John A. «Giulio Sabino». A: *The new Grove dictionary of opera*. Londres: McMillan, 1992.

RIFÉ, Jordi. «Aspectes de l'italianisme musical a la Girona del segle XVIII». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 34 (1994), p. 119-128.

[ROMANELLI, Luigi?]. *La vestale*: *Dramma serio per musica da rappresentarsi in Bologna nel Teatro Zagnoni il Carnevale dell'Anno 1785.* Bolonya: Stamperia del Sassi, 1785. També disponible en línia a: <https://books.google.es/books?id=YxCuwUQ_gKkC&printsec=frontcover&hl=ca&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> [Consulta: 31 desembre 2018].

SALA VALLDAURA, Josep M. *El teatro en Barcelona entre la Ilustración y el Romanticismo o las musas de guardilla*. Lleida: Milenio, 2000.

SOGRAFI, Antonio S. *Telemaco in Sicilia*: *Dramma per musica*. Pàdua: Stamperia Penada, 1792. També disponible en línia a: <https://archive.org/details/bub_gb_gKEitCvrk7IC> [Consulta: 31 desembre 2018].

SOLÀ-MORALES, Josep Maria de. «La Cofradía de San Alberto de los músicos de Olot». *Misión*, 65 (1956), p. 6.

— «Miscelánea musical del Olot ochocentista». *Misión*, 107 (1957), p. 4 i 7.

SUERO ROCA, Maria Teresa. *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*. Barcelona: Institut del Teatre, 1987. 4 v.

VALERI, Xavier. «La font del Conill d'Olot ha estat mutilada tres cops des de setembre». *Diari de Girona* (12 desembre 2009). També disponible en línia a: <https://www.diaridegirona.cat/comarques/2009/05/12/font-del-conill-dolot-ha-mutilada-tres-cops-des-setembre/331686.html> [Consulta: 31 desembre 2018].

VELASCO, Alberto. *Jaume Pasqual, antiquari i col·leccionista a la Catalunya de la Il·lustració.* Lleida: Universitat de Lleida, 2011.

VILA, Pep. «Teatre i òperes franceses representades a Girona durant la dominació napoleònica (1812)». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins,* 51 (2010), p. 465-500.

VILA, Pep [*et al.*]. *Festes públiques i teatre a Girona*: *Segles XIV-XVIII (notícies i documents)*. Girona: Ajuntament de Girona, 1982.

VIRGILI, María Antonia. «La música teatral en Valladolid en el siglo XVIII». *Revista de Musicología*, 8 (1) (1985), p. 119-123.

ZINI, Francesco Saverio. *La pastorella nobile: opera buffa da rappresentarsi nel teatro della M. Ille. Città di Barcellona la primavera dell'ano 1799*. Barcelona: Francesc Generas, 1799 o posterior.

Apèndix 1. Llista dels números operístics del segle xviii i inici del segle xix custodiats en el Fons de l'Església Parroquial de Sant Esteve d'Olot (Arxiu Comarcal de la Garrotxa)

Es tracta d'un inventari fet sumàriament amb criteris de la descripció bibliogràfica normalitzada internacional (ISBD) i de les *Reglas de catalogación* de la Biblioteca Nacional d'Espanya,[68] junt amb les abreviatures musicals de l'IFMuC. No té pretensió d'exhaustivitat, però sí de proporcionar les dades que ajudin a identificar les obres. En aquesta llista es donen només els íncipits literaris; per a conèixer els musicals es poden consultar les fitxes corresponents al web de l'IFMuC. Cada registre correspon a una xifra, no als manuscrits, ja que alguns poden contenir diversos números. L'ordre és alfabètic a partir de la menció d'autoritat inicial (el compositor). La numeració és merament funcional, per a facilitar les referències a les obres dins d'aquest treball. S'ha optat per indicar la signatura topogràfica perquè és la referència més útil dins del mateix arxiu.

1. Cimarosa, Domenico. – Aria de Le ragazze che son / Musica di Gimarosa. – [s. xix, primera meitat]. – 8 PS (B, Ob 1/2, Tp 1/2, Vl 1/2, Vc obg)

Aquestaària, amb l'íncipit «Le ragazze che son», pertany a l'òpera *Le astuzie femminili* (1794), amb llibret de Giuseppe Palomba.

Sign. topogr. 48/17

2. [Cimarosa, Domenico]. – Che tremore nelle vene: quinteto. – [s. xviii, finals]. – 9 PS (T, B, Ob 1/2, Tp 1/2, Vl 2, Violeta, Ac).

Manuscrit incomplet. Es tracta d'un quintet amb recitatiu de l'òpera *Le trame deluse* (1786), llibret de Giuseppe Maria Diodati, amb els íncipits «Ah, che il caro amato bene… Che tremore nelle vene».

Sign. topogr. 49/2

3. Cimarosa, Domenico [o Trento, Vittorio]. – Polaca de la Pietra Simpatica / par Cimarosa. – [s. xix, principis]. – 1 partitura vocal (S i P)

Es tracta d'una polaca inserta en l'òpera de Silvestro Palma *La pietra simpatica* (llibret de Giovanni Battista Lorenzi), amb l'íncipit «Sento che son vicino». El manuscrit indica que l'autor era Cimarosa, però en altres fonts consta com a obra de Vittorio Trento.[69] Tot seguit ve el núm. 17.

Sign. topogr. 104/7

68. *Reglas de catalogación. Edición nuevamente revisada*.

69. Per exemple, *Polaca del maestro Trento Sento che son vicino*, Musik-och teaterbiblioteket (Estocolm), SO-R; *Polacca Sento che son vicino del Signor Vittorio Trento*, Biblioteca del Conservatorio di Musica Santa Cecilia (Roma), G.Mss. 209; *Sento che son vicina, Polonese con recitativo*, Fürst zu Bentheimsche Musikaliensammlung Bergsteinfurt (Steinfurt), T-re 50.

4. [Cimarosa, Domenico]. – Quarteto. L'italiana en Londres. – [s. XVIII, finals]. – 10 PS (T, 2 B, Ob 1/2, Tp 1/2, Vl 1/2, Basso)

Manuscrit incomplet. Íncipit: «Ho inteso un chiasso, un strepito»; és el *finale* del primer acte de *L'italiana in Londra*, de Cimarosa, llibret de Giuseppe Petrosellini. La veu que falta, la del personatge de Livia, apareix sota la sign. topogr. 123/6 amb l'íncipit «Dunque è sposo di milerdi [i. e. Milady]». A la portada del «Basso» apareix «Saborit, pbre».

Sign. topogr. 49/1

5. [Cimarosa, Domenico]. – Se fiato in corpo avete : duetto con instrumenti en la Opera dil Ma[trimo]nio Secretto [i. e. segreto]. – [s. XIX, primera meitat]. – 10 PS (2 B, Ob 1/2, Fg, Tp 1/2, Vl 1/2, Violetta)

El títol fa referència a l'íncipit literari del número, que forma part de l'òpera *Il matrimonio segreto*, amb llibret de Giovanni Bertati. En el marge inferior de la portada de la partitura vocal s'indica «es de Baldiri Jutglà». Les PS de «Violetta», Vl 2 i Fg d'una mà segurament anterior, de principis del s. XIX.

Sign. topogr. 49/3

6. [Cimarosa, Domenico]. – Sei morelli. – [s. XVIII, finals – s. XIX, principis]. – 1 partitura (Br i Ac)

El títol s'ha extret de l'íncipit, i es tracta de l'ària «Sei morelli e quattro bai» de l'òpera *Le trame deluse*, de Cimarosa (1786). És la segona de les tres peces del manuscrit. Les altres són els núm. 24 i 33.

Sign. topogr. 98/1

7. [Farinelli, Giuseppe]. – Duetto de la Pamela. – [s. XIX, principis]. – 1 partitura vocal (S, T, Ac).

Correspon a un duet amb l'íncipit «La vostra Pamela v'adora costante» de *La Pamela*, de Giuseppe Farinelli, text de Gaetano Rossi (1802). A continuació va el núm. 8.

Sign. topogr. 106/M 27

8. Farinelli, Giuseppe. – Duetto nella Opera Teresa e Claudio / del Maestro Farinelli. – [s. XIX, principis]. – 1 partitura vocal (S, Br, Ac).

Íncipit: «Amore vi chiedo, mia sposa ti bramo»; concordança amb el núm. 9. Va a continuació del núm. 7.

Sign. topogr. 106/M 27

9. Farinelli, Giuseppe. – Duetto nella Opera Teresa y Claudio = Duo de Tiple y Bajo con Violines, Obueses, Cor[no]s y Acomp[añamien]to de Teresa y Claudio / del Sig[no]re Giuseppe Farinelli. – [s. XIX, principis]. – PG + 9 PS (S, Br, Ob 1/2, Tp 1/2, Vl 1/2, Baxo)

Títol extret de la primera pàgina amb música de la PG; el títol secundari és el que apareix a la seva coberta. Íncipit: «Amore vi chiedo, mia sposa vi bramo», de *La Pamela*, amb text de Giuseppe Maria Foppa; concorda amb el núm. 8. Inclou dues PS vocals amb el text en castellà, dedicat a la Verge de Tura. El seu íncipit és «O, Virgen pura, fuente cristalina». Al revers del «Baxo» (que, doblat, feia de portada) s'hi llegeix, guixat: «Soy de Vicente Alzina, Pbro» i a sota «Duetto a la Virgen de tible y Bajo con VV[ioline]s, Ob[oe]s, Cornos e Basso O Virgen pura fuente &».

Sign. topogr. 55/7

10. [Farinelli, Giuseppe]. – In fiorito prato ameno: duetto. – [s. XIX, segon quart]. – 1 partitura vocal (S, B, Ac) + 8 PS (Ob 1/2, Tp 1/2, Vl 1/2, Violetta, Ac)

Duet de S i B inclòs en l'òpera *Il matrimonio segreto*, de Cimarosa.[70] El títol correspon a l'íncipit literari.

Sign. topogr. 55/8

11. Galuppi, Baldassare. – Aria / Del Sig[no]re Baldasar Galuppi. – [s. XVIII, finals]. – 1 partitura vocal (S i Ac) + 4 PS (Vl 1-2, «Violetta», «Basso»)

És unaària d'*Il filosofo di campagna* (1754), amb text de Carlo Goldoni, amb l'íncipit «Una ragazza che non è pazza». A continuació va el núm. 20.

Sign. topogr. 106/M 28

12. [Generali, Pietro]. – Cavatina nella Opera La Pamela: con Violini, Oboessi, Clarini, Corni, Fagotto, Violetta e Basso. – 1808. – 1 partitura vocal (Br, Ac) + 9 PS (Ob 1/2, Fg, Tp 1/2, Vl 1/2, Violetta, Basso)

És un número amb íncipit «Tutti i gusti sono gusti» de *Pamela nubile*, farsa en un acte de Pietro Generali i Gaetano Rossi, estrenada a Venècia l'any 1804. A la portada apareix escrit «1796» i el nom del propietari: «Parella Pbro 1808» al marge inferior dret i «Ignacio Parella» al superior dret. Tenint en compte quan es va estrenar la peça, és inversemblant que «1796» sigui l'any de còpia del manuscrit. En canvi, 1808 sí que podria tractar-se de l'any de còpia. Al revers del «Corno» 2 s'hi conserva el fragment d'uns goigs a sant Tomàs d'Aquino: «Desde la infancia mostrais». Concordança amb el núm. 13.

Sign. topogr. 55/9

70. Domenico CIMAROSA, *In fiorito prato ameno. Duo de Farinelli.*

13. [Generali, Pietro; Fioravanti, Valentino]. – Cavatina a Sola Voce nella Opera Pamela; unita Polaca : Puesta por el Forte Piano. – [s. XIX, principis]. – 1 partitura vocal (S + P)

L'íncipit és «Tutti i gusti sono gusti»; es tracta de la mateixa cavatina del núm. 12 en versió per a veu i piano i en si♭ M en lloc de fa M. Segueix una polaca amb l'íncipit «Donne mie chi non sa» i la mateixa tonalitat, pertanyent a *Le cantatrici villane*, de Fioravanti (1798). Podria ser una còpia d'Ignasi Parella.

Sign. topogr. 55/10

14. Guglielmi, Pietro [Alessandro]. – Agitata mi par di sentire = Tercetto del Campanello: con Violini, Oboe, Corni e Violetta / Del Sig[no]re Pietro Guglielmi. – [s. XVIII, finals]. – 1 PG + 14 PS (2 còpies de S, S, B i Ob 1/2, Tp 1/2, Vl 1/2, Violetta, Ac)

Es tracta d'un tercet de l'òpera *La villanella rapita* (1783), de Francesco Bianchi, però podia ser un número de Pietro Alessandro Guglielmi, ja que l'òpera es representà sovint com a *pasticcio* amb números d'altres compositors.[71] El primer títol, que correspon a l'íncipit literari, apareix com a títol a la portada de la PG. - El títol paral·lel s'ha extret de la portada de l'acompanyament, en què també apareix el nom de «Josep Saborit».

Sign. topogr. 65/1

15. [Guglielmi, Pietro Alessandro]. – Primera Parte de la Tragedia Sacra de Oloferne. – [s. XIX, primer terç]. – 8 PS (S, T, C del cor, Ob 2, Tp 1/2, Vl 2, Ac)

Manuscrit incomplet. Títol extret de la portada de l'acompanyament íncipit: «Siano a te felici i giorni»; correspon a la primera part de l'òpera *La morte di Oloferne* (1791), de Pietro Alessandro Guglielmi. També hi ha la PS de contralt del cor de la segona part de l'obra.

Sign. topogr. 65/3

16. [Guglielmi, Pietro Alessandro?]. – Reci[tati]vo e Area nella Opera La Pastorella Nobile. - [s. XVIII, finals]. – 1 partitura vocal (T i Ac) + 1 PS (Vl 1)

La portada indica que es tracta d'un recitatiu iària de *La pastorella nobile*, òpera de Pietro Alessandro Guglielmi, però el text, amb els íncipits «Correte chi sa… Ah, che il cor nel sen mi sento», no apareix als llibrets impresos de l'òpera que he pogut consultar.[72]

Sign. topogr. 65/4

71. Vegeu Marita P. McClymonds, «Villanella rapita, La», a *The new Grove dictionary of opera*.

72. Entre d'altres, l'exemplar editat a Barcelona, que es troba a la biblioteca de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona: Francesco Saverio Zini, *La pastorella nobile: opera buffa da rappresentarsi nel teatro della M. Ille. Città di Barcellona la primavera dell'ano 1799*.

17. [Guglielmi, Pietro Carlo? Curci, Giuseppe Maria?]. – Duetto de […]. – 1 partitura vocal (S, B, Ac)

El títol presenta dos noms (personatges?) guixats i incomprensibles. Es tracta del duet «Care zitelle, no, non sperate», de l'òpera *Due nozze e un sol marito*, de Pietro Carlo Guglielmi (1800);[73] tot i que altres fonts l'atribueixen a Giuseppe Maria Curci.[74] Sembla que va ser un duet molt popular, amb múltiples versions en moltes biblioteques, el text del qual apareix en molts llibrets d'òpera diversos. En aquest cas l'íncipit és «Care zizelle, non veragine de ser felici»; el text és una versió amb molts errors i modificacions. Es troba a continuació del núm. 3.

Sign. topogr. 104/7

18. Guglielmi, Pietro Carlo. – Duetto para soprano et thenore con tuti Ynstrumenti: en la Opera Dorval e Virginia / Del Signore Maestro Pietro Guglielmi. – [s. XIX, segon quart]. – 10 PS (T, Ob 1/2, Fg, Tp 1/2, Vl 1/2, Violeta, Basso)

Manuscrit incomplet, falta la PS de S. Títol extret de la portada del «Basso», en què també apareix, al marge inferior, el propietari i probable copista: «es de Baldiri Jutglà». L'íncipit és «La lusingha sul ramo», duet de *Dorval e Virginia*, amb llibret de Giuseppe Maria Foppa, que s'estrenà a Lisboa l'any 1795.

Sign. topogr. 64/11

19. [Hasse, Johann Adolf]. – Misera che ascoltai: scena a solo con due violini, oboe, corni e basso. – [s. XVIII, segona meitat]. – 1 partitura vocal (T, Ac) + 7 PS (Ob 1/2, Tp 1/2, Vl 1/2, Basso)

Es tracta d'una escena iària de *La spartana generosa* (1747): «Misera, che ascoltai?… Ah, sì, resti». A la portada hi consta «Copia para D[o]n Felipe Baldrich».

Sign. topogr. 68/3

20. Jommelli, Niccolò. – Aria / Del Sig[no]re Jommelli. – [s. XVIII, finals]. – 1 partitura vocal (S, Ac) + 4 PS (Vl 1/2, «Violetta», «Basso»)

Ària de l'òpera *Astianatte* (1741), amb íncipit «Amor non prometto». Va a continuació del núm. 11.

Sign. topogr. 106/M 28

73. Pietro Carlo GUGLIELMI, *Care zitelle*: *The favorite duett sung by Signor Naldi & Signora Storace*.

74. Giuseppe Maria CURCIO, *Maids like the flowers* […] *and Care zitelle.*

21. [Mayr, Johann Simon]. – Celestina, io sto pur male. – [s. XIX, primera meitat]. – 1 PS (S)

Manuscrit incomplet. Títol extret de l'íncipit literari. Es tracta de la part de Rosina del primer número, un quartet, de *Che originali!* (1798), amb llibret de Gaetano Rossi.

Sign. topogr. 109/11

22. [Nasolini, Sebastiano]. – Esulta appieno e godi : scena ed aria di Cleopatra de violino obligatto. – [s. XIX, principis]. – 1 partitura vocal (S, Ac) + 7 PS (Ob 1/2, Tp 1/2, Vl 2, Va, Basso)

Manuscrit incomplet: falta el violí obligat. El títol està extret de la partitura vocal i correspon a l'íncipit. Es tracta de l'escena i l'ària «Esulta appieno e godi… Questo sol che sì funesto», de l'òpera *La morte di Cleopatra* (1791), de Sebastiano Nasolini.

Sign. topogr. 65/2

23. [Päer, Ferdinando]. – Cavatina nell'Opera del Principe di taranto. – [s. XIX, primer terç]. – 1 partitura vocal (S i guitarra)

Cavatina de *Il principe di Taranto* (1797), amb l'íncipit: «De che vidi un pastorello».

Sign. topogr. 77/13

24. [Paisiello, Giovanni]. – Opera Fras[catana]. – [s. XVIII, finals – s. XIX, principis]. – 1 partitura vocal (Br, Ac)

Es tracta de l'ària de Fabrizio «Obligato dell'avviso», de l'òpera *La frascatana*, amb llibret de Filippo Livigni. És la primera de les tres peces del manuscrit. Les altres són els núm. 6 i 33.

Sign. topogr. 98/1

25. Piccinni, Niccolò. – Ah sposino mio caro : aria / del Sigr Nicolo Piccini. – [s. XVIII, finals]. – 1 PG + 2 PS (Vl 1-2)

El títol fa referència a l'íncipit literari i es tracta d'unaària de *La buona figliola maritata*, amb text de Goldoni.

Sign. topogr. 83/7

26. Piccinni, Niccolò. – Oh memorie ancor graditte: aria / de Nocola [*sic*] Piccinni. – [s. XIX, principis]. – V i Ac (2 exemplars) + Vl 1-2 (PS)

Títol i menció de responsabilitat extrets de la portada de la partitura vocal més antiga.

El títol correspon a l'íncipit i es tracta d'unaària de *Cecchina ossia La buona figliola*, amb text de Goldoni.

Sign. topogr. 83/8

27. Rosetti, Antonio. – Polacca: con Violini, Oboe, Viole, Fagotti e Basso / Del Sig[no]re Rossetti. – [s. XIX, primera meitat]. – 11 PS (S, Ob 1/2, Fg 1/2, Tp 1/2, Vl 1/2, Va, Basso)

Íncipit: «Dolcezza lusinghiera in te constante spera». Al marge inferior dret hi consta el nom del propietari i probable copista: «és de Baldiri Jutglar».

Sign. topogr. 88/11

28. Tarchi, Angelo. – Rondon o Aria de Tiple a la Virg[e]n Mar[i]a = Rondò de Triple 1ro : con Viol[ine]s, Viola, Obue[se]s, Corn[o]s y Acomp[añamien]to / Del Signore Angelo Tarchi. – [s. XVIII, finals]. – 1 partitura vocal (S, Ac) + 9 PS (Ob 1/2, Tp 1/2, Vl 1/2, Va 1/2, Ac) + guarda

El primer títol apareix en unes guardes. El títol paral·lel és extret de la portada de la partitura vocal, a l'angle superior dret de la qual s'hi llegeix: «Manuel Py». S'inicia amb un recitatiu sense text. La partitura vocal conté dos textos sobreposats, els dos en castellà però amb tintes i mans diferents. L'íncipit del primer és «Guíame, guíame luz tan bella» i el del segon «O que dichoso que soy», el mateix que apareix a les guardes. A la portada de les «Viole» hi consta el text «In un mar di tante pene», l'íncipit de l'obra original de Tarchi, una escena i rondó de l'òpera *Mitridate, re del Ponto* (1785).

Sign. topogr. 97/3

29. Tozzi, Antonio. – La fra le straigi e l'armi [i. e. Là, fra les tragi e l'armi]: aria / del Sigr Antonio Tozzi. – [s. XIX, principis]. – 1 partitura vocal (T, Ac) + 9 PS (T, Ob 1/2, Tp 1/2, Vl 1/2, Va, Ac)

El títol fa referència a l'íncipit literari, però es desconeix a quina òpera pertanyia l'ària. La PS vocal de T presenta una versió del text en castellà amb l'íncipit «Negra nube, noche orrenda».

Sign. topogr. 97/12

30. Tozzi, Antonio. – Le mie sventures tesse : aria con tutti Instrumenti de la Opera Zemira / del Maestro Antonio Tozzi. – [s. XIX, primera meitat]. – 1 partitura vocal (Br, Ac) + 8 PS (Ob 1/2, Tp 1/2, Vl 1/2, Va, Ac)

El títol fa referència a l'íncipit literari: «Le mie sventure stesse», ària de l'òpera *Zemira e Azor*, de Tozzi, estrenada a Barcelona l'any 1791. El títol apareix a la portada de

la partitura vocal i sota seu, al marge inferior, s'indica el nom del propietari i possible copista: «es de Baldiri Jutglar».

Sign. topogr. 97/13

31. [Trento, Vittorio]. – Duo nella opera Teresa Vedova. – [s. XIX, primer terç]. – 9 PS (S, Br, Ob 2, Vl 1/2, Va, Basso, Ac)

Manuscrit incomplet. Íncipit: «Parto, ti lasio [i. e. lascio], oh Dio», duo de *Teresa vedova*, amb llibret de Giulio Artusi. Concordança amb el núm. 32.

Sign. topogr. 97/14

32. [Trento, Vittorio]. – Duo de Teresa viuda / con Violini, Oboe, Viola, Cornos e fagotto Obligatto y Acomp[amien]to. – [s. XIX, primer terç]. – 8 PS (S, Br, Ob 1, Fg, Vl 1/2, Va, Ac)

Manuscrit incomplet. Concordança amb el núm. 31: es tracta de la mateixa peça. A l'angle superior dret de la portada s'indica «Verdaguer», autor de la còpia.

Sign. topogr. 97/15

33. Tritto, Giacomo. – Terzetto de l'Opera La Prova Reciproca / Del Sig[no] re Maestro Giacomo Trita [sic]. – [s. XVIII, finals – s. XIX, principis]. – 1 partitura vocal (S, T, B, Ac) + 2 PS (S, T)

L'íncipit és «Perché se mio tu sei», tercet de *La prova reciproca* (1789), de Tritto. És l'última de les tres peces del manuscrit. Les altres són els núm. 6 i 33.

Sign. topogr. 98/1

Apèndix 2. Reproducció i transcripció del programa de mà de l'acadèmia de música realitzada pels germans Conill el 3 d'octubre del 1806 a Olot (arxiu privat de la família Solà-Morales)

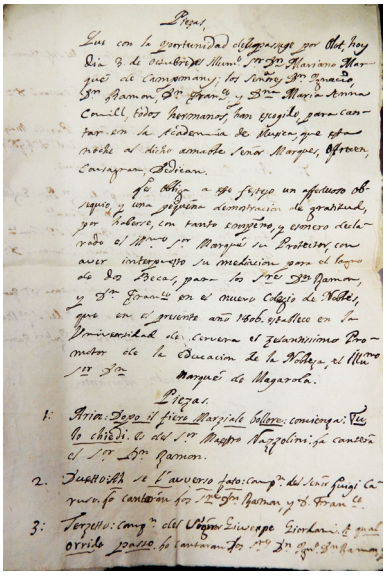


Figura 6. Programa de l'acadèmia de música de la família Conill, anvers.

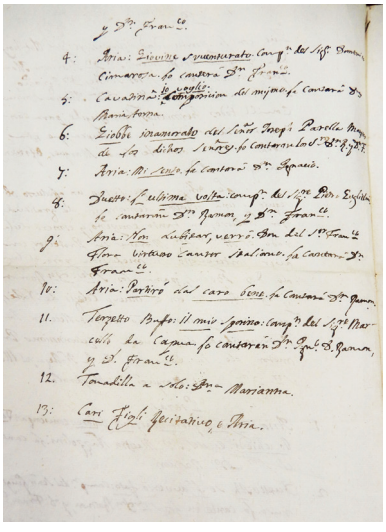


Figura 7. Programa de l'acadèmia de música de la família Conill, revers.

TRANSCRIPCIÓ

[anvers]
/1 Piezas /2 que con la oportunidad del passage por Olot hoy /3 dia 3. de octubre del Illustrísimo Señor Don Mariano Mar /4 ques de Campmany; los señores Don Ignacio, /5 Don Ramon, Don Franco y Doña Maria Anna /6 Conill, todos hermanos, han escogido, para can- /7 tar en la academia de musica, que esta /8 noche al dicho amable señor Marques, ofrecen, /9 consagran, dedican. /10 Les obliga a este festejo un afectuoso ob- /11 sequio y una pequeña demostración de gratitud, /12 por haberse, con tanto empeño, y esmero decla- /13 rado el Illustrísimo Señor Marqués su protector con /14 aver interpuesto su mediación para el logro /15 de dos becas, para los Señores Don Ramon, /16 y Don Francisco en el nuevo colegio de Nobles, /17 que en el presente año 1806 establece en la /18 Universidad de Cervera el zelosissimo Pro- /19 tector de la educación de la Nobleza, el Illustrísimo /20 Señor Don Marqués de Magarola. /21 Piezas. /22 1: Aria *Dopo il fiero Marziale bollore*: comienza *Tu* /22 *lo chiedi*. Es del Señor Maestro Nazzolini. La canterá [sic] /23 el Señor Don Ramon. /24 2: Duetto *Ah se l'avverso fato*: composición del señor Luigi Ca- /25 ruso. Lo cantaran los señores Don Ramon y Don Francisco. /26 3: Terzetto: composición del Señor Giuseppe Giordani *A qual* /27 *orrido passo*. Lo cantaran los Sres Don Ignacio, Don Ramon
[revers]
/1 y Don Francisco. /2 4: Aria: *Giovine svuenturato.* Composición del Signor Domenico /3 Cimarosa. Lo canterá [sic] Don Francisco. /4 5: Cavatina: *Lo voglio.* Composición del mismo. La cantará D^{na} /5 Maria Anna. /6 6: *Giobbe inamorato* del Señor Josep Parella Maestro /7 de los dichos señores. Lo cantaran los Señores Don Ramón y Don Francisco. /8 7: Aria: *Mi sento.* La cantará Don Ignacio. /9 8: Duetto: *L'ultima volta*: composición del Signore Pietro Guglielmi. /10 La cantarán Don Ramón y Don Francisco. /11 9: Aria: *Non dubitar, verró*. Don del Señor Francisco /12 Flora virtuoso cantor italiano. La cantará Don Francisco. /13 10: Aria: *Partiró dal caro bene*. La cantará Don Ramon. /14 11: Terzetto Buffo: *Il mio sposino*: composición del Signore Mar- /15 cello Da Capua. Lo cantaran Don Ignacio, Don Ramón, /16 y Don Francisco. /17 12: Tonadilla a solo: Doña Marianna. /18 13: *Cari Figli*. Recitativo y Aria.

Revista Catalana de Musicologia, núm. XII (2019), p. 259-273
ISSN (ed. impresa): 1578-5297 / ISSN (ed. electrònica): 2013-3960
DOI: 10.2436/20.1003.01.87 / *http://revistes.iec.cat/index.php/RCMus*

ANTON ANDRELANG (1799-1870), TROMPETISTA ALEMÁN EN LA CATALUÑA DE MEDIADOS DEL SIGLO XIX: NUEVA FUENTE PARA EL ESTUDIO DEL REPERTORIO MUSICAL DEL BARROCO HISPÁNICO[1]

NIEVES PASCUAL LEÓN
Conservatorio Superior de Música de Valencia

RESUMEN

Anton Andrelang, trompetista retirado de su puesto al servicio de la corte bávara, residió en Cataluña entre 1851 y 1852 como parte de un viaje en el que pretendía hacer acopio de repertorio musical foráneo. Si bien el valor de la música anotada durante su estancia no fue estimado a su regreso a Múnich, la pervivencia de estas piezas gracias a su conservación en la Biblioteca Estatal de Baviera permite ahora recuperar un importante legado del que no se tenía noticia hasta la fecha y que constituye una maravillosa muestra del repertorio musical del Barroco hispánico.

PALABRAS CLAVE: Anton Andrelang, Joseph Julius Maier, Andrés Lorente, Juan Pablo Pujol, Gracián Babán, Felip Olivelles, Rafael Simón, Luis Vicente Gargallo.

1. El presente artículo se enmarca en los resultados del proyecto coordinado de I+D+I (Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia) titulado *El patrimonio musical de la España moderna (siglos XVII-XVIII): recuperación, digitalización, análisis, recepción y estructuras retóricas de los discursos musicales* (HAR2017-86039-C2-1-P). Fue del doctor Ezquerro el consejo de investigar el legado de Andrelang, y solo a él debo el conocimiento de este fondo. Me gustaría dedicar estas páginas a quien ha sido responsable de toda inspiración desde 1756 y, especialmente, en 2019, con la certeza de que esta pasión contagiosa dará forma y color también al futuro.

ANTON ANDRELANG (1799-1870), TROMPETISTA ALEMANY A LA CATALUNYA DE MITJAN SEGLE XIX: FONT NOVA PER A L'ESTUDI DEL REPERTORI MUSICAL DEL BARROC HISPÀNIC

RESUM

Anton Andrelang, trompetista retirat del seu lloc al servei de la cort bavaresa, va residir a Catalunya entre el 1851 i el 1852 com a part d'un viatge en què pretenia fer aplec de repertori musical forà. Si bé el valor de la música anotada durant la seva estada no va ser valorat al seu retorn a Munic, la pervivència d'aquestes peces gràcies a la seva conservació a la Biblioteca Estatal de Baviera permet ara recuperar un important llegat de què no es tenia notícia fins a la data i que constitueix una mostra meravellosa del repertori musical del Barroc hispànic.

PARAULES CLAU: Anton Andrelang, Joseph Julius Maier, Andrés Lorente, Juan Pablo Pujol, Gracián Babán, Felip Olivelles, Rafael Simón, Luis Vicente Gargallo.

ANTON ANDRELANG (1799-1870), A GERMAN TRUMPETER IN THE CATALONIA OF THE MID 19th C: A NEW SOURCE FOR THE STUDY OF THE SPANISH BAROQUE MUSICAL REPERTOIRE

ABSTRACT

Anton Andrelang, a trumpeter retired from his position in the Bavarian court, lived in Catalonia between 1851 and 1852 while on a trip to collect foreign musical pieces. Although the music he collected during his stay was not deemed of interest on his return to Munich, the survival of these pieces thanks to their conservation in the State Library of Bavaria now allows us to recover an important hitherto unknown legacy, providing a wonderful sample of the musical repertoire of the Spanish Baroque.

KEYWORDS: Anton Andrelang, Joseph Julius Maier, Andrés Lorente, Juan Pablo Pujol, Gracián Babán, Felip Olivelles, Rafael Simón, Luis Vicente Gargallo.

La Biblioteca Estatal de Baviera (*D-Mbs*) alberga entre sus fondos una colección de veintiocho partituras, catalogadas con las signaturas Mus. Ms. 1207 a 1234 que, pese a que hasta la fecha no han sido estudiadas, constituyen un valioso legado, muestra de nuestro patrimonio musical. Todas ellas fueron anotadas por el trompetista bávaro Anton Andrelang (1799-1870) durante su estancia en Cataluña a mediados del siglo XIX y su interés reside en que, habiéndose perdido los originales a partir de los cuales supuestamente se tomaron las copias, este fondo constituye la única fuente de estas obras. De este modo, el estudio del Fondo Andrelang supone una importante contribución al conocimiento, recuperación y difusión de nuestro patrimonio musical, a la vez que pretende poner en valor a sus protagonistas —compositores del Barroco hispánico, hoy injustamente olvidados— y a los centros eclesiásticos en cuyo marco institucional se crearon y sonaron estas piezas.

1. ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Si bien el objeto de este escrito no es el de ahondar en la figura de Anton Andrelang, cuya trayectoria vital y profesional ya ha sido estudiada por Erich Tremmel,[2] a continuación se incidirá brevemente en aquellos acontecimientos que requieren revisión a partir de los datos conocidos hasta la fecha con el objeto de aportar una pequeña contribución a la construcción biográfica de Andrelang.

Nacido el 8 de abril de 1799 en Au bei Bad Aibling, se desconoce cualquier noticia sobre su formación. Se sabe que ingresó con un contrato de prueba en el Hoftrompeter und Hofpauckercorps, esto es, el cuerpo de trompetistas y atabaleros al servicio de la corte de Baviera, el 1 de julio de 1821.[3] Su vinculación se consolidó a partir de noviembre de 1828 y fue reconocida con un incremento salarial en abril de 1829.[4]

Si bien Tremmel estima que Andrelang debió de casarse durante la década de 1820, se ha podido documentar fehacientemente ese dato en la prensa de la época[5]. De este modo, es posible afirmar que Andrelang contrajo matrimonio con Maria Burghart, de origen suizo (de la localidad de Neuenberg, cercana a Saanen) y religión protestante, el 21 de noviembre de 1833 en la parroquia de Santa Anna en Múnich (véase la figura 1).

Independientemente de las causas que motivaron su desvinculación del cuerpo de trompetistas de la corte (fueran problemas de salud o reestructuraciones internas de plantilla), lo cierto es que la situación laboral de Andrelang cambió a partir de 1838: se trasladó a Neuchâtel (Suiza) manteniendo íntegra su pensión como trompetista retirado.[6] Los siguientes años no están documentados; fue su carta de julio de 1849, en la que solicitaba permiso y soporte económico para emprender un viaje por Francia, España, Portugal, Brasil, Estados Unidos e Inglaterra con el objetivo de recoger melodías militares, la que motivó una nueva etapa en su trayectoria.

Si bien el plan de viaje se vio truncado por problemas económicos, su estancia en España, documentada entre principios de 1851 y mediados de 1852, motivó

2. Erich Tremmel, «Anton Andrelang - Trompeter, Komponist und Musiksammler. Beiträge zur Musikgeschichte am königlich bayerischen Hof, zur Rezeption neuer Blasinstrumententypen sowie zu einem Bestand spanischer Musik der Renaissance und des Barok in Bayern», en *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 1987, p. 193-210.

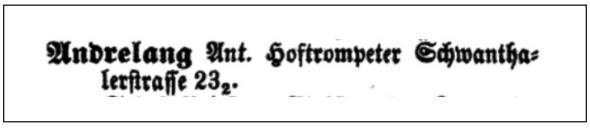
3. La corte bávara era regida en ese momento por Maximiliano I, cuyo mandato se extendió hasta 1825. Fue sucedido por Luis I de Baviera (1825-1848) y éste, a su vez, por Maximiliano II (1848-1864).

4. Erich Tremmel, «Anton Andrelang - Trompeter, Komponist und Musiksammler. Beiträge zur Musikgeschichte am königlich bayerischen Hof, zur Rezeption neuer Blasinstrumententypen sowie zu einem Bestand spanischer Musik der Renaissance und des Barok in Bayern», en *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 1987, p. 193-194.

5. *Der Bayerische Landbote*, 332 (28 noviembre 1833), p. 4.

6. Erich Tremmel, «Anton Andrelang - Trompeter, Komponist und Musiksammler. Beiträge zur Musikgeschichte am königlich bayerischen Hof, zur Rezeption neuer Blasinstrumententypen sowie zu einem Bestand spanischer Musik der Renaissance und des Barok in Bayern», en *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 1987, p. 198


In der St. Anna-Pfarr.
Den 21. Nov.: Hr. Anton Andrelang, kgl. Hoftrompeter, mit Maria Burgbart, Wirths-Tochter von Neuenburg in der Schweiz (protestantischer Confession).


Andrelang Ant. Hoftrompeter Schwanthalerstraße 23₂.

FIGURAS 1 Y 2. Recorte de prensa (1833) y de la guía de direcciones de Múnich (1860) que documentan el matrimonio y residencia de A. Andrelang.
FUENTE: *Der Bayerische Landbote*, 332 (28 noviembre 1833), p. 4, y SIEBERT, M. (ed.), *Adressbuch für München*, Múnich: Polizeidirektion München, 1860, p. 74, respectivamente.

la copia de un importante corpus musical del que Andrelang ya daba cuenta en una misiva dirigida desde Barcelona al rey Maximiliano II en octubre de 1851 en la que le solicitaba soporte financiero. Esa solicitud, sin embargo, no fue atendida y el músico hubo de regresar llevando consigo estas copias a Múnich y poniéndolas a la venta a través del librero anticuario J. Oberdorfer en 1859.[7] Si bien Tremmel asegura que en esas fechas Andrelang ya no residía en la capital bávara, la guía de direcciones de la ciudad todavía incorpora un registro con su nombre en 1860 (véase la figura 2).[8] A la adquisición parcial de este fondo (de 28 de sus piezas) por parte de Julius Maier, responsable de la colección de música de la biblioteca de la corte, y a su posterior inclusión en la Biblioteca Estatal de Baviera, se debe la actual disponibilidad de las piezas que hoy se encuentran en ella; no obstante, ha de lamentarse la pérdida de otras muchas obras que Maier no seleccionó en esta compra, por lo que se mantuvieron en el anticuariado de Oberdorfer[9] y que actualmente se encuentran en paradero desconocido.

2. EL FONDO ANDRELANG

Partiendo de la valiosa documentación que aporta Tremmel sobre el fondo documental que nos ocupa, a continuación presentaré una tabla-resumen con las piezas que integran el fondo tal como se conoce en la actualidad.

7. Jacob OBERDORFER (ed.), *VIII. Verzeichnis von Musikalien und Büchern über Musik*, Múnich, 1859.
8. M. SIEBERT (ed.), *Adressbuch für München*, Múnich, Polizeidirektion München, 1860, p. 74.
9. Jacob OBERDORFER (ed.), *IX. Verzeichnis von Musikalien und Büchern über Musik*, Múnich, 1860.

TABLA 1
Resumen de las piezas que integran el fondo y su numeración en diversos documentos

Catálogo D-Mbs (compra Julius Maier) [tipografía original en nombres y títulos]	*(1) Numeración carta 1851*	*(2) Numeración partitura*	*(3) Numeración Oberdorfer VIII*
MUS. MS. 1207. Gracian Baban: *De lamentatione Jeremiae Prophetae (sábado santo)*		46	30
MUS. MS. 1208. Gracian Baban: *De lamentatione Jeremiae Prophetae (feria sexta)*		45	31
MUS. MS. 1209. F. Borgueres: *Psalmus*	21	38	129
MUS. MS. 1210. F. Borgueres: *Magnificat*		39	131
MUS. MS. 1211. Gaspar Dotart: *Miserere*	15	28, tachado 27	209
MUS. MS. 1212. Luys Gargallo: *Miserere*		42	235
MUS. MS. 1213. Luys Gargallo: *Salmo Principes*		43	236
MUS. MS. 1214. Andres Lorente: *Ave maris stella*	3	5	362
MUS. MS. 1215. Andres Lorente: *Motete, de vuestra señora*	2	6	350
MUS. MS. 1216. Andres Lorente: *Magnificat*	1	7	352
MUS. MS. 1217. Andres Lorente: *Ave maris stella*	4	4	351
MUS. MS. 1218. Andres Lorente: *Ave maris stella*	5	3	361
MUS. MS. 1219. Mauricio Espana [Espona]: *Motete*		51	384
MUS. MS. 1220. Miguel Monchin y Panzano: *Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae*		44	411
MUS. MS. 1221. N. Moreno: *Misa*	14	27, tachado 25	412
MUS. MS. 1222. Felipe Olivellas: *Misa*	12	25, tachado 23	478
MUS. MS. 1223. Felipe Olivellas: *Misa*		26, tachado 24	479
MUS. MS. 1224. Juan Pujol: *Et misericordia*		36	538
MUS. MS. 1225. Juan Pujol: *Himno*	20	31	536
MUS. MS. 1226. Juan Pujol: *Salmo*	17	35	537
MUS. MS. 1227. Sensillo [Se trata de un error de copia y transmisión, pues «sensillo» no es nombre de autor, sino de técnica de composición.]: *Ave Regina caelorum*		29, tachado 28	600
MUS. MS. 1228. Rafael Simon: *Magnificat*	8	22	605

TABLA 1 *(Continuación)*
Resumen de las piezas que integran el fondo y su numeración en diversos documentos

Catálogo D-Mbs (compra Julius Maier) [tipografía original en nombres y títulos]	*(1) Numeración carta 1851*	*(2) Numeración partitura*	*(3) Numeración Oberdorfer VIII*
MUS. MS. 1229. Rafael Simon: *Misa*	9	21	606
MUS. MS. 1230. Antonio Theodoro Ortells: *Motete*		47	506
MUS. MS. 1231. Geronimo de la Torre: *Miserere*		41	655
MUS. MS. 1232. Bernard Tria: *De profundis tenebrarum*	16	40	656
MUS. MS. 1233. Francisco Valls: *Misa*	11	24, tachado 23	659
MUS. MS. 1234. F. A. Soler: *2 canon*		20	609

FUENTE: Elaboración propia.

Las columnas registran (1) la numeración de acuerdo a la citada carta de 1851, (2) la numeración que el propio Andrelang anotó sobre las copias en tinta roja y (3) la numeración que reciben en el catálogo del anticuario Oberdorfer de julio de 1859. Posteriormente, se profundizará sobre las fuentes enumeradas en estos tres documentos, esto es, que fueron copiadas por el trompetista, y que, sin embargo, no formaron parte de la compra de Maier.

(1) El listado de obras ya copiadas por Andrelang en octubre de 1851 y enumeradas en esta carta dirigida al rey Maximiliano II de Baviera desde Barcelona con objeto de rendir cuentas ante este de los frutos de su viaje, incluye un total de veintidós obras, entre las que, además de las comprendidas en la tabla (véase la segunda columna de la tabla anterior) por encontrarse actualmente en la Biblioteca Estatal de Baviera, aparecían las siguientes:[10]

6. Andrés Lorente: *Gratias tibi Deus* a tres voces
7. Andrés Lorente: *Ave Maria* a dos voces
10. Rafael Simón: *Misa* a seis voces
13. Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Misa* a cuatro voces
18. Juan Pablo Pujol: *Salmo* a cuatro voces
19. Juan Pablo Pujol: *Salmo* a cuatro voces
22. Francisco Guerrero: *Salmo* a cuatro voces

El reducido listado incluido en la carta corresponde, pues, a un primer periodo de copia durante los primeros meses de su estancia en España, en el que, según Andrelang, habría visitado «las bibliotecas de Madrid, Toledo, Salamanca y

10. En este listado, al igual que en el que consta en relación al tercer catálogo (3), he optado por normalizar los nombres de los compositores y obras, así como traducir los títulos que así lo requirieran.

Valencia».[11] De este modo, el estudio de su procedencia permite trazar el recorrido que Andrelang pudo haber seguido entre los centros de documentación donde dispuso de las fuentes musicales originales a partir de las que, supuestamente, habría obtenido estas copias.

El grupo más nutrido está constituido por un conjunto de obras de Andrés Lorente (1624-1703). Teniendo en cuenta que el teórico y compositor residió en Alcalá de Henares con motivo, primero, de sus estudios en la universidad y, más tarde, por su empleo como docente y decano de la Facultad de Artes, así como de su actividad como organista de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, es lógico pensar que Andrelang accediera a estas fuentes en esta localidad. Entre estas piezas figuran tres *Ave maris stella* (Mus. Ms. 1214, a 5 voces, y Mus. Ms. 1217 y 1218, a 4 voces), el *Motete de Nuestra Señora* (Mus. Ms. 1215, a 6 voces) y el *Magnificat* (Mus. Ms. 1216, a 8 voces), que muy probablemente fueron anotados a partir del tratado *El porque de la musica* (1672), de Lorente,[12] que incluye en su libro IV estas mismas piezas. Nótese la coincidencia entre impresos y manuscritos (figuras 3-6).
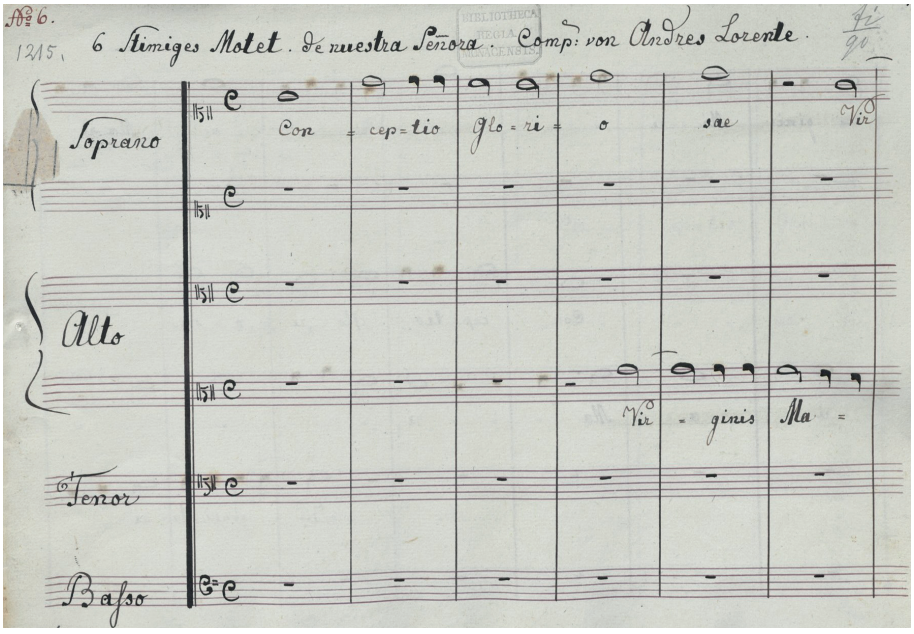
La hipótesis de la copia a partir del tratado —o, incluso, de una copia «intermedia» obtenida a partir de este y que, a su vez, hubiera sido la fuente para Andrelang— se ratifica por la semejanza entre el texto que aparece en la página inicial del *Magnificat* manuscrito y la breve reseña biográfica sobre Lorente y fecha de publicación en la portada del tratado (véanse las figuras 7 y 8). El resto de piezas de Lorente anotadas hasta octubre de 1851, esto es, *Gratias tibi Deus*, a 3 voces, y *Ave Maria*, a 2 voces (ambas piezas en paradero desconocido en la actualidad al no formar parte del fondo adquirido por Maier), pudieron haberse copiado a partir de originales localizados en la Magistral de Alcalá.

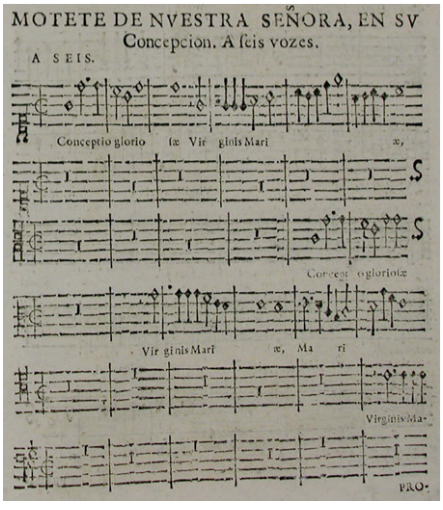
Por otra parte, y a excepción de Palestrina y de Guerrero —cuya obra había gozado de tal difusión que podría haber sido anotada a partir de ejemplares localizados en cualquier lugar de la Península—, el resto de autores representados en este primer listado (Pujol, Simón, Olivelles, Dotart, Valls, Tria y Borgueres) son de origen catalán, y sus obras, a las que Andrelang podría haber accedido desde su localización en Barcelona, donde ya se encontraba en el momento en que redactó la citada carta, habrían sido consultadas durante la estancia del alemán en Barcelona.

(2) El segundo catálogo que debemos considerar es el sugerido por las anotaciones hechas en color rojo por el propio Andrelang sobre las partituras (véase la
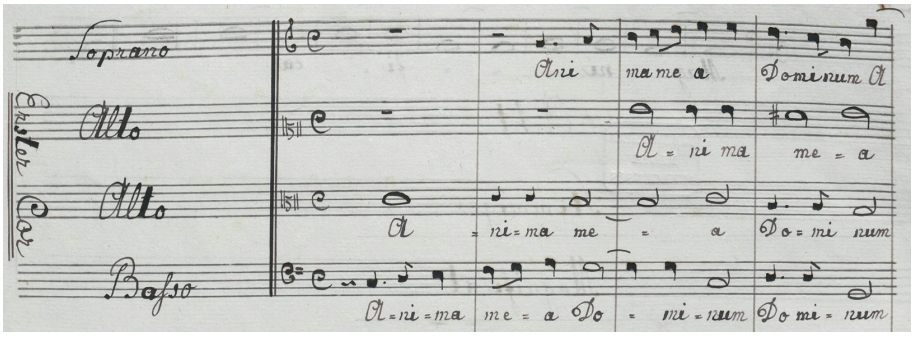
11. Citado en Erich TREMMEL, «Anton Andrelang - Trompeter, Komponist und Musiksammler. Beiträge zur Musikgeschichte am köninglich bayerischen Hof, zur Rezeption neuer Blasinstrumententypen sowie zu einem Bestand spanischer Musik der Renaissance und des Barok in Bayern», en *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 1987, p. 207.
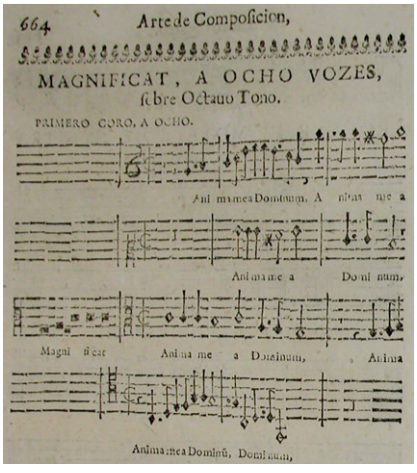
12. Andrés LORENTE, *El porque de la musica: en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de organo, contrapunto y composicion y en cada uno de ellos nuevas reglas, razon abreviada, en utiles preceptos, aun en las cosas mas dificiles, tocantes a la harmonia musica, numerosos exemplos, con clara inteigencia en estilo breve, que al Maestro deleytan, y al Discipulo enseñan, cuya direccion se verá sucintamente anotada antes del Prologo*.





FIGURAS 3 Y 4. Fragmento de la página inicial del *Motete de Nuestra Señora* (Mus. Ms. 1215) y fragmento correspondiente en el tratado *El porque de la musica*, Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672, p. 655.



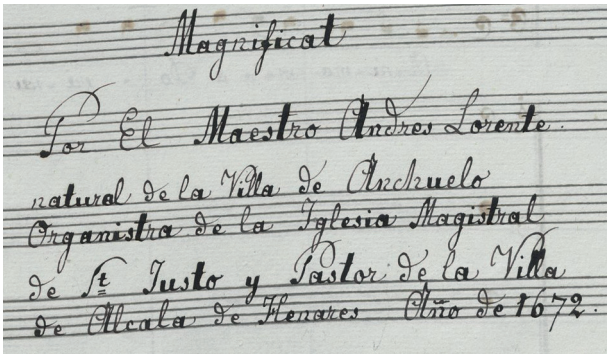


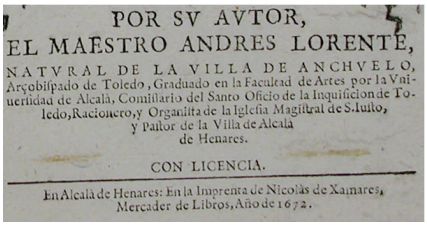
FIGURAS 5 Y 6. Fragmento de la página inicial del *Magnificat* (Mus. Ms. 1216) y fragmento correspondiente en el tratado *El porque de la musica*, Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672, p. 664.

tercera columna de la tabla anterior). La numeración, que alcanza hasta la cifra 51 en su registro más elevado, sugiere la pertenencia al fondo de, al menos, veintitrés piezas más además de las pertenecientes a la colección adquirida por Maier. Nótese cómo algunas de las cifras (24-29) aparecen sobrescritas, en lo que sugiere la inclusión de una obra más a la colección (en este caso, la n.° 23, no conservada) que habría requerido la renumeración de las siguientes piezas.

Si bien no resulta posible *a priori* esclarecer cuáles fueron las piezas que completaban esta numeración en tinta roja, el estudio de las piezas contenidas en el tercero de los listados servirá para establecer ciertas premisas sobre ellas.

(3) Y es que, como ya se ha dicho en la introducción biográfica, a su regreso a Múnich en 1852, ante la falta de interés oficial por la música que había recopilado durante su viaje, Andrelang se vio en la necesidad de poner las copias a la venta

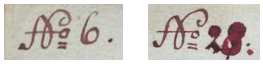




FIGURAS 7 Y 8. Fragmentos de la página inicial del *Magnificat* (Mus. Ms. 1216) y portada de *El porque de la musica*, Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672.

a través del librero anticuario Jacob Oberdorfer. La Biblioteca Estatal de Baviera conserva una serie de catálogos de este negocio, datados entre 1855 y 1864 (*Verzeichniß von Musikalien und Büchern vorräthig bei Jacob Oberdorfer*, *Antiquar in München*, III-XV). Especialmente interesante resulta la comparación de los ejemplares VII, VIII y IX, que muestran el estado anterior, simultáneo y posterior a esta transacción entre trompetista y librero. De este cotejo se desprenden interesantes resultados que permiten revisar la aportación, por otra parte fundamental, de Tremmel.

En primer lugar, se deduce que Andrelang debió de poner a disposición del librero sus copias durante la primavera de 1859, ya que en el volumen VII del catálogo (febrero de 1859) todavía no aparecen las copias que sí se incluyen en el volumen VIII (julio de 1859). Tal como se demostrará a continuación, se plantea la hipótesis de que Oberdorfer vendiera alguna obra de la colección antes de publicar el volumen VIII. De entre las obras incluidas en él, por su origen hispánico y vin-



FIGURAS 9 Y 10. Fragmentos de las primeras páginas de las piezas catalogadas como Mus. Ms. 1215 y Mus. Ms. 1211.

culación tanto con la colección conservada en la Biblioteca Estatal de Baviera como con el listado que consta en la carta de 1851 (1), pueden atribuirse a la transacción entre librero y trompetista un total de cuarenta y seis obras, entre las que, además de las incluidas en la tabla superior, constan las siguientes veinte piezas (con su correspondiente número de referencia dentro del catálogo):

249. Francisco Guerrero: *Magnificat* a cuatro voces
353. Andrés Lorente: fuga a seis voces
354. Andrés Lorente: ejemplo de frase a ocho voces
[355. Andrés Lorente: ejemplo de frase a doce voces][13]
356. Andrés Lorente: 2 fugas a cinco voces
357. Andrés Lorente: 18 fugas a cuatro voces
358. Andrés Lorente: 30 fugas a tres voces con coral
359. Andrés Lorente: 25 ejemplos a tres voces sobre un contrapunto con coral
360. Andrés Lorente: 12 fugas a dos voces
363. Andrés Lorente: ejemplos sobre una frase a ocho voces
364. Andrés Lorente: 2 ejemplos para una frase a siete voces
365. Andrés Lorente: 50 ejemplos para una frase a dos voces
366. Borgueres: *Benedicamus Domino* a cuatro voces
407. Luis de Milán: *Amar, nacer, horar y sentir* a cuatro voces con órgano
408. Luis de Milán: *Canción pastoril para el nacimiento de Jesucristo* a dos voces con órgano
509. G. P. da Palestrina: himno (*Pange lingua*) y pasión (*Non in die festo*) a cuatro voces
539. Juan Pablo Pujol: *Benedicamus Domino* a cuatro voces
540. Juan Pablo Pujol: salmo *In te Domine speravi* a cuatro voces
604. Rafael Simón: *Alma redeptoris mater* a seis voces
610. Antonio Soler: canon a cinco voces

Al comparar este catálogo con el listado (1) facilitado por Andrelang en su carta de 1851, se constata la presencia en ambos de la obra de Rafael Simón, *Alma redemptoris mater*. Por otra parte, Tremmel relaciona la misa de Palestrina incluida en (1) con la misa *Iste confessor*, a cuatro voces, de Palestrina, incluida en el volumen VIII de Oberdorfer con número de registro 510.[14] Sin embargo, creo que su asociación junto al resto de obras copiadas por Andrelang no es correcta, pues esta obra se encuentra ya registrada en el volumen VII, previo a la transacción y, por tanto, con un origen distinto al del fondo que nos ocupa. Al listado que aporta Tremmel de obras no adquiridas por Maier, corresponde, en cambio, añadir las

13. El código 355 falta en el catálogo, seguramente debido a un error u omisión de este registro al saltar de página (pues el 356 aparece en página nueva). Sin embargo, el cotejo del volumen IX de Oberdorfer permite comprobar que existía un registro más correspondiente a Andrés Lorente.

14. Erich TREMMEL, «Anton Andrelang - Trompeter, Komponist und Musiksammler. Beiträge zur Musikgeschichte am königlich bayerischen Hof, zur Rezeption neuer Blasinstrumententypen sowie zu einem Bestand spanischer Musik der Renaissance und des Barok in Bayern», en *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 1987, p. 205.

referencias 355 (véase la nota al pie 13) y 360 (omitidas quizás por error en su listado).

De este modo, considerando conjuntamente el listado inicial (1) y el catálogo de Oberdorfer (3), se obtiene un total de veintisiete obras que, habiendo pertenecido al fondo Andrelang, se encuentran hoy en paradero desconocido. Ese dato resulta coherente con, al menos, los veintitrés registros perdidos según la numeración roja que aparece sobre las partituras (2).

Las piezas atribuidas a Lorente en este listado (353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 363, 364 y 365) pueden relacionarse fácilmente con los ejemplos musicales con los que el autor ilustra *El porque de la musica.* En este sentido, el término *frase* (traducción literal del término *Satz* que aparece en el catálogo alemán) debe entenderse como cláusula, en términos correspondientes al tratado del que se asume fueron extraídos (concretamente, de su libro IV, *Arte de composición*); desconocemos, no obstante, qué ejemplos de entre los muchos que incluye este texto habrían sido los que despertaran el interés de Andrelang y motivaran su copia, puesto que la agrupación que propone Andrelang en estas copias no coincide con la organización de modelos que aparecen en el tratado de Lorente como muestras de composición.

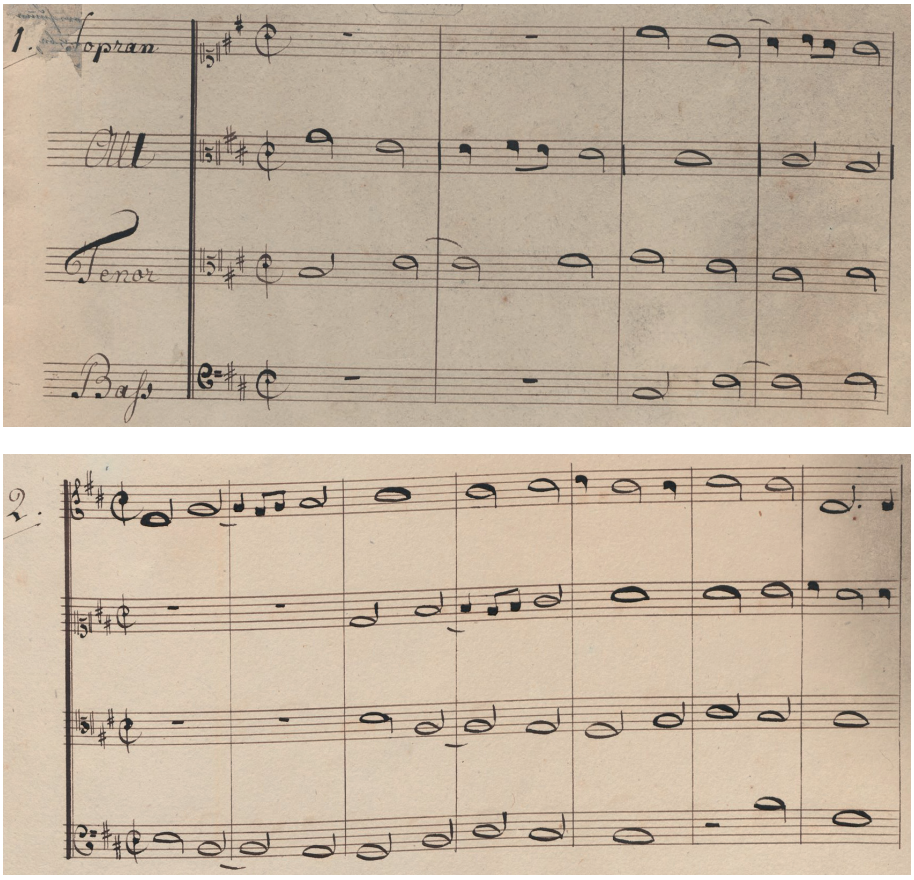
Por otra parte, y ante la comprobada correspondencia (véanse las figuras 11-14) de los sí conservados cánones a cuatro voces de Soler (Mus. Ms. 1234) con los cánones propuestos y resueltos en la *Llave de la modulación* (1762), cabe plantearse la hipótesis de que el *Canon a cinco voces* incluido en el catálogo Oberdorfer y no conservado en la actualidad se tratara también de uno de los ejemplos aportados por Soler en su tratado (por ejemplo, de las resoluciones propuestas en las páginas 200, 214 o 223),[15] copiado a partir del propio libro o de alguna transcripción de esta música que Andrelang pudiera haber encontrado en los archivos y bibliotecas en los que investigó.

Como ya se ha dicho antes en relación con las obras de Guerrero y Palestrina incluidas en el listado de la carta (1), también las copias del *Magnificat* (249), *Pange lingua* y *Non in die festo* (509) podrían haberse realizado en cualquiera de los archivos que visitó Andrelang, pues la difusión de la obra de ambos autores dificulta la concreción de su ubicación en alguna determinada sede.

Sin embargo, las obras de Juan Pablo Pujol (539 y 540) apuntan directamente a la Catedral de Barcelona, donde cabe pensar que Andrelang trabajara anotando esta música a partir de los ejemplares que todavía se conservan —transferidas a la Biblioteca de Cataluña— del salmo *In te Domine speravi* (*E-Bbc*, M 755/3c)[16] y *Benedicamus Domino* (*E-Bbc*, M 1573/4). Por otra parte, se desconoce todavía la procedencia de las obras de Borgueres (366), Milán (407 y 408) y Simón (604).

15. Antonio SOLER, *Llave de la modulación y antigüedades de la música, en que se trata del fundamento necesario para saber modular: teórica y práctica para el más claro conocimiento de cualquier especie de figuras, desde el tiempo de Juan de Muris, hasta hoy, con algunos cánones enigmáticos y sus resoluciones*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1762.

16. Si bien a ocho voces en la versión catalana, frente a las cuatro voces con las que aparece descrito en el catálogo de Oberdorfer.

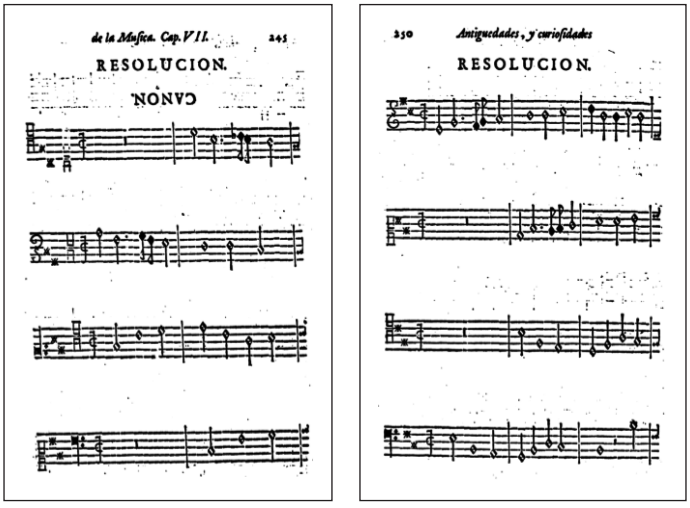


FIGURAS 11 Y 12. Fragmentos de las páginas iniciales de los dos cánones a cuatro voces de A. Soler (Mus. Ms. 1234).

Un último eslabón en el estudio del fondo Andrelang puede ser el estudio del volumen IX del catálogo Oberdorfer (enero de 1860) que incluye ya únicamente once piezas de esta colección.[17] Estas piezas, que debieron de venderse durante los meses siguientes, se encuentran en paradero desconocido en la actualidad. Son las siguientes:

308. Francisco Guerrero: *Magnificat* a cuatro voces

17. Nótese cómo el número de referencia cambia respecto al correspondiente registro en el catálogo VIII, pues su asignación se realiza por orden alfabético cada vez y, por tanto, se somete a las variaciones de inventario. Se ofrece en este listado la traducción literal al español de los títulos a partir de la referencia alemana con la que aparecen referidas las piezas en el catálogo de Oberdorfer.



FIGURAS 13 Y 14. Fragmentos correspondientes en el tratado *Llave de la modulación*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1762, p. 245 y 250.

505. Andrés Lorente: 12 fugas a dos voces
506. Andrés Lorente: 50 ejemplos para una frase a dos voces
507. Andrés Lorente: 25 ejemplos a tres voces sobre un contrapunto con coral
508. Andrés Lorente: 30 fugas a tres voces con coral
509. Andrés Lorente: 2 ejemplos para una frase a siete voces
510. Andrés Lorente: ejemplos sobre una frase a ocho voces
511. Andrés Lorente: ejemplo de frase a doce voces
568. Luis de Milán: *Amar, nacer, horar y sentir* a cuatro voces con órgano
711. Juan Pablo Pujol: salmo *In te Domine speravi* a cuatro voces
794. Antonio Soler: canon a cinco voces

En definitiva, el estudio de esta colección de piezas supone una clave fundamental para caracterizar los procesos de difusión musical durante el siglo XIX, personificado aquí en la figura de Anton Andrelang. En este caso, resulta curioso que el trompetista, que había justificado su viaje esgrimiendo su deseo de formarse como compositor y de obtener muestras de melodías militares para su supuesta ejecución por parte del cuerpo de trompeteros reales, mostrara interés, tal como demuestra esta colección de manuscritos, por un repertorio (polifonía y música litúrgica) tan distante y poco aprovechable como música militar. Por otra parte, el contenido de estos manuscritos permite rescatar valiosas muestras de nuestro patrimonio musical y, de este modo, ejercer una acción de justicia ante un corpus compositivo desconocido o desatendido hasta la fecha. La puesta en valor de estas piezas se completará con su edición crítica en partitura, sobre la que trabajo en la actualidad.

BIBLIOGRAFÍA

LORENTE, Andrés. *El porque de la musica: en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de organo, contrapunto y composicion y en cada uno de ellos nuevas reglas, razon abreviada, en utiles preceptos, aun en las cosas mas dificiles, tocantes a la harmonia musica, numerosos exemplos, con clara inteigencia en estilo breve, que al Maestro deleytan, y al Discipulo enseñan, cuya direccion se verá sucintamente anotada antes del Prologo*. Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares, 1672. [Existe una edición facsímil a cargo de José Vicente González Valle: Barcelona, CSIC, 2002. (Textos Universitarios; 38)]

OBERDORFER, Jacob (ed.). *VIII. Verzeichnis von Musikalien und Büchern über Musik*. Múnich: Jacob Oberdorfer, 1859.

— *IX. Verzeichnis von Musikalien und Büchern über Musik*. Múnich: Jacob Oberdorfer, 1860.

SIEBERT, M. (ed.). *Adressbuch für München.* Múnich: Polizeidirektion München, 1860.

SOLER, Antonio. *Llave de la modulación y antigüedades de la música, en que se trata del fundamento necesario para saber modular: teórica y práctica para el más claro conocimiento de cualquier especie de figuras, desde el tiempo de Juan de Muris, hasta hoy, con algunos cánones enigmáticos y sus resoluciones*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1762.

TREMMEL, Erich. «Anton Andrelang - Trompeter, Komponist und Musiksammler. Beiträge zur Musikgeschichte am königlich bayerischen Hof, zur Rezeption neuer Blasinstrumententypen sowie zu einem Bestand spanischer Musik der Renaissance und des Barok in Bayern». En: KRAUTWURST, Franz (ed.). *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*. Tutzing: Hans Schneider, 1987, p. 193-210.

Revista Catalana de Musicologia, núm. XII (2019), p. 275-309
ISSN (ed. impresa): 1578-5297 / ISSN (ed. electrònica): 2013-3960
DOI: 10.2436/20.1003.01.88 / *http://revistes.iec.cat/index.php/RCMus*

ELS ORGUES GRANS DE MONTSERRAT (II): DES DEL 1811 FINS AL 2009

RAMON ORANIAS I ORGA
Societat Catalana de Musicologia

RESUM

Pau Obradors, el 1830, bastí el gran instrument de la basílica. La seva obra serà continuada, en el temps, pel mallorquí Joan Puig i per Miquel Bertran. L'arribada d'un nou director de l'Escolania, el pare Guzmán, propicià l'establiment d'un nou instrument a l'església, el d'Eusebi Nicolau, el 1890. L'activitat musical, després de les festes de la celebració del mil·lenari del trobament de la Sagrada Imatge, motivà l'establiment d'un nou orgue, el 1896, encarregat a Aquilino Amezua. L'establiment a Collbató de l'orguener Silvio Puggina donà un nou orgue als escolans, el 1922. El de Nicolau passà a la Sala d'Assaig dels petits cantors. L'avançament de la reforma propugnada pel Concili II del Vaticà motivà, el 1958, l'establiment de l'orgue d'Amezua com a orgue de cor en el cor inferior i únic instrument de la basílica. Fou reformat i ampliat per Rafael Puignau, d'OESA, que li va donar una tímbrica neoclàssica. Després de reparacions successives (1968 i 1992), es retirà definitivament el 2009. També cal esmentar els dos instruments de Gabriel Blancafort, a la capella del cambril (1969) i a l'oratori de Sant Fructuós (1970).

PARAULES CLAU: Montserrat, orgue, Pau Obradors, Eugeni Nicolau (Nicolàs), Aquilino Amezua, Silvio Puggina, Gregori Estrada, Gabriel Blancafort.

THE GREAT ORGANS OF MONTSERRAT (II): FROM 1811 TO 2009

ABSTRACT

Pau Obradors built the great organ of the basilica of Montserrat in 1830. His work would be continued in time by the Majorcan Joan Puig and by Miquel Bertran. The arrival of a new director of the monastery's music school, Father Guzmán, led to installation of a new organ by Eusebi Nicolau in the church in 1890. Subsequently, the musical activity after the celebration of the millennial of the finding of the holy image of Our Lady of Montserrat prompted a new organ commissioned to Aquilino Amezua to be installed in 1896. After that, the establishment of the organ-maker Silvio Puggina in the town of Coll-

bató led to the acquisition of a new organ for the choirboys in 1922 and Nicolau's organ was transferred to the rehearsal room of the boys' choir. The advance of the reform proposed by the Second Vatican Council caused Amezua's organ, the only one in the basilica, to be installed as the choir organ in the Lower Choir. It was reformed and enlarged by Rafael Puignau of OESA, giving it a neoclassical timbre. Following successive repairs in 1968 and 1992, this instrument was permanently removed in 2009. Mention should also be made of the two organs by Gabriel Blancafort, one in the Throne's Chapel (1969) and the other in the oratory of Saint Fructuosus (1970).

KEYWORDS: Montserrat, organ, Pau Obradors, Eugeni Nicolau (Nicolàs), Aquilino Amezua, Silvio Puggina, Gregori Estrada, Gabriel Blancafort.

INTRODUCCIÓ

En un article anterior,[1] intentàvem d'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, donat 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*,[2] com a complement de l'article del pare Xavier Altés,[3] arran de la inauguració del nou instrument, he tingut l'oportunitat de portar-lo a terme i mirar de descobrir, 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 aquest espai sagrat montserratí. En aquella primera part, ens cenyíem des dels inicis del segle XVI fins a la Guerra del Francès, el 1811. Ara ho fem a partir d'aquell fatídic 1811, fins a la retirada de l'instrument bastit per Aquilino Amezua, el 1896, i desmuntat el 2 de gener del 2009. Aquest orgue va ser reformat i traslladat al cor inferior de la basílica el 1958, i modificat posteriorment el 1967 i el 1992.

Evidentment, la base documental primària d'aquest escrit reposa sobre uns apunts dispersos i inèdits del pare Gregori Estrada i Gamissans, mestre de capella i organista d'aquest monestir, juntament amb l'article d'investigació, només en el camp històric, realitzat pel pare Francesc Xavier Altés i Aguiló (1948-2014), monjo d'aquest monestir i historiador, que ens deixà tan prematurament, i l'experiència, des del 1974, del qui signa aquestes ratlles.

1. Ramon ORANIAS I ORGA, «Els orgues grans de Montserrat (I): des del segle XVI fins al 1811», *Revista Catalana de Musicologia*, XI (2018), p. 63-81.

2. *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», a *La llum del so*: *El nou orgue de Montserrat*, p. 19-47.

I. L'ORGUE CLÀSSIC I ELS INSTRUMENTS ROMÀNTICS, DESPRÉS DE LA DESTRUCCIÓ (1811)

Després de la desfeta de l'estiu del 1811 per les tropes franceses, que sojornaren més de dos mesos al monestir de Montserrat, amb la destrucció consegüent del temple quan van marxar, l'11 d'octubre, no fou fins al 1825, finalitzat el Trienni Constitucional, que es pogué disposar d'un nou orguenet en el presbiteri de l'església, potser a partir del que quedava del petit instrument que es destruí en aquell període de clausura del monestir. No en sabem detalls, de la composició, només que finalment s'optà per comprar-ne un altre, amb «excelentes voces»,[4] el maig d'aquell any, al preu de 1.200 lliures. I aquí sí que ja tenim com a mantenidor el nom de l'orguener que més tard va bastir el nou instrument major. És el mestre Pau Obradors, de Moià o de Manresa, qui des d'aleshores és l'orguener del monestir. Malgrat les maltempsades d'aquest segle, aquell petit instrument anomenat ja *dels escolans* restà en el presbiteri montserratí. Abans del 1858 es canvià de lloc i ocupà la banda esquerra. En disposem un gravat del desembre del 1887, en què surt parcialment. Era un instrument d'un sol teclat, d'una sonoritat molt agradable i semblant a la de l'orgue gran. Ho corroboren testimonis oculars.[5] Desaparegué el 1890 en ser substituït per l'instrument d'Eugeni Nicolàs o Nicolau.

L'orgue de Pau Obradors (1830)

Gràcies a la visita que efectuaren el rei Ferran VII i la reina Amèlia el 12 d'abril del 1828, i al donatiu que hi feren, de mig milió de rals de billó, fou possible emprendre una reforma en profunditat de l'interior de l'església. I dins del temple, el bastiment d'un nou orgue, ara al costat del cor superior, a la capella veïna que, fins a la seva destrucció, havia ocupat l'instrument anterior. Costà 2.000 duros. El disseny de la façana correspongué a l'arquitecte responsable de tota la reforma, Antoni Cellés i Azcona, i s'encomanà la seva realització al seu ajudant, també arquitecte, Antoni Llausàs, i a l'escultor barceloní Celdoni Guixà. Només se'n construí la cadireta interior o positiu i alguns registres del cos principal. Tenia un flautat de façana de 8′, i en el projecte originari hi hauria un joc, potser partit, de llengüeteria horitzontal, tal com pot apreciar-se en l'espai buit, sota el flautat, en la

4. Francesc Xavier Altés i Aguiló, «A través dels orgues de l'església-basílica de Montserrat», a *La llum del so*: *El nou orgue de Montserrat*, p. 33.

5. Els pares Adeodat Marcet (antic escolà del 1883) i Remigi Aixelà (postulant el 1889). Gregori Estrada i Gamissans, Manuscrit inèdit, Arxiu Gabriel Blancafort, p. 18. Aquest manuscrit, a més de la llibreta amb la pàgina esmentada, està constituït per anotacions en un conjunt de més llibretes, escrites a mà i no completes, juntament amb papers solts, a voltes mecanografiats, que pertanyen a diverses èpoques. Tot el conjunt està guardat en una carpeta a l'Arxiu Gabriel Blancafort del monestir.

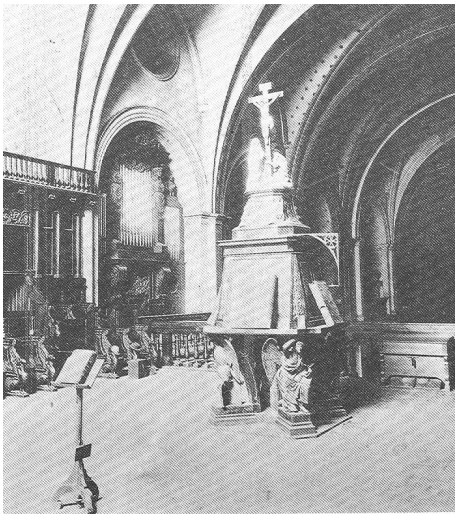


FIGURA 1. L'orgue de Pau Obradors (1830).

fotografia feta entre el 1887 i el 1892.[6] Tenia tres teclats,[7] l'extensió dels quals era de do_1 a fa_5, i a banda i banda, en una línia vertical doble, els 36 registres. El pedal eren uns botons que abraçaven una octava, de do_1 a do_2. L'exclaustració del 1835 n'aturà la construcció, que es reprengué el 1844 en reobrir-se el santuari, però no el monestir. En l'acte solemne de la reposició pública de la Santa Imatge el 7 de setembre del 1844, amagada des del 1836, el pare Benet Brell, mestre de l'Escolania, exercí el seu mestratge en el seu teclat. S'hi seguí treballant. El 1863 hi trobem l'orguener Esteve Font,[8] en la conservació i en el manteniment dels orgues. En aquell mateix any, continuà l'obra Joan Puig Caldés,[9] originari de Llucmajor (Mallorca), establert llavors a Barcelona. Se li encomanà la seva conclusió, en vista a les festes del mil·lenari de la troballa de la Santa Imatge, el mes d'abril del 1880.[10] Tre-

6. Francesc Xavier ALTÉS I AGUILÓ, «A través dels orgues de l'església-basílica de Montserrat», a *La llum del so*: *El nou orgue de Montserrat*, p. 34.

7. *Revista Popular*, 10 (1815), p. 219. Ho confirma en vistes a les festes del mil·lenari, tot i que s'excedeix en el nombre de registres.

8. Francesc Xavier ALTÉS I AGUILÓ, «A través dels orgues de l'església-basílica de Montserrat», a *La llum del so*: *El nou orgue de Montserrat*, p. 35. També la guia de Cayetano CORNET Y MAS, *Tres días en Montserrat*, 2a ed., p. 170, hi fa referència quan afirma: «Su conclusión es otra de las mejoras que con mas urgencia exige la importancia del culto de este Santuario».

9. Cayetano CORNET Y MAS, *Tres días en Montserrat*, 3a ed., p. 112, afirma: «El órgano actual, empezado por el factor de órganos de Manresa Sr. Obradors, y concluído por el maestro D. Juan Puig, el más inteligente de los factores modernos de órganos de Barcelona…».

10. Francesc Xavier ALTÉS I AGUILÓ, «A través dels orgues de l'església-basílica de Montserrat», a *La llum del so*: *El nou orgue de Montserrat*, p. 35.

balls que s'enllestiren puntualment el mes de març d'aquell any, al preu de més de mil duros. Comptà amb la col·laboració de Guillermo Cutts,[11] que li subministrà tubs per valor de 329 duros. Li seguiren en el manteniment, després de la seva mort el 1883, Francesc Puget (1887) i Miquel Bertran (1895).

Aquest instrument era de tracció mecànica i de pulsació suau. La seva sonoritat era «complexa i plena, brillant i de to molt festiu».[12] I ho confirma el pare Crusellas en les seves cròniques: el 24 d'abril del 1880, en la celebració de les festes del mil·lenari de la Santa Imatge, exclama: «…se oye el clamoreo aquel de las campanas tocando a fiesta, los petardos, las tronadas, las músicas, el órgano con sus más potentes trompas…»,[13] i, el 9 de setembre del 1881, durant la solemne celebració de la coronació de la Mare de Déu de Montserrat, en el moment més culminant, manifesta que: «Los vivas más entusiastas…, se confundían con las voces del órgano, los sonidos de la orquesta y de la banda militar, que unidas tocaban la Marcha Real».[14]

La seva composició, incompleta pels jocs desconeguts, tot seguint el pare Estrada[15] en la descripció, molt tardana, que en fa de les restes que en quedaven, el 1945,[16] era la següent:

(1) Bajones y clarines	(4′-8′)	(19) Corneta	
(2) Corona lleno		(20) —	
(3) 15ª Lleno		(21) 19ª 22ª L[leno]	(1′ 1/3 - 1′)
(4) Cara	(8′)	(22) Flau[ta] o [tado]	
(5) Flauta travesera (tiple, oscil·lant?)	(8′)	(23) 17ª [Nazarda]	(1′ 3/5)
(6) 15ª Nazardo	(2′)	(24) 12ª Nazarda	(2′ 2/3)
(7) Voz humana	(8′)	(25) —	
(8) 14 [*sic*] Flautado	(8′)	(26) Trompa	
(9) Trompa magna (tiple)	(16′)	(27) —	
(10) Corneta		(28) —	
(11) 17ª Nazarda	(1′ 3/5)	(29) —	
(12) —		(30) —	
(13) —		(31) —	
(14) Flauta		(32) —	
(15) Octava	(4′)	(33) 12ª Lleno	(2′ 2/3)
(16) Flautado		(34) 15ª Lleno	(2′)
(17) Contras	(16′)	(35) Lleno	
(18) Flautado		(36) Tapadillo	(4′)

11. No tenim cap altra referència d'aquest ajudant seu, enlloc més.

12. Gregori Estrada i Gamissans, Manuscrit inèdit, Arxiu Gabriel Blancafort, p. 12.

13. Francesc de Paula Crusellas, *Nueva historia de Montserrat*, Barcelona, Tipografía Católica, 1896, p. 366.

14. Francesc de Paula Crusellas, *Nueva historia de Montserrat*, Barcelona, Tipografía Católica, 1896, p. 378.

15. Gregori Estrada i Gamissans, Manuscrit inèdit, Arxiu Gabriel Blancafort, p. 14.

16. «La ratlla intercalada entre els noms del registres, indica que en l'orgue s'hi reconeixia clarament el lloc per el registre, però que el tirant d'aquest hi mancava.» Gregori Estrada i Gamissans, Manuscrit inèdit, Arxiu Gabriel Blancafort, p. 12.

Com a anècdota, esmentem que hi ha un joc de *Corona Lleno* que també es trobava en els instruments de Bagà i d'Igualada, bastits per Antoni Boscà, potser un record de l'antic instrument desaparegut? També el núm. 14 del vuitè registre cal suposar que és l'alçada en pams. Els nombres 17 i 18 respondrien als jocs de pedal. Ens resta el dubte de quins jocs podien pertànyer —si és que en tenia— al tercer teclat, que segons el pare Estrada no sonava. La separació intermèdia deixa entendre els jocs pertanyents a l'orgue major (1-9 i 19-27), a la cadireta interior (10-16 i 28-36) i els dos jocs de pedal, ja esmentats. Els noms conservats deixen entreveure un instrument de concepció clàssica, ric en mixtures i nasards. El seu *Plenum* havia de ser d'una gran sonoritat. Causà gran admiració quan el mestre valencià José M. Úbeda (1839-1909) el va fer sonar a finals del segle XIX. «Pels testimonis que el tocaren sembla que no hi havia registres complerts partits en Baix i Discant, sinó només isoladament, en el Baix o en el Tiple». Dom Gregori en recollí diversos testimonis.[17] I també ens en dona una distribució de l'interior que, naturalment, obviem.[18] Però a finals de segle la seva situació era molt lamentable i estava molt desafinat. Una referència personal del pare Agustí Figueras (1906-2008) ens diu que, en instal·lar-se el nou instrument romàntic d'Aquilino Amezua a la capella d'enfront el 1896, tothom volia tocar «en el nou i modern instrument», la qual cosa explicaria el seu abandó i deteriorament posterior. En la decoració de l'església de l'any 1896 se li avantposà una façana neogòtica, simètrica a la que també es col·locà al nou instrument bastit a la capella d'enfront. Amb tot, continua la incògnita sobre si aquest orgue realment s'acabà, ja que la referència de la *Revista Popular* de l'1 d'abril de l'any 1880, citada en la nota 76, diu textualment: «El órgano mayor se hace enteramente nuevo y se hará oir bajo habilísimas manos el dia de la gran festividad. Cuarenta registros estan poniéndose en él y tres teclados, todo al nivel de los más recientes adelantos del arte y sin reparar en dispendios». Cal interpretar aquest eufòric: «enteramente nuevo […] y […] al nivel de los más recientes adelantos […]», a més dels quaranta jocs esmentats que, o bé es tracta d'un error o bé és que hi havia un projecte més ampli de reforma? Ho desconeixem. L'orgueneria romàntica ja feia alguns anys que s'estava introduint a casa nostra. Tímidament, primer, amb Ludwig Scherrer (Seu Nova de Lleida, 1773), Otter i Kyburtz (Maó, 1810), la nissaga dels Cavaillé-Coll (Castelló d'Empúries, 1805), Gaietà Vilardebó (Seu de Solsona, 1853) i, més declaradament, Joan Florenzano (Àger, 1867; Solsona, 1885) i Aquilino Amezua (Santa Anna, 1881; Palau de Belles Arts, 1888), etc. I, naturalment, amb els encarregats de la reforma i del manteniment de l'obra d'Obradors: Esteve Font, que el 1864 ja treballava a Sant Pau del Camp (Barcelona); el mateix Joan Puig, que ho havia fet a La Mercè

17. Entre aquests testimonis podem esmentar el pare Remigi Aixelà († 1952), G. Plàcid Carrera († 1955) i el pare Adeodat Marcet († 1964). Els organistes que el tocaren: pare Anselm Ferrer (ingressà a l'Escolania el 1892) i altres. Els organistes que el sentiren: els pares David Pujol († 1979), Ildefons Pinell († 1960) i altres. Gregori ESTRADA I GAMISSANS, Manuscrit inèdit, Arxiu Gabriel Blancafort, p. 9-10 i 17.

18. Gregori ESTRADA I GAMISSANS, Manuscrit inèdit, Arxiu Gabriel Blancafort, p. 11.

(Barcelona, 1875); de Francesc Puget no en coneixem cap obra[19] i del jove Miquel Bertran[20] que, ben segur, ja en el darrer quart de segle, aquests haurien pogut haver aconsellat una renovació total de l'instrument, tal com podrien confirmar-ho els esdeveniments immediatament posteriors.

Durant els anys de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), es vengueren tots els tubs d'estany i el 1946, en fer-se la neteja de la tribuna on encara restava, el mecanisme, els salmers, el barnillatge, els teclats, les peanyes i les manxes, tot fou retirat definitivament.

L'orgue del reraltar d'Eugeni Nicolau (1890)

La reforma de l'interior del temple començada al final del 1889 promogué un nou altar, sota el tron de la Mare de Déu, que es col·locà més avançat, la qual cosa permeté de disposar en el seu espai posterior d'un lloc destinat als escolans i al seu nou orgue, a fi que la Capella i l'Escolania romanguessin més recollits i apartats de les mirades indiscretes dels fidels, i aquests es poguessin concentrar més en les cerimònies cultuals que tenien lloc en el presbiteri.[21]

S'inaugurà el dia de Tots Sants del 1890, bastit per l'orguener Eugeni Nicolàs, o Nicolau, al preu de 1.700 duros. No coneixem cap més obra d'ell. Instal·là les manxes en el lloc del petit orgue anterior, dins el mur esquerre. Els teclats estaven adossats a l'orgue, a la manera antiga. La seva construcció fou defectuosa i no permeté d'utilitzar-lo com calia. La distància de les manxes n'impedia un bon so. Durant un temps fou substituït per un gran harmònium.[22] El pare Manuel Guzmán,[23] vers el 1904, es preocupà de restaurar-lo. Obra que s'encarregà a un orguener valencià, del qual desconeixem el nom. Les manxes es col·locaren en un lloc soterrani que s'obrí sota el reraltar. S'hi posà un pedal cromàtic de quinze notes (do_1 a re_2) i s'hi afegiren dos jocs de llengüeteria que, més tard, foren suprimits, ja que sempre estaven desafinats. L'extensió dels dos teclats era de do_1 a sol_5. Restà al presbiteri fins a l'any 1922, quan, amb motiu de la construcció del nou instrument de Silvio Puggina, fou traslladat a l'edifici de l'Escolania i col·locat a la Sala d'Assaig. Aquesta reinstal·lació fou inaugurada el 19 de juny del 1923. En aquest trasllat se'l dotà d'un pedal de trenta notes (do_1-fa_3), se suprimí la vint-i-dosena del I manual, i se substituí l'octava de 4′ del II, per una veu celeste de 8′, i en

19. Desconeixem si podia tenir cap relació amb la nissaga dels Puget, o Pouget, del sud de França, activa des del 1834 fins a més d'un segle més tard, també a la Catalunya del Nord.

20. Se'n conserven els instruments romàntics del santuari de Rocaprevera, de Torelló (1904), i de la parròquia de la Santíssima Trinitat, de Vilafranca del Penedès (1909).

21. Francesc Xavier Altés i Aguiló, «A través dels orgues de l'església-basílica de Montserrat», a *La llum del so*: *El nou orgue de Montserrat*, p. 36. Aquest criteri continuà fins després del Concili II del Vaticà.

22. Gregori Estrada i Gamissans, Manuscrit inèdit, Arxiu Gabriel Blancafort, p. 19-20.

23. Fou nomenat director de l'Escolania, poc després de la seva professió monàstica solemne, el 1888.



FIGURA 2. L'orgue d'Eugeni Nicolau (1890).

lloc de la flauta del pedal s'hi col·locà un trèmol. En donem les dues darreres disposicions, ja que en desconeixem l'original:[24]

I manual		II manual	
1 - Flautado violón	16′	8 - (sense nom, Bordó? 8′)	8′
2 - Flautado dulce	8′	9 - Octava	4′
3 - Gamba	8′	10 - Viola de gamba	8′
4 - Flautado principal	8′	11 - Quincena nasarda	2′
5 - Octava	4′	Pedal (do a re) (do_1 a re_2)	
6 - Quincena lleno	2′	12 - Contras (tapades)	16′
7 - 12ª y 22ª	2′ 2/3 - 1′	13 - Flauta	8′

Que en la seva nova disposició a l'Escolania quedaria de la manera següent:

I manual		II manual	
1 - Flautado violón	16′	8 - (sense nom, Bordó? 8′)	8′
2 - Flautado dulce	8′	9 - Voz celeste	8′
3 - Gamba	8′	10 - Viola de gamba	8′
4 - Flautado principal	8′	11 - Quincena nasarda	2′
5 - Octava	4′	Pedal (do a fa′) (do_1 a fa_3)	
6 - Quincena lleno	2′	12 - Contras (tapades)	16′
7 - 12ª	2′ 2/3	13 - Trèmul	

24. Gregori ESTRADA I GAMISSANS, Manuscrit inèdit, Arxiu Gabriel Blancafort, p. 22.

De tracció mecànica, amb acoblaments de I/Ped. i II/I, en traslladar-se, l'orguener Puggina hi afegí una registració pneumàtica amb cinc botonets blaus de combinacions fixes, corresponents al PP, P, MF, F i FF, amb el seu anul·lador vermell. També procedí a la separació de la consola. La façana presentava tres finestres amb arcuacions neogòtiques. Per l'aparença dels tubs, fa l'efecte que es tractava de tubs purament decoratius o anomenats *canonges*, ja que hi ha referències que tot l'instrument estava tancat dins d'una caixa expressiva, governada per l'organista a través d'un pedal d'expressió, col·locat en la consola.

Cal fixar-se, en aquest instrument, en la seva evolució vers el gust romàntic: apareixen els jocs de 8′ i disminueixen els plens i els nasards. Testimonis que el sentiren, quan era darrere l'altar, afirmen que no tenia la bellesa ni la sonoritat de l'orguenet anterior.[25] Però aquest és l'orgue que restà al servei de l'Escolania fins al final dels anys seixanta, moment en què, atès el seu deteriorament, fou desmuntat i traslladat a les golfes de la basílica. El substituí, a la mateixa sala, un gran orgue d'estudi de Gabriel Blancafort i dissenyat pel mateix pare Estrada.

L'orgue romàntic d'Aquilino Amezua (1896)

No sabem exactament quina va ser la influència, en el món organístic montserratí, del pare Guzmán, que abans d'ordenar-se sacerdot havia obtingut, per oposicions, el benefici de segon organista de la catedral de Salamanca. Havia ocupat les places de mestre de capella a Àvila i a Valladolid, i, finalment, el 1877, a la Seu metropolitana de València, on restà onze anys, que li permeteren la publicació de les obres escollides de Juan Baptista Comes (1582-1643). Deixeble de José M. Úbeda (1839-1909) i home molt ben relacionat amb els mestres Hilarión Eslava (1807-1878) i Felip Pedrell (1841-1922).[26] El cas és que, després de la seva professió monàstica, el 1888, l'any següent que entrés a la comunitat, el pare Abat Deàs li confiava la direcció de l'Escolania. Dos anys després, es canviava el petit orguenet dels escolans i, cinc anys més tard, s'emprenia la construcció d'un altre gran orgue d'església, davant per davant del de Pau Obradors. L'orguener contractat fou el basc, establert a Catalunya, Aquilino Amezua y Jauregui (Azpeitia, Guipúscoa, 1847 - Donosti (Sant Sebastià), 1912), ajudat pel cap dels seus tallers barcelonins, Lope Alberdi Recalde (Gauteguiz de Arteaga, Biscaia, 1869 - Barcelona, 1948), també orguener. Aquilino havia construït el gran orgue del Palau de Belles Arts, de l'Exposició Internacional de Barcelona, l'any 1888. Primer orgue «laic» i monumental, amb quatre teclats, en el qual fou motiu de gran expectació l'aplicació de la tracció elèctrica a la mecànica interna de l'instrument. Un sol organista governava els dos cossos situats a cada extrem de la gran sala central d'aquell espaiós palau.

25. Gregori Estrada i Gamissans, Manuscrit inèdit, Arxiu Gabriel Blancafort, p. 20.

26. Ambròs M. Caralt, *L'Escolania de Montserrat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1955, p. 118-119.



FIGURA 3. L'orgue Amezua (1896).

L'orgue de Montserrat costà 4.000 duros i fou costejat, en part, amb el patrimoni que havia deixat el pare Francesc de Paula Crusellas (1831-1910) en professar, l'any 1894. En aquell moment, s'emprenia la reforma de les tribunes superiors farcint-les amb columnes i trífores. Abans de començar la instal·lació de l'instrument ja es col·locaren les dues façanes neogòtiques bessones, de cedre,[27] davant d'ambdós orgues, dissenyades per l'arquitecte, responsable de la reforma interior del temple, Francesc de Paula Villar Carmona i executades pel taller del tallista barceloní Ramon Queraltó. Costaren 8.000 pessetes i quedaren instal·lades l'1 d'abril del 1896. El 15 de març del mateix any es començava a bastir el nou orgue i s'enllestia, poc més de tres mesos després, el 26 de juny.[28] No es col·locaren, en les mencionades façanes, fins al 10 de febrer del 1897, els 186 tubs canonges que cada una comportava.

L'orgue tenia tres teclats manuals, amb una extensió de do_1 a sol_5. Aquest tercer teclat, que sempre restà mut, estava pensat, en un principi, per a poder governar elèctricament l'antic orgue d'Obradors-Puig, situat a la propera tribuna d'enfront, i així poder disposar d'un gran instrument de 56 registres. Desconeixem les causes per les quals aquesta intenció no es va dur a terme, encara que és fàcil de pensar que això hauria implicat haver de sufragar el cost de l'electrificació de l'instrument d'Obradors, amb el desmuntatge consegüent, i el resultat hauria

27. Gregori ESTRADA I GAMISSANS, Manuscrit inèdit, Arxiu Gabriel Blancafort, p. 23.

28. Francesc Xavier ALTÉS I AGUILÓ, «A través dels orgues de l'església-basílica de Montserrat», a *La llum del so*: *El nou orgue de Montserrat*, p. 37.

estat bastant deficient, ateses les diferents harmonitzacions d'ambdós, clàssica la de l'antic, i romàntica la del modern.

Disposava d'una única caixa expressiva que incloïa els dos cossos, corresponents als dos teclats manuals sonants, amb un total de vint registres. La consola estava separada de l'instrument, de manera que l'organista disposava d'una gran visió al seu davant, podia mirar a l'ensems vers la nau o vers el mateix cor superior, que tenia a l'esquerra, i on transcorrien la major part dels actes litúrgics monàstics. La seva disposició sonora era la següent:[29]

I manual		II manual	
1 - Flautado	16′	13 - Flauta armónic[a]	8′
2 - Flautad[o] violón	16′	14 - Queralof[ón]	8′
3 - Flautado	8′	15 - Viola [de] gamba	8′
4 - Violón	8′	16 - Violón	8′
5 - Flauta armónic[a]	8′	17 - Voz celest[e]	8′
6 - Keraulofón	8′	18 - Ocarina	4′
7 - Octavas	4′	19 - Fagot y oboe	8′
8 - Octavín	2′	20 - Voz human[a]	8′
9 - Lleno (2/3 fileres)	2′ 2/3		
10 - Corneta (5 fil., mà dreta)	8′	Pedal (do-fa′) (do_1-fa_3)	
11 - Trompet[a] batalla	8′	(transmissió del I manual)	
12 - Bajoncil[lo] y clarín	4′-8′	Contras (obert, trans. núm. 1)	16′
		Contras (tapat, trans. núm. 2)	16′
		Contras (obert, trans. núm. 5)	8′
		Contras (obert, trans. núm. 7)	4′

— Palanques de pedal: «Trueno», I/Ped., II/Ped., II/I, Pedal d'expressió, «Fuertes» i «Trémolo».

— 4 petits botons automàtics en la part superior de la consola, dos per banda: «Ayre», «Pajaritos», Anul·lador de trompeteria i un quart sense cap funció.

Notes: 1. La «flauta armónica» començava harmònicament al do_3.

2. El «lleno» començava al do_1 amb 2′ 2/3 i 1′ 1/3[30], i al $do\#_3$ amb 2′ 2/3, 2′ i 1′ 1/3.

3. La «corneta de 5 fil.» era a partir del $do\#_3$, per tant, només de mà dreta.

4. El «bajoncillo y clarín» partien entre do_3 i $do\#_3$.

5. La «voz celeste» començava al do_2.

6. Les transmissions al «pedal» eren gràcies a una doble ventallola per nota, en els dos salmers de l'orgue major, des de do_1 a fa_3.

7. Cal notar que el pedal de trenta notes és el primer que es conegué a Montserrat.

29. Gregori Estrada i Gamissans, Manuscrit inèdit, Arxiu Gabriel Blancafort, p. 24 i 25.

30. Suposant que les mesures estan ben preses, sobta, d'entrada, la presència de només dues quintes en els baixos de la mixtura. No podia ser un timbre agradable, potser per això es modificà més tard (1940).

El dia 25 de maig de 1921 li fou col·locat un motor ventilador elèctric, el primer que rebien els orgues montserratins, la qual cosa suposà una gran millora que permeté als organistes de poder disposar de llargues hores d'estudi en el mateix instrument, i poder prescindir de la figura del manxaire.

L'any 1940, el «lleno» rebé la modificació següent:

$do_1 = 2'$ $1'\ 1/3$

$do\#_3 = 2'\ 2/3$ $2'$ $1'\ 1/3$

El mateix any el baixó en quinta i el clarí reberen el 4′ en tota l'extensió del manual. Ho feu el mateix Lope Alberdi, que n'era l'encarregat del manteniment, tot i que ocasionalment (1912) també hi trobem els orgueners Casademont i Pau Xuclà.[31]

Per l'interès que té, transcrivim directament l'opinió reflectida en el manuscrit[32] del llavors jove pare Gregori, retornat de l'exili a Alemanya durant la Guerra Civil (1936-1939), on tingué contacte, als monestirs de Marie-Laach i Boiron, amb el nou moviment endegat per A. Schweitzer i altres a principis de segle, anomenat *orgelbewegung*:[33]

> Aquest orgue segueix l'esquema habitual dels orgues Amezua, influenciats de molt a prop per l'orgue Cavaillé-Coll. Aquests orgues marquen una gran evolució en la sonoritat de l'instrument: augment de la pressió [d'aire], superabundància dels registres de 8′, disminució dels plens i dels nasards, especialitat en registres de [viola] de gamba i en la «veu humana». En el nostre orgue hi trobem a faltar la suficiència i jerarquia dels [teclats] manuals, i l'esclat de les mixtures. El seu so és greu i solemne, però insuficient per a la nostra Església. La seva pulsació és dura.[34] No és pas un orgue per a executar-hi música clàssica. Més aviat s'acosta a l'orgue romàntic. Amb tot i aquests greus defectes, es fan remarcar les qualitats sonores especials dels registres per separat i la noblesa del seu so, ço que acusa en el seu començament una bona harmonització.

Grans figures organístiques tocaren aquest orgue: Eugène Gigout (1844-1925) el 21 de juny del 1896, que en feu uns grans elogis com a orgue d'església. Vincent d'Indy (1851-1931) hi donà un concert el 15 de novembre del 1898. Charles Tournemire (1870-1939) hi donà dos concerts el 1930 i dedicà un dels números de la seva obra *L'orgue mystique*, al nostre organista, el pare Pinell. També feu les delí-

31. Francesc Xavier Altés i Aguiló, «A través dels orgues de l'església-basílica de Montserrat», a *La llum del so*: *El nou orgue de Montserrat*, p. 37.

32. Inèdit. Potser de finals dels anys quaranta o principis del cinquanta, del segle passat.

33. Un moviment de retorn a l'orgue barroc i clàssic, de tracció mecànica, amb mixtures i mutacions, d'estructura sonora molt vertical, d'unes determinades proporcions sonores entre els diversos jocs, dels diferents cossos, enfront de l'orgue romàntic de sonoritat més orquestral i plana amb molts jocs de fons de 8′, i d'una dinàmica tímbrica variable semblant a l'orquestra.

34. Conseqüència del gran consum d'aire que demanen els jocs amb grans tubs de 8′, que implica utilitzar unes ventalloles de dimensions considerables, que demanen un gran pressió per part dels dits de l'organista. I, en aquest cas, a més a més, l'orgue major (I teclat) disposava de dos jocs greus de 16′.

cies del mestre del mateix pare Pinell, el compositor i organista gironí Josep Civil i Castellví (1876-1956) l'any 1933, etc.

Pel que fa als de casa,[35] s'hi exercitaren el pare Emilià (Millàn) Agustino († 1902), de qui sabem que tenia una gràcia especial per a l'orgue. Les seves tocades eren molt alegres, potser influenciades per la seva educació musical en una banda militar, però no podem creure que toqués l'orgue, ho feia en el d'Obradors, segons una escola seriosa. En el nou, el d'Amezua, hi ha constància dels pares Antoni Güell i Adalbert Ruera que exerciren alguns anys d'organistes, però no pogueren perfeccionar-s'hi gaire, ja que la manca de motor i les dificultats de manxar no els permetia d'estudiar llargues estones a l'orgue. Cal remarcar aquest fet en els organistes d'aquell segle XIX. Abans de la destrucció, hi havia molts instruments de teclat, clavicordis, clavicèmbals, etc., on pogueren exercitar-se els grans mestres Viola, Casanoves, Boada, etc., però, després de l'ensulsiada, poc en restava, i es va arribar a l'extrem d'haver-se d'acontentar tot fent mecanisme damunt d'uns teclats pintats damunt d'una fusta. Els pianos i els harmòniums, bastant escadussers, no arribaren fins a finals d'aquell segle.[36]

L'orgue Amezua fins al 1957 restà en el cor superior, moment en el qual fou traslladat al cor inferior, en la gran reforma de l'altar major i de tot el presbiteri, intuint la propugnada, més tard, pel Concili II del Vaticà. És l'instrument vinculat a diversos organistes, a part dels dos esmentats anteriorment, com el pare Bernat M. Vilar, que hi exercí del 1917 al 1924. Ell fou el primer organista a qui es volgué donar una formació més seriosa.[37] Però principalment fou el pare Ildefons Pinell (1890-1960) el qui hi exercí el seu mestratge des del 1924 fins al 1943. Pinell fou un músic d'una formació completa, delicat, distingit i d'una gran finor en el fraseig. Dels primers músics que van tornar a tenir contactes internacionals, gràcies a les seves estades a l'estranger. Això també li proporcionà una nova visió del món de l'orgueneria. Aconsellat per l'organista de Saint Eustache, André Marchal (1894-1980), i sobretot per Charles Tournemire (1870-1939), compositor i organista de Sainte Clotilde, ambdós de París, ideà un projecte, l'any 1930, del que havia de ser l'orgue de la basílica de Montserrat, el qual havia de ser realitzat per la casa orguenera Víctor González, de la capital francesa, que ja havia implantat a França el model d'orgue neoclàssic. Per l'interès que té, el transcrivim a continuació, ja que també serví de model per al nou instrument montserratí del 2010. La seva composició és certament ben representativa d'una època, i, per la seva grandiositat, digne del Santuari de Montserrat.[38]

35. Gregori ESTRADA I GAMISSANS, Fragments solts, inèdit, Arxiu Gabriel Blancafort del monestir, anys cinquanta?

36. Gregori ESTRADA I GAMISSANS, Fragments solts, inèdit, Arxiu Gabriel Blancafort del monestir, anys cinquanta?

37. Havia rebut classes del mestres Vicenç M. de Gibert i Josep Muset, practicava l'escola d'A. Guilmant, i algunes informacions, poc contrastades, apunten que fou el primer organista a introduir la música de J. S. Bach en les celebracions litúrgiques montserratines, després del *motu proprio* de Pius X, el 1903.

38. Gregori ESTRADA I GAMISSANS, «Ha mort el P. Ildefons Pinell», *Germinàbit*, IIa època, 68 (maig-juny 1960), p. 10-12.

TAULA 1
***Gran orgue** (expressiu) **Positiu** (expressiu) **Recitatiu** (expressiu) **Pedal** (32 notes)*

I teclat (61 notes)	**II teclat** (61 notes)	**III teclat** (61 notes)	
1 - Principal 16′	22 - Quintatò 16′	42 - Corn 16′	60 - Gran subbaix 32′
2 - Bordó 16′	23 - Quintatò 8′	43 - Diapasó 8′	61 - Subbaix 16′
3 - Principal 8′	24 - Principal 8′	44 - Flauta harmònica 8′	62 - Flauta 16′
4 - Flauta harmònica 8′	25 - Flauta harmònica 8′	45 - Bordó 8′	63 - Contrabaix 16′
5 - Bordó 8′	26 - Bordó xem. 8′	46 - Gamba 8′	64 - Corn 16′
6 - Gamba 8′	27 - Keraulofó 8′	47 - Veu celeste 8′	65 - Flauta 8′
7 - Gran nasard 5′ 1/3	28 - Salicional 8′	48 - Flauta 4′	66 - Bordó 8′
8 - Octava 4′	29 - Octava 4′	49 - Viola 4′	67 - Violoncel 8′
9 - Flauta 4′	30 - Flauta 4′	50 - Nasard 2′ 2/3	68 - Flauta 4′
10 - Gran tercera 3′ 1/5	31 - Nasard 2′ 2/3	51 - Octaví 2′	**Corneta descomposta**
11 - Quinta 2′ 2/3	32 - 15a nasarda 2′	52 - Tercera 1′ 3/5	69 - Quinta 5′ 1/3
12 - 15a nasarda 2′	33 - Tercera 1′ 3/5	53 - Ple 4 fil.	70 - Octava 4′
13 - Ple 4 fileres	34 - Larigot 1′ 1/3	54 - Címbal 3 fil.	71 - Tercera 3′ 1/5
14 - Címbal 3 fil.	35 - Sèptima 1′ 1/7		72 - Quarta 2′
Gran corneta descomposta	36 - Pícolo 1′		
15 - Oct. de corneta 4′	37 - Ple 6 fil.		
16 - Nas. de corn. 2′ 2/3			
17 - Quarta de corn. 2′			
18 - 3a de corn. 1′ 3/5			
19 - Bombarda 16′	38 - Corn anglès 16′	55 - Bombarda 16′	73 - Fagot 32′
20 - Trompeta 8′	39 - Trompeta 8′	56 - Tr. harmòn. 8′	74 - Fagot 16′
21 - Clarí 4′	40 - Clarí 4′	57 - Clarí 8′	75 - Fagot 8′
	41 - Cromorn 8′	58 - Oboè 8′	76 - Fagot 4′
		59 - Veu humana 8′	77 - Bombarda 16′
			78 - Trompeta 8′
			79 - Clarí 4′

Acoblaments de manuals i a pedal, ordinaris. Suboctaves i superoctaves. Pedal de *crescendo*. Anul·ladors. *Tutti*. Pedal automàtic. Sis combinacions ajustables particulars per a cada manual. Tracció elèctrica.

Els jocs 60 i 61, i els 73 a 76, ho són per desdoblament. El 63, el 64 i el 67 ho són per transmissió dels núm. 1, 42 i 43, respectivament.

L'orgue de Silvio Puggina Felisati (1922)

Tornem enrere. S'havia celebrat a Montserrat el I Congrés Litúrgic (1915) que estimulà i desplegà tot un ampli moviment litúrgic i musical en les parròquies de les nostres terres. També l'Escolania havia pres, gràcies al pare Guzmán, molta més volada i es trobava dotada de més mitjans i possibilitats. El fet de poder disposar d'un orgue per a la sala d'assaig li donava una rellevància especial i molta més eficàcia en els seus assajos. Ja hem dit, en parlar de l'orgue Nicolau del reraltar, que l'orguener italià Silvio Puggina, ajudat pel seu operari Enrico Rabagliatti Pampuro, el van traslladar a la sala d'assaig de l'edifici de l'Escolania, amb lleugeres modificacions de tendència romàntica, ja exposades. En el seu lloc, a la basílica, hi construïren un nou instrument amb molta més capacitat fònica. Construcció estimulada, també, pensant en la col·locació d'un cor per als monjos en el presbiteri de l'església, tal com demanava el desplegament litúrgic del moment, motivat per aquest Congrés.

L'estiu del 1921, doncs, se signava el contracte d'aquest nou instrument pressupostat en 57.000 lires, drets de duana inclosos.[39] Finalment, però, els dos orgueners decidiren d'establir-se a Montserrat, ja que la situació política i social d'Itàlia ho aconsellava, i el pare abat Antoni M. Marcet els acollí al monestir.[40] Part, doncs, el construïren al poble de Collbató i part a Montserrat mateix. Puggina ja havia treballat a Catalunya. El 1910 havia bastit l'orgue de la parròquia de Lloret de Mar.[41]

La disposició del nou instrument del presbiteri, de l'any 1922, era la següent:[42]

39. Francesc Xavier Altés i Aguiló, «A través dels orgues de l'església-basílica de Montserrat», a *La llum del so*: *El nou orgue de Montserrat*, p. 38.

40. Referència personal dels pares Agustí Figueres (1906-2008) i Gregori Estrada (1918-2015). Les esplèndides portes de la biblioteca montserratina són obra d'ells. Un veritable treball d'artesania.

41. Actualment en procés de restauració.

42. Gregori Estrada i Gamissans, «Ha mort el P. Ildefons Pinell», *Germinàbit*, IIa època, 68 (maig-juny 1960), p. 12, i altres referències inèdites.

I manual (do_1 a do_6) (expressiu)		II manual (do_1 a do_6) (expressiu)		Pedal (do_1 a fa_3)	
1 - Principal	16′	11 - Principal violí	8′	17 - Contrabaix**	16′
2 - Principal	8′	12 - Viola d'amor	8′	18 - Subbaix	16′
3 - Dulciana	8′	13 - Veu celeste*	8′	19 - Baix harmònic	8′
4 - *Unda maris**	8′	14 - Concert de violins	8′[43]		
5 - Flauta	8′	15 - Bordó	8′		
6 - Octava	4′	16 - Flauta	4′		
7 - Flauta harmònica	4′	Trèmol			
8 - Quinzena	2′	* (des de do_2)			
9 - Ple de 4 fileres	1′ 1/3	** Per transmissió del núm. 1, principal 16′			
10 - Trompeta	8′				

— Total: 1.238 tubs sonors. Pressió de l'aire = 75 mm. Ventilador elèctric.
— Tots els acoblaments i unions. Combinacions fixes i una combinació lliure.
— Transmissió pneumaticotubular. Secrets pneumàtics. Pulsació suau.
— 3 combinacions fixes generals: fons, fort, fortíssim.
— 5 combinacions fixes particulars al I manual: pp, p, mf, ple, f.
— 4 combinacions fixes particulars al II manual: pp, p, mf, f.
— Anul·lador general de registracions lliures i de registres.
— Les combinacions lliures es podien posar en funcionament per mitjà de pedals (funcionament general), o per mitjà de botonets, amb les mans (funcionament particular per a cada manual).
— Piano de pedal automàtic. Pedal regulador del creixent.
— Octaves greus i agudes. Octava aguda del I al pedal, octava del pedal.
— Disposava de dues grans manxes, una per a la part fònica, i una altra per a la pneumàtica i la pressió de l'aire. També tenia una petita manxa llevacops.
— Composició del ple de quatre fileres:[44]

do =	1′ 1/3	1′	2/3′	1/2′
do′ =	1′ 1/3	1′ 1/3	1′	2/3′
sol′ =	2′	1′ 1/3′	1′	2/3′
do″ =	2′ 2/3	2′	1′ 1/3	1′
sol″ =	4′	2′ 2/3	2′	1′ 1/3
do#‴ =	5′ 1/3	4′	2′ 2/3	2′

L'orgue fou beneït per l'abat Antoni M. Marcet el 24 de desembre del 1922, amb la solemnitat acostumada, acte en què cantaren monjos i escolans, acompanyats per l'organista pare Bernat M. Vilar. El mateix dia hi donà un concert el

43. Joc interessant i rar, amb una tendència romàntica clara, que ja havia introduït, no sense polèmica, l'orguener suís Ludwig Scherrer al nou orgue de la Seu Nova de Lleida, els anys 1773-1776.
44. Anotat el 1953 per l'orguener Salvador Aragonès.

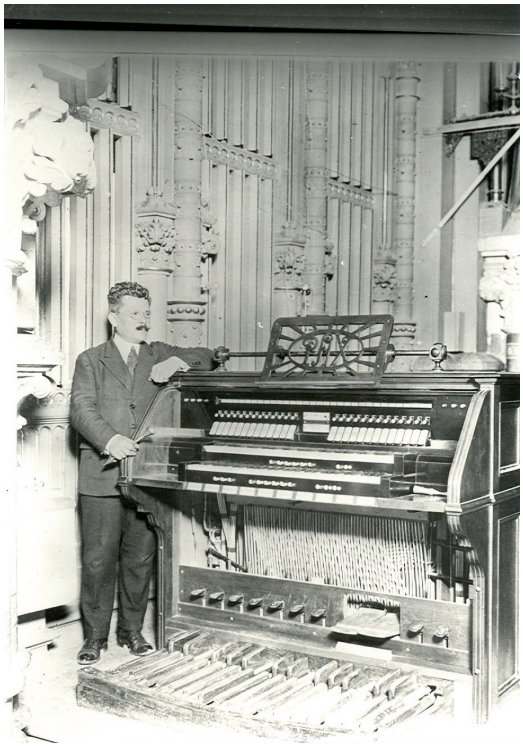


FIGURA 4. L'orgue Puggina (1922).

mestre Vicenç M. de Gibert, organista de l'Orfeó Català de Barcelona, que, per l'interès que té, donada l'època, n'esmentem els autors: Aguilera de Heredia, J. S. Bach, Franz Listz, Eugène Gigout, Max Reger, Benedetto Marcello, Pere Alberch Vila, Antoni Soler, Robert Schumann i César Franck. I en una nova vetllada a la tarda del mateix dia de Nadal interpretava: Antonio de Cabezón, Johann Pachelbel, Girolamo Frescobaldi, corals nadalenques de J. S. Bach, Antoni Soler, Enrico Bossi, César Franck, Jesús Guridi, J. M. Mendizaga, Lluís Romeu i d'ell mateix.[45]

El 1931, el pare Pinell, amb un pressupost de 18.000 pessetes, hi feu afegir dues combinacions lliures més a les que ja hi havia. Canvià la trompeta 8′ del I manual per un quintatò 8′, i el concert de violins de tres fileres, totes tres eren oscil·lants de 8′, del II manual, per una corneta de tres fileres: 2′ 2/3, 2′, 1′ 3/5, a partir del sol_2.[46]

45. Francesc Xavier ALTÉS I AGUILÓ, «A través dels orgues de l'església-basílica de Montserrat», a *La llum del so*: *El nou orgue de Montserrat*, p. 38. Amb alguns noms modificats.

46. Potser recordant la tradició barroca francesa, però evidentment sense la seva sonoritat.

És a dir, resultà amb una consola molt semblant a la que encara podem observar actualment en l'orgue de la parròquia de Lloret de Mar[47] (Puggina, 1910).

Finalment, el 1934, s'introdueix un cadiram de cor a l'entorn de l'altar per a celebrar-hi les solemnitats més importants. Això en potencià l'ús com a orgue de cor que, a partir del 1939, ja esdevindria quotidiana. El record de les entrades pontificals de les grans solemnitats, a dos orgues —l'Amezua del cor superior i el Puggina del presbiteri— interpretades pels organistes, els pares Cassià M. Just i Gregori Estrada, encara és ben viu en la comunitat actual.

Per l'interès històric que té, reproduïm el comentari que ens deixà escrit el mateix pare Gregori Estrada, que hi cantà a prop com a escolà i més tard en fou organista:[48]

> La concepció sonora d'aquest orgue està ja molt lluny de l'orgue clàssic. Una superabundància de registres de 8′, que quasi tots tendeixen a un so de [viola de] gamba, fa que la seva sonoritat sigui poc característica. A més manca de registres de mixtures, i els que té no satisfan les exigències del conjunt sonor de l'orgue. El Ple del primer manual, com es pot veure més amunt en l'esquema que en donem, té el greu defecte de no pujar amb força vers els aguts, i decau totalment en les últimes octaves.[49] La Corneta del segon manual, per defecte d'entonació i de sonoritat dels seus tubs no dóna aquell so fusionat tan bell i característic dels registres de Corneta. Manquen en absolut llengüetes.[50] El sistema pneumàtic tubular tampoc [no] ha donat aquí un resultat satisfactori. L'organista no pot controlar pas l'exactitud del seu tocar. Amb tot, aquest orgue ha prestat fins avui molts bons serveis, i la suavitat dels seus registres de 8′ no és pas desagradable. Encara que no tenen utilitat només que per una sola melodia, o per harmonies, no per a la independència del contrapunt.

En la nova reforma del presbiteri dels anys 1957-1958, es vengué a la Seu de Manresa pel preu de 100.000 ptes.[51] S'inaugurà el 18 de gener del 1959, després de substituir-se la dolçaina de 8′ i l'*unda maris* de 8′, per una trompeta de 8′ i un clarí de 4′, respectivament. Se'l dotà d'una transmissió elèctrica.[52] Totes les operacions anaren a càrrec del taller d'orgueneria de Gabriel Blancafort, a Collbató.[53]

47. En procés de restauració.

48. Manuscrit inèdit, Arxiu Gabriel Blancafort del monestir, anys cinquanta?

49. Es refereix a l'aparició del 5′ 1/3 i el 4′, que són els primers harmònics resultants del principal de 16′, base del mateix teclat manual. La mixtura és greu en les notes agudes. Però aquesta ja era una condició normal en la tímbrica romàntica. Un altre problema és que no disposés de mixtures més agudes, però també això era usual als orgues petits o mitjans d'aquest estil. *Cf*. l'apartat dedicat a l'orgue de la sala d'assaig de l'Escolania.

50. Jocs de llengüeteria: trompetes, fagots, etc.

51. Francesc Xavier Altés i Aguiló, «A través dels orgues de l'església-basílica de Montserrat», a *La llum del so*: *El nou orgue de Montserrat*, p. 39.

52. Ignasi Torras i García, «L'orgue a la Seu de Manresa», *Dovella*, any viii, 26 (abril 1988), p. 42.

53. Ignasi Torras i García, «L'orgue a la Seu de Manresa», *Dovella*, any viii, 26 (abril 1988), p. 42. Hi intervingueren com a operaris Enrico Rabagliatti, en el muntatge, i Salvador Aragonès, en l'harmonització.

Trasllat i ampliació de l'orgue Amezua

Arran de la nova reforma de l'altar major i de tot el presbiteri (1957-1958),[54] encarat vers l'assemblea de fidels, que es va avançar així a la normativa del Concili II del Vaticà (1962-1965) i tot el que suposava, es plantejà, en principi, la construcció d'un nou orgue per a la basílica montserratina, prop de l'altar, i s'hi deixava, ja ara, l'espai per al seu bastiment posterior.

Per això es demanaren projectes i pressupostos, sense cap compromís per part del monestir, tant a la Fàbrica d'Orgues de Joan Rogent, de Collbató, com a la firma Organería Española, SA (OESA), la qual tenia el seu representant a Barcelona en la persona d'Antonio Alberdi Aguirrezábal (1893-1986), fill de Lope Alberdi, que fou cap de taller de la casa Amezua i responsable del muntatge d'aquell instrument, el 1896. En ambdós casos, es fa referència a bastir un orgue nou.[55] Però el resultat fou la valoració de dos projectes: reforma de l'orgue Puggina, del presbiteri, i trasllat i ampliació de l'orgue Amezua.

Pel que fa a l'instrument de Puggina, se'n projectà només una reforma que, aprofitant elements de l'orgue Nicolau de l'Escolania,[56] quedaria dividit en dos cossos al seu mateix lloc, rere el nou altar, amb la disposició següent:

Orgue del presbiteri de Montserrat[57]

Estat actual		Possibles canvis		Disposició nova	
I manual					
1 - Quintaton	8′	Quintaton	16′	1 - Quintaton	16′
2 - Flautat	8′	—		2 - Flautat	8′
3 - Flauta	8′	Bordó (Nicolau)	8′	3 - Bordó	8′
4 - Dulciana	8′	Gamba del II man.	8′	4 - Gamba	8′
5 - *Unda maris*	8′	Celeste del II man.	8′	5 - Veu celeste	8′
6 - Octava	4′	—		6 - Octava	4′
7 - Flauta harm.	4′	Flauta del II man.	4′	7 - Flauta	4′
8 - Flautat	16′	12a nasarda (Nicolau)		8 - 12a nasarda	2′ 2/3
9 - Quinzena	2′	—		9 - Quinzena	2′
10 - Ple 4 rengles		—		10 - Ple 4 rengles	

54. La reforma també era en profunditat, ja que implicava buidar per sota el presbiteri, per a construir una nova cripta molt més espaiosa que la que hi ha sota la gran escala d'accés al cambril.

55. Cartes amb data del 15 i 16 d'octubre, respectivament, de l'any 1956.

56. Això ens fa entendre l'estat precari en què ja es trobaria el vell orgue Nicolau de la sala d'assaig, després de reformar-lo el 1923.

57. Gregori Estrada i Gamissans, Fragments solts, inèdit, Arxiu Gabriel Blancafort del monestir.

II manual				
11 - Principal violí	8′	—	11 - Principal violí	8′
12 - Bordó	8′	—	12 - Bordó	8′
13 - Flauta	4′	Flauta harm. del I man.	13 - Flauta harmònica	4′
14 - Gamba	8′	Quinzena (Nicolau)	14 - Quinzena	2′
15 - Veu celeste	8′	Dinovena (Nicolau)	15 - Dinovena	1′ 1/3
16 - Corneta 3 r.	2′ 2/3	—	16 - Corneta 3 r.	2′ 2/3
Pedal				
17 - Contrabaix	16′	—	17 - Contrabaix	16′
18 - Subbaix	16′	—	18 - Subbaix	16′
19 - Baix harmònic	8′	Principal (Nicolau)	19 - Principal	8′

Sobren els registres següents:

3 - Flauta 8′

4 - Dulciana 8′

5 - *Unda maris* 8′

8 - Flautat 16′ (només el mig registre superior, ja que continua en el baix fent la funció de contrabaix 16′ (núm. 17))

19 - Baix harmònic

Cal afegir una octava greu en el quintatò de 8′ (núm. 1), per a transformar-lo a la tessitura de 16′.

També se li anul·lava la transmissió pneumàtica i se n'hi establia una d'elèctrica entre la consola i els dos cossos separats de l'instrument.[58]

És evident l'intent de transformació neoclàssica d'un orgue eminentment romàntic, per part del pare Estrada. Encara que creixés en harmònics aguts, l'harmonització bàsica no era l'adequada. El seu resultat hauria estat forçosament deficient, atesa l'amplitud que anava adquirint la litúrgia montserratina, Escolania inclosa. Per sort, s'optà per vendre'l a la Seu manresana.

Finalment, doncs, s'optà pel trasllat i per l'ampliació de l'orgue Amezua. L'operació fou dissenyada també pel pare Gregori Estrada, pressupostada en 100.000 pessetes i duta a terme per la firma OESA.

Això suposava encabir tot l'orgue en l'antiga *tribuna reial* a l'esquerra del presbiteri, convertint-lo en un gran orgue de cor, i esperar poder bastir, quan es presentés l'ocasió, un gran instrument propi de la basílica montserratina.

Aviat sorgiren problemes. La profunditat de l'espai que l'orgue havia d'ocupar, és a dir, des de la paret del presbiteri fins al mur exterior de l'església, al costat muntanya, tocant l'actual *camí de l'Ave Maria*, es veié reduït, degut al projecte d'una escala de baixada per als fidels que retornaven d'adorar la Mare de Déu. Una gran escala simètrica a la de pujada al cambril que hi ha a la primera capella, al costat dret de l'absis. De manera que els fidels retornessin a l'interior de la nau, i

58. Francesc Xavier ALTÉS I AGUILÓ, «A través dels orgues de l'església-basílica de Montserrat», a *La llum del so*: *El nou orgue de Montserrat*, p. 39.

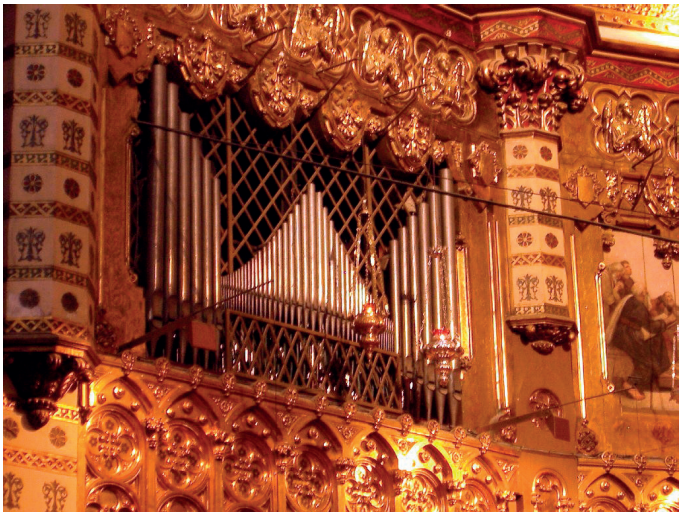


FIGURA 5. L'orgue Amezua-OESA (1958).

no, com actualment, que han de fer-ho per fora de l'edifici, per l'esmentat *camí*. Un altre entrebanc fou que la façana de l'orgue havia d'ocupar tota l'alçada des del peu de la *tribuna* fins a sota la cornisa on comencen les grans pintures. L'estructura arquitectònica de l'edifici no ho permeté, motiu pel qual calgué bastir a correcuita una gra jàssena de ciment armat, sota la mateixa cornisa, que permeté, per la part del presbiteri, la continuació de la decoració frontal sobreposada dels àngels daurats i els escuts que en pengen, i que circumden tot l'absis, per sota de la mencionada cornisa, però reduí quasi a la meitat l'obertura sonora de l'instrument. Això provocà que la llengüeteria de pedal, col·locada sobre la caixa expressiva del II teclat, cantés de cara a la jàssena, i no en l'obertura vers la nau, que començava un metre més avall. D'aquesta manera l'espai de la façana de l'orgue quedava reduït només a l'espai que ocupava, just, el flautat de cara de 8′, amb una gelosia de fons com a únic element decoratiu. Quatre metres d'ample per dos i mig d'alçada. Una façana molt modesta, massa, en comparació de la dels tres instruments desapareguts: Boscà, Obradors i Amezua. Els dos motors ventiladors s'hagueren d'encabir en l'interior d'un dels dos contraforts dobles que sostenen la cúpula, que es va haver de buidar prèviament, a sobre mateix de la porta d'entrada a la sagristia. Tot amb tot, s'hi entaforà, però en unes condicions de difícil accés i d'una maniobrabilitat molt reduïda. L'enginy de l'orguener Rafael Puignau i Molinet (1888-1979) hi feu meravelles.[59]

59. Puignau era l'encarregat d'OESA, que en aquells moments també estava fent l'ampliació del gran orgue del Palau Nacional de Montjuïc, de Barcelona, promoguda per l'organista i professor del llavors Conservatori Municipal de Barcelona, Paul Franck.

Vegem, doncs, la transformació que s'hi operà:

Orgue Amezua (1896)		Orgue Amezua - Alberdi OESA (1957)	
Pedal (30 notes: do_1-fa_3)		Pedal (32 notes: do_1-sol_3)	
Contras (núm. 1)	16′	1 - Contrabaix (*Flautado* Amezua)	16′
—		2 - Subbaix (Nicolàs)	16′
Contras (núm. 2)	16′	—	
Contras (núm. 5)	8′	—	
—		3 - Baix (extensió núm. 1)	8′
—		4 - Bordó (extensió núm. 2)	8′
Contras (núm. 7)	4′	—	
		5 - Octava (extensió núm. 1)	4′
		6 - Bordonet (extensió núm. 2)	4′
		7 - Ple 4 fil. (sense tubs)	2′ 2/3
		8 - Trombó (nou)	16′
		9 - Trompeta (extensió núm. 8)	8′
		10 - Clarí (extensió núm. 8)	4′
I manual (56 notes: do_1-sol_5)		I manual - orgue major (61 notes: do_1-do_6)	
1 - Flautado	16′	—	
2 - Flautado violón	16′	11 - Bordó	16′
3 - Flautado	8′	12 - Flautat de cara	8′
4 - Violón	8′	13 - Bordó	8′
5 - Flauta armónica	8′	14 - Flauta harmònica	8′
6 - Keraulofon	8′	—	
7 - Octavas	4′	15 - Octava	4′
8 - Octavín	2′	—	
—		16 - Bordonet (*Ocarina* Amezua)	4′
9 - Lleno 2/3 fil.	2′ 2/3	17 - Dotzena i Quinzena	2′ 2/3
—		18 - Nazard 12a (do_1-do_6)	2′ 2/3
—		19 - Nazard 15a (do_1-do_6)	2′
—		20 - Nazard 17a (do_1-do_6)	1′ 3/5
10 - Corneta 5 fil. (md)	8′	21 - Corneta 5 fil. (do_1-do_6)	8′
—		22 - Ple 5 r. (nou)	2′
—		23 - Dolçaina (sense tubs)	16′
11 - Trompeta	8′	24 - Trompeta	8′
12 - Clarín	4′	—	
II manual (56 notes: do_1-sol_5)		II manual – expressiu (61 notes: do_1-do_6)	
13 - Flauta armónica	8′	—	
14 - Queralofon	8′	—	
15 - Violón	8′	25 - Bordó	8′
16 - Viola de gamba	8′	26 - Gamba	8′
17 - Voz celeste	8′	27 - Veu celeste	8′
—		28 - Flautat (Nicolau)	4′
18 - Ocarina	4′	—	
—		29 - Quinzena (*Octavín* Amezua)	2′

—		30 - Címbal 3 r. (nou)	1/2′
19 - Fagot y oboè	8′	31 - Fagot - Oboè	8′
20 - Voz humana	8′	—	
—		32 - Clarí (*Clarín* Amezua)	4′
—		33 - Cromorn (sense tubs)	8′
—		34 - Trèmol	

Per tant, el resultat fou el següent:

— De l'orgue Amezua, en desaparegueren els jocs següents:

6 - Keraulofon 8′ I manual
13 - Flauta harmònica 8′ II manual
14 - Queraulofon 8′ «
20 - Voz humana[60] 8′ «

— Es reutilitzaren de l'orgue d'Eugeni Nicolàs:

Contras (tapat) 16′ del pedal amb el nou nom de subbaix 16′
Octava 4′ del I manual « « « flautat 4′
Quinzena nazarda 2′ del II manual (només els baixos de do_1 a do_3.

I possiblement també els baixos (do_1 a do_3) dels dos nasards (12a i 17a), que resten una incògnita, però la inspecció visual d'aquests elements mostra que són tubs vells, força castigats, bastant uniformes, aprofitats, potser, del desmuntatge d'ambdós orgues.

— Com a novetat, s'hi incorporaren:

En el cos de Pedal independent:
Trombó 16′[61] que, per extensió es convertí en trompeta 8′ i clarí 4′
En el I manual, orgue major:
Corneta 8′, suma de: Bordó 8′
Bordonet 4′
Nasard 12a 2′ 2/3
Nasard 15a 2′
Nasard 17a 1′ 3/5
Ple de 5 fileres
En el II manual, expressiu:
Címbal de 3 fileres
I quedaren amb l'espai buit, sense tubs per a col·locar, sobre el salmer:
Dolçaina 16′ del I manual
Cromorn 8′ del II manual
I pendents d'ubicació en un salmer especial individual:
Ple de 4 fil. del pedal
Cromorn 8′ del II manual

60. Aquest joc de veu humana 8′, amb el nom de *Montserrat*, va aparèixer en la restauració del 2013 en l'orgue Amezua de la localitat d'Amorebieta (Bilbao).

61. Aquest joc, de fet, era un joc de bombarda 16′, de manual, amb la primera octava acústica i fabricat per la casa Walker, alemanya, i no pas nou, encara que estava molt ben conservat.

També s'hi col·locaren quatre petits salmers elèctrics per a prolongar les 56 notes dels salmers grans a les 61 notes del teclats (sol#$_5$ a do$_6$). El flautat de cara disposava d'un salmer propi a la mateixa base de la façana de l'orgue.

Els jocs de pedal disposen de salmers individuals propis i independents. Això comportà cloure la doble ventallola que alimentava els jocs que podien sonar indistintament, tant en el manual com en el pedal.

Se'l dotà de tracció electricopneumàtica. Elèctrica des de la consola fins a la mecànica pneumàtica col·locada sota mateix de cada salmer. Motors de registres pneumàtics, accionats elèctricament també des de la consola. Acoblaments i unions. Exclusió del joc de gamba. Exclusió dels nasards. Exclusió dels plens. Exclusió de la llengüeteria. Exclusió del bordó 16′. Fons de 8′ suaus. Fons de 8′ forts. Fons 16′, 8′ i 4′. + Plens + Llengüeteria + Nasards. Pressió de l'aire = 90 mm.

També se l'havia de proveir d'un sistema de sis combinacions ajustables generals i dues de particulars, però desconeixem les raons per les quals no es van portar a terme.

La consola restà separada a l'altra banda de la nau, col·locada en un mig nínxol dins el mur, a la dreta del rerecor, la qual cosa facilitava a l'organista el domini de tot el moviment en el presbiteri i de la Capella de Música i de l'Escolania que, en un principi i durant les celebracions litúrgiques, cantaven a la seva dreta, al rerecor darrere el tron, apartats de les mirades dels fidels.

L'harmonització dels jocs de l'orgue Amezua es va suavitzar,[62] i es va tancar un xic l'entrada de l'aire als peus del tubs, encara que hauria esta millor abaixar les boques, però això també hauria comportat molta més laboriositat. Se'n prescindí.

Novament, doncs, ressonava dins la nau montserratina un nou orgue de tall neoclàssic que recordava els instruments d'abans de la destrucció del francès, amb totes les proporcions que sostenia el nou moviment de retorn a la sonoritat de l'orgue clàssic, l'*Orgelbewegung*, ja esmentat[63] i escampat per tot Europa. A tall de reflexió i en contrast amb el mateix article del pare Estrada a *Tesoro Sacro Musical*, citem a continuació la carta que Ramón González de Amezua, director de la firma OESA, trameté al pare Gregori:[64]

> Al estudiar detenidamente este asunto, me creo en la obligación de darle mi modesta opinión por si en algo puede servirles.
>
> Me parece que esta obra no puede darles plena satisfacción. Un órgano hecho de añadidos y remiendos, tanto en la parte mecánica, como en la sonora, con registros y tubos de aquí y de allá, secretos y secretillos variados, distintas mensuras y armonizaciones, reparaciones, arreglos, etc., no puede quedar en forma que equivalga a la cohesión y armonía de una obra pensada y equilibrada en un plan de conjunto, esto es, a una obra nueva.

62. Gregori Estrada i Gamissans, «Bendición del órgano de la basílica de la Abadía de Montserrat», *Tesoro Sacro Musical* (Madrid), 2 (març-abril 1958), p. 39-40.

63. *Cf*. nota 33.

64. Datada a Madrid el 6 de febrer del 1957. Les obres de remodelació del presbiteri ja havien començat el 7 de gener del mateix any.

Mas les valdría prescindir de este órgano, y con la venta del mismo y del de Pug[g]ina, mas lo que han de invertir en la reforma, hacer uno enteramente nuevo con un plan de principio bien ajustado y estudiado, por supuesto con secretos de corredera, tracción eléctrica, composición y mensuras neo-clásicas, etc.

Tiro piedras contra mi propio tejado, pues sacaran ustedes dos órganos al mercado y sin siquiera seguridad de hacer el nuevo (aunque confío nos entenderíamos) pero sería tanto mejor el resultado, que no puede compararse. Claro es que la solución es de mas paciencia, pero entretanto se podría instalar un pequeño órgano (unit,[65] por ejemplo) provisional para el interregno.

Si mi sugerencia no le agrada, dela por no hecha, y con todo el entusiasmo ejecutaremos el presupuesto que hoy enviamos.

Un cordial saludo… Ramón G. de Amezua

Aquest orgue s'inaugurà el 22 de novembre del 1957, festa de Santa Cecília. Beneït per l'abat Aureli M. Escarré, s'oferí un concert inaugural que anà a càrrec dels pares Gregori Estrada, Cassià M. Just i G. Odiló Planàs.

Els anys passaren, fins que el 1978 es va produir una avaria elèctrica en el sistema de combinacions fixes de la consola. L'orguener Gabriel Blancafort, el pare Gregori i el sotasignat acordaren de fer un nou sistema de combinacions fixes i afegir-n'hi alhora unes de lliures, de manera que l'organista pogués preparar amb anterioritat les diverses combinacions necessàries per a les execucions musicals, tot ampliant les possibilitats de combinació. Possibilitats que la complexitat litúrgica demanava quan havien d'intervenir, en un mateix acte, l'organista amb el seu repertori propi, la Capella i l'Escolania i el cor monàstic. Al mateix temps que es reparava la consola, es va aprofitar la possibilitat de tornar a reobrir, en els grans salmers de l'orgue major, la doble ventallola que tenien alguns jocs per a poder-los fer sonar indistintament tant en el manual com en el pedal. També aprofitant les innovacions de la tecnologia, es van substituir, en dues fases, les grans caixes dels motors pneumàtics de les corredores dels registres, per uns petits motors elèctrics de la casa anglesa Kimber-Allen, col·locats al costat mateix del salmer. Així s'aconseguia alliberar molt d'espai en l'interior de l'instrument, i s'afavoria la ressonància pròpia que tot instrument ha de tenir en el seu interior. També així s'augmentaven les possibilitats de mobilitat a l'interior de l'orgue. A més a més, i donada la transmissió elèctrica que tenia el salmer propi del flautat de façana, s'aprofità per a ferne una doble connexió, de manera que pogués sonar també en el pedal. Així es possibilitava tenir un joc de 8′, cantant a primer terme, la qual cosa afavoria en gran manera la interpretació de les sonates en trio, especialment les de J. S. Bach, tan estimades pels organistes, especialment pel pare Cassià M. Just.

Calgué moure alguns jocs de sobre els secrets, i la disposició final quedà de la manera següent:

65. Es refereix a un tipus d'orgue petit d'un parell o tres de jocs, amb els quals, per extensió (afegint-hi octaves), s'aconsegueix la sonoritat d'un orgue barroc, però molt limitat en la intensitat i en l'amplitud sonores. Un exemple d'aquest tipus es pot veure en l'orgue OESA de la parròquia de Sant Feliu, de Torelló.

Orgue Amezua - Alberdi OESA (1957)		Orgue Amezua - Alberdi OESA (1978)	
Pedal (32 notes: do_1-sol_3)		Pedal (32 notes: do_1-sol_3)	
1 - Contrabaix	16′	1 - Contres majors	16′
		2 - *Bordó major* (trans. núm. 15)	16′
2 - Subbaix	16′	3 - Subbaix	16′
		4 - *Cara* (trans. núm. 16)	8′
3 - Baix (extensió núm. 1)	8′	5 - (Contres menors) (exten. 1)	8′
4 - Bordó (extensió núm. 2)	8′	6 - (Bordó) (exten. 2)	8′
5 - Octava (extensió núm. 1)	4′	7 - (Contres altes) (exten. 1)	4′
		8 - *Octava* (trans. 1)	4′
6 - Bordonet (extensió núm. 2)	4′	9 - (Bordonet) (exten. 2)	4′
7 - Ple 4 fil. (sense tubs)	2′ 2/3	10 - *Plens 5 fil.* (trans. 24)	2′
8 - Trombó	16′	11 - Bombarda	16′
		12 - *Trompeta real* (trans. 27)	8′
9 - Trompeta (extensió núm. 8)	8′	13 - (Trompeta) (exten. 8)	8′
10 - Clarí (extensió núm. 8)	4′	14 - (Trompeta alta) (exten. 8)	4′
I manual - orgue major (61 notes: do_1-do_6)		I manual - orgue major (56 notes: do_1-sol_5)	
11 - Bordó	16′	15 - Bordó major	16′
12 - Flautat de cara	8′	16 - Cara (do_1-do_6)	8′
13 - Bordó	8′		
14 - Flauta harmònica	8′	17 - Flauta	8′
15 - Octava	4′	18 - Octava	4′
16 - Bordonet	4′		
		19 - Flauta octava	4′
17 - Dotzena y Quinzena	2′ 2/3	20 - 12a i 15a 2 i 3 fil.	2′ 2/3
18 - Nazard 12a	2′ 2/3	21 - Nazard 12a	2′ 2/3
19 - Nazard 15a	2′	22 - Nazard 15a	2′
20 - Nazard 17a	1′ 3/5	23 - Nazard 17a	1′ 3/5
21 - Corneta 5 fil.	8′		
22 - Ple 5 fil.	2′	24 - Ple 5 fil.	2′
		25 - Címbal 5 fil. (sense tubs)	1′ 1/3
23 - Dolçaina (sense tubs)	16′	26 - Regalies baixes (sense tubs)	16′
24 - Trompeta	8′	27 - Trompeta	8′
II manual - expressiu (61 notes: do_1-do_6)		II manual - expressiu (61 notes: do_1-sol_5)	
25 - Bordó	8′	28 - Tapat	8′
26 - Gamba	8′	29 - Gamba	8′
27 - Veu celeste	8′		
28 - Flautat	4′	30 - Octava	4′
		31 - Tapadet	4′
29 - Quinzena	2′	32 - Quinzena	2′
30 - Címbal 3 fil.	1/2′	33 - Cimbalet 3 fil.	1/2′
31 - Fagot - Oboè	8′	34 - Fagot - Oboè	8′
32 - Clarí	4′	35 - Baixons	4′
33 - Cromorn (sense tubs)	8′		
Trèmol		Trèmol	

Això comportà encara més modificacions:

— Se suprimiren els quatre petits salmers addicionals dels teclats degut a la seva poca eficiència pràctica, malgrat les contínues reparacions. Els teclats de la consola quedaren de 61 notes, però només era executable el flautat de cara de 8′, degut al seu salmer individual.

— Les transmissions es marcaren en lletra cursiva sobre les plaquetes, i les extensions anaven entre parèntesis. No hi havia cap indicació de la tessitura en peus, dels jocs. Alguns noms s'adequaren més a la realitat.

— La flauta harmònica de 8′ es convertí en una flauta oberta de 8′ en tot el seu llarg a partir de do_2. Se'n suprimí la primera octava per a donar més amplitud de ressonància a tot l'orgue major, ja que els seus primers dotze tubs, de fusta, estaven col·locats com una muralla a dreta i esquerra del salmer. Cosa que també dificultava l'accés per a l'afinació de les notes greus dels altres jocs. La seva primera octava se suplí amb la primera octava del bordó de 8′, que era de fusta, collocada fora el salmer.

— En l'orgue major se suprimí el bordó 8′, llevat de la primera octava, com hem dit, a fi de disposar d'una flauta oberta de 4′, més potent que el bordonet de 4′ (antiga ocarina, Amezua), i que fes joc amb la flauta harmònica de 8′, reconvertida, la qual cosa donà molt bon resultat, tant en l'acompanyament com en la interpretació, per l'amplada sonora dels dos jocs oberts, i pel contrast amb els mateixos jocs tapats del II manual. Els tubs de 4′ oberts foren reutilitzats de l'antic orgue Nicolau.

— El bordonet de 4′, antiga ocarina de l'orgue Amezua, retornà al II manual. Perdé un xic el seu timbre característic en ser col·locat dins l'expressió, però es va guanyar en la capacitat d'acompanyar, suaument i clarament, les veus solistes. El flautat de 4′ de l'orgue Nicolau, únic quatre peus del cos, era de talla estreta i molt agressiu. Va ser, però, a canvi de perdre la veu celeste de 8′. No hi havia més lloc.

— També se suprimí el registre de corneta, que era la suma dels seus cinc registres característics. Es podia suplir gràcies a les combinacions lliures o als polsadors de crida i anul·lador de nasards.

— Es completà la tercera fila, només de mà dreta, del petit ple de 2/3 fileres, amb els tubs sobrers dels quatre petits salmers eliminats. Es feu amb tubs de talla estreta per a possibilitar més la brillantor del joc.

— En tota la reparació del cos sonor hi intervingué el jove orguener Francisco Acitores, que pocs anys més tard es plantà pel seu compte a Torquemada (Palència), i actualment és un dels primers orgueners de la Península.

En resum, amb aquella reparació ja ens vam adonar de la fragilitat de tot el sistema elèctric bastit el 1957. Havien passat vint anys, no podia durar gaire més i l'instrument montserratí ho acusava, atès que, amb quatre organistes, i més tard se n'afegí un cinquè, en la comunitat, l'orgue pràcticament no parava en tot el dia. A més a més d'acompanyar els oficis monàstics de laudes, vespres, la missa conventual i el cant de la *Salve* i el *Virolai* cada dia, per l'Escolania. Vam començar a pensar com havia de ser un orgue apropiat per a la basílica i el culte mont-

serratí, d'idees no en mancaren i ho teníem escrit, però l'home proposa i Déu disposa…

De moment es van possibilitar al màxim totes les funcions que podia fer l'instrument en el lloc que ocupava, en com l'ocupava i amb els materials de què estava compost.

Passat el temps, en començar les primeres vespres de la solemnitat de la dedicació de la basílica de Montserrat, en l'obertura de l'any del seu 400 aniversari, el 2 de febrer del 1992, s'esquinçà el conducte de l'aire, anomenat *acordió*, que anava de la gran manxa al salmer de l'orgue major. L'orgue restà mut. Calgué una reparació d'urgència. Però immediatament després s'hagueren de prendre mesures importants.

Se suprimí la gran manxa rectangular de l'antic orgue Amezua, de quatre metres de llarg per un i mig d'ample, que s'hagué de treure feta en parts, i en el seu lloc s'hi col·locaren dues manxes més petites, que precisaren l'alimentació d'un motor ventilador més potent. S'anul·laren els dos motors ventiladors antics, que restaren dins el contrafort, sense possibilitat de treure'ls, i es bastí una petita habitació al darrere de l'orgue, en el lloc que havia d'ocupar l'escala, no realitzada, de baixada del cambril per a col·locar-hi el motor nou. També s'aprofità per a obrir una gran finestra, darrere la caixa expressiva del II teclat, a fi de poder facilitar l'afinació del címbal de tres fileres que restava en el fons del mateix cos expressiu. A més a més, se suprimí la transmissió pneumàtica del II teclat i es canvià per una d'elèctrica amb electroimants. El resultat d'aquesta darrera operació no fou prou satisfactori, sobretot en les notes baixes, per la gran dimensió de les ventalloles, que s'hagué de resoldre posant-hi dos electroimants per ventallola. Tots aquests treballs tingueren l'avantatge de deixar un espai lliure, força notable, sota els salmers, amb capacitat de maniobra, que permeté que les notes baixes del contrabaix de 16′ i tota la seva extensió poguessin cantar amb l'amplitud adequada. Sortosament, l'avaria no afectà la part fònica de l'instrument, que donada la magnitud festiva de la commemoració del centenari, s'aprofità per a posar el joc del címbal de cinc fileres i el de les regalies baixes de 16′ en el cos de l'orgue major, adquirits a la casa Laukhuff d'Alemanya. Com també el nou motor de la persiana expressiva. L'increment del consum elèctric utilitzat comportà un nou rectificador de corrent. El cost total de l'operació, que va fer el taller de Gabriel Blancafort, pujà a 2.303.500 pessetes.

D'aquesta manera, l'instrument quedava totalment complet. El joc de címbal, del qual s'hagué de suprimir part de la primera fila perquè era excessivament aguda, és col·locà al lloc que havia ocupat el ple, és a dir, darrere mateix del joc de cara de la façana, la qual cosa permeté, en ser en primer terme, l'audició brillant de l'instrument en les grans solemnitats, dominant, discretament sobre el cant dels fidels, especialment en el del popular *Virolai*.

També arran de tota la restauració de la basílica, tant l'exterior com la interior, s'aprofità per a col·locar un ascensor entre el final del corredor de les tribunes, abans d'arribar a l'escala gran de pedra, fins a la sagristia, a peu pla del presbiteri, a fi de facilitar l'accés als actes litúrgics del presbiteri als monjos amb deficiència de mobilitat.

Entremig hi havia l'orgue. Sortosament, només afectà els jocs de bombarda, trompeta i clarí del pedal, que calgué desplaçar-los horitzontalment. L'ascensor, hidràulic, passava pel costat mateix de la caixa expressiva. Reduí l'espai mort entre el sostre de la caixa i el terra de les tribunes. No n'afectà la sonoritat. Els jocs de llengüeta del cos de pedal continuaven cantant de cara a la jàssena de ciment armat.

Amb aquest instrument, s'enregistrà bona part de la discografia montserratina fins al 2008. El 2 de gener del 2009 es començaren a desmuntar els 1.735 tubs, llevat dels del címbal i de les regalies de 16′, que ja s'incorporaren al nou instrument d'Albert Blancafort. Tota la canonada restà dipositada a les golfes de la basílica de sobre el cambril. Tot amb tot, a la sortida dels laudes de la solemnitat de Reis, encara va ser possible d'interpretar-hi el preludi de coral de l'*Orgelbüchlein, Jesu meine Freude* BWV 610, de J. S. Bach, només amb el flautat de façana de 8′.[66] Fou el darrer cant de comiat d'aquest instrument, després de cent dotze anys de servei, interromputs només pel trienni de la Guerra Civil del 1936. Els salmers i tota la maquinària es dipositaren a les dependències de l'antiga pastisseria, sota el claustre. El 14 de setembre del 2015 se cedí a la parròquia de Sant Genís de Torroella de Montgrí i entre l'11 i el 17 de novembre del mateix any es traslladà al taller de la casa orguenera Gerhard Grenzing, SA, al Papiol, per a restaurar-lo. El 22 de novembre de 2019 ha fet seixanta-un anys de la seva inauguració en el presbiteri montserratí.

II. ELS PETITS NOUS ORGUES DEL MONESTIR: CAMBRIL I ESCOLANIA

El nou orgue positiu del cambril, dels orgueners Blancafort-Capella (1969)

El 21 de març del 1968 es contractà un nou instrument per a la capella del cambril, lloc on llavors feien, cada dia, tal com era tradició, la missa matinal els escolans.

Amb un sol teclat de 51 notes (do_1-re_5), i amb un pedal de 30 (do_1-fa_3) dins un moble de dos cossos dissenyat pel pare Celestí Gusi (1897-1978), de jocs partits (do_3-$do\#_3$) té la disposició següent, elaborada pel pare Gregori Estrada:

66. Aquest flautat de cara de 8′ disposava d'escuts de boca en la primera octava. Es va col·locar en façana precisament per aquest motiu. Però, atès que estava a l'interior de l'antic orgue Amezua, això ens fa pensar que era un joc aprofitat d'un altre orgue més antic. És una cosa bastant normal en el món de l'orgueneria.



FIGURA 6. L'orgue Blancafort del cambril (1969).

	Teclat manual		
Mà esquerra		Mà dreta	
1 - Bordó	8′	1 - Bordó	8′
2 - Bordonet	4′	2 - Bordonet	4′
		3 - Nasard 12a	2′ 2/3
3 - Dinovena i vint-i-dosena[67]	1′ 1/3, 1′	4 - Quinzena i dinovena	2′, 1′ 1/3
4 - Regalies altes	4′	5 - Regalies	8′
	Pedal (30 notes)		
Contres (tapades)	16′	Acoblament: I/Pedal	

Arribà a Montserrat el 24 de setembre del 1969, s'inaugurà i es començà a tocar a la missa matinal del 6 d'octubre del mateix any. El pressupost fou de 160.000 pessetes.[68]

El pedal hi fou introduït a petició del pare Ireneu Segarra (1919-2005), llavors director de l'Escolania. Els dos cossos permetien que el cos superior funcionés com un positiu de taula. Això permeté de traslladar-lo i d'utilitzar-lo en els enregistraments musicals a càrrec de la Capella de Música i de l'Escolania, a voltes

67. Disposició atrevida, ja que, en no haver-hi una quinzena a tot el llarg del teclat, presenta més problemes per a l'afinador.

68. Gregori ESTRADA I GAMISSANS, Papers solts inèdits, Arxiu Gabriel Blancafort.

amb instrumentistes forans, que es feien regularment a la basílica: obres de Cererols, Monteverdi, etc., a finals dels anys setanta i principis dels vuitanta. També serví, sense el joc de pedal, per a acompanyar els oficis litúrgics durant els tres mesos que comportà la reparació i la renovació de l'orgue de la basílica, el setembre-desembre del 1978. És un bell exponent per a la interpretació de la música ibèrica del Renaixement i del Barroc. D'una gran sensibilitat i lleugeresa de tacte. Tot i la gran quantitat de mans que l'han tocat, en ser on és, ha necessitat molt poques reparacions al llarg del seu quasi mig segle d'existència.

L'orgue d'estudi destinat a la sala d'actes del monestir de Montserrat[69]

Un cop finalitzades les obres de la façana del monestir, a principi dels anys seixanta, es va pensar en la possibilitat de posar un orgue a la que havia de ser la sala d'actes del monestir, actualment coneguda com a Sala de la Façana, perquè transcorre darrere els tres grans finestrals amb balconades que donen a les places exteriors, i és accessible des de l'escala de la porteria que se situa entrant en el primer porxo, a mà esquerra.

L'instrument havia d'anar col·locat al fons de la sala a la dreta, ocupant tota la raconada, en posició obliqua, i havia de formar una sola estructura de quatre cossos: orgue major, orgue d'ecos, positiu elevat i pedal. Amb tres teclats partits, de cinquanta-sis notes (do_1-sol_5), amb la divisió entre do_3-$do\#_3$ i un pedal de trenta-dues notes (do_1-sol_3). Amb consola de finestra, l'orgue d'ecos amb persiana expressiva i l'orgue major amb llengüeteria de batalla. El nombre de jocs era de 19 i mig amb la disposició següent, tal com era prevista en la consola:

Mà esquerra		Mà dreta
	Positiu	
Orlos 8′ (acústic)	Orlos 8′ (acústic)	
Nasard 17a		Nasard 17a
Cimbalet 1′ 3 fil.	Cimbalet 1′ 3 fil.	
Nasard 15a		Nasard 15a
Octava 4′ (en façana)	Octava 4′ (en façana)	
Bordó 8′		Bordó xemeneia 8′
Trèmol		
	Orgue major	
		Trompeta magna 16′
Plens 2′ 4 fil.	Plens 2′ 4 fil.	
Baixons 4′		Clarins 8′
Octava 4′	Octava 4′	
Trompeta real 8′		Trompeta real 8′
Flautat 8′	Flautat 8′	
Tapat 16′		Tapat 16′

69. Gregori Estrada i Gamissans, Papers solts inèdits, Arxiu Gabriel Blancafort.

		Eco	
	19a-22a	15a-19a	
Nasard 19a			Nasard 19a
	Tapadet (xemeneia) 4′	Tapadet (xemeneia) 4′	
Bordó (fusta) 8′			Bordó (cònic) 8′
		Pedal	
	Violetes 4′		
Contres 16′			
	Dolçaina 16′		

Acoblaments de teclats a pedal, però no entre els teclats. Amb tres pedalets per a la trompeteria exterior, trompeteria interior i plens.

Pressions de l'aire: OM: 50 mm, positiu: 42 mm, eco: 50 mm i pedal 56 mm.

L'harmonització era a peu obert. Amb un pressupost de 825.000 ptes., més els impostos. Amb garantia de sis anys.

Aquest projecte no es va arribar a portar a terme. En desconeixem les causes. Tot i que de ben poc hauria pogut servir per als organistes com a orgue d'estudi, donada la utilització d'aquesta sala per a tants actes que, sobretot els caps de setmana, ha de suportar, a més de l'activitat dels grups que sojornen a l'hostatgeria, que no són pas pocs. I també perquè fins a la reforma d'aquesta mateixa hostatge-



FIGURA 7. L'orgue Blancafort (1970).

ria fa pocs anys, era l'únic espai de què podien disposar els nombrosos grups que venen al monestir. D'altra banda, són molt poques les activitats musicals que en aquesta sala es porten a terme.

Sigui com sigui, el projecte es modificà i s'utilitzà, ara sí, com a orgue d'estudi col·locat, el 1970, a la sala d'assaig de l'Escolania, amb molta més eficiència musical, i en substitució del vell orgue Nicolau, reformat per Puggina, que ja deu anys abans alguns dels seus jocs s'havien començat a utilitzar per a completar i ampliar l'instrument de la basílica.

L'ajuda econòmica de la família benefactora Masjoan, de Mataró, fou decisiva en la materialització del projecte. Però la seva concepció experimentà una reducció del nombre de registres. De 19 i mig es va passar a 13 i mig, però amb la possibilitat d'ampliar-se. La pressió d'aire de l'orgue major es varià sensiblement, de 50 es passà a 47 mm, i s'optà pel desdoblament de ventalloles a fi de poder utilitzar alguns registres indistintament tant en el manual com en el pedal, que tants bons resultats havia donat en l'antic orgue Amezua. La disposició quedà, en la consola, tal com segueix:

Mà esquerra	Mà dreta
Positiu	
Cimbalet 1′ 3 fil.	Cimbalet 1′ 3 fil.
Nasard 19a (cònic)	Nasard 19a (cònic)
Quinzena 2′	Quinzena 2′
Bordonet 4′ (xemeneia)	Bordonet 4′ (xemen.)
Bordó 8′ (estany)	Bordó 8′ (estany)
Orgue major	
Plens 1′ 1/3 3 fil.	Plens 1′ 1/3 3 fil.
Baixons 4′ (en batalla)	Clarins 8′ (en batalla)
Octava 4′	Octava 4′
Contres baixons 4′	*Contres octava 4′*
Flautat 8′ (en façana)	Flautat 8′ (en façana)
Contres majors 16′ (tapades)	*Contres flautat 8′*
Bordó major 16′	Bordó major 16′
Eco	
Vint-i-dosena 1′	Vint-i-dosena 1′
Regalies 8′	Regalies 8′
Nasard 15a	Nasard 15a
	Dolçaina 16′
Bordó (fusta) 8′	Bordó (fusta) 8′

Els jocs de pedal, que estan en cursiva, ho són per transmissió dels de l'orgue major. Calgué afegir set notes al joc de *contres baixons*, per a arribar des del do_3, moment de la partició, a la nota sol_3 que és fins on arriba el pedaler.

Per l'interès que té, com obra d'artesania, juntament amb el del cambril, en donem la disposició de les mixtures:

Ple de 3 fileres			Cimbalet de 2 fileres	
do_1 = 1′ 1/3	1′	2/3′	1/2′	1/3′
do_2 = 2′	1′ 1/3	1′		
$do\#_3$ = 2′ 2/3	2′	1′ 1/3	2/3′	1/2′
sol_3 =			1′	2/3′
$do\#_4$ = 4′	2′ 2/3	2′	1′ 1/3	1′
sol_4 =			2′	1′ 1/3
$do\#_5$ =			2′ 2/3	2′

És bo de fer notar una característica del pensament del pare Gregori Estrada, en el plantejament d'aquests dos darrers instruments. Pensament que recull la manera de fer d'alguns orgueners del Renaixement i del Barroc, a casa nostra. Generalment, no eren partidaris de pujar, en les notes agudes, gaire més amunt del 2′ de la base. Aquest és el motiu pel qual el teclat de l'orgue del cambril no passa del re_5, ja que, de disposar d'un joc de vint-i-dosena, per exemple, implicaria repeticions en la darrera octava. Per això, les mixtures de l'instrument de la sala d'assaig no van passar, en les repeticions, del llindar del 2′ en les notes agudes. Reproduei-xen els harmònics tercer i quart del principal de 8′, que és el joc base. És el seguiment estricte dels criteris de Dom Bedos.[70] També això explica el seu desacord amb la composició de les mixtures romàntiques que, desitjoses d'afavorir la tímbrica greu, aviat tornen a decaure i «no pugen amb força vers els aguts».[71]

Aquest instrument fou traslladat, el desembre del 2008, a la dreta del rerecor de la basílica durant els quinze mesos que durà el muntatge del gran orgue actual, per a les funcions litúrgiques del dia a dia. Un cop inaugurat, es col·locà, l'abril del 2010, a l'Oratori de Sant Fructuós, al costat dret de l'absis, a l'altura de les tribunes del costat de la carretera, on roman com a instrument d'estudi per als organistes de la comunitat i per a algunes classes del escolans que comencen l'estudi de l'orgue.

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-basílica de Montserrat». A: *La llum del so*: *El nou orgue de Montserrat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011.

70. François BEDOS DE CELLES, *L'art du facteur d'orgues*, París, Imprimerie de L. F. de Latour, 1766-1778.

71. *Cf*. l'apartat de l'orgue Puggina del presbiteri de Montserrat.

BEDOS DE CELLES, François. *L'art du facteur d'orgues*. París: Imprimerie de L. F. de Latour, 1766-1778.
BLANCAFORT I PARÍS, Gabriel. Notes inèdites. Monestir de Montserrat. Arxiu Gabriel Blancafort.
CARALT, Ambròs M. *L'Escolania de Montserrat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1955.
CORNET Y MAS, Cayetano. *Tres días en Montserrat*, 2a ed. Barcelona: Librería del Plus Ultra, 1863.
— *Tres días en Montserrat*, 3a ed. Barcelona: Establecimiento Tipográfico La Academia, 1890.
CRUSELLAS, Francesc de Paula. *Nueva historia de Montserrat*. Barcelona: Tipografía Católica, 1896.
ESCALONA, Josep Maria. *L'orgue a Catalunya*: *Història i actualitat*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2000. (Lectura i So; 3)
ESTRADA I GAMISSANS, Gregori. Manuscrits i papers inèdits. Monestir de Montserrat. Arxiu Gabriel Blancafort.
— «Bendición del órgano de la basílica de la Abadía de Montserrat». *Tesoro Sacro Musical* [Madrid], 2 (març-abril 1958), p. 39-40.
— «Ha mort el P. Ildefons Pinell». *Germinàbit*, IIa època, 68 (maig-juny 1960).
La llum del so: *El nou orgue de Montserrat.* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011.
ORANIAS I ORGA, Ramon. «Els orgueners que han treballat en els orgues de Montserrat». *Butlletí del Santuari*, 79 (2007).
— «Els orgues grans de Montserrat (I): des del segle XVI fins al 1811». *Revista Catalana de Musicologia* [Barcelona], XI (2018).
PUJOL, Francesc; GIBERT, Vicents M. «La música a Catalunya». *Revista Musical Catalana* (1915).
Revista Popular, 10 (1815), p. 219.
SAURA BUIL, Joaquín. *Diccionario técnico-histórico del órgano en España*. Barcelona: Consell Superior d'Investigacions Científiques, 2001.
TORRAS I GARCÍA, Ignasi. «L'orgue a la Seu de Manresa». *Dovella*, any VIII, 26 (abril 1988).

Revista Catalana de Musicologia, núm. XII (2019), p. 311-330
ISSN (ed. impresa): 1578-5297 / ISSN (ed. electrònica): 2013-3960
DOI: 10.2436/20.1003.01.89 / *http://revistes.iec.cat/index.php/RCMus*

CONFLUÈNCIES MUSICALS EN TEMPS DE REVOLUCIONS. L'ETAPA LONDINENCA DE FERRAN SOR (1815-1823) I LA SEVA RELACIÓ AMB MUZIO CLEMENTI I INTEGRANTS DE LA LONDON PIANOFORTE SCHOOL

MARINA RODRÍGUEZ BRIÀ
Associació Muzio Clementi de Barcelona

RESUM

A inicis del segle XIX, Londres viu una activitat pianística efervescent. Quan Ferran Sor hi arriba el 1815, Muzio Clementi ja ha fet una aportació extraordinària a l'avenç del piano: un mètode, edicions i fabricació de pianos. A Anglaterra el piano esdevé popular i assequible. Clementi serà un pioner i formarà la primera generació de pianistes professionals, coneguda ara com *London Pianoforte School*. Sor entrarà en contacte amb ells i amb el món de la composició pianística, on trobarà un model per a la guitarra, circumscrita a una música més popular.

Clementi edita una obra de Sor dedicada a Kalkbrenner. Sor dedicarà també una obra a Cramer. També actua a la Philharmonic Society, fundada per Clementi i altres músics, i comparteix escenari amb aquests pianistes. En el seu mètode de guitarra cita aquests noms i d'altres com a exemples per imitar. A més, Sor compon les seves obres pianístiques a Londres. És aquí on coneix els protagonistes del piano i amplia la seva activitat musical. La troballa recent a Catalunya d'un piano Clementi & Co. signat per Sor obre una nova via de recerca.

PARAULES CLAU: Sor i Clementi, Ferran Sor, Muzio Clementi, mètodes musicals del segle XIX, London Pianoforte School, Clementi & Co., Philharmonic Society.

MUSICAL CONVERGENCES IN TIMES OF REVOLUTION. THE LONDON PERIOD OF FERRAN SOR (1815-1823) AND HIS RELATION TO MUZIO CLEMENTI AND MEMBERS OF THE LONDON PIANOFORTE SCHOOL

ABSTRACT

The beginning of the 19th century marked a vibrant period for the piano in London. When Ferran Sor arrived in the city in 1815, Muzio Clementi had already made an extraordinary contribution to piano development with a method, several publications and the building of pianos. The piano became popular and affordable in England. What's more, Clementi would be a pioneer who educated the first generation of professional pianists, known today as the London Pianoforte School. Sor would come into contact with them and the world of piano composition, finding thus a model for the guitar, which had been hitherto confined to more popular music.

Clementi published a work by Sor dedicated to Kalkbrenner and Sor would also dedicate a work to Cramer. Likewise, Sor performed at the Philharmonic Society, founded by Clementi and other musicians, and shared the stage with these pianists. In his method for guitar, he mentioned these names and others as examples to emulate. Sor also wrote his works for piano in London, meeting the leading pianists there and broadening his musical activity. The recent finding in Catalonia of a Clementi & Co. piano signed by Sor has opened a new line of research.

KEYWORDS: Sor and Clementi, Ferran Sor, Muzio Clementi, musical methods of the 19th century, London Pianoforte School, Clementi & Co., Philharmonic Society.

Els moviments vitals de Ferran Sor estan marcadament lligats als fets històrics. La conseqüència directa de la implicació de Sor en la Guerra de la Independència Espanyola és el seu exili l'any 1813, del qual ja mai més va poder tornar. Quan dos anys més tard passa a establir-se de París a Londres, coincideix amb una nova situació política: el final de la guerra entre França i Anglaterra.

La influència dels fets històrics sobre Clementi potser no sembla tan evident, però alguns viratges de les seves rutes descriuen les sinuositats del panorama agitat del seu temps. Quan l'any 1802 surt de Londres cap al continent, confia que el Tractat d'Amiens aportarà pau, tot i que finalment duraria ben poc. Alguns desplaçaments d'aquest llarg periple que dura vuit anys els haurà d'improvisar en funció de les guerres i les dificultats per a viatjar. El seu negoci musical també està estretament lligat al clima polític. El bloqueig continental imposat per Napoleó el 1806 provocarà que la seva editorial i la fàbrica d'instruments limiti els seus tractes al terreny nacional britànic i a les seves colònies. La seva correspondència mostra la dificultat que hi ha per a negociar amb Europa també de l'any 1810 al 1815. Obren llaços amb Irlanda i Escòcia i es concentren també en la mateixa ciutat de Londres. El febrer del 1807, Clementi escriu al seu soci Frederick William Collard que té la intenció de viatjar a Espanya i Portugal,[1] però de moment no hi ha

1. David ROWLAND (ed.), *The correspondence of Muzio Clementi*, p. 174.

cap prova que ho hagués fet. La Guerra de la Independència era imminent i el bloqueig napoleònic s'estava endurint.

LA COMUNITAT ESPANYOLA A LONDRES

El conflicte bèl·lic a Espanya provoca la fugida de molts espanyols a Londres, on es crea una comunitat força important. Posteriorment, la causa de l'emigració va ser el règim absolutista de Ferran VII. El nombre més gran de liberals s'exilia durant el seu regnat, entre els anys 1814 i 1820, o entre el 1823 i el 1833. A la ciutat n'hi havia una colònia nombrosa instal·lada al barri de Somers Town. La descripció que fa Thomas Carlyle d'aquests espanyols acabats d'arribar és dramàtica:

> […] In those years [the 1820s] a visible section of the London population, and conspicuous out of all proportion to its size or value, was a small knot of Spaniards, who had sought shelter here as Political Refugees. «Political Refugees»: a tragic succession of that class is one of the possessions of England in our time. Six-and-twenty years ago, when I first saw London, I remember those unfortunate Spaniards among the new phenomena. Daily in the cold spring air, under skies so unlike their own, you could see a group of fifty or a hundred stately tragic figures, in proud threadbare cloaks; perambulating, mostly with closed lips, the broad pavements of Euston Square and the regions about St. Pancras new Church. Their lodging was chiefly in Somers Town, as I understood; and those open pavements about St. Pancras Church were the general place of rendezvous. They spoke little or no English; knew nobody, could employ themselves on nothing, in this new scene. Old steel-grey heads, many of them; the shaggy, thick, blue-black hair of others struck you; their brown complexion, dusky look of suppressed fire, in general their tragic condition as of caged Numidian lions.[2]

Els emigrants es diu que vivien amb la maleta feta per a tornar a Espanya. L'escriptor sevillà José María «Blanco White», refugiat a Anglaterra des del 1810, publica a Londres un diari mensual d'unes noranta pàgines en castellà, *El Español*, a l'època titllat des d'Espanya de traïdor i antipatriòtic i avui considerat el principal periòdic de l'exili liberal espanyol. Fins al 1814 va publicar quaranta-set números. En total, hi havia catorze publicacions de premsa espanyola. Els liberals que van marxar d'Espanya el 1823 van fundar l'Ateneo Español de Londres. L'etapa en la qual es va editar més en castellà va ser entre el 1809 i el 1833. Un cop va millorar la situació a Espanya, molts van tornar-hi i les publicacions només en aquesta llengua van disminuir gairebé del tot.

No és estrany, doncs, que en retornar a Londres el 1810 Clementi edités per a la mateixa metròpoli i, per exemple, publiqués les dotze cançons per a veu i guitarra de Federico Moretti (*c.* 1812), destinades segurament a la comunitat espa-

2. Barry TAYLOR, «Un-Spanish practices. Spanish and Portuguese protestants, jews and liberals, 1500-1900», a Barry TAYLOR (ed.), *Foreign-language printing in London 1500-1900*, p. 189.

nyola acabada d'arribar a la capital, ja que les edita íntegrament en castellà i inclou el preu només en rals i no en lliures.[3]

El 1811, Clementi edita la sisena edició del seu popular mètode per a piano del 1801, *Introduction to the art of playing on the pianoforte*, i en fa una versió en castellà. Probablement també anava destinada a aquesta comunitat, que, tal com explicava Carlyle, era un col·lectiu que no parlava anglès. A més, llavors devia ser difícil vendre directament a Espanya, ja que, a banda del bloqueig, estava en plena guerra i la situació era realment tràgica. Solament a Madrid, el 1812, van morir de gana vint mil habitants.[4]

Portugal es va negar al bloqueig comercial. Potser això té a veure amb el fet que avui només es trobi una còpia d'aquesta versió del mètode a la Biblioteca Nacional de Lisboa i no a la de Madrid. La versió en castellà —Muzio Clementi, *Introducción à el arte de tocar el piano forte*, 6a ed., dedicada a la «Nación Española», Londres, Clementi, Banger, Collard, Davis i Collard, Cheapside, núm. 26, 1811— també es va fer servir a Portugal.[5]

El 1814 acaben el bloqueig i la guerra a Espanya. L'1 de març, Àustria, Prússia, l'Imperi rus i la Gran Bretanya signen el Tractat de Chaumont, en el qual es prometen ajuda mútua contra Napoleó. El 21 de març —un dia abans que entrés Ferran VII a Espanya—, Clementi publica el seu cicle de catorze cançons per a veu i piano «Melodies of different nations», amb textos en anglès originals de David Thomson, lletrista de la seva confiança. La primera i l'última són melodies espanyoles: *The Troubadour* i *The Spaniards*. A totes dues la partitura indica «Spanish air», tot i que més que ser una cançó, la melodia de *The Spaniards* coincideix amb la d'un «minuete afandangado».[6] El text que hi posa Thomson anima a la lluita per la llibertat. Poèticament, expressa que no s'ha de subestimar la força del poble.

L'onzena peça, malgrat que indiqui que és una antiga cançó anglesa, es titula *The fall of Saragossa* i amb aquesta ja són tres les cançons del recull relacionades amb Espanya. El text es refereix a la resistència heroica que van mostrar els habitants de Saragossa contra l'exèrcit francès l'any 1808. Fins i tot hi apareix Palafox, el capità que va defensar el setge. Aquest interès a incloure el moment històric pot estar lligat a la coneixença que tenia Clementi de la comunitat espanyola de Londres. Estava en contacte amb gent de totes les nacionalitats; també amb espanyols. Un conegut seu, William Gardiner, diu: «[…] La pau [d'Amiens] havia portat molts estrangers a Londres i em vaig asseure a la seva taula [de Clementi] amb francesos, espanyols, alemanys,

3. M. Encina Cortizo, «Arietas y duetos italianos de Fernando Sor», a Luis Gásser (ed.), *Estudios sobre Fernando Sor = Sor Studies*, p. 315.

4. Laura Cuervo Calvo, *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*, p. 382.

5. Laura Cuervo Calvo, *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*, p. 141 i 179.

6. Laura Cuervo Calvo, *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*, p. 325. Cuervo explica que el minuet era una de les danses més ballades a Espanya i l'exemple que posa resulta ser la melodia que utilitza Clementi a *The Spaniards*.

italians, russos, turcs i àrabs, i amb cada un d'aquests Clementi va mantenir una conversa, generalment en la seva pròpia llengua […]».[7] Per tant, devia estar al cas de la situació a la Península. El violinista Vaccari, que va treballar força anys a Madrid, d'on anava i venia i d'on va ser cessat de la seva feina el 1823 perquè era considerat liberal, també estava relacionat amb Clementi. La seva dona, també música, era espanyola. Vaccari compartia concerts amb Clementi a Londres i participava en alguns altres on actuava Sor. Aquestes dades aporten una visió del caire cosmopolita de la ciutat, mostren que oferia feina als músics, que tots ells estaven relacionats d'una manera o d'una altra, i també informen de com vivien els espanyols que s'hi havien instal·lat.

L'any 1815, quan arriba Sor, Clementi ja és un veterà; té seixanta-tres anys i fa temps que és emprenedor musical i un nom respectat, tot i que ja no toca el piano en públic com a virtuós. Ho havia deixat als trenta-vuit anys, al cim de la celebritat com a pianista. Els seus deixebles i amics ara són a la primera fila de l'escena. Els pianistes compositors Johann Baptist Cramer i Friedrich Kalkbrenner o el violinista Charles Philippe Lafont són de la generació de Sor, seran col·legues seus i coincidiran tocant en diferents concerts.

SOR ARRIBA A LONDRES

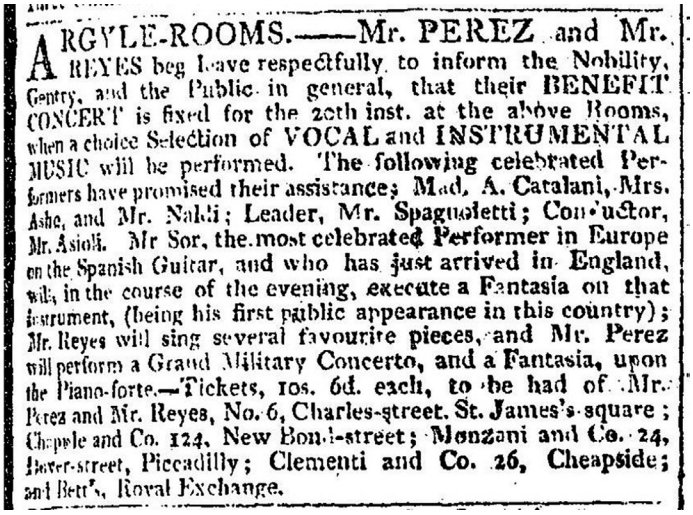
Abans d'arribar a Londres, a París, Cherubini, Méhul i Berton havien reconegut el seu talent. També havia conegut Ignaz Pleyel, que va publicar-li la *Fantaisie op*. 7 l'agost del 1814. A la partitura posa: «Fantaisie pour la guitare composée et dédiée a son ami Ignace Pleyel par F. Sor».

El primer concert públic que dona Sor té lloc el 20 d'abril del 1815 a Argyll Rooms pocs dies després de la seva arribada. El fa en benefici dels dos músics espanyols que el van acollir a casa seva els primers mesos: el pianista Pérez i el cantant Reyes. La premsa anuncia Sor com un artista d'especial rellevància. Hi tocarà una fantasia per a guitarra. Les entrades es podien comprar a diferents llocs, un dels quals a l'adreça de l'establiment de Clementi & Co. a Cheapside.

Sor i Clementi es devien conèixer ben aviat. Fins i tot és probable que els amics comuns de París, Cherubini i Pleyel, haguessin recomanat Sor a Clementi per a facilitar-li la integració a la ciutat. Les cartes de recomanació eren una pràctica molt comuna aleshores. La publicació de la fantasia era molt recent i els Pleyel eren una família molt relacionada amb Sor. Per exemple, dos dies més tard del concert, Camille Pleyel, el fill, que es troba a Londres, escriu als seus pares per a explicar-los que Sor l'ha anat a veure, que li ha donat algunes bones idees per al seu trio, que les posarà en pràctica i que el guitarrista havia tocat per primer cop en un concert públic que va tenir l'èxit més complet i ben merescut.[8]

7. William Gardiner, *Music and friends: or, pleasant recollections of a dilettante*, p. 243.

8. Kenneth Hartdegen. *Fernando Sor's theory of harmony applied to the guitar: history, bibliography and context*, tesi doctoral. Vegeu la carta núm. 3 (Londres, 22 abril 1815): «Sor came to see me this morning. I played my trio for him and he gave me several good ideas which I shall put to good



ARGYLE-ROOMS.——Mr. PEREZ and Mr. REYES beg leave respectfully to inform the Nobility, Gentry, and the Public in general, that their BENEFIT CONCERT is fixed for the 20th inst. at the above Rooms, when a choice Selection of VOCAL and INSTRUMENTAL MUSIC will be performed. The following celebrated Performers have promised their assistance; Mad. A. Catalani, Mrs. Ashe, and Mr. Naldi; Leader, Mr. Spagnoletti; Conductor, Mr. Asioli. Mr Sor, the most celebrated Performer in Europe on the Spanish Guitar, and who has just arrived in England, will, in the course of the evening, execute a Fantasia on that instrument, (being his first public appearance in this country); Mr. Reyes will sing several favourite pieces, and Mr. Perez will perform a Grand Military Concerto, and a Fantasia, upon the Piano-forte.—Tickets, 10s. 6d. each, to be had of Mr. Perez and Mr. Reyes, No. 6, Charles-street, St. James's-square; Chapple and Co. 124, New Bond-street; Monzani and Co. 24, Haver-street, Piccadilly; Clementi and Co. 26, Cheapside; and Bett's, Royal Exchange.

FIGURA 1. Anunci del concert. *The Morning Chronicle* (11 abril 1815).
FONT: British Newspaper Archive, <https://fernandosor.es/fernando-sor-primer-concierto-publico-en-londres-el-20-de-abril-de-1815/>.

Un altre dels primers concerts de Sor a Londres va ser en presència del duc de Sussex. Quan les dues lògies maçòniques rivals, la de Londres i la de York, es van unir el 1813, el Gran Mestre va ser el duc de Sussex. Era fill del rei Jordi III del Regne Unit i germà del príncep regent. No és estrany, doncs, que l'èxit de Sor entre aquest públic facilités la seva actuació davant el príncep regent, la família reial i altres membres de la noblesa britànica pocs dies després d'arribar a la ciutat. Aquest fet segur que va significar també la bona relació que va tenir posteriorment amb la societat benestant de la ciutat, on era sol·licitat també com a professor. Sor va dedicar el segon recull d'arietes italianes al duc de Sussex. D'altra banda, el seu germà, el duc de Kent, anterior Gran Mestre de la lògia de York, apareix citat a la portada del primer volum d'arietes. El tema de la maçoneria i Sor ha estat àmpliament discutit. És possible que aquesta societat fos decisiva per als moviments de Sor, tot i que no està del tot confirmat que ell mateix fos maçó. En tot cas, l'entorn de Sor a Londres és clarament maçó. Els músics que vivien a París i que li van donar suport —Cherubini, Pleyel i Méhul— també ho eren. Com diu Mangado,[9] és possible que el seu pas anterior per la Reial Acadèmia Militar de Matemàtiques de Barcelona, que encara conserva símbols maçònics a la façana de la seva antiga seu, l'hagués connectat ja de jove amb el pensament maçònic.

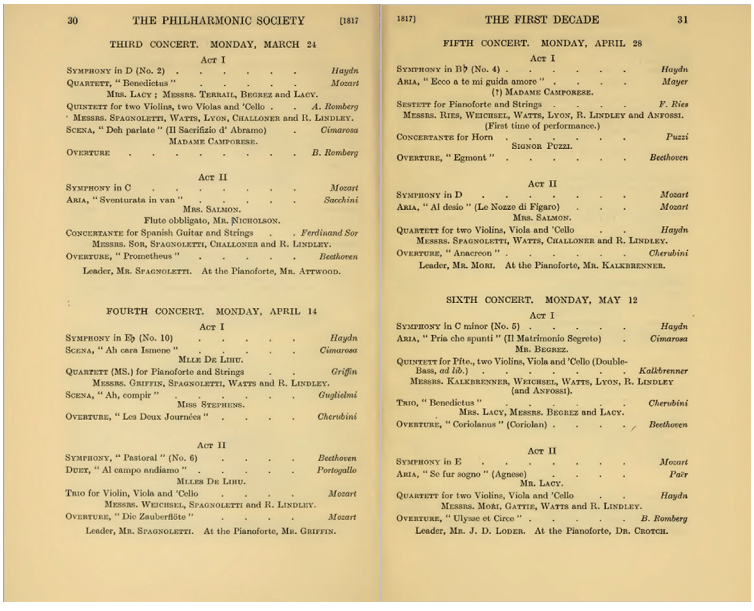
use. À propos Sor, he played for the first time in a public concert the day before yesterday and had the most complete and well-deserved success…».

9. Josep M. MANGADO ARTIGAS, «Fernando Sor: aportaciones biográficas», a Luis GÁSSER (ed.), *Estudios sobre Fernando Sor = Sor Studies*, p. 31.

THE PHILHARMONIC SOCIETY

El 1813, Clementi i altres músics acabaven de fundar una institució important per a la música instrumental de qualitat, tant pel que fa a la composició com pel que fa a la interpretació d'obres noves: la Philharmonic Society.[10] Estava integrada per músics professionals i organitzada en dues categories: els *members* i els *associates*. Per a ingressar a la societat calia un nombre d'avals. Els directors de la junta eren dotze músics triats d'entre els membres i eren els encarregats d'organitzar els concerts, acceptar i contractar els intèrprets, entre altres tasques. Consideraven que un associat o membre calia que fos un músic professional interessant. Se sap que Sor va ser *associate* des del 1816 fins al 1823, l'any que va marxar, i *member* l'any 1818,[11] cosa que confirma la consideració que se li tenia.

El març del 1817 va actuar al cicle de la Philharmonic Society amb la seva obra *Concertante for Spanish guitar and strings*, interpretada per ell mateix a la guitarra i Spagnoletti, Challoner i R. Lindley a les cordes.



30 THE PHILHARMONIC SOCIETY [1817

THIRD CONCERT. MONDAY, MARCH 24

ACT I

Symphony in D (No. 2) . . . . . *Haydn*
Quartett, "Benedictus" . . . . . *Mozart*
Mrs. Lacy; Messrs. Terrail, Begrez and Lacy.
Quintett for two Violins, two Violas and 'Cello . . *A. Romberg*
Messrs. Spagnoletti, Watts, Lyon, Challoner and R. Lindley.
Scena, "Deh parlate" (Il Sacrifizio d' Abramo) . *Cimarosa*
Madame Camporese.
Overture . . . . . *B. Romberg*

ACT II

Symphony in C . . . . . *Mozart*
Aria, "Sventurata in van" . . . . . *Sacchini*
Mrs. Salmon.
Flute obbligato, Mr. Nicholson.
Concertante for Spanish Guitar and Strings . . *Ferdinand Sor*
Messrs. Sor, Spagnoletti, Challoner and R. Lindley.
Overture, "Prometheus" . . . . . *Beethoven*
Leader, Mr. Spagnoletti. At the Pianoforte, Mr. Attwood.

FOURTH CONCERT. MONDAY, APRIL 14

ACT I

Symphony in E♭ (No. 10) . . . . . *Haydn*
Scena, "Ah cara Ismene" . . . . . *Cimarosa*
Mlle De Lihu.
Quartett (MS.) for Pianoforte and Strings . . *Griffin*
Messrs. Griffin, Spagnoletti, Watts and R. Lindley.
Scena, "Ah, compir" . . . . . *Guglielmi*
Miss Stephens.
Overture, "Les Deux Journées" . . . . *Cherubini*

ACT II

Symphony, "Pastoral" (No. 6) . . . . . *Beethoven*
Duet, "Al campo andiamo" . . . . . *Portogallo*
Mlles De Lihu.
Trio for Violin, Viola and 'Cello . . . . *Mozart*
Messrs. Weichsel, Spagnoletti and R. Lindley.
Overture, "Die Zauberflöte" . . . . . *Mozart*
Leader, Mr. Spagnoletti. At the Pianoforte, Mr. Griffin.

1817] THE FIRST DECADE 31

FIFTH CONCERT. MONDAY, APRIL 28

ACT I

Symphony in B♭ (No. 4) . . . . . *Haydn*
Aria, "Ecco a te mi guida amore" . . . . *Mayer*
(?) Madame Camporese.
Sestett for Pianoforte and Strings . . . . *F. Ries*
Messrs. Ries, Weichsel, Watts, Lyon, R. Lindley and Anfossi.
(First time of performance.)
Concertante for Horn . . . . . *Puzzi*
Signor Puzzi.
Overture, "Egmont" . . . . . *Beethoven*

ACT II

Symphony in D . . . . . *Mozart*
Aria, "Al desio" (Le Nozze di Figaro) . . . *Mozart*
Mrs. Salmon.
Quartett for two Violins, Viola and 'Cello . . . *Haydn*
Messrs. Spagnoletti, Watts, Challoner and R. Lindley.
Overture, "Abencen" . . . . . *Cherubini*
Leader, Mr. Mori. At the Pianoforte, Mr. Kalkbrenner.

SIXTH CONCERT. MONDAY, MAY 12

ACT I

Symphony in C minor (No. 5) . . . . . *Haydn*
Aria, "Pria che spunti" (Il Matrimonio Segreto) . *Cimarosa*
Mrs. Begrez.
Quintett for Pfte., two Violins, Viola and 'Cello (Double-Bass, *ad lib.*) . . . . . *Kalkbrenner*
Messrs. Kalkbrenner, Weichsel, Watts, Lyon, R. Lindley (and Anfossi).
Trio, "Benedictus" . . . . . *Cherubini*
Mrs. Lacy, Messrs. Begrez and Lacy.
Overture, "Coriolanus" (Coriolan) . . . . *Beethoven*

ACT II

Symphony in E . . . . . *Mozart*
Aria, "Se fur sogno" (Agnese) . . . . *Paër*
Mr. Lacy.
Quartett for two Violins, Viola and 'Cello . . . *Haydn*
Messrs. Mori, Gattie, Watts and R. Lindley.
Overture, "Ulysse et Circe" . . . . . *B. Romberg*
Leader, Mr. J. D. Loder. At the Pianoforte, Dr. Crotch.

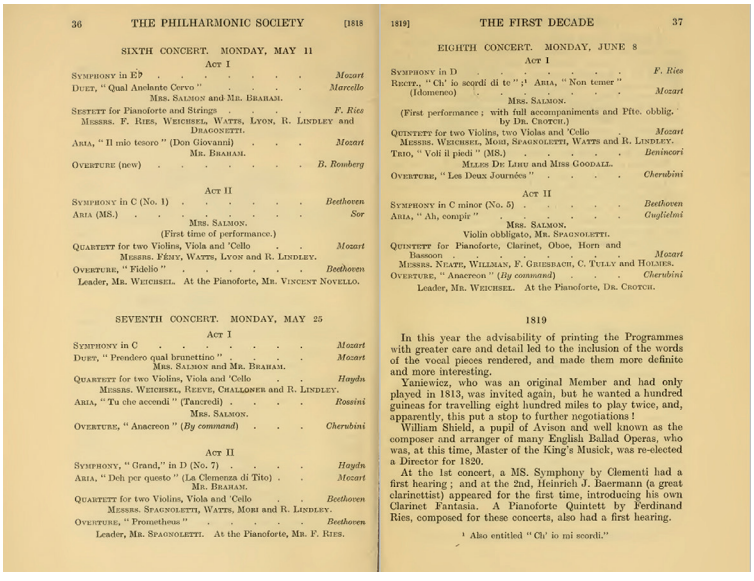
FIGURA 2. Programa del concert de Ferran Sor a la Philharmonic Society. 24 de març del 1817.
FONT: Miles B. FOSTER, *The history of the Philharmonic Society of London 1813-1912*. Londres: John Lane, 1912.

10. *The Quarterly Musical Magazine and Review*, 1 (1818), p. 343: «Rule second.—That the chief object of the society is the performance, in the best style possible, of the most approved instrumental music».

11. *The Quarterly Musical Magazine and Review*, 1 (1818), p. 349.

Eren concerts llargs en què s'interpretaven peces de diferents característiques, però segons les normes no podien ser obres per a solo.[12] Per això es diu que segurament la peça que va tocar Sor era una versió instrumentada d'una fantasia seva per a guitarra sola.

La història de la Philharmonic Society d'aquests anys és plena de concerts amb estrenes d'obres rellevants interpretades per grans artistes d'arreu. Per exemple, la música de Beethoven hi era molt present i van ser ells qui li van encarregar la que seria la *Novena simfonia*. Els cèlebres cantants Manuel García o Eliza Salmon, entre d'altres, van actuar dirigits per Clementi des del piano. Aquesta *soprano*, que va actuar al mateix concert on va tocar Sor, era una de les cantants indispensables en molts concerts arreu i una de les que més actuava en aquesta institució. L'11 de maig del 1818 estrenaria una ària de Sor a la temporada anual de la societat.



36 THE PHILHARMONIC SOCIETY [1818

SIXTH CONCERT. MONDAY, MAY 11

ACT I

SYMPHONY in E♭ . . . . . *Mozart*
DUET, "Qual Anelante Cervo" . . . . . *Marcello*
MRS. SALMON and MR. BRAHAM.
SEPTETT for Pianoforte and Strings . . . . . *F. Ries*
MESSRS. F. RIES, WEICHSEL, WATTS, LYON, R. LINDLEY and DRAGONETTI.
ARIA, "Il mio tesoro" (Don Giovanni) . . . . *Mozart*
MR. BRAHAM.
OVERTURE (new) . . . . . *B. Romberg*

ACT II

SYMPHONY in C (No. 1) . . . . . *Beethoven*
ARIA (MS.) . . . . . *Sor*
MRS. SALMON.
(First time of performance.)
QUARTETT for two Violins, Viola and 'Cello . . . *Mozart*
MESSRS. FÉMY, WATTS, LYON and R. LINDLEY.
OVERTURE, "Fidelio" . . . . . *Beethoven*
Leader, MR. WEICHSEL. At the Pianoforte, MR. VINCENT NOVELLO.

SEVENTH CONCERT. MONDAY, MAY 25

ACT I

SYMPHONY in C . . . . . *Mozart*
DUET, "Prendero qual brunettino" . . . . . *Mozart*
MRS. SALMON and MR. BRAHAM.
QUARTETT for two Violins, Viola and 'Cello . . . *Haydn*
MESSRS. WEICHSEL, REEVE, CHALLONER and R. LINDLEY.
ARIA, "Tu che accendi" (Tancredi) . . . . *Rossini*
MRS. SALMON.
OVERTURE, "Anacreon" (*By command*) . . . *Cherubini*

ACT II

SYMPHONY, "Grand," in D (No. 7) . . . . *Haydn*
ARIA, "Deh per questo" (La Clemenza di Tito) . . *Mozart*
MR. BRAHAM.
QUARTETT for two Violins, Viola and 'Cello . . . *Beethoven*
MESSRS. SPAGNOLETTI, WATTS, MORI and R. LINDLEY.
OVERTURE, "Prometheus" . . . . . *Beethoven*
Leader, MR. SPAGNOLETTI. At the Pianoforte, MR. F. RIES.

1819] THE FIRST DECADE 37

EIGHTH CONCERT. MONDAY, JUNE 8

ACT I

SYMPHONY in D . . . . . *F. Ries*
RECIT., "Ch' io scordi di te"[1]; ARIA, "Non temer" (Idomeneo) . . . . . *Mozart*
MRS. SALMON.
(First performance; with full accompaniments and Pfte. obblig. by DR. CROTCH.)
QUINTETT for two Violins, two Violas and 'Cello . . *Mozart*
MESSRS. WEICHSEL, MORI, SPAGNOLETTI, WATTS and R. LINDLEY.
TRIO, "Voli il piedi" (MS.) . . . . . *Benincori*
MLLES DE LIHU and MISS GOODALL.
OVERTURE, "Les Deux Journées" . . . . . *Cherubini*

ACT II

SYMPHONY in C minor (No. 5) . . . . . *Beethoven*
ARIA, "Ah, compir" . . . . . *Cuglietoi*
MRS. SALMON.
Violin obbligato, MR. SPAGNOLETTI.
QUINTETT for Pianoforte, Clarinet, Oboe, Horn and Bassoon . . . . . *Mozart*
MESSRS. NEATE, WILLMAN, F. GRIESBACH, C. TULLY and HOLMES.
OVERTURE, "Anacreon" (*By command*) . . . *Cherubini*
Leader, MR. WEICHSEL. At the Pianoforte, DR. CROTCH.

1819

In this year the advisability of printing the Programmes with greater care and detail led to the inclusion of the words of the vocal pieces rendered, and made them more definite and more interesting.

Yanicwicz, who was an original Member and had only played in 1813, was invited again, but he wanted a hundred guineas for travelling eight hundred miles to play twice, and, apparently, this put a stop to further negotiations!

William Shield, a pupil of Avison and well known as the composer and arranger of many English Ballad Operas, who was, at this time, Master of the King's Musick, was re-elected a Director for 1820.

At the 1st concert, a MS. Symphony by Clementi had a first hearing; and at the 2nd, Heinrich J. Baermann (a great clarinettist) appeared for the first time, introducing his own Clarinet Fantasia. A Pianoforte Quintett by Ferdinand Ries, composed for these concerts, also had a first hearing.

[1] Also entitled "Ch' io mi scordi."

FIGURA 3. Programa en què figura l'estrena d'una ària de Ferran Sor a la Philharmonic Society. 11 de maig del 1818.
FONT: Miles B. FOSTER, *The history of the Philharmonic Society of London 1813-1912*. Londres: John Lane, 1912.

A la Fundación Rocamora de Barcelona —gràcies a l'interès que va tenir Manuel Rocamora, autor d'un assaig biogràfic sobre Sor— es conserva la portada d'una partitura del tercer quadern de «Three Italian arietts» editada a Londres el 1818.

12. *The Quarterly Musical Magazine and Review*, 1 (1818), p. 348: «[…] Instrumental solos, concertos, duettos, and concertantes, for less than three principal instruments, are not admissible in the concerts of this society».



FIGURA 4. Portada de la partitura «Three Italian arietts», de F. Sor, signada per l'autor.
FONT: Fundación Rocamora de Barcelona. Fotografia de Fundación Rocamora, 2018.

La dedicatòria impresa està dirigida a Lady Burghersh, neboda del duc de Wellington. Lady Burghersh era lingüista i artista. Tanmateix, l'exemplar que ara és a Barcelona té un interès afegit; una dedicatòria a tinta de la mà de Sor que diu: «To Mrs. Salmon with the author's best compliments» i està signada per ell.

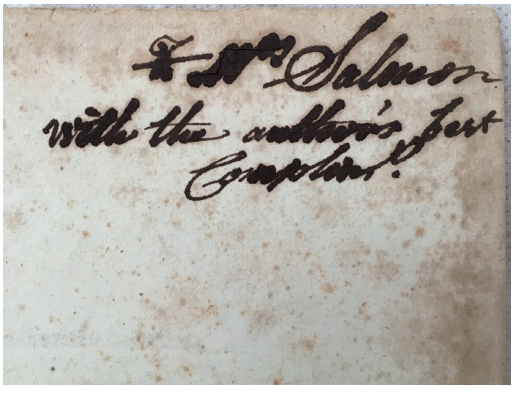


FIGURA 5. Dedicatòria manuscrita de Sor a la cantant Eliza Salmon a la portada de la partitura «Three Italian arietts», de F. Sor.
FONT: Fundación Rocamora de Barcelona. Fotografia de Fundación Rocamora, 2018.

La cançó que va interpretar Eliza Salmon aquell dia a la Philharmonic Society, segons opina Jeffery,[13] per les seves característiques musicals més adequades per a un concert, podria ser la segona arieta —*Fra un dolce deliro*— del quart recull dedicat a la cantant, que encara no s'havia editat, ja que es publica a finals d'aquell any. *The Morning Chronicle* va dir que la senyora Salmon va interpretar unaària de Sor composta recentment per a aquella ocasió.

Així, podríem aventurar-nos a imaginar que Sor hagués pogut escriure aquestes ratlles sobre el tercer recull —l'últim editat— felicitant-la a propòsit del concert a la Philharmonic Society, en el qual Mrs. Salmon acabava d'estrenar la seva peça. Recordem també que la faceta de cantant de Sor era una disciplina que havia cultivat intensament durant els seus anys a l'Escolania de Montserrat i que també va actuar com a cantant. Podria ser que, a més de coincidir-hi en aquests concerts, s'hagués relacionat amb Eliza Salmon en altres àmbits del cant, dels col·legues o dels alumnes. Sor va actuar com a guitarrista en presència del duc de Sussex. Se sap que en aquella ocasió va cantar imitant el cèlebre Crescentini i, amb l'èxit que va tenir a partir d'aquella vetllada —comentat a la premsa de Londres—,[14] molts alumnes de cant es van interessar per anar a classe amb ell.

A més de tots aquest camins coincidents, sabem que Clementi & Co. va publicar una peça de Sor per a guitarra, la fantasia *op*. 12 en do major (*c.* 1815), allà anomenada *Fantasy for Spanish guitar*. Molt probablement és la fantasia que Sor va arranjar per a ser tocada a la Philharmonic Society amb el nom *Concertante for Spanish guitar and strings.* Sorprenentment, no la va dedicar a un guitarrista, sinó al pianista alemany Friedrich Kalkbrenner, que coincidiria a Londres els mateixos anys que Sor. Aquesta fantasia es considera molt «pianística» pel fet que és una obra extensa i estructurada i no una breu peça lleugera o acompanyant d'un altre instrument, com era habitual en la música de guitarra. Sor volia superar aquest tòpic. Al seu mètode comenta que quan els *connaisseurs* senten un acompanyament d'orquestra pobre, incorrecte, monòton i insignificant, l'anomenen «acompanyament de guitarra», cosa que no li agradava gens.

Aquell any, el 1815, Clementi era a la ciutat, fet que podria suggerir el tracte personal en la gestió de l'edició amb el mateix Sor. No seria estrany que Ignaz Pleyel, també col·laborador de Clementi com a editor, li hagués recomanat aquest compositor que tant dominava el seu instrument. La guitarra espanyola no era gaire coneguda en aquelles terres i suscitava una atracció especial.

D'altra banda, Sor dedica el cinquè grup de cançons per a veu i piano dels «Three Italian arietts» —publicat el 1819— a un altre pianista del cercle, Johann Baptist Cramer, que a més de ser amic de Clementi, n'havia estat alumne i també

13. Brian Jeffery, «Introduction», a *The complete Italian arietts, Italian duets, and the three canons* (en línia), Tecla Editions, 2002.

14. Henri Bertini i Adolphe Ledhuy (ed.), *Encyclopédie pittoresque de la musique*, vol. 1, p. 165: «Si le jeu de Sor sur la guitare annonce un grand compositeur, sa manière d'imiter Crescentini annonce un grand maître de chant».

formava part de la Philharmonic Society. Sor va compondre onze quaderns de tres cançons cadascun. Es diu que cada cop que n'apareixia un de nou generava gairebé la mateixa expectació que quan es llançava al mercat una obra nova de Walter Scott.

Com veiem, doncs, Sor estava plenament integrat al món musical londinenc ja des del primer any. Stanley Yates diu de Sor:

> Amongst his friends and professional associates he counted such esteemed personalities as the pianists Kalkbrenner and Cramer, the violinist Baillot, the flautist Druet, (as publishers of his music) Pleyel and Clementi, and even shared a concert with Field in Russia.[15]

Aquests músics van coincidir diverses vegades en els mateixos concerts que ell i també actuaven sovint als cicles de la Philharmonic Society, de vegades amb Clementi dirigint des del piano.

EL PIANO A LONDRES

Ja des de finals del segle XVIII, l'interès pel piano era extraordinari a Londres. Hi havia una gran quantitat de constructors, estudiants, compositors, professors, músics aficionats i professionals que s'hi dedicaven amb fervor, i amb els avenços socials i tecnològics de la Revolució Industrial era possible que moltes capes de la població poguessin adquirir un piano. Per tant, alhora hi havia una demanda creixent de música, mètodes, instruments i professors. L'instrument estava en ple desenvolupament i necessitava una «explotació» de les seves possibilitats i repertori adient, ja no com una substitució del repertori de clavecí. Un dels compositors que més va transcendir en aquest canvi va ser Muzio Clementi. Va innovar i portar al màxim fins llavors la recerca de noves sonoritats i recursos tècnics. També va estimular l'estudi de la seva tècnica de manera específica revolucionant el seu llenguatge i fent-lo avançar també a través d'altres intèrprets compositors, com van fer els seus deixebles i successors, després anomenats tots ells i alguns dels posteriors com London Pianoforte School. Clementi va ser el professor de la primera generació de pianistes professionals.

Sor admirava aquests pianistes que estaven en el seu punt àlgid i volia traslladar a la guitarra les seves conquestes compositives del piano. Més endavant, en el seu mètode per a guitarra començat a Londres, Sor els citarà diverses vegades com a models que cal seguir. Per exemple, quan diu:

> […] J'ai toujours préféré entendre dire d'un artiste : *Il a l'air de ne rien faire, cela paraît très facile*; que d'entendre dire : *Ah ! que cela doit être difficile !* car il paraît

15. Stanley YATES, «Sor's guitar sonatas: form and style», a Luis GÁSSER (ed.), *Estudios sobre Fernando Sor = Sor Studies*, p. 478.

> en avoir donné des preuves. C'est une des raisons pour lesquelles les plus grands pianistes ne feront jamais oublier MM. Cramer, Field, Kalkbrenner et Bertini.[16]

Volia traslladar a la guitarra la professionalitat que aquests pianistes adherien a la tasca tant interpretativa com compositiva. Diu:

> […] La musique qu'on donne à étudier sur le piano, toute simple et facile qu'elle puisse être, est écrite correctement, presque toujours bien composée, et l'écolier contracte l'habitude de la correction, d'une marche de basse régulière, des transitions naturelles, des accords bien préparés et bien résolus ; mais malheureusement toute la musique de guitare n'est pas de même. Généralement la plus facile est la moins correcte, parce qu'on est convenu d'appeler difficulté la correction […].[17]

Sor s'hi va dedicar d'una manera no tan sols virtuosa, sinó que va treballar la composició per mitjà de formes musicals extenses i harmonies estructurades i desenvolupades.

Tenia l'antecedent de Moretti. De seguida li va interessar el tractament diferent que aquest músic donava a la guitarra. També va ser un element d'inspiració per a la seva obra posterior. No hi ha dubte que tots ells van influir decisivament en la seva música.

Parlant del tractat d'harmonia aplicat a la guitarra que vol publicar, diu: «Un accompagnement de piano-forté, s'il est bien fait, doit être construit comme un quatuor ou un trio dans l'orchestre […]».[18] A Barcelona, Sor havia estudiat quartets de Haydn i Pleyel que l'anirien acostant al tipus de música que finalment compondria: la que es considerava severa o seriosa, com la que opinava la premsa londinenca que era la de Clementi. *The Quarterly Musical Magazine and Review* situa Clementi a la primera classe de músics juntament amb Beethoven, en el sentit que van escriure científicament i amb un estil més acabat. Diuen:

> […] Among so many competitors in the arena, it is Beethoven who tears away the prize for originality and science; but Clementi is undoubtedly his senior, not only in the date of his compositions, but in his general manner which, at the same time that it nearly equals the former in eruption, certainly excels him in pathos, elegance, and spirit. Indeed, Sir, as you justly observe, he may be called «the Father of Modern Piano-Forte Music». […][19]

16. Ferdinand Sor, *Méthode pour la guitare*, 1830, p. 42.
17. Ferdinand Sor, *Méthode pour la guitare*, 1830, p. 75.
18. Ferdinand Sor, *Méthode pour la guitare*, 1830, p. 62.
19. *The Quarterly Musical Magazine and Review*, 4 (1822), p. 9.

SOR I EL BALL

L'ambient londinenc del tot propici per a aquest instrument va fer que Sor s'hi aboqués i es posés a compondre per a piano i també a ensenyar-lo.

L'afició que hi havia als balls de societat també incloïa l'existència d'un piano a la sala, tant per a ser tocat en solitari com per a combinar-lo amb altres instruments. Les danses que va escriure Sor, tot i que són per a piano sol, podrien molt bé ser la base d'interpretacions per a conjunts més amplis, ja que, depenent del dia, podrien variar les agrupacions de músics que actuaven i així des del piano es tindria una base per a una còmoda lectura improvisada o per a un assaig ràpid dels temes. La dansa demana sovint moltes repeticions de seccions, i una partitura no del tot escrita podria suposar una instrumentació oberta. La poca utilització dels greus del piano d'aquestes peces de Sor podria suggerir la combinació del piano amb altres instruments com ara contrabaix o corda o vent en general i, fins i tot, alguna percussió, molt adient per a marcar accents propis del ball.

Sor va dedicar les seves sèries de danses per a piano a noies i senyores de l'alta societat que organitzaven balls i vetllades musicals.

De fet, no era el primer cop que Sor feia ballar des del piano. A Barcelona el tocava i participava en molts balls de societat, cosa que va fer que el baró de Maldà digués a les seves memòries *Calaix de sastre* que Sor era un «currutaco», una mena de *dandy* afrancesat, perquè considerava que anar vestit a la moda i estar fins a altes hores de la nit en un ball era una frivolitat. També diu que Sor era el «jefe de la danza»; per tant, qui feia ballar els convidats segurament des del piano, ja que des de la guitarra potser no l'haurien sentit prou amb el frec dels vestits i les passes que evolucionaven per la sala.

A la partitura de les danses compostes a Londres apareixen indicacions coreogràfiques, la qual cosa explica perfectament la seva utilitat. Més que música de concert, la música de piano que va compondre era música per a gaudir en moviment. Així doncs, no és estrany que es dedigués a compondre ballets, ja que per a ell el ball era una cosa propera que sempre havia fet. El seu bon coneixement del món de la coreografia li seria molt útil per a entendre's amb els mestres de ball i comprendre aquesta disciplina.

DE LONDRES A RÚSSIA

Quan Sor marxa de Londres el 1823 es dirigeix a Rússia. La seva dona, Félicité Hullin, va rebre una invitació del ballet de Moscou com a primera ballarina i van anar-hi junts. Tots dos van esdevenir un duet important en el món del ballet en aquelles terres llunyanes. Ella, a més de ballarina, era coreògrafa. Ja els seus familiars eren personatges reconeguts dins el món de la dansa.

A Rússia, Sor va ser molt apreciat com a compositor de ballets. El 1822 havia estrenat el ballet *Cendrillon* al King's Theatre de Londres, un dels seus èxits més grans, que es representaria cent quatre vegades a l'Òpera de París.

El Teatre Bolxoi de Moscou es va estrenar amb aquest ballet. A Rússia, Sor va tenir altres encàrrecs importants. També era molt reconegut com a magnífic guitarrista. Va tocar a Moscou i a Sant Petersburg. En diferents concerts va coincidir tocant amb John Field, un altre dels pianistes compositors de la London Pianoforte School i l'alumne més apreciat de Clementi.

> A charity concert given in Moscow in October, 1826 for the benefit of Panin. «Mr. Panin is known for his talents in music. Several Moscow music lovers and enthusiasts had agreed to give a concert for the benefit of [this] sick sufferer [Panin]. Mr. Field and Count Mariol played on the piano, Mr. Amatov on the violin and Mr. Sor on the guitar […].[20]

Amb el seu treball com a intèrpret, professor i compositor, Field va transmetre l'escola pianística a Rússia i va arribar a donar algunes classes a Glinka.

SIMILITUDS EN LA TRAJECTÒRIA PROFESSIONAL DE SOR I CLEMENTI

Hi ha paral·lelismes en la formació que van tenir Clementi i Sor de petits i joves. Tots dos van estudiar amb professors religiosos que tenien un nivell musical elevat. La tradició barroca era molt present a Roma i també a Montserrat.

En algunes obres de Sor es troba aquesta influència d'una manera més clara, però és en tot el corpus on segurament es troba la petja d'aquesta formació seriosa amb la qual Sor es va fer un músic que apreciava l'excel·lència.

D'altra banda, a Clementi li van quedar traces de la formació romana rebuda. Té alguns cànons solts, com Sor, però també alguns que formen part del *Gradus ad Parnassum* o d'algunes sonates. També li va quedar el gust per la polifonia renaixentista i barroca. Va recollir una gran quantitat d'aquesta música per al seu tractat d'harmonia.

Potser el punt en comú més evident entre els dos compositors és la dedicació total que van tenir cap al seu instrument. El van dotar d'un mètode i d'un repertori específic tant per a aficionats com per a professionals i van ser professors valorats que van crear escola. De fet, el repertori didàctic dels dos músics no s'ha deixat de tocar a tot el món i encara és vigent als nostres dies. A Clementi se l'anomenava *el pare del piano* i a Sor *el Beethoven de la guitarra*, cosa que, a part de l'anècdota, diu molt del nivell en què eren considerats, cadascú amb el seu instrument.

Van aportar molt material als seus seguidors, tant teòric com pràctic, i també van estar atents a les millores del mateix instrument. Tots dos es van involucrar en

20. Matanya Ophee, «Fernando Sor and the Russians», a Luis Gásser (ed.), *Estudios sobre Fernando Sor = Sor Studies*, p. 87.

la construcció dels instruments. Clementi, en va esdevenir fabricant compromès, i Sor, tal com comenta en el seu mètode, va donar consells a constructors de guitarres. Sor diu sobre un detall de construcció: «[…] L'expérience l'a prouvé à Londres, où M. J. Panormo a fait quelques guitares sous ma direction, ainsi que M. Schroeder à Petersbourg».[21]

ELS SEUS MÈTODES

Un altre punt en comú entre Sor i Clementi és la creació d'un mètode per als seus respectius instruments que va tenir un gran èxit. Sor va ser molt actiu com a professor de cant, però també de piano i de guitarra i, com hem dit, és a Londres on comença el que seria el seu cèlebre mètode per a aquest instrument, que es publicaria l'any 1830.

El seu *Méthode pour la guitare* és una obra amb molt més text que música i, a través d'un llenguatge culte i seriós, però també molt natural, deixa clares les seves idees didàctiques i musicals. A més, com a bon il·lustrat i afrancesat, defensa la raó i la il·luminació a través de la ciència i critica la imposició de les opinions del professor i la rutina: «Ne me croyez jamais d'autorité, demandez-m'en la raison».[22] També mostra una tendència científica segurament donada per la formació rebuda en l'àmbit de les matemàtiques i l'enginyeria que va tenir de jove a Barcelona. En diversos punts afirma: «La musique est la science des sons».

També l'interessa molt l'anatomia de la pràctica musical i, per exemple, parlant de la posició del cos a la guitarra diu «N'ayant point eu de maître, il m'a fallu raisonner avant d'ériger une maxime en principe fixe […]»[23] i la compara amb la posició que proposen els professors de piano. Segurament l'eufòria musical que va viure a Londres va fer que Sor edités la primera col·lecció d'estudis per a la guitarra en aquesta ciutat. En general, tots els que va compondre encara es programen als centres educatius musicals com passa amb les sonatines i els estudis de Cramer i Clementi. Més tard, a França diran dels estudis de Sor: «Ses études vivront comme celles de Cramer».[24]

Clementi, a part del mètode de piano *Introduction to the art of playing on the pianoforte*, també publicarà un tractat d'harmonia en quatre volums, *Practical harmony*, resultat de la gran quantitat de manuscrits que va anar recollint en els seus viatges. A l'epítom manifesta el seu pensament amb una frase de Sèneca: «Longum iter est per Praecepta, breve et efficax per Exempla» (Sèneca, *Epistulae* VI) («Llarg és el procés per les normes; breu i eficaç pels exemples»). A diferència de Sor, per a explicar la música prefereix la profusió d'exemples a les paraules i la

21. Ferdinand Sor, *Méthode pour la guitare*, 1830, p. 7.
22. Ferdinand Sor, *Méthode pour la guitare*, 1830, p. 36.
23. Ferdinand Sor, *Méthode pour la guitare*, 1830, p. 11.
24. Henri Bertini i Adolphe Ledhuy (ed.), *Encyclopédie pittoresque de la musique*, vol. 1, p. 166.

seva introducció explicativa és breu, mentre que les peces musicals són nombroses i de compositors variats. Entre el repertori va incloure moltes obres llavors desconegudes, com ara la *Suite* francesa núm. 5, en sol major, de J. S. Bach, que seria la primera vegada que s'editava.

Malgrat les diferències entre ells, el que es pot copsar és la inquietud de Clementi i Sor per a ensenyar de manera eficient als estudiants i oferir un ajut realment pràctic. No és estrany, doncs, que tant Clementi com Sor estiguessin lligats al naixement d'una institució educativa com la Royal Academy of Music. L'any de creació d'aquesta acadèmia, el 1822, Sor va ser-ne nomenat membre honorari com a tribut a la seva personalitat i mestria musical.

ELS NOMS DE SOR I CLEMENTI ES REUNEIXEN DINS D'UN MATEIX PIANO

Per a finalitzar aquest article, hem d'esmentar un instrument supervivent d'aquest període de revolucions i dificultats, un document que sembla culminar les confluències entre els dos músics. Es tracta d'un *fortepiano* Clementi & Co. amb la signatura de Ferran Sor dintre seu que ha arribat a Catalunya.



FIGURA 6. *Fortepiano* de taula Clementi & Co. London, 1818. Detall de la signatura de F. Sor a l'interior.
FONT: Centre d'Educació Musical de Terrassa. Fotografia de Marina Rodríguez Brià.



FIGURA 7. *Fortepiano* de taula Clementi & Co. London, 1818.
FONT: Centre d'Educació Musical de Terrassa. Fotografia de Marina Rodríguez Brià.



FIGURA 8. *Fortepiano* de taula Clementi & Co. London, 1818. Detall de la marca Clementi & Co.
FONT: Centre d'Educació Musical de Terrassa. Fotografia de Marina Rodríguez Brià.

La numeració es correspon a l'any 1818. La fitxa tècnica és la següent:

TAULA 1
Fitxa tècnica del fortepiano *de taula Clementi & Co. London, 1818, que es troba al Centre d'Educació Musical de Terrassa.*

Fortepiano *de taula Clementi & Co.*	
Localització	Centre d'Educació Musical de Terrassa (CEM)
Tipus	Taula
Diapasó	Sis octaves: fa_1-fa_6
Cordatge	Cordes originals. En falten algunes
Pont	Únic
Mecànica	Anglesa
Martells	Pell
Pedals	Un pedal de ressonància. A l'esquerra
Teclat	Ivori i fusta
Núm. sèrie	12.361 (gravat a l'esquerra), 15.519 (en tinta a la dreta)
Datació	1818
Lloc d'execució	Londres
Mides externes	172 × 62,5 × 32 cm (sense tapa); 174 × 63,5 × 81,5 cm (amb tapa i potes)
Longitud corda greu	143 cm
Etiqueta	New Patent / Clementi & Co. / Cheapside London
Moble	Caoba amb marqueteria i perfils ornamentals de coure o llautó. Sis potes més pedal. Dos calaixos
Altres	Hi ha una signatura en llapis que diu «F. Sor» a sota el número del cantó dret
Estat	Per a restaurar. No tocable

FONT: Joan Josep GUTIÉRREZ, Associació Muzio Clementi de Barcelona, 2018.

Aquest exemplar Clementi & Co. era un piano modern, amb pedal, sis octaves i amb motius decoratius delicats. El piano de taula era un instrument domèstic, més adequat per a les llars que per a les sales de concerts. L'hauria pogut tenir un músic, un estudiant o fins i tot el mateix Sor, que com hem vist no era tan sols guitarrista. Queda clar que ell havia tingut alguna relació amb aquest instrument. Hi ha un seguit de coincidències curioses. El piano és del mateix any que la partitura que Sor va signar per a la cantant Eliza *Salmon*, la portada de la qual també es troba a Catalunya. El mateix 1818, la *soprano* estrenava una cançó de Sor. Podria pertànyer el piano a aquesta intèrpret? Podria haver anat Sor a escoltar-li l'ària que havia d'estrenar a la Philharmonic Society i que ella li pro-

posés signar-lo com a record d'aquell moment? Potser recerques posteriors acabin donant llum a aquestes preguntes i puguin obrir noves investigacions al seu entorn.

Clementi segurament no va viatjar a Espanya i Sor no va poder tornar a la seva terra. Per això, és interessant que ens hagin arribat dos documents signats per Sor —una partitura i un piano— que relacionen aquests dos grans músics.

DOCUMENTS

Fortepiano de taula Clementi & Co. Londres, 1818. Es troba al Centre d'Educació Musical de Terrassa.

Fernando Sor. *Three Italian arietts with and accompaniment for the piano forte*. Londres: Chappel and Co. Portada de la partitura, signada a tinta i dedicada a mà per F. Sor a Mrs. Salmon. Es troba a la Fundación Rocamora de Barcelona.

BIBLIOGRAFIA

Bertini, Henri; Ledhuy, Adolphe (ed.). *Encyclopédie pittoresque de la musique* [en línia]. Vol. 1. París: H. Delloye, 1835. <https://play.google.com/books/reader?id=vmF-A7sG4O4C&hl=ca&pg=GBS.PP7> [Consulta: novembre 2018].

Blanco White, José Maria. *El Español* [en línia]. Londres: R. Juigné. 2013. (Europeana Collections) <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id%3A0004327699>
[Consulta: 30 novembre 2018].

Clementi, Muzio. *Musica vocale*. Vol. 53. Ed. a cura d'Andrea Coen. Bolonya: Opera Omnia: Ut Orpheus Edizioni, 2007.

— *Introduction to the art of playing on the pianoforte* [en línia]. Londres: Clementi & Co., 1801. Mutopia, Javier Ruiz-Alma, 2014. <http://www.mutopiaproject.org/ftp/ClementiM/O42/clementi-op42/clementi-op42-let.pdf> [Consulta: 11 desembre 2018].

Cuervo Calvo, Laura. *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos* [en línia]. Tesi doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Musicología, 2012. <https://eprints.ucm.es/17068/1/T34027.pdf> [Consulta: novembre 2018].

Fernandosor.es. [en línia]. <https://fernandosor.es/> [Consulta: novembre 2018].

Foster, Miles B. *The history of the Philharmonic Society of London 1813-1912* [en línia]. Londres: John Lane, 1912. <https://archive.org/details/historyofphilhar00fost> [Consulta: novembre 2018].

Gardiner, William. *Music and friends: or, pleasant recollections of a dilettante*. Vol. 1. Leicester: Longman, Orme, Brown, and Longman. Combe and Crossley, 1838.

Gásser, Luis (ed.). *Estudios sobre Fernando Sor = Sor Studies*. Madrid: ICCMU, 2010. (Colección Música Hispana. Textos. Biografías)

Hartdegen, Kenneth. *Fernando Sor's theory of harmony applied to the guitar: history, bibliography and context* [en línia]. Tesi doctoral. Auckland: The University of Auck-

land, 2011. <https://researchspace.auckland.ac.nz/handle/2292/11142> [Consulta: 8 desembre 2018].

JEFFERY, Brian. «Introduction». A: *The complete Italian arietts, Italian duets, and the three canons* [en línia]. Tecla Editions, 2002. <https://tecla.com/fernando-sor/fernando-sor-the-complete-italian-arietts-etc-introduction/> [Consulta: 6 desembre 2018].

ROCAMORA, Manuel. *Fernando Sor (1778-1839)*: *Ensayo biográfico*. Barcelona: Manuel Rocamora, 1957.

ROWLAND, David (ed.). *The correspondence of Muzio Clementi*. Bolonya: Ut Orpheus Edizioni, 2010.

SOR, Ferdinand. *Méthode pour la guitare*. París: Ferdinand Sor, 1830. [Reimprès el 1981 a Ginebra: Minkoff]

TAYLOR, Barry. «Un-Spanish practices. Spanish and Portuguese protestants, jews and liberals, 1500-1900». A: TAYLOR, Barry (ed.). *Foreign-language printing in London 1500-1900*. Boston Spa; Londres: The British Library, 2002, p. 183-202.

The Quarterly Musical Magazine and Review [Londres], 1 (1818), p. 343 i 348.

The Quarterly Musical Magazine and Review [Londres], 4 (1822), p. 9.

Revista Catalana de Musicologia, núm. XII (2019), p. 331-345
ISSN (ed. impresa): 1578-5297 / ISSN (ed. electrònica): 2013-3960
DOI: 10.2436/20.1003.01.90 / *http://revistes.iec.cat/index.php/RCMus*

EL FONS MIGUEL CASALS ARAGONÉS DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA: EL FIL DE VIDA D'UN COMPOSITOR DESCONEGUT[1]

ANNA MARIA ANGLADA I MAS
Biblioteca de Catalunya

RESUM

L'inventari del fons musical del compositor Miguel Casals Aragonés (M-MCas), de qui no es coneixen fins ara dades rellevants, s'ha posat a disposició del públic al web de la Biblioteca de Catalunya. Aquest treball ha estat possible després de l'ordenació, la classificació i la descripció dels manuscrits musicals. Les poques dades que es coneixen d'aquest pianista i compositor van avivar tota una sèrie d'incògnites a l'entorn de la seva figura.

L'objectiu proposat en aquest article és resoldre, de manera incipient, aquelles mancances que deixen Miguel Casals sense un espai propi en la memòria col·lectiva. *A priori*, totes les dades obtingudes directament del mateix fons havien de ser el fonament de la recerca per a aquest article. Tot seguit, amb l'estudi d'aquesta informació, s'anirien treballant les hipòtesis fins a aconseguir trobar fonts que acabessin resolent i corroborant els interrogants plantejats i els buits documentals, amb l'objectiu d'evidenciar fefaentment el resultat de la investigació. D'aquesta manera es presenta l'article que teniu a les mans, com un recull de dades rescatades de l'inventari del fons que pretenen configurar una línia de vida del compositor, i que es completen amb el buidatge d'altres fonts documentals i d'arxius, sorgides de la pròpia recerca inicial de l'estudi del fons.

Miguel Casals Aragonés, nascut a Barcelona l'any 1857, pot tenir dins la historiografia musical un espai propi, basat en la seva obra, un corpus musical amb més de tres-centes obres que no pot restar ignorat, almenys ara que el fil d'una vida desconeguda s'ha transformat en una realitat.

PARAULES CLAU: Miguel Casals Aragonés, Acadèmia Casals, Conservatori del Liceu, Sant Martí de Provençals, l'Aliança del Poble Nou, Barcelona, Institut del Teatre.

1. Durant la meva estada a la Biblioteca Nacional de Catalunya, com a becària del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, he pogut treballar el Fons Miguel Casals Aragonés (M-MCas). La revisió de l'inventari ha anat a càrrec de Pol Cruells de la Secció de Música, a qui vull mostrar el meu agraïment, així com a la cap d'aquesta secció, Rosa Montalt, els quals s'han mostrat predisposats en tot moment a donar-me suport, tant en la feina exercida com en l'elaboració d'aquest article.

THE MIGUEL CASALS ARAGONÉS HOLDINGS OF THE NATIONAL LIBRARY OF CATALONIA: THE TIMELINE OF THE LIFE OF AN UNKNOWN COMPOSER

ABSTRACT

The inventory of the musical holdings of the composer Miguel Casals Aragonés (M-MCas), of whom no significant facts have been known up to now, has been made available to the public on the website of the National Library of Catalonia. This study has been possible organising, classifying and describing the musical manuscripts. The few facts that are known to us about this pianist and composer brought up a series of questions in connection with him.

The purpose of this paper is to make a preliminary effort to fill in the blanks that cause Miguel Casals to hold no place in the collective memory. A priori, all the data obtained directly from the holdings were to form the basis of our research. Then, by studying this information, we would delve further into the various hypotheses in search of sources which would finally corroborate and provide an answer to the respective questions and the documentary lacunae so that the results of our research could be solidly supported. This paper is consequently presented as a collection of data recovered from the inventory of the holdings to form a timeline of the composer's life, supplemented with the information obtained from other documentary sources and archives discovered as a result of our study of the holdings.

Miguel Casals Aragonés, born in Barcelona in 1857, can now take his place in our musical historiography on the basis of his work, a body of music comprising over 300 pieces which should no longer remain in oblivion now that the timeline of his hitherto unknown life has become a reality.

KEYWORDS: Miguel Casals Aragonés, Casals Academy, Liceu Conservatory, Sant Martí de Provençals, L'Aliança del Poble Nou, Barcelona, Institut del Teatre.

EL FONS MIGUEL CASALS ARAGONÉS (M-MCAS) DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA

Dels fons dipositats a la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya, el fons M-MCas s'ha pogut treballar tot ordenant, classificant i descrivint els manuscrits musicals del qui fou un pianista, professor de piano i compositor barceloní totalment desconegut: Miguel Casals Aragonés.

L'inventari es troba disponible per a consultar-lo al web de la Biblioteca; a l'apartat de fons i col·leccions, sota el títol d'*ajuda de cerca*, s'hi pot trobar el document d'una setantena de pàgines que permet accedir al fons on consta la descripció del corpus compositiu.[2]

2. Biblioteca de Catalunya, Fons i col·leccions, <http://www.bnc.cat/Fons-i-col-leccions/Cerca-Fons-i-col-leccions>. En aquest enllaç hi trobareu l'ajuda de cerca que permet localitzar les

El material aplegat sota la referència *BC, Fons Miguel Casals Aragonés* consta de documentació i de música. Tot i que l'apartat de música és rellevant, el de documentació personal tan sols conté una carta breu entre tercers. És per això que, després de la confecció de l'inventari que descriu tots els documents, és important treure a la llum pública les dades més significatives que hi són dipositades.

Amb el benentès que aquests manuscrits poden esdevenir una font d'informació plural, més enllà de la mateixa escriptura musical, l'objectiu ha estat treballar les dades que s'inclouen en aquestes partitures, per tal de definir i forjar, mitjançant aquesta informació, un fil de vida que ajudi a configurar alguns aspectes de la trajectòria personal, familiar, acadèmica i professional de Miguel Casals.

El fons conté, aproximadament, unes tres-centes obres d'autoria, emmarcades entre els anys 1870 i 1937, així com còpies d'obres d'altres autors. Al catàleg de la Biblioteca de Catalunya[3] també s'hi poden trobar algunes de les seves obres impreses.

Cal esmentar que la disposició dels manuscrits, aplegats en volums i les obres curosament numerades amb l'*opus* corresponent, manifesten la voluntat del seu creador: formar un registre d'obres completes. Hi ha sis volums degudament enquadernats: volum 1 (*opus* 1-25), volum 2 (*opus* 26-58), volum 3 (*opus* 59-77), volum 4 (*opus* 78-100), volum 5 (*opus* 101-135), volum 6 (*opus* 136-141); els tres volums següents es troben agrupats, però, sense relligar ni enquadernar: volum 7 (*opus* 142-170), volum 8 (*opus* 171-216) i volum 9 (*opus* 217-273); al darrer, el volum 10, tan sols hi ha algunes obres i resta incomplet.

La configuració d'aquest article preveu la inclusió, a cada capítol, de les hipòtesis que sorgeixen després de l'estudi que s'ha dut a terme de tota la descripció dels manuscrits musicals dipositats en el fons. És a partir d'aquesta primera premissa que es planteja un fil de vida del compositor, tot cercant altres vies secundàries d'informació que permeten evidenciar el fonament hipotètic. Algunes fonts consultades són la premsa, els articles i els treballs d'investigació i la cerca en altres fons relacionats.

És evident que recerques posteriors podran augmentar l'abast de les dades aquí proposades, que tan sols pretenen ser un primer pas en l'estudi d'aquest compositor. L'objectiu és aconseguir que desaparegui el buit que plana en la historiografia musical sobre la seva figura.

LA INICIACIÓ A LA PRÀCTICA MUSICAL

Casals s'inicià en el món de la música formant part de l'escolania de la basílica de la Mercè, a Barcelona. En el fons s'hi localitza una còpia de la *Missa a tres*

obres referenciades en aquest article i el seu topogràfic corresponent. És per això que hem obviat a cada obra aquesta referència per a evitar un excés de notes a peu de pàgina, ja que es troben fàcilment accedint a aquest inventari.

3. <http://cataleg.bnc.cat>.

veus i orgue, de Francesc Andrevi, que hi desenvolupà el càrrec de mestre de capella entre els anys 1850 i 1853.[4] El seu successor, Bernat Calvó Puig, fou el mestre de cant durant l'etapa en què Casals estigué a l'escolania. Les primeres referències localitzades en alguns diccionaris biogràfics musicals[5] justifiquen aquesta primera etapa de Casals en relació amb la seva pràctica musical. I també afegeixen que, fora de l'espai eclesiàstic, va ingressar al Conservatori del Liceu i va fer els estudis sota la direcció del professor Humperdinck. Aquests fets situarien Casals vers l'any 1885, quan al Conservatori del Liceu es van crear «noves càtedres de Composició, Contrapunt i Fuga, i es contractaren prestigiosos professors europeus, com és el cas del citat compositor alemany Engelbert Humperdink».[6]

Totes les dades referents a la seva etapa de formació com a músic i del seu mestratge vinculades al Conservatori del Liceu són minses i generen alguns dubtes, i creen diverses confusions entre les dates i els esdeveniments que formen part de la relació entre Casals i el Conservatori. S'ha d'afegir a aquesta sèrie de mancances la impossibilitat de consultar el fons administratiu històric del Conservatori del Liceu.[7] És per això que no s'ha pogut establir la línia clara que separa l'aprenentatge del mestratge, inclús no es pot desestimar la possibilitat que ambdós aspectes se solapessin degut a la implantació continuada de noves càtedres d'ensenyament.

Al Conservatori del Liceu el quadre de professors no estava integrat només per grans músics, «sinó també pels propis [alumnes] que sortien de les seves aules».[8] En aquest sentit, nomenaren Miguel Casals *maestrino* de solfeig entre els anys 1890 i 1894,[9] juntament amb Juan Lamote. Amb aquest nomenament, la càrrega docent quedava compartida amb un professor titular.

En el fons musical de Casals s'hi troba un corpus de manuscrits sobre teoria de la música; es tracta d'apunts i exercicis de diverses assignatures agrupades sota diversos títols:

— *Acordes*. Apunts i exercicis de les disposicions dels acords i el xifrat corresponent, amb esborranys, de l'any 1898.

— *Bajos armonizados del método de solfeo del Sñor D. Hilarion Eslava* (sense data).

— *Curso de instrumentación*, amb apunts i exercicis d'instrumentació (sense data).

4. <http://www.basilicadelamerce.cat/ca/Cultura/Història-de-l'orgue-a-La-Mercé.html> (consulta: 20 novembre 2018).

5. José Ricart Matas, *Diccionario biográfico de la música*, p. 206-207; A. Albert Torrellas (dir.), *Diccionario enciclopédico de la música*.

6. <https://www.conservatoriliceu.es/fundacio/historia/> (consulta: 11 desembre 2018).

7. La direcció del Conservatori del Liceu, un cop demanat si es podia consultar el fons, ha comunicat que no és possible accedir a l'arxiu administratiu històric de l'entitat i ens resta poder documentar amb més precisió alguns aspectes de la presència de Casals al seu pas per la institució musical.

8. Maria Serrat Martín, *Els orígens i l'evolució del Conservatori del Liceu (1837-1967): Una recerca en els seus arxius administratius i acadèmics*, p. 175.

9. Maria Serrat Martín, *Els orígens i l'evolució del Conservatori del Liceu (1837-1967): Una recerca en els seus arxius administratius i acadèmics*, p. 253.

— *Escuela de Contrapunto y Fuga*, amb apunts i exercicis (sense data).

— *Estudios prácticos y progresivos de los movimientos de las voces*, apunts i exercicis amb diferents sèries que contenen diversos estudis cadascuna (sense data).

— *Lecciones prácticas de Melodía*, apunts i exercicis, amb un total de quinze lliçons (sense data).

— *Modulacions relatives* (sense data). Apunts i exercicis.

— *Serie de bajos, que han servido para numerar*, amb apunts i exercicis en onze sèries (sense data).

— *Primer curso del 86 al 87*, *Segundo curso del 87 al 88, Tercero curso del 88 al 89*, *Curso tercero del 89 al 90*,[10] *Cuarto curso del 90 al 91, Quinto curso del 91 al 92, Curso del 92 al 93*, apunts i exercicis.

— *Bajo á 4 voces*, dotze exercicis, i *Canto dado á 4 voces*, deu exercicis.

— *Numeración de los acordes*, apunts de teoria musical, exercicis i fragments solts.

Altres referències que vinculen la seva relació amb el Conservatori del Liceu són les composicions que foren premiades per la mateixa institució. S'ha localitzat algun cas, per la premsa,[11] en què s'anuncia el lliurament de premis aconseguits pels alumnes en el concurs de l'any acadèmic, fet que es podria relacionar amb l'etapa de Casals com a alumne: *Feuilles d'àlbum*, *op*. 130 (1892), és una composició per a orquestra que adjunta la reducció per a piano, amb una anotació manuscrita: «Premiado en el curso del año 1891-92 del Conservatorio del Liceo de Barcelona»; *Coral estilo severo bajo tema dado*, *op*. 146 i *Conjunto en estilo libre tema dado*, *op*. 147 (1894), ambdues composicions per a veus, i que contenen l'anotació manuscrita: «Premiada con el 2.º premio en los exámenes del Conservatorio del Liceo en el curso de este año. Julio 1894»; i *Cuarteto*, *op*. 148 (1894), per a quartet de corda, amb la mateixa anotació manuscrita que les anteriors: «Premiada con el 2.º premio en los exámenes del Conservatorio del Liceo en el curso de este año. Junio 1894».

L'ACADÈMIA DE MIGUEL CASALS

Miguel Casals va exercir de professor de piano i també va fundar la seva pròpia acadèmia. S'endinsà en el món de la pedagogia en una Barcelona nodrida de molta burgesia, que tenia en els seus salons sempre un piano a punt per a ser interpretat a les seves vetllades privades, i que a més a més s'assegurava que algun mem-

10. A l'encapçalament de l'últim bloc hi figuren les inicials *M. C. A.* [Miguel Casals Aragonés] i *G. B.* [Gabriel Balart]. Balart dirigí el Conservatori del Liceu en aquest període.

11. «El viernes próximo, a las siete de la noche, el "Conservatorio de Música del Gran teatro del Liceo" verificará en el salón de descanso de dicho teatro la entrega de premios alcanzados por los alumnos en el concurso del último año académico. El acto será amenizado con el desempeño de varias piezas que ejecutarán los premiados y cuyo programa es bastante extenso», *La Vanguardia* (29 desembre 1886), p. 4.

bre de la família entraria en contacte amb l'aprenentatge de l'instrument. De la mateixa manera, tant al Conservatori del Liceu com a l'Escola Municipal de Música, les classes de piano eren les que tenien més demanda i, a més a més, hi havia l'oportunitat de fer classes en escoles privades. Aquest fou el cas de Miguel Casals, que va obrir una acadèmia de solfeig i de piano al quart pis de l'edifici situat al passeig de Sant Joan, número 166, de Barcelona.[12]

El rastre de Casals com a professor de piano es constata en moltes de les seves composicions per a aquest instrument, amb un gruix d'obres per a quatre mans, en les quals s'acompanyen les dedicatòries als seus deixebles, que en són el testimoni:

— *Cants de Primavera*, *op*. 63: «a mi discípula la Srta. Antonia Soler».
— *El Tiernecillo*, *op*. 104: «a mi discípula la Srta. María de la Riva».
— *1a. Polonesa*, *op*. 144: «a mi distinguido discípulo D. Francisco Clapers».
— *Romança*, *op*. 145: «a mi discípula Srta. Dña. Enriqueta Clapers».
— *Mi ideal*, *op*. 193: «a mi distingida discípula Srta. Paquita Sagrera».
— *Ídolo de amor*, *op*. 194: «a mi distingida discípula Srta. Maria Luisa Bagué».
— *Los quince abriles*, *op*. 196: «a mi distingida discípula Srta. Rosita Rius y Coll».

EL RASTRE FAMILIAR ENTRE TÍTOLS

És tot un repte fer-se una idea de com era Casals, sense disposar de cap fotografia seva, cap apunt de la procedència de la seva família i de la manca d'informació de la seva residència i del seu entorn personal. El punt de partida de la seva biografia, sorgit dels diccionaris abans esmentats, només resolen la data de naixement, l'any 1857, a Barcelona. Les seves obres estan datades i ubicades a la capital; aquest fet condueix a pensar que majoritàriament fou el lloc on visqué. Però a quin lloc concret de Barcelona?

En el fons només s'hi localitza entre la documentació una carta entre familiars, de la qual cosa es desprèn que Emilio Sobreviela Monleón adreça una carta al seu avi Tomás Casals, i que està datada a Madrid el 22 de febrer del 1948.

Les dades que s'acosten més a l'entorn de la seva vida familiar s'han obtingut de les dedicatòries que estaven anotades en els manuscrits musicals. Així, es constata que una de les seves primeres obres, *Tolopalca*, *op*. 2 (1870), és una americana per a piano que inclou «a mi querida Madre política en celebración de sus dias»; i la segona és *Un Sueño*, *op*. 3 (1870), un nocturn per a piano, dedicat al seu estimat pare.

Altres títols que criden l'atenció per l'assiduïtat que presenten, sobretot en gèneres ballables, porten el nom d'una dona: Mercedes.

12. Tot i que la tesi d'Estel Marín Cos, *L'ensenyament del piano a Barcelona: 1850-1901*, es refereix a l'any 1901, s'ha localitzat a l'*Anuari Riera* <http://hemerotecadigital.bne.es> del 1902, p. 471; aquesta acadèmia encara estava en actiu, situada al quart pis de la mateixa adreça (consulta: 28 novembre 2018).

— *Mercedes*, *op*. 44, (1873), americana per a orquestra.
— *Mercedes*, *op*. 115, (1891 *ca*.), gavota per a harmònium i piano.
— *Mercedes*, *op*. 128, americana per a trio de corda i acompanyament.
— *A Mercedes*, *op*. 176 (1903), xotis per a piano.

Tot i la reiteració del nom *Mercedes*, una de les seves obres més destacades en aquest fons és *Sedecrem*, que és el bifront del nom Mercedes. Precisament, aquesta va ser una obra rellevant per a Casals, que es troba en dues versions, la primera, *Sedecrem*, *op*. 217 (18 desembre 1916), obertura per a piano, i posteriorment *Sedecrem*, *op*. 217 (maig 1917), obertura per a banda. La versió per a banda consisteix en una partitura general hològrafa, amb la signatura del mateix autor, i que inclou una dedicatòria definitòria de la seva relació amb un altre compositor rellevant de principis de segle a la ciutat de Barcelona: «Dedicada a mi distinguido amigo y condiscípulo el Maestro compositor y eminente Director de la Banda Municipal D. Juan Lamote de Griñon».

Altres exemples que situen la figura femenina de Mercedes a l'entorn de la vida de Casals es poden trobar a les dedicatòries o a les obres amb signatura de propietat com és el cas d'*Ofrena*, *op*. 214 (1916), cançó per a cant i piano, amb lletra de Vicent Andrés, dedicada a la senyoreta Mercedes Deu Amat, a «mos aimats papàs, àvia i germà en el dia del seu Sant», i *Danza Antigua que se baila en Santa Coloma de Marata*, per a orquestra, amb l'anotació manuscrita a la portada: «propiedad de Mª Mercedes Dantí de Casals, 1910».

El buidatge del periòdic local *L'Arch de Sant Martí* ha permès confirmar que va contraure matrimoni amb Mercè Dentí[13] el febrer del 1885, i es desvetlla així l'interès de Casals en titular Mercedes tantes de les seves obres.
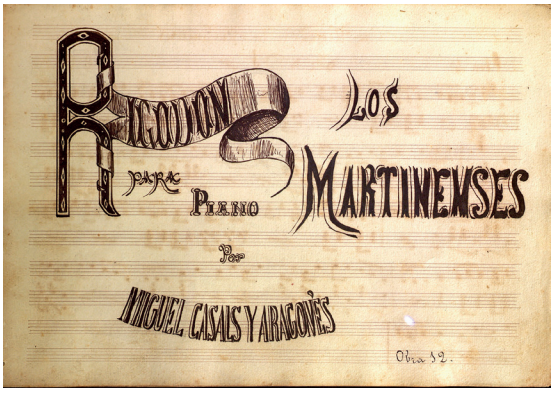


FIGURA 1. Portada de *Los martinenses*, *op*. 12, rigodon per a piano, de Miguel Casals. BC, Fons Miguel Casals Aragonés, M-MCas-14.

13. «Ha contret matrimoni el nostre amic don Miquel Casals y Aragonés, distingit compositor i professor de piano, amb la bellíssima senyoreta donya Mercè Dentí. Desitgem als joves nuvis una eterna lluna de mel», *L'Arch de Sant Martí* (8 febrer 1885), p. 96.

CASALS, UN MARTINENC DE SANT MARTÍ DE PROVENÇALS

El vincle de Casals amb Sant Martí de Provençals es produeix, en primera instància, per la localització d'un manuscrit en el seu fons que el relaciona amb aquest municipi. Es tracta de la *Missa a tres veus*, amb acompanyament obligat d'orgue, de M. Garcia. El manuscrit, relligat, conté a la portada *Sant Martin de Provençals* i el seu nom amb la rúbrica. Aquest municipi s'annexionà a la ciutat de Barcelona l'any 1897, i és el districte actual de Sant Martí.

Els títols d'algunes composicions contenen el gentilici dels habitants de Sant Martí, com és el cas dels rigodons *Los martinenses*, *op*. 12 (1871), per a orquestra, i la seva versió *Los martinenses*, *op*. 12 (1876), per a piano; així com l'obra que du per títol *Ecos martinenses*, *op*. 46 (1873), per a orquestra, que també conté cinc rigodons.

El format compositiu de ballables tindria un encaix prou significatiu en la dècada dels anys setanta del segle XIX, quan es produeix una dinamització cultural a Sant Martí, amb la creació d'entitats culturals i recreatives. És per això que és possible vincular Casals dins d'aquest marc amb dues obres que el relacionen directament amb la Societat l'Aliança del Poble Nou, i al mateix temps ens apropa al seu espai residencial. La primera d'aquestes obres és *La encina*, *op*. 9 (1875), una romança per a piano, amb l'anotació a la capçalera de la partitura: «Cantada en el teatro de la Sociedad la Alianza del Pueblo Nuevo por el Sr. J. A. el dia 12 de setiembre del año 1875»; l'altra és *Un saludo a la Alianza*, *op*. 74 (1883), una obertura per a gran orquestra.

Entre els lletristes d'algunes cançons, i que es relacionen amb Sant Martí de Provençals,[14] destaquem:

— Francesc de Paula Alesan, redactor i col·laborador de *La Antigua Unión*, posà la lletra a *Un sí de amor, op*. 13 (1872), una havanera per a cant i orquestra, i també a *Somni d'amor*, *op*. 26 (1873), una dansa americana per a cor d'homes.

— Eudald Torrent, redactor i col·laborador d'*El Vigilante* i *La Gaya Ciencia*, va escriure la sarsuela en un acte titulada *L'americano del Clot*, *op*. 22 (1873).

— Antoni Ferrer i Codina actuà com a jurat qualificador del certamen literari local de la Festa Major del Taulat, que coincidí amb la inauguració del nou edifici de l'Alianza,[15] feu el llibret de la sarsuela *Otelo*, *op*. 60 (1881?), la *Romanza*, *op*. 62 (1881?), per a cant i piano, i la sarsuela en un acte *Història natural*, *op*. 65.

El buidatge d'una part de la premsa local de l'època ha permès confirmar algunes de les hipòtesis plantejades i, al mateix temps, aporta noves dades que han

14. S'han extret les dades de la premsa i els seus col·laboradors i redactors de: Jordi PRADA ANDREU, «La premsa a Sant Martí de Provençals: 1872-1897» (en línia), <www.pradas.org> (consulta: 20 novembre 2018). *La Antigua Unión* (1880-1886), «Revista semanal de intereses morales y materiales de Sant Martí de Provensals, Gracia y San Andrés del Palomar»; *El Vigilante (1873-1879)*, «Periódico semanal de intereses locales, de San Martí de Provensals», i *La Gaya Ciencia* (1896), «Periódich semanals artístich y literari».

15. *L'Arch de Sant Martí* (21 setembre 1884), p. 340.

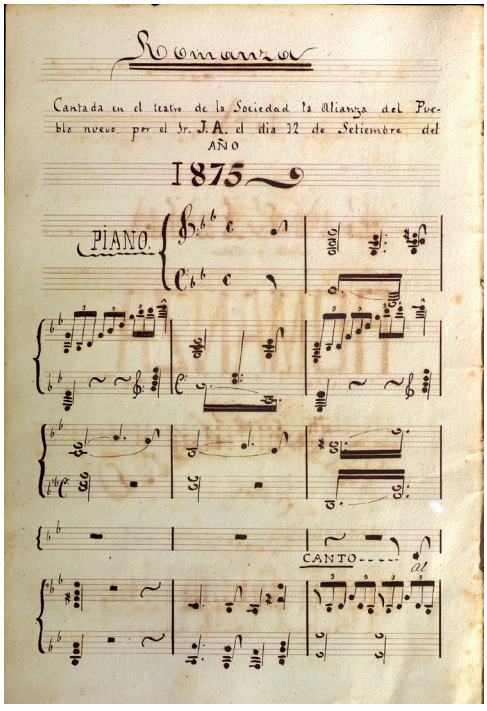


FIGURA 2. Primera pàgina de *La encina*, *op*. 9, romança per a piano de Miguel Casals. A la capçalera hi consta: «Cantada en el teatro de la Sociedad la Alianza del Pueblo Nuevo por el Sr. J. A. el dia 12 de Setiembre del año 1875». BC, Fons Miguel Casals Aragonés, M-MCas-11.

permès relacionar obres de Casals amb Sant Martí de Provençals. Algunes d'aquestes cròniques assenyalen que:

> […] lo jove compositor d'aquesta localitat, don Miguel Casals y Aragonés està escrivint una missa[16] que serà estrenada el dia 11 de Novembre, amb ocasió de celebrar-se la festa major de Sant Martí de Provençals. Dita obra anirà dedicada al Rvnt. Francisco Rodó, rector de la Parròquia Nova de nostra població. No dubtem que aquesta obra serà digna de la inspiració demostrada en ses varies produccions pel celebrat mestre provençalenc.[17]

El desenllaç d'aquesta estrena es va configurant al llarg de publicacions successives; així, es confirma el dia de l'estrena per a la festivitat de Sant Martí, a l'es-

16. Es refereix a la composició *Misa*, *op*. 78
17. *L'Arch de Sant Martí* (13 juliol 1884), p. 190.

glésia parroquial del Clot, a gran orquestra.[18] Més tard, la crítica periodística acusava que l'estrena havia estat mancada d'assaig per part de l'orquestra, tot i que la missa tenia mèrit i felicitaren Casals per aquesta obra.[19]

LES OBRES COMPLETES DE CASALS

Els manuscrits musicals de Casals, alguns presentats en volums enquadernats o en fulls numerats per a la seva enquadernació i tots degudament numerats amb un *opus*, denoten la voluntat de preservar i mantenir l'obra com un tot, una compilació de les seves obres completes. A més a més, cada volum s'acompanya d'un índex que relaciona les obres contingudes en cadascun, es tracta d'una llista ordenada amb el número d'*opus*, el títol de la peça i el gènere. D'aquestes llistes se'n troben una per cada volum, una de general de tots els volums i també n'hi ha una de les obres religioses, que abordarem en l'apartat següent.

Les composicions de Casals són per a diferents formacions instrumentals. Les que es troben en la seva etapa més primerenca són per a piano sol i algunes de les quals per a quatre mans. A mesura que s'avança cronològicament, la seva obra és més diversa en les formacions proposades, però la majoria inclou el piano com a fonament imprescindible del grup interpretatiu. Així, el piano es presenta amb l'acompanyament de veu i/o veus, cor, fiscorn, violí, mandolina, trio, quartet i quintet de corda, llaüt, guitarra i orquestra. L'orquestra solia disposar d'octaví, flauta, oboès, clarinets, fagots, cornetins, trompes, trombons, fiscorns, timbales, triangle, violins, viola, violoncel i contrabaix. Amb tot, la presentació instrumental variava segons si es tractava de música de concert o escènica. Altres propostes de gran format foren les composicions per a banda i per a cobla.

La composició per a banda és diversa, ja que comença a finals del segle XIX amb una masurca, valsos i una polca, per a continuar amb una marxa militar que està dedicada a la Banda del Regimiento de Mérida núm. 13 (1914), i *Sedecrem*, *op*. 217 (1917), adreçada a Juan Lamote de Griñón com a director de la Banda Municipal de Barcelona. Altres obres són de caire més nacional, com el pasdoble *España a los aliados*, *op*. 234 (1921).

La seva dedicació a la composició de sardanes llargues per a cobla va ser minsa; tan sols se n'han localitzat cinc: tres que s'acosten a indrets geogràfics com *La*

18. *L'Arch de Sant Martí* (9 novembre 1884), p. 461: «Lo pròxim dimarts, festivitat de Sant Martí, tindrà lloc en la Iglesia parroquial del Clot l'estreno a gran orquestra d'una missa en LA, de nostre estimat amic, lo conegut compositor D. M. Casals y Aragonés, la qual ha dedicat al Reverent D. Francisco Rodó, rector de la mencionada parròquia. Los que hem tingut lo gust d'assistir a alguns dels assajos de dita obra no podem menys que felicitar a son jove autor».

19. *L'Arch de Sant Martí* (16 novembre 1884), p. 466: «Lo dia 11, a la hora assenyalada se celebrà en la Iglesia parroquial lo solemne ofici en honor al gloriós Sant Martí. Com havem anunciat, la missa que es cantà es del conegut compositor paisà nostre don M. Casals y Aragonés, la que ens semblà faltada d'assaig, per lo tan no poguérem apreciar el mèrit de dita obra, en alguna part d'ella notable. De totes maneres, com apreciarem, felicitem a nostre paisà per sa ultima obra».

pubilla barcelonina, *op*. 183 (1906); *Les nenes de Palamós*, *op*. 198 (1914); *L'Arenyense*, *op*. 238 (1919?), i les altres dues porten nom de dona: *Maria*, *op*. 240 (1925), i *Àngels*, *op*. 241 (1925).

Si bé Casals dominà majoritàriament la composició pianística, els gèneres musicals que treballà per a aquest instrument foren molt heterogenis, amb una gran quantitat de ballables que cal destacar que inclouen valsos, masurques, xotis, tangos, valsos jota, pericons, sardanes, pasdobles, gavotes, polques i americanes. No obstant això, també va compondre himnes, romances, nocturns, simfonies, sonates, etc.

Quant a la música escènica, la producció fou bastant representativa de l'època, des d'obertures per a piano, passant per sarsueles, cuplets i cantates. Moltes d'aquestes obres es troben fragmentades, ja que només inclouen les parts que va arranjar per a l'escenificació.

EL REPERTORI RELIGIÓS, UN CATÀLEG AMB ENTITAT PRÒPIA

La producció religiosa de Casals mereix un capítol a part, atesa la rellevància que el mateix fons presenta amb un índex que, amb el títol *Catálogo de composiciones religiosas por Miguel Casals Aragonés*, relaciona les obres amb el seu número d'*opus* i les vincula al volum corresponent on es localitza l'obra. Les obres religioses de Casals estan formades per diferents tipologies, com les músiques pròpies per a la litúrgia, les de religiositat popular i les que anaven dedicades a cors collegials i comunitats de religiosos.

Les primeres composicions religioses es troben en el segon volum i datarien aproximadament d'entre el 1873 i el 1885: *Rosari*, *op*. 27 (1873?), per a cor d'homes i harmònium; *Himno de gracias*, *op*. 49 (1873?), per a veu i piano; la *Pregària a sant Antoni Abat*, *op*. 70 (1882?), per a cor i harmònium; i a partir d'aquí ja trobem la *Misa a tres voces*, *op*. 71 (1882?), de veus amb acompanyament de violí, harmònium i piano, són les que encapçalen aquesta llista. Són un conjunt d'obres que coincideixen amb l'època de l'estrena de la *Misa en La*,[20] que tingué ressò mediàtic a Sant Martí de Provençals.

Un altre conjunt de composicions són les de signe litúrgic: *Benedictus*, *op*. 80 (1884); *Tres Ave Marias*, *op*. 97 (1886?); *Pater nostre*, *op*. 112 (1888); *O salutaris hostia*, *op*. 119 (1890); *Stabat Mater*, *op*. 136 (1891?); *Salve Montserratina*, *op*. 169 (1901),[21] i d'altres, que vincularien Casals amb alguna parròquia i el seu cor.

De caire més popular, però relacionades amb la religiositat i les festes del cicle de l'any, escrigué obres com els *Goigs al gloriós Sant Antoni Abad*, *op*. 81 (1884?); *Caramelles*, *op*. 83 (1885); *Rosari pastoril*, *op*. 170 (1902).

Les dedicatòries de les peces per a cor i orgue revelen la relació que tingué amb comunitats de religiosos; alguns exemples en són: la *Missa pastoril*, *op*. 120 (1890),

20. L'*Arch de Sant Martí* (9 novembre 1884), p. 461.
21. El manuscrit conté una anotació manuscrita a la capçalera: «se canta en Montserrat».

dedicada a la comunitat de beates de Sant Domènec; *Trisagi a la Santíssima Verge*, *op*. 127 (1891), dedicada a les Germanes Dominiques de la Presentació; *Bendita sea tu pureza*, *op*. 201 (1914), dedicada a la mare Ruperta de la Sagrada Família, i *Benedictus*, *op*. 224 (1918), dedicada a la priora del Reial Monestir de Sant Joan de Jerusalem.

ELS ESCENARIS BARCELONINS I EL BULLICI DE LES MÚSIQUES

La petjada de Casals com a mestre compositor en l'àmbit escènic es fa palesa resseguint l'inventari de la seva obra, on també trobem sarsueles, cuplets i operetes. Tot emmarcat en el corrent mateix del moment, el bullici dels teatres i la cultura de masses que portava aquest gènere a les ciutats. És per això que en aquest apartat s'inclouen, com a reforç de la informació que el mateix fons ens dispensa, algunes de les dades obtingudes del fons del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE) de l'Institut del Teatre.[22]

La primera sarsuela localitzada en el fons M-MCas de la Biblioteca de Catalunya és *L'americano del Clot*, *op*. 22 (1873).[23] Es tracta d'una obra que situa l'escena a Barcelona i en l'ambient de l'època, del lletrista Eudald Torrent.[24] Aquest autor, juntament amb Antoni Ferrer Codina, amb els títols *Otelo*, *op*. 60, i *Història natural*, *op*. 65, connecten amb la hipòtesi plantejada del seu lligam amb Sant Martí de Provençals.

Altres produccions que localitzem al MAE i que el fons M-MCas conté en format musical són: la de Federico Muñoz *Para muestra*, *op*. 113 (1889), que també va transcórrer a la mateixa ciutat[25] barcelonina; *La sobrina del Albeitar*, *op*. 138 (1891), de Domingo Font, de la qual es conserva el manuscrit original de l'obra,[26] emmarcada en un poble de l'Aragó, i *Flamenca, beata y chulo*, *op*. 149 (1894), de Federico Muñoz, situada a Madrid.[27]

L'altra cara de la moneda és la localització de les obres al MAE, i de les quals no hi ha presència en el fons M-MCas de la Biblioteca de Catalunya. Ens referim a *Príncipes de fantasía*, *una farsa lírica en un acte*, *op*. 251, original de Vicente Pardo Bayo i Carlos García Anné, que només consta a l'índex de les obres, però no hi ha el manuscrit musical;[28] *Mil hombres*, una sarsuela en un acte, de Delfín Hernández

22. Agraïm la col·laboració de Núria Andreu, del MAE, per resoldre els dubtes plantejats per a la consulta de la localització de les obres escèniques vinculades amb Casals.

23. També hem localitzat el manuscrit original al MAE, ms. 1149.

24. L'hem esmentat a l'apartat «Casals, un martinenc de Sant Martí de Provençals».

25. MAE, ms. 1143.

26. MAE, ms. 1152.

27. MAE, ms. 1144.

28. MAE, Fons N, 13495-N. *Príncipes de fantasía*, Vicente Pardo Bayo, Carlos García Anné. En el fons de la BC, M-MCas, l'obra *Príncipes de fantasía*, *op*. 251 Aquesta obra és una de les que manca en el volum 9.

González i de Juan de Cruz Ferrer,[29] i *La mandarina*, *sarsueleta còmica en un acte*, amb l'autoria d'Emmanuel Marriera, de la qual trobem només l'edició impresa del text, i en la portada interior inclou que fou estrenada al Círcol Catòlic de Badalona la nit del dia 16 d'octubre del 1898,[30] però no queda rastre del manuscrit musical.

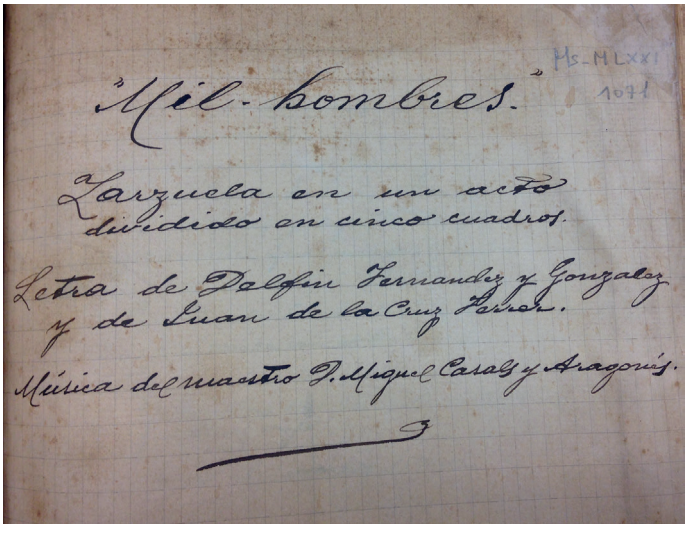


FIGURA 3. Portada interior del manuscrit de la sarsuela *Mil hombres*. Lletra de Delfín Hernández i Juan de la Cruz, música de Miguel Casals. MAE, ms. 1071.

A la segona dècada del segle XX, Casals comença a compondre per a lletres de cuplets, i la primera obra, *El arte y el vestido*, *op*. 199 (1914), d'Enrique Riera, està escrita en quatre versions per a diferents formacions instrumentals. L'any següent el dedicà a treballar amb el lletrista Vicente Andrés les obres: *¡Mañana!*, *op*. 207 (1915); *¡Buena colocación!*, *op*. 208 (1915); *¡Vaya un secreto!*, *op*. 209 (1915); *¡Ay Manolín!*, *op*. 210 (1916), i *¡Segundas nupcias!*, *op*. 211 (1916).

Després va continuar treballant amb la composició musical per a l'escena teatral durant un parell d'anys més. Aquest cop de manera intensa per a un mateix lletrista: Emilio Querol. D'aquest autor destaquem sis títols que es registren en les seves obres completes amb els *opus* correlatius: *Ante el espejo*, *op*. 267 (1917); *Mírame…¡así!*, *op*. 268 (1917); *Juanita la Primorosa*, *op*. 269 (1917); *La pescadora*, *op*. 270 (1917); *El paje de la duquesa*, *op*. 271 (1917), i *El lunar de Mariquita*, *op*. 272 (1917).

29. MAE, ms. 1071.

30. MAE, Fons N. 13277-N. *La mandarina, sarsueleta còmica en un acte*, Emmanuel Marriera y Fonts, música de Miguel Casals y Aragonés, Barcelona, Est. Fco. X. Altés, 1908.

LES DEDICATÒRIES

Als manuscrits musicals s'hi troben un munt d'anotacions a les capçaleres: són les dedicatòries que l'autor feia amb la voluntat d'obsequiar la seva creació musical a algú, adreçant-la de manera específica. Les dedicatòries esdevenen una informació útil per a entendre quins van ser els receptors de la seva obra, ja que defineixen l'espai social que es va relacionar amb Casals.

Les composicions fetes a mida, personalitzades, tenien diversos objectius, entre els quals cal destacar la promoció que la mateixa peça musical tindria a partir de la dedicatòria que l'autor hi afegia. Si bé la majoria eren dedicades a alumnes, amics, professors i familiars, esdevenien una eina de publicitat i de mostra d'afecte de l'autor. Dins el fons se'n localitzen moltes, algunes ja les hem esmentat anteriorment, però en destacarem d'altres, com la *Marcha nupcial*, *op*. 192 (1911), dedicada «a los consortes D. Miguel Alamany y Dña. Madrona Vila, en sus bodas de plata»; o relacionades amb amics, *España a los aliados*, *op*. 234 (1921), «Dedicado a mi respetable amigo D. César España», o el cas dels deixebles, *Juanito y Jacobo*, *op*. 278 (1897), «A mis distinguidos discípulos los hermanos Juanito y Jacobo Steiner».

EL FIL DE VIDA, CONCLUSIONS A L'ABAST

Una entrada en un diccionari actual podria eixamplar les dades de Miguel Casals Aragonés com a compositor i professor de piano després d'aquest article breu, però no del tot, com desitjaríem, encara. La mirada dirigida cap als manuscrits musicals del fons M-MCas ha palesat que la petjada d'un músic va molt més enllà de la música mateixa, la que s'escriu en un pentagrama.

L'estudi d'un fons té els seus avantatges quan es pot fer tocant els manuscrits, tot i que, a manca d'aquest plaer, la consulta de l'inventari que d'aquest fons es proposa des de la Biblioteca de Catalunya atorga un plus al grau d'informació que permet tenir una visió molt més completa de Casals.

Casals fou un compositor que desenvolupà la seva tasca per a diversos espais culturals de la capital barcelonina, tot i que el lloc on es va relacionar socialment en alguna etapa de la seva vida fou Sant Martí de Provençals. També la seva faceta com a professor de piano fou present a Barcelona, primer al Conservatori del Liceu i més tard a la seva pròpia acadèmia.

La diversitat dels gèneres compositius i les formacions instrumentals li donaren l'oportunitat de tenir una gran producció, tal com s'evidencia a les seves obres completes. La música religiosa, però també la popular i l'escènica, doten la seva obra de grans pistes per a resseguir la seva vida, tot i que no són suficients. És per això que, a partir d'aquest fons, el seu estudi i la seva divulgació s'obre una nova etapa per a la musicologia, i que consisteix a tenir en compte la música i el fil de vida de Miguel Casals Aragonés, un compositor no tan desconegut com fins ara.

BIBLIOGRAFIA

ALBERT TORRELLAS, A. (dir.). *Diccionario enciclopédico de la música*. Vol. II. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones, 1929.

«Catàleg». A: *Biblioteca de Catalunya* [en línia]. <http://cataleg.bnc.cat>.

«Història». A: *Fundació Conservatori del Liceu* [en línia]. <https://www.conservatoriliceu.es/fundacio/historia/> [Consulta: 11 desembre 2018].

«Història de l'orgue a La Mercè». A: *Basílica de la Mercè* [en línia]. <http://www.basilicadelamerce.cat/ca/Cultura/Història-de-l'orgue-a-La-Mercé.html> [Consulta: 20 novembre 2018].

MARÍN COS, Estel. *L'ensenyament del piano a Barcelona: 1850-1901* [en línia]. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2017. <http://hdl.handle.net/10803/458701> [Consulta: 28 novembre 2018].

PRADA ANDREU, Jordi. «La premsa a Sant Martí de Provençals: 1872-1897» [en línia]. <www.pradas.org> [Consulta: 20 novembre 2018].

RICART MATAS, José. *Diccionario biográfico de la música.* Barcelona: Iberia, 1966.

SERRAT MARTÍN, Maria. *Els orígens i l'evolució del Conservatori del Liceu (1837-1967)*: *Una recerca en els seus arxius administratius i acadèmics* [en línia]. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Internacional de Catalunya. Facultat d'Humanitats, 2017. <http://hdl.handle.net/10803/456175> [Consulta: 28 novembre 2018].

PREMSA

Anuari Riera
L'Arch de Sant Martí
La Vanguardia

Revista Catalana de Musicologia, núm. XII (2019), p. 347-389
ISSN (ed. impresa): 1578-5297 / ISSN (ed. electrònica): 2013-3960
DOI: 10.2436/20.1003.01.91 / *http://revistes.iec.cat/index.php/RCMus*

NARCISA FREIXAS. L'OBRA PIANÍSTICA

ESTER VELA LÓPEZ
Conservatori Municipal de Música de Barcelona

RESUM

Narcisa Freixas i Cruells (Sabadell, 1859 - Barcelona, 1926) va ser una pedagoga i compositora catalana fundadora de l'entitat Cultura Musical Popular. Guardonada amb diferents premis, el 1904 va esdevenir la primera dona compositora a ser programada per l'Orfeó Català al Palau de la Música. El Ministerio de Instrucción Pública va declarar les seves obres d'utilitat per a l'ensenyament el 1919 «per la seva puresa melòdica, la seva senzillesa i el seu valor educatiu». Actualment, encara es coneixen algunes de les *Cançons per a infants*, però les seves composicions pianístiques han estat oblidades i mai no se n'ha fet un estudi ni enregistrament. Revisar aquest llegat és l'objecte d'aquest article.

PARAULES CLAU: Narcisa Freixas i Cruells (1859-1926), Sabadell, música, piano, pedagogia, segles XIX i XX, Renaixença, Catalunya, Cultura Musical Popular, anàlisi musical, biografia.

NARCISA FREIXAS AND HER WORKS FOR PIANO

ABSTRACT

Narcisa Freixas i Cruells (Sabadell, 1859 - Barcelona, 1926) was a Catalan musician and composer and the founder of the Cultura Musical Popular school of music. The winner of various prizes, in 1904 she became the first female composer to be performed by the Orfeó Català at the Palau de la Música Catalana. The Spanish Ministry for Public Instruction declared her works to be of didactic utility in 1919 "thanks to their melodic purity, simplicity and educational value". Some of her *Cançons per a infants* (Children's Songs) are still familiar at present but her piano compositions have been forgotten and no studies or recordings have ever been made of them. In this paper a review is made of her piano legacy.

KEYWORDS: Narcisa Freixas i Cruells (1859-1926), Sabadell, music, piano, education, 19th and 20th centuries, *Renaixença*, Catalonia, Cultura Musical Popular, musical analysis, biography.

INTRODUCCIÓ

Narcisa Freixas i Cruells, nascuda a Sabadell (1859-1926), compositora de quasi dues-centes obres, pedagoga i fundadora de l'entitat Cultura Musical Popular, va ser una dona d'empenta, treballadora i tenaç que lluità per la difusió de l'ensenyament musical a totes les classes socials i per l'ús de la música com a eina de millora de la societat.

Gaudí d'un ampli reconeixement en vida, però, amb el pas dels anys, la seva obra va caure en l'oblit quasi absolut. Encara avui en dia no hi ha cap enregistrament ni estudi de la seva música pianística. Personalment, no vaig conèixer les peces per a piano fins a l'any 2012, quan vaig iniciar el treball d'investigació i de difusió que des de llavors continuo, i les vaig interpretar en concerts i en vaig impulsar la nova edició de les partitures (Ed. Boileau), que ja té deu volums publicats.

L'efemèride del 160è aniversari del seu naixement, que s'esdevé el 2019, ens convida a recordar qui era i què va fer Narcisa Freixas i revisar-ne el llegat.

PRIMERES COMPOSICIONS DE JOVENTUT I UN LLARG PARÈNTESI

Nascuda a Sabadell el 15 de desembre del 1859, en una època on només un 9 % de les dones sabien llegir i escriure,[1] la petita Narcisa, segona de les quatre filles (Elvira, Narcisa, Cecília i Matilde)[2] de l'escriptor, pedagog, periodista i polític republicà, Pere Freixas i Sabater i d'Elvira Cruells i Ristol, rebé una educació sòlida.

La seva primera infància va estar marcada per l'exili a França arran de la participació del seu pare, president del Comitè Regional Federal del Partit Republicà a Catalunya, en conspiracions polítiques. [3] La forta personalitat de Pere Freixas va marcar les vivències de la família i la trajectòria posterior de la Narcisa, la vocació per l'ensenyament, el foment constant de l'estudi i del treball i un catalanisme d'arrel, que ja procedia de l'avi, que va ser un dels herois de la batalla del Bruc.

Durant l'adolescència, ja a Barcelona,[4] feu estudis de piano i solfeig amb Joan Baptista Pujol (1862-1938), creador de l'escola pianística de Barcelona i professor, entre d'altres, d'Enric Granados, Isaac Albéniz i Ricard Viñas.

1. Narciso de Gabriel Fernández, «Alfabetización, semialfabetización y analfabetismo en España (1860-1991)», *Revista Complutense de Educación*, 8, 1 (1997), p. 199-232.

2. En aquest ordre consten a l'esquela de la seva mare, a *La Vanguardia* de l'1 de desembre de 1898.

3. Pedro Freixas y Sabater, «Biog», a *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, vol. 24, 1924.

4. Josep M. Petit i Freixas, «Narcisa Freixas. La seva obra», a *Obres de Narcisa Freixas*, 1928, p. 12.



FIGURA 1. Retrat de la compositora Narcisa Freixas, per Lluïsa Vidal (*ca*. 1914), sanguina sobre paper. 50,1 × 44,4 cm. Col·lecció del MNAC, <https://www.museunacional.cat/ca/colleccio/retrat-de-la-compositora-narcisa-freixas/lluisa-vidal/011680-d> (consulta: 30 desembre 2018).

La primera composició que tingué repercussió pública fou la sardana *La festa de Roses*, la partitura de la qual està perduda i que, segons referències,[5] la Cobla de Torroella de Montgrí va interpretar a Castelló d'Empúries l'any 1877.

El 1879 la revista *La Bordadora*[6] li edita el fragment característic *Non-non.* Estrena també la marxa solemne *Corpus*,[7] que «llarg temps tocà la Banda municipal en les processons d'aquesta lluminosa festivitat».[8]

El mateix any 1879, estrena al Teatre Romea *La festa de l'ermita*, «fantasia descriptiva musical». El diari *La Publicidad*[9] ressenya l'èxit de la composició, que s'interpretà en un homenatge al governador civil de Barcelona Don Medín Sabater, que va obligar a repetir la peça:

5. Josep M. PETIT I FREIXAS, «Narcisa Freixas. La seva obra», a *Obres de Narcisa Freixas*, 1928, p. 12.
6. «Regalo a las Sras. Abonadas», *La Bordadora* (25 febrer 1879).
7. Se n'ha conservat una versió per a piano a la Biblioteca de Catalunya, publicada a l'*Álbum de la Ilustración Musical*, 57 (30 maig 1890), i signada amb el seu nom a la inversa: Asicran SAXIERF.
8. Josep M. PETIT I FREIXAS, «Narcisa Freixas. La seva obra», a *Obres de Narcisa Freixas*, 1928, p. 13.
9. «Espectáculos». *La Publicidad* (27 abril 1879).

> La nueva fantasía para orquesta, que había sido notablemente aumentada, original de la distinguida profesora señorita doña Narcisa Freixas y titulada *La festa de la ermita* obtuvo muchos aplausos, que obligaron a repetirla, porque en verdad resalta en ella excelente melodía, conducido bajo un ritmo acertado, unido todo ello a una armonización que la resalta doblemente, por cuyas razones es de esperar que no sea dicho trabajo el último que nos hará oír la señorita Freixas.

El 25 de març del 1880[10] es casa a l'església de Sant Miquel de Barcelona (la basílica de la Mercè) amb el metge Miquel Petit i Pons (Sant Feliu de Codines, 1853 - Barcelona, † 16-1-1927). Procedent d'una saga de metges, dirigia un consultori, Centro Médico-Homeopático, al núm. 72 del carrer de Manso de Barcelona.[11] La jove parella va anar a viure al carrer del Carme, núm. 18.

Inicia així una etapa allunyada de l'activitat pública i fa el que s'esperava d'una dona casada: ocupar-se de la vida domèstica i dels tres fills.

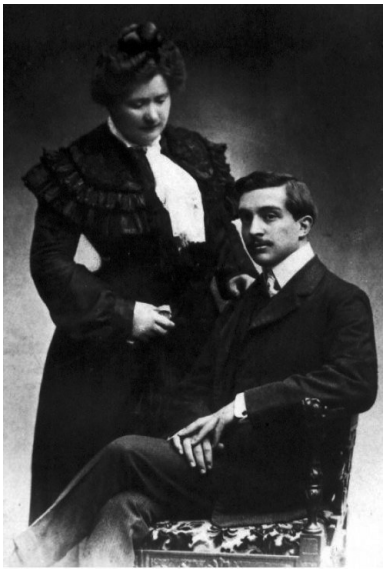


FIGURA 2. Narcisa Freixas i el seu espòs, Miquel Petit. Lluís SUBIRANA, «Evocació de Narcisa Freixas», *Quadern de les Idees, les Arts i les Lletres*, Sabadell, 172 (2009), p. 34.

La primera filla, Elvira (2-2-1881 - † 25-12-1881) va morir abans de fer un any. El nen, Josep Maria (28-10-1884 - † 7-6-1958), seguiria la saga familiar de

10. *Llibre de matrimonis. 1880*, Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, Registre Civil de Barcelona.

11. *La Renaixença - Diari de Catalunya* (15 setembre 1897).

metges. A ell es deu la iniciativa de l'erecció del Pavelló del Càncer, a l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau.[12] Va impulsar la creació del recull de partitures pòstum *Obres de Narcisa Freixas*, el 1928, i va crear en memòria de la seva mare la Llar Infantil Narcisa Freixas, que acollia nens amb paràlisi infantil.

De Matilde[13] (*ca*. 1893 - † 13-9-1898), la darrera, tenim notícia que emmalaltí, la qual cosa propicià el trasllat de la família a la Garriga, on hi havia el balneari Blancafort, de gran fama per les aigües i on s'allotjaven personalitats de l'època com Verdaguer, Eugeni d'Ors o Prat de la Riba.

> Des de mitjans s. XIX, el balneari es va fer més popular a causa de diversos factors relacionats amb els nous valors socials, ideològics i econòmics de l'època: l'aparició de la burgesia, la popularització de les idees higienistes en les quals es valoraven els espais naturals, l'interès per les aigües termals com a element medicinal, la millora dels mitjans de transport i la popularització de l'estiueig entre les classes adinerades.[14]

Durant aquests primers anys de matrimoni feu estudis de pintura amb Modest Urgell (1839-1919) i d'escultura amb Torquat Tasso (1855-1935).



FIGURA 3. *Paisatge*, quadre a l'oli pintat per Narcisa Freixas. Arce Subastas. Subhasta feta el 7 i 8 de novembre de 2017, <https://www.arcesubastas.com/es/lote/0717-1263-1263/1178-13288-narcisa-freixas-i-cruells-1859-1926> [consulta: 19 desembre 2018].

12. «Necrológica», *La Vanguardia* (7 juny 1958).

13. No hem trobat la data de naixement, però per l'acta de defunció sabem que va néixer a Sant Gervasi de Cassoles i que tenia cinc anys el 1898.

14. HOTEL BLANCAFORT, SPA TERMAL, «La nostra història», <http://hotelblancafort.com/ca/nostra-historia> (consulta: 19 desembre 2018).

UNA GRAN DESGRÀCIA I LA MÚSICA COM A GUARIMENT DE L'ÀNIMA

La mort del seu pare el 1897 i, sobretot, de la seva filla Matilde, que morí a la Garriga el 1898,[15] esdevindrà determinant com a clausura d'aquesta etapa de reclusió voluntària. Va propiciar, com ella mateixa va afirmar, un canvi essencial en la seva manera d'encarar la música i va ser determinant en la seva vocació de servei als infants i de renovació pedagògica: «Cuando murió su hija fue cuando Narcisa Freixas inició su obra. "Para no enloquecer", decía».[16]

Comença una nova etapa de la seva vida, amb gran activitat pública.

El 1900 publica un recull de *Cançons catalanes*, originals, amb lletra dels poetes Jacint Verdaguer (1845-1902), Josep Martí Folguera (1850-1929), Apel·les Mestres (1854-1936), Àngel Montanya (pseudònim de Pompeu Crehuet 1881-1941), Eveli Dòria (1862-1921), Mn. Jaume Collell (1846-1932), Artur Masriera (1860-1929) i Rafael Nogueras i Oller (1880-1949).



FIGURA 4. *Cançons catalanes*, edició de 1900, il·lustració de P. Torné Esquius.

15. L'esquela de Matilde Petit i Freixas apareix al diari la *La Publicidad*, el 13 de setembre del 1898.

16. Margarita NELKEN, «El alma pura de Narcisa Freixas», *Blanco y Negro* (1929), p. 95.

Es van interpretar en públic en concerts i van tenir una àmplia difusió, tant és així que van propiciar que l'any 1904 Narcisa Freixas assolís la fita de ser la primera dona compositora programada en un concert per l'Orfeó Català.

> Hemos de enaltecer por lo tanto al hecho singular de que entre los estrenos que para el concierto del domingo tiene anunciado el «Orfeó Català», figuran dos composiciones de doña Narcisa Freixas, autora de la sentida colección da canciones catalanas que conoce de sobras todo amante de la buena música.
>
> El caso, para el feminismo barcelonés, lleva en sí cierta trascendencia. Es la primera mujer que figura, como autora, en el programa de tan laureada e importante entidad artística.[17]

Enric Granados les elogià en diferents ocasions:

> Trobo en les sebas cançons un verdader sabor popular; son poéticas y molt ben sentidas las crech dignes de figurar en les col·leccions dels nostres cants mes clásics de nostra terra. Algunes d'elles y sobre tot la «*Festa Major*» sento que no siguin meves.[18]

> La vostra música es música natural, es filla de l'inspiració, no dels tractats. Vos teniu un dó que Déu vos ha concedit; guardeulo y no vos aparteu del camí emprés. Les vostres cansons són Catalanes com la mateixa lletra y les heu fetes per exaltació de la paraula com deya el nostre eminent Pedrell. Vostre afectíssim, Enric Granados. Barcelona, 30 de novembre de 1905.[19]

L'aparició de les seves obres més difoses es fa esperar poc: les *Cançons per a infants*,[20] la primera sèrie premiada a la Festa de la Música Catalana del 1905,[21] organitzada per l'Orfeó Català, amb poemes de Rafael Nogueras i Oller, Francesc Sitjà i Pineda, Dolors Monserdà (1845-1919) i Francesc Tomàs Estruch (1862-1908).

La segona sèrie de *Cançons per a infants* fou guardonada als Jocs Florals de Girona del 1908. Els autors dels poemes són tres dels anomenats anteriorment: Nogueras, Sitjà i Monserdà.

Reconeguda per la seva labor pedagògica, en la seva època van dir d'ella que era el Clavé dels infants i «la regina de les cançons d'infants i de l'educació elemental de la música».

17. «El concierto del Orfeó Català», *La Vanguardia* (17 desembre 1904), p. 4.

18. Josep M. Petit i Freixas, «Narcisa Freixas. La seva obra», a *Obres de Narcisa Freixas*, 1928, p. 253.

19. Josep M. Petit i Freixas, «Narcisa Freixas. La seva obra», a *Obres de Narcisa Freixas*, 1928, p. 24.

20. *Canciones infantiles*. Declarades d'utilitat per a l'ensenyament per la Reial ordre, del 15 d'abril de 1919, del Ministerio de Instrucción Pública, «per la seva puresa melòdica, per la seva senzillesa i pel seu valor educatiu».

21. Es va traduir al castellà i al francès i se'n van fer fins a dotze edicions.

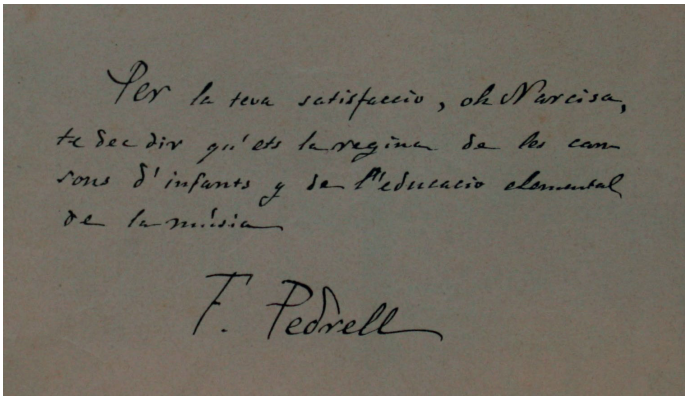


FIGURA 5. Autògraf del compositor Felip Pedrell (1841-1922). Josep M. PETIT I FREIXAS, «Narcisa Freixas. La seva obra», a *Obres de Narcisa Freixas*, 1928.

En el decurs dels anys següents, duu a terme una intensa activitat creativa. Entre el 1906 i el 1907 estrena cinc obres per al teatre: *La pastoreta*, amb lletra de Manuel de Montoliu i decorat de Moragas i Alarma (estrenada el 12 de maig del 1906);[22] *Festa completa*, amb text de Felip Palma, pseudònim de Palmira Ventós (estrenada el 29 de setembre del 1906 al Teatre Principal de Barcelona);[23] *La cova del mar*, amb lletra de R. Nogueras (estrenada el 12 de juny del 1907);[24] *Vetlla d'amor*, amb lletra de Joan Molas i Valverde (estrenada el 22 de juny del 1907),[25] i *Rodamón*, obra lírica en dos actes i cinc quadres amb lletra de R. Nogueras (estrenada el 17 de novembre del 1907).[26] Totes aquestes obres actualment estan perdudes i només es troba el manuscrit de l'apuntador de la darrera, que és a la seu de la Societat General d'Autors i Editors (SGAE) de Barcelona.

També el 1907 obté un accèssit als Jochs Florals de Cardedeu.

Col·labora en diferents revistes com *Or i grana*, en què publica la cançó *Cantiret de vidre, corranda,* amb lletra de Sitjà,[27] o *La Tralla*: *Setmanari Satírich*,[28] en què publica la cançó *Dolorosa*. A *Feminal*, suplement de *La Ilustració Catalana*, publicarà les partitures *Bressolant*, amb lletra de Sitjà, el *Ballet de Rodamón*, per a piano, i la cançó *Melangia,* també amb text de Sitjà. La publicació donarà una àmplia difusió a la seva obra social i pedagògica amb l'entitat Cultura Musical Popular.[29]

22. *La Vanguardia* (11 maig 1906), p. 5.
23. *La Vanguardia* (29 setembre 1906), p. 4.
24. *La Vanguardia* (12 juny 1907), p. 5.
25. *La Vanguardia* (20 juny 1907), p. 5.
26. *La Vanguardia* (17 novembre 1907), p. 5.
27. *Or i Grana*, núm. 7 (1906).
28. «Dolorosa», *La Tralla*: *Setmanari Satírich*, 152 (15 gener 1907).
29. *Feminal*, 1 (28 abril 1907), 9 (29 desembre 1907) i 116 (31 desembre 1916).

L'octubre del 1908, durant la visita a Barcelona dels reis Alfons XIII i Victòria Eugènia, la compositora és rebuda en audiència privada per la reina, amb la seva jove.[30] El mateix mes, el seu fill Josep M. Petit i Freixas es casa amb M. Mercè Codina i Vives.

LA CARITAT DE LA DONA CATALANA. CULTURA MUSICAL POPULAR

El 1909 funda Cultura Musical Popular (CPM), que desenvolupa la seva activitat fins a la mort de la seva creadora, l'any 1926. Amb aquesta entitat dirigeix gairebé tres-cents concerts, en els quals difondrà moltes de les seves creacions, cançons i danses, a part de fer una tasca social, de beneficència i de pedagogia importantíssima.

> Doña Narcisa Freixas, la popular compositora, ha fundado una institución de Cultura Musical Popular, que gracias a la cooperación de distinguidas señoritas barcelonesas se propone llevar el solaz de la música en todas sus manifestaciones, a los hospitales, prisiones, asilos y centros obreros, a la par que fomentar la afición a este arte en los niños de familias humildes y apoyar a los que demuestren facultades sobresalientes para su cultivo. […]
>
> La junta de esta Asociación ha quedado constituida en la siguiente forma:
>
> Doña Narcisa Freixas, directora artística; primera presidenta: señora doña Rosario S. de Milá; vicepresidenta: baronesa de Maldá y baronesa de Salillas; secretarias […].[31]

Les classes de música gratuïtes i els concerts benèfics van ser uns dels elements essencials de l'entitat. També va organitzar un concurs de creació d'obres de teatre per a infants amb un jurat qualificador de primer ordre: Joan Maragall, president; Jacinto Benavente, Santiago Rusiñol i Joan Torrendell, vocals, i Francesc Sitjà, secretari.[32]

Les referències aparegudes a la premsa sobre concerts, actes diversos i classes són constants en el transcurs de quasi dues dècades. No entrarem a valorar l'espai que es deixava a les dones artistes per a desenvolupar la seva creativitat, que havia d'anar lligat indissolublement a la caritat i la beneficència.[33] Tampoc és l'objecte d'aquest article analitzar i explicar totes les activitats que Cultura Musical Popular va desenvolupar des del 1909 fins al 1926, fets que donarien per a escriure un llibre sencer.

30. «Los reyes en Barcelona», *La Vanguardia* (28 octubre 1908), p. 2.
31. «Notas locales», *La Vanguardia* (4 juliol 1909), p. 2.
32. «Teatro para niños», *La Vanguardia* (14 març 1910).
33. Sobre aquest tema, és molt interessant la lectura del llibre d'Isabel Segura *Els viatges de Clotilde Cerdà i Bosch*, 2013.



FIGURA 6. Les deixebles de Cultura Musical Popular. Fotografia apareguda a la revista *Feminal*, núm. 107 (27 febrer 1916).

UNA ÈPOCA INTENSA, UNA CASA NOVA I UNA CARTA

Coincideixen en el temps les múltiples activitats de Cultura Musical Popular amb la reivindicació de la llengua i la cultura catalanes que coneixem com a *Renaixença*.

En l'àmbit personal es fa construir una casa a la Garriga, el 1912, dissenyada per l'arquitecte Joaquim Raspall i Mayol (1877-1937). A la casa hi havia una xemeneia feta per Pablo Gargallo (1881-1934), que hi havia passat la convalescència d'una de les primeres crisis de salut que va patir, atès pel doctor Petit.[34]

Narcisa es va integrar plenament en la vida del poble i organitzava activitats culturals. Un fet que destaca el caràcter independent de la nostra protagonista és que Narcisa Freixas va ser l'única dona casada que va fer una aportació econòmica a títol personal quan es va construir el Casino de la Garriga.[35]

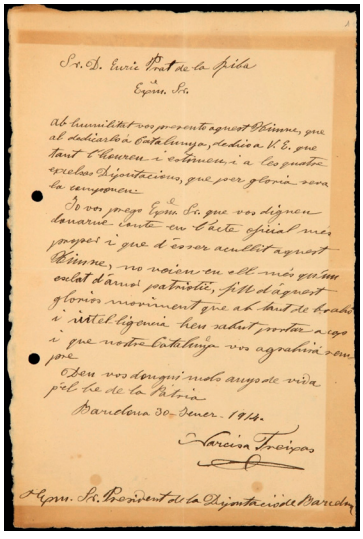
34. Actualment, aquesta xemeneia és al Museu Gargallo de Saragossa, <https://www.zaragoza.es/ciudad/museos/es/gargallo/obras/foto_Gargallo?id=3> (consulta: 30 desembre 2018).

35. Marta GARCIA MOLSOSA, *Narcisa Freixas a La Garriga* (en línia), <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3024190.pdf> (consulta: 30 desembre 2018).



FIGURA 7. La casa de Joaquim Raspall per al doctor Petit i Narcisa Freixas a la Garriga. «Casa Narcisa Freixas», a *Barcelona modernista* (en línia), <https://lh6.googleusercontent.com/-aJJt_BwlU9I/VBLFKh_wTvI/AAAAAAADKCs/FStASkPLDJw/w494-h371-no/17Manuel%2BJ.Raspall%2BMayol-Casa%2BBlanca%2BFreixas.JPG> (consulta: 19 desembre 2018).

En l'àmbit polític, és l'època de la creació de la Mancomunitat de Catalunya, el 1914. Ella no va quedar al marge del fets que succeïen al seu país i, com a mostra, trobem l'*Himne a Catalunya*,[36] que li va dedicar en una fervorosa carta a Enric Prat de la Riba.



Sr. D. Enric Prat de la Riba
Eguin. Sr.

ab humilitat vos presento aquest Himne, que al dedicarlo a Catalunya, dedico a V. E. que tant l'honreu i estimeu i a les quatre vrelas Diputacions, que per gloria seva la composen.

Jo vos prego Eguin. Sr. que vos digneu donarne conte en l'acte oficial més propet i que d'esser acullit aquest Himne, no vaigui en ell més que un esclat d'amor patriòtic, fill d'aquest gloriós moviment que ab tant de bon grat i vital ligència heu saburt portar a cap i que nostra Catalunya vos agraheixi com pot.

Déu vos dongui molts anys de vida pel be de la Patria

Barcelona 30 Gener 1914.

Narcisa Freixas

Eguin. Sr. President de la Diputació de Barcelona

FIGURA 8. Carta del 30 de gener de 1914 a Enric Prat de la Riba. <http://arxiusenlinia.cultura.gencat.cat/ArxiusEnLinia/imatge100x100.do?reqCode=view&posIm=0&totalIm=1&pageIm=1&primera=1&codiUnitat=4471515&tipusUnitat=0&codiImatge=1177373&nomImatge=4471515_700860,0001.jpg> (consulta: 10 desembre 2018).

36. Es troba a l'Arxiu Nacional de Catalunya, FONS ANC1-137 / Enric Prat de la Riba.

DARRERES COMPOSICIONS, UN CURS A MADRID I UNA BATUTA DE PLATA

Paral·lelament a la infatigable tasca amb Cultura Musical Popular, la compositora escriu la tercera i la quarta sèrie de les *Cançons per a infants*, publicades a títol pòstum,[37] amb poemes de Nogueras, Sitjà, Artur Masriera, Mercè Garí, Apelles Mestres, Josep Carner (1884-1970), Joan Maragall (1860-1911), Josep M. López Picó (1886-1959), Lluïsa Denís de Rusiñol (1862-1946) i Josep Carner (1884-1970).

El 1916 veu la llum el recull de *Cançons amoroses*, editades per A. Boileau & Bernasconi. Els autors dels poemes tornen a ser els seus col·laboradors habituals, Nogueras i Sitjà, més Mestres o Carner i noves incorporacions com Joan Maria Guasch i Miró (1878-1961) i Claudi Omar i Barreda (1861-1931).

L'any 1917 és convidada pel ministre d'Instrucción Pública a fer un curs de pedagogia per a mestres: «Educación musical escolar», a la Biblioteca Nacional de Madrid. Va impartir classes de cant coral a alumnes de nou escoles públiques madrilenyes. Entre d'altres reconeixements, va rebre una batuta de plata de la Escuela Manjón.[38] Durant aquella estada a la capital va ser rebuda a palau per la infanta Isabel.

Seguint amb la seva tasca de creació de materials pedagògics, escriu les dues sèries de *Piano infantil*,[39] la primera publicada el 1918 per l'Editorial Muntañola, i la segona, el *Llibre de nines*, publicada a títol pòstum,[40] ambdues bellament il·lustrades per Pere Torné Esquius i amb poemes de F. Sitjà i Pineda.

El 15 d'abril del 1919, les seves obres van ser declarades d'utilitat per a l'ensenyament pel Ministerio de Instrucción Pública, per la seva puresa melòdica, per la seva senzillesa i pel seu valor educatiu.

Enmig dels nombrosos actes en què participa i que organitza en tot aquest període, l'any 1923 se li dedica un homenatge a l'Orfeó Gracienc.[41] S'hi anuncia una obra teatral inèdita, *La llegenda de Jofre el Pilós*, de la qual s'estrena el *Cant de la Pàtria.* Aquesta partitura està desapareguda avui en dia.

Les intervencions musicals de totes les seccions de l'Orfeó Gracienc i de la *soprano* Mercè Plantada es completen amb els parlaments de Francesc Sitjà i Pineda i la lectura d'«unas cuartillas» de Ventura Gassol.

Rafael Nogueras i Oller, amb qui havia col·laborat en diverses obres, li dedica la poesia següent, que forma un acròstic amb el nom de la compositora:

37. Es van publicar pòstumament, malgrat que la 3a sèrie de *Cançons d'infants* ja es referenciava com en preparació l'any 1916, a la contracoberta de les *Cançons amoroses*.

38. «Doña Narcisa Freixas», *La Vanguardia* (17 març 1917), p. 10.

39. Se'n van fer un mínim de set edicions.

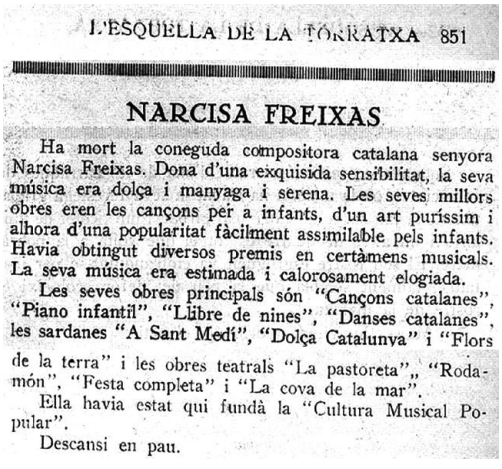
40. Es va publicar pòstumament, malgrat que es referenciava com en premsa el 1921?, a la contracoberta de la 12a edició, en castellà, de les *Cançons infantils, 1a sèrie.*

41. «Orfeó Gracienc. Narcisa Freixas», *La Vanguardia* (29 maig 1923), p. 12.

No és pas la música que neix al cervell!
Aquesta tan vostra que a tots ens encanta
Raja de la guerra del daurat vi vell
Com un regalim que es torna complanta.
I així va caient al cor dels infants
Suau com rosada de l'abril, tan pura,
Aixopant poncelles, que es transforma en cants.

Feconda florida de vostra «Cultura»,
Radiant jardí que mai s'emmusteix…
Es la Primavera que canta i perdura
I en vostre homenatge l'aroma espargeix…
Xamoses cançons de senzill ropatge:
Aucellets que canten en l'humil brancatge,
Sóu la melodia que eterna floreix!…

La seva mort sobtada el 1926, en plena activitat, deixa sense continuïtat la seva labor al capdavant de Cultura Musical Popular i un buit important en l'activisme musical a Catalunya.



L'ESQUELLA DE LA TORRATXA 851

NARCISA FREIXAS

Ha mort la coneguda compositora catalana senyora Narcisa Freixas. Dona d'una exquisida sensibilitat, la seva música era dolça i manyaga i serena. Les seves millors obres eren les cançons per a infants, d'un art puríssim i alhora d'una popularitat fàcilment assimilable pels infants. Havia obtingut diversos premis en certàmens musicals. La seva música era estimada i calorosament elogiada.

Les seves obres principals són "Cançons catalanes", "Piano infantil", "Llibre de nines", "Danses catalanes", les sardanes "A Sant Medí", "Dolça Catalunya" i "Flors de la terra" i les obres teatrals "La pastoreta", "Rodamón", "Festa completa" i "La cova de la mar".

Ella havia estat qui fundà la "Cultura Musical Popular".

Descansi en pau.

FIGURA 9. Obituari de la compositora.
L'Esquella de la Torratxa, 2479 (23 desembre 1926), p. 851.

TAULA 1
Breus apunts biogràfics sobre Narcisa Freixas i Cruells

1859	Neix a Sabadell el 15 de desembre, segona de les quatre filles (Elvira, Narcisa, Cecília i Matilde) de Pere Freixas i Sabater (Capellades, 1829 - Barcelona, 1897), escriptor, liberal progressista, gramàtic, pedagog i publicista, i d'Elvira Cruells i Ristol (Sabadell, 1838 - Barcelona, † 1-12-1908).
1876	Estudis de música amb Joan Baptista Pujol, creador de l'escola pianística de Barcelona i professor, entre d'altres, de Granados i Albéniz. Estudis amb Felip Pedrell, compositor i folklorista, mestre de tota una generació de compositors.
1877	La cobla de Torroella de Montgrí li estrena la sardana *La festa de Roses*, a Castelló d'Empúries.
1879	Estrena, al Teatre Romea de Barcelona, *La festa de l'ermita:* «fantasia descriptiva musical» per a orquestra.
1879	Publicà la primera partitura per a piano, *Non-non, peça característica*, a la revista *La Bordadora*.
1880	El 25 de març es casa amb el Dr. Miquel Petit i Pons (Sant Feliu de Codines, 1853 - Barcelona, † 16-1-1927) a l'església de Sant Miquel de Barcelona. Van tenir tres fills: — Elvira (2-2-1881 / † 25-12-1881) — Josep Maria (28-10-1884 / † 7-6-1958) — Matilde († 13-9-1898).
1890	La Banda Municipal interpreta la marxa processional *Corpus*, que es va publicar el mateix any a la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, 57, en reducció de piano signada amb el seu nom a la inversa: Asicran Saxierf.
1898	Posteriorment a la mort del seu pare i de la seva filla Matilde, tornà a compondre, després d'una època sense presència pública.
1900	Publicà les *Cançons catalanes*, sobre textos del poetes catalans A. Masriera, Nogueras i Oller, J. Martí Folguera, Apel·les Mestres, Eveli Dòria, Jaume Collell i Mn. Jacint Verdaguer.
1904	Es converteix en la primera dona programada en un concert de l'Orfeó Català. *La Vanguardia* se'n fa ressò en l'edició del 17 de desembre.
1905	És guardonada a la 2a Festa de la Música Catalana de l'Orfeó Català pel recull de *Cançons d'infants*.
1906-1907	Estrena cinc obres de teatre: — *La pastoreta*, amb lletra de Manuel de Montoliu i decorat de Moragas i Alarma (estrenada el 12 de maig del 1906) — *Festa completa*, amb text de Felip Palma, pseudònim de Palmira Ventós (estrenada el 29 de setembre del 1906 al Teatre Principal de Barcelona) — *La cova del mar*, amb lletra de R. Nogueras i Oller (estrenada el 12 de juny del 1907) — *Vetlla d'amor*, amb lletra de Joan Molas i Valverde (estrenada el 22 de juny del 1907) — *Rodamón*, obra lírica en dos actes i cinc quadres, amb lletra de R. Nogueras i Oller (estrenada el 17 de novembre del 1907).

TAULA 1 *(Continuació)*
Breus apunts biogràfics sobre Narcisa Freixas i Cruells

1907	Apareix, el 28 d'abril, el núm. 1 de *Feminal*, suplement de *La Ilustració Catalana*, revista amb què col·labora posteriorment i en què publica la cançó *Bressolant*.
1907	Obté un accèssit al Premi de composició dels Jochs Florals de Cardedeu.
1908	Rep un guardó als Jocs Florals de Girona per la 2a sèrie de *Cançons d'infants*.
1909	Funda Cultura Musical Popular, institució de pedagogia musical, destinada a l'ensenyament musical infantil i on formà un cor amb el qual va fer al voltant de tres-cents concerts fins al 1926.
1912	Es fa construir una casa a la Garriga per l'arquitecte Joaquim Raspall, que esdevindrà un focus artístic i intel·lectual.
1914	Escriu l'*Himne a Catalunya* i el tramet el 30 de gener a Enric Prat de la Riba, llavors president de la Diputació de Barcelona i, des del 6 d'abril, president de la Mancomunitat de Catalunya.
1916	Publica les *Cançons amoroses*, amb poemes de Nogueras i Oller, F. Sitjà i Pineda, Josep Carner i Apel·les Mestres.
1917	Imparteix un curs de pedagogia musical per a mestres i alumnes a la Biblioteca Nacional de Madrid, per encàrrec del Ministerio de Instrucción Pública.
1918	Publica la primera sèrie de *Piano infantil*.
1919	El 15 d'abril, les seves obres van ser declarades d'utilitat per a l'ensenyament pel Ministerio de Instrucción Pública, «per la seva puresa melòdica, per la seva senzillesa i pel seu valor educatiu».
1923	El 28 de maig l'Orfeó Gracienc li dedica un concert d'homenatge en què s'interpreten les seves partitures i se'n glossa la figura.
1926	Mor a Barcelona, el 20 de desembre.
1927	En la seva memòria, es posa el seu nom a una plaça de Barcelona, a un carrer de Sabadell i a una plaça davant de casa seva a la Garriga.
1928	Es publica el volum de cinc-centes pàgines *Obres de Narcisa Freixas. Edició d'homenatge*, amb composicions de l'autora, en què van col·laborar Santiago Rusiñol, Víctor Català, Pau Casals, Amadeu Vives i Enric Morera, entre d'altres.
1930	El seu fill —el metge Josep Maria Petit i Freixas— crea a la Garriga la Llar Infantil Narcisa Freixas, que va estar en funcionament fins a l'any 1958, quan va morir el seu fundador.

FONT: Elaboració pròpia.

L'OBRA PIANÍSTICA

Podríem classificar l'obra pianística de Narcisa Freixas en tres blocs o apartats ben definits:

— música de saló,
— folklore / influència popular,
— infantil/pedagògica.

La quasi totalitat de manuscrits originals de l'autora estan perduts i, pel que fa a les publicacions, a finals del segle XIX i principis del segle XX no hi havia el costum de posar la data d'edició a les partitures. Aquest fet ha impedit que en alguns casos es pogués conèixer l'any de creació o d'edició d'algunes de les composicions. He hagut de cercar fonts d'informació alternatives, com les ressenyes a revistes i diaris de l'època, cosa que ens ha permès datar parcialment el corpus pianístic.



FIGURA 10. Retrat de Narcisa Freixas aparegut a la revista *Feminal*, 8 (24 novembre 1907). Arxiu Fotogràfic de Barcelona (en línia), <http://w151.bcn.cat/opac/doc?q=Narcisa+Freixas+i+Cruells&start=0&rows=1&sort=msstored_fld81%20asc&fq=mssearch_doctype&fv=*&fq=media&fv=*> (consulta: 9 desembre 2018).

TAULA 2
Classificació de les composicions pianístiques de Narcisa Freixas

Músiques de saló	*Folklore / influència popular*	*Obres pedagògiques*
Non-non	***Llibre de les danses***	***Piano infantil (1a sèrie)***
Corpus[42]	*Florisenda*	*Diu que una rosa*
Vals lent	*La donzella del vestit de rams*	*El soldat de plom*
Elegia	*L'estudiant*	*El ratolí*
	Els caminants	*Una mica d'ombra*
Marxa triomfal[43]	*Elionor*	*La guardiola*
	La pagesa	*La dansa*
	El faune	*La son*
	La dama de França	*L'ocell*
	La pastora	
	Les donzelles pobres	***Piano infantil (2a sèrie) - Llibre***
	Francesca	***de nines***
	Joana	*La nina rossa*
		La nina maca
	Cants nòmades	*La nina que encara és petita*
	Tornavila	*La nina adormida*
	Dansa	*La nina que dansa*
		La Pepa
	A Sant Medí. Sardana[44]	
	Flors de la terra. Sardana	
	Dolça Catalunya. Sardana	***Recreacions per a piano***[45]
	FOLKLORE GALLEC	
	Muñeira 1	
	Muñeira 2	
	Muñeira 3	
	Alalà	

FONT: Elaboració pròpia.

42. Transcripció pianística de la versió per a banda, que està perduda.
43. Partitura perduda, figura com a inèdita en la versió en castellà de les cançons per a nens: Narcisa FREIXAS, *Canciones infantiles, 1a serie*, 12a ed., Barcelona (sense data, 1920?), p. 30.
44. Tres sardanes per a cobla, publicades en la versió pianística Josep M. PETIT I FREIXAS, «Narcisa Freixas. La seva obra», a *Obres de Narcisa Freixas*, 1928.
45. Partitura perduda. Josep M. PETIT I FREIXAS, «Narcisa Freixas. La seva obra», a *Obres de Narcisa Freixas*, 1928.

TAULA 3
Nivell de dificultat, minutatge i nombre de compassos de les composicions pianístiques de Narcisa Freixas (de més fàcil, A, a més difícil, C)

Nivell	*Títol*	*Minutatge*	*Nre. de compassos*
	Piano infantil I[46]	5′ 40″	
A	1. *Diu que una rosa*		22
A	2. *El soldat de plom*		36
A	3. *El ratolí*		16
A	4. *Una mica d'ombra*		12
A	5. *La guardiola*		19
A-B	6. *La dansa*		24
A	7. *La son*		18
A	8. *L'ocell*		14
	Piano infantil II*: *Llibre de nines[47]	4′ 30″	
B	1. *La nina rossa*		24
A	2. *La nina maca*		24
A	3. *La nina que encara és petita*		24
A-B	4. *La nina adormida*		25
A-B	5. *La nina que dansa*		32
A-B	6. *La Pepa*		40
	Llibre de les danses[48]	9′ 30″	
B	1. *Florisenda*		46
B	2. *La donzella del vestit de rams*		20
B	3. *L'estudiant*		20
B	4. *Els caminants*		22
A	5. *Elionor*		22
A-B	6. *La pagesa*		19
B	7. *El faune*		27
B	8. *La dama de França*		19
A	9. *La pastora*		19
B	10. *Les donzelles pobres*		21

46. Narcisa FREIXAS, *Piano infantil I*, vol. 1, Barcelona, Boileau, 2016.
47. Narcisa FREIXAS, *Piano infantil II*: *Llibre de nines*, vol. 2, Barcelona, Boileau, 2016.
48. Narcisa FREIXAS, *Llibre de les danses*, vol. 3, Barcelona, Boileau, 2016.

TAULA 3 *(Continuació)*
Nivell de dificultat, minutatge i nombre de compassos de les composicions pianístiques de Narcisa Freixas (de més fàcil, A, a més difícil, C)

Nivell	*Títol*	*Minutatge*	*Nre. de compassos*
B	11. *Francesca*		26
B	12. *Joana*		29
	Peces característiques[49]		
C	*Corpus*	4′ 25″	110
C	*Non-non*	2′ 43″	54
C	*Dolça Catalunya (Sardana)*	4′ 11″	96
C	*A Sant Medí (Sardana)*	6′ 10″	115
C	*Flors de la Terra (Sardana)*	4′ 08″	85
B-C	*Cants nòmades*	7′ 22″	327
B	*Muñeira 1*	1′ 08″	57
B	*Muñeira 2*	1′ 04″	33
C	*Muñeira 3*	2′ 15″	40
B	*Alalà*	0′ 44″	37
C	*Vals lent*	3′ 35″	72
B	*Elegia*	3′	69
B	*Tornavila*	2′ 15″	107
A	*Dansa*	0′ 40″	19

FONT: Elaboració pròpia.

MÚSIQUES DE SALÓ: NON-NON / CORPUS / VALS LENT / ELEGIA / MARXA TRIOMFAL

Les primeres obres de joventut, d'un pianisme de saló d'influències romàntiques, demanen un cert virtuosisme. D'aquestes cinc obres, no tenim constància que s'interpretessin en públic, ni se'n troben citacions als diaris ni a les revistes de l'època. Curiosament, les dues que es van publicar en vida de la compositora, *Non-non* i *Corpus*, van ser excloses del recull d'homenatge del 1928[50] i les hem pogut trobar a la Biblioteca de Catalunya. Podem especular si no tenien la partitura o si va ser una decisió presa amb un criteri de selecció per l'estil o pel gust.

49. Narcisa FREIXAS, *Peces característiques*, vol. 4, Barcelona, Boileau, 2016.
50. J, Barcelona M. PETIT I FREIXAS, «Narcisa Freixas. La seva obra», a *Obres de Narcisa Freixas*, 1928.

Non-non[51]

Publicada quan la jove Narcisa tenia encara dinou anys, el «fragmento característico para piano solo», és ressenyat pel fill com: «una cançó de bressol, "*Non-non*", dedicada a una nebodeta seva».[52]

Haig d'esmenar doblement aquesta afirmació, ja que, d'una banda, la partitura indica clarament «Dedicada a mi querida hermana Elvira», malgrat que no cal descartar que tingués una neboda que es digués igual, perquè així es deia la mare de l'autora i ella mateixa li va posar aquest nom a la seva primera filla. De l'altra, és una peça que no estalvia els passatges d'agilitat i octaves, el caràcter de la qual, malgrat la il·lustració que l'acompanya d'una figura femenina que broda al davant d'un bressol, s'allunya del que s'entén com a música per a amanyagar o fer dormir criatures.

D'una durada de quasi 3 minuts i estructurada en forma binària reexpositiva amb coda, A-B-A′-C, els fragments musicals estan molt definits, separats per doble barra i amb canvi de compàs: A, *allegro*, 4/4; B, *largo*, 6/8; A′, *allegro*, 4/4 i C, *coda molto dolce*, 6/8, és una peça de contrast.

Una introducció de bravura en la bemoll major en *ff*, amb octaves i salts d'acords condueix a la secció central que presenta uns passatges ornamentats en fuses sobre un obstinat de la mà esquerra. La breu reexposició de A, enllaça amb la coda, en la tonalitat de mi bemoll menor. Sobre un pedal de tònica a la mà esquerra que alterna harmònicament les funcions de tònica (I), subdominant (IV) i dominant (V), desenvolupa un *cantabile* a la mà dreta que acaba sobtadament en un gran acord en *ff.* No deixa de sorprendre que la peça finalitzi en la tonalitat del V grau en menor.

Corpus[53]

Marxa solemne d'una durada de 4′ 25″. S'encapçala amb la dedicatòria: «A Doña Rosa Amat de Alier».

Tenim referències que s'interpretava públicament: «La banda municipal situada en el cruce de la rambla de Cataluña con la Gran Vía, ejecutará hoy, a las once de la mañana, las piezas siguientes: […] "Marcha solemne", Asicran Saxierf».[54]

Malauradament, no hem pogut trobar la versió de banda, malgrat que hem contactat amb l'Arxiu de la Banda Municipal de Barcelona. No podem saber quina de les dues versions, la pianística o l'altra, fou la primigènia.

51. Es pot escoltar en aquest enllaç: Narcisa Freixas, *Non-non*, Ester Vela, piano <https://youtube/8MZPaIBWi7M> (consulta: 9 desembre 2018).

52. Josep M. Petit i Freixas, «Narcisa Freixas. La seva obra», a *Obres de Narcisa Freixas*, 1928, p. 13.

53. Es pot escoltar en aquest enllaç: Narcisa Freixas, *Corpus*, Adrià Perea, piano <https://youtube/GJV4RP9E3p4> (consulta: 9 desembre 2018).

54. *La Publicidad* (9 març 1890).

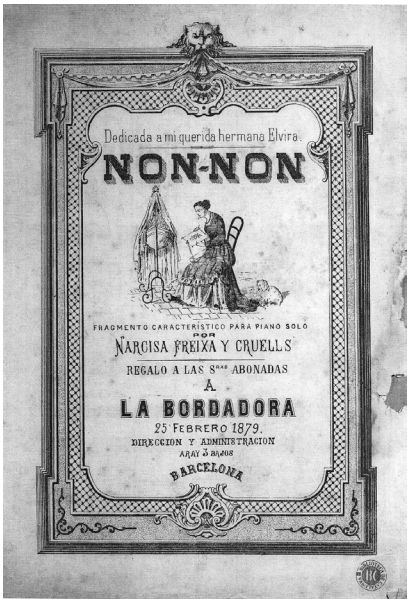


FIGURA 11. Primera edició de *Non-non*, 1879. Biblioteca de Catalunya.

Per a piano es va publicar a l'*Álbum de la Ilustración Musical*[55] i anava signada amb el seu nom a la inversa: Asicran Saxierf.

Amb indicació de *maestoso*, crida l'atenció que en lloc de compàs de 4/4, com seria habitual en ser una marxa, estigui escrita en 2/4.

De manera ternària A-B-A, reexposa amb un *da capo* després del trio. La primera secció està en la tonalitat de fa M, mentre que la secció central, més lírica, deriva al to de la subdominant, si♭ M. A efectes interpretatius, considerem que el trio, malgrat que no està indicat, s'hauria d'executar a un *tempo* una mica més lleuger.

Tècnicament, requereix un cert domini de les octaves i un so ample.

Vals lent[56]

Dins de l'influx de la música romàntica trobem el vals lent chopinià. És una peça amb encant, de dificultat mitjana i d'estructura similar al minuet-trio. Té una primera part binària A (a-b) i lenta en la tonalitat de la♭ M, en què cadascuna de les parts es repeteix. Després, un fragment central *più allegro* altre cop binari B

55. *Álbum de la Ilustración Musical*, 57 (30 maig 1890).

56. Es pot escoltar en aquest enllaç: Narcisa Freixas, *Vals lent*, Eva García, piano <https://youtube/q29BFZ-GaYI> (consulta: 9 desembre 2018).

(c-d) que també es repeteix i amb posterioritat a un breu pont, reexposa A, aquesta vegada sense repetició. De caràcter brillant, la part d canvia de to a si♭ M. Requereix globalment el domini del *cantabile*, el *legato* i la pedalització i, específicament, en el fragment en si♭ M demana l'ús enèrgic dels acords i de les notes dobles. Dura uns 3′ 30″.

TAULA 4
Estructura formal del Vals lent

Part	*A*		*B*		*Pont*	*A*
Frase	a a′	b	c	d	e	a a′
Compassos	8 + 8	8	8	15	8	8 + 8

FONT: Elaboració pròpia.

Elegia[57]

Aire de minuet en mi bemoll major i compàs ternari, és una altra peça en estil romàntic i evocatiu. El tema A, líric i expressiu, contrasta amb el B, *scherzante* i saltat, en sol M. Un nou tema C *molto cantabile* ens retorna a la tonalitat principal. L'estructura és retrògrada A-B-C-B-A. L'edició de què disposem[58] és escassa en indicacions de dinàmiques i d'agògica, que l'intèrpret haurà de deduir de la música. Té una durada de 3′.

Marxa triomfal

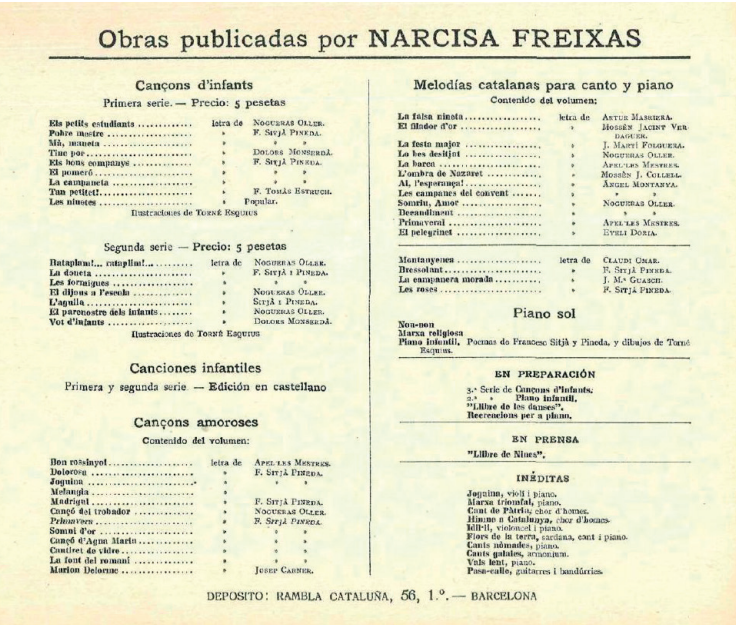
És una de les diverses obres de Narcisa Freixas que actualment estan perdudes. Figurava com a inèdita en la 12a edició en castellà de les *Cançons infantils* (amb data posterior a l'any 1918, en què publica el *Piano infantil*).

FOLKLORE / INFLUÈNCIA POPULAR: *LLIBRE DE LES DANSES* / *CANTS NÒMADES* / *TORNAVILA* / *DANSA* / *SARDANES* / *MUÑEIRAS* / *ALALÀ*

Un bloc important de la música de Narcisa Freixas troba la inspiració en les danses i cançons populars catalanes. La meva valoració personal és que després d'una primera etapa d'aprenentatge, la compositora va voler deslliurar-se d'artificis i pompes per a anar a cercar una senzillesa d'arrel folklòrica, planera i alhora molt lliure.

57. Es pot escoltar en aquest enllaç: Narcisa Freixas, *Elegia*, Rubén Godina, piano <https://youtube/mABUCOhVGiU> (consulta: 9 desembre 2018).

58. Josep M. PETIT I FREIXAS, «Narcisa Freixas. La seva obra», a *Obres de Narcisa Freixas*, 1928.



Obras publicadas por NARCISA FREIXAS

Cançons d'infants

Primera serie. — Precio: 5 pesetas

	letra de	
Els petits estudiants		Noguéras Oller.
Pobre mestre	»	F. Sitjà Pineda.
Mà, maneta	»	» »
Tinc por	»	Dolors Monserdà.
Els bons companys	»	F. Sitjà Pineda.
El pomeró	»	» »
La campaneta	»	» »
Tan petitet	»	F. Tomás Estruch.
Les nineles	»	Popular.

Ilustraciones de Torné Esquius

Segunda serie — Precio: 5 pesetas

	letra de	
Rataplam!... rataplim!...		Noguéras Oller.
La doneta	»	F. Sitjà i Pineda.
Les formigues	»	» »
El dijous a Pesoda	»	Noguéras Oller.
L'aguila	»	Sitjà i Pineda.
El parenostre dels infants	»	Noguéras Oller.
Vol d'infants	»	Dolors Monserdà.

Ilustraciones de Torré Esquius

Canciones infantiles

Primera y segunda serie — Edición en castellano

Cançons amoroses

Contenido del volumen:

	letra de	
Bon rosinyol		Apel·les Mestres.
Dolorós	»	F. Sitjà Pineda.
Joquim	»	» »
Melangia	»	
Madrigal	»	F. Sitjà Pineda.
Cançó del trobador	»	Noguéras Oller.
Primaveral	»	F. Sitjà Pineda.
Somni d'or	»	» »
Cançó d'Agna Martí	»	» »
Coulret de vidre	»	» »
La font del romaní	»	» »
Marion Delorme	»	Josep Carner.

Melodías catalanas para canto y piano

Contenido del volumen:

	letra de	
La falsa ninota		Artur Masriera.
El ruiseñor d'or	»	Mossèn Jacint Verdaguer.
La festa major	»	J. Martí Folguera.
La bes deslijat	»	Noguéras Oller.
La barca	»	Apel·les Mestres.
L'ombra de Nazaret	»	Mossèn J. Collell.
Al, l'esperanga!	»	Angel Montanya.
Les campanes del convent	»	» »
Somriu, Amor	»	Noguéras Oller.
Desenganat	»	» »
Primaveral	»	Apel·les Mestres.
El pelegrinet	»	Eyrli Doria.

	letra de	
Montanyenca		Claudi Omar.
Dessolant	»	F. Sitjà Pineda.
La campanera morale	»	J. Mª Guasch.
Les roses	»	F. Sitjà Pineda.

Piano sol

Nou-noun
Marxa religiosa
Piano infantil, Poemas de Francesc Sitjà y Pineda, y dibujos de Torné Esquius.

EN PREPARACIÓN

3.ª Serie de Cançons d'infants.
2.º » Piano infantil.
"Llibre de les danses".
Recreacions per a piano.

EN PRENSA

"Llibre de Nines".

INÉDITAS

Joquim, violí i piano.
Marxa triomfal, piano.
Cant de Pátria, chor d'homes.
Himne a Catalunya, chor d'homes.
Kiltil, violoncel i piano.
Flors de la terra, sardana, cant i piano.
Cants nimandes, piano.
Cants galaics, orquestra.
Vals lent, piano.
Pasa-calles, guitarres i bandúrries.

DEPOSITO: RAMBLA CATALUÑA, 56, 1.º. — BARCELONA

FIGURA 12. *Canciones infantiles*, *1a serie*, 12a edició, contracoberta.

Llibre de les danses

Malgrat que el *Llibre de les danses* de Narcisa Freixas figurava com «en premsa» en diferents publicacions ja des del 1916, quan la compositora va morir, el 20 de desembre del 1926, restava encara inèdit i es va publicar pòstumament.[59]

Cadascuna de les danses va acompanyada, igualment que a les edicions dels dos llibres de *Piano infantil*, de dibuixos de Pere Torné Esquius i poemes de Francesc Sitjà, col·laboradors habituals de la compositora. La meva opinió, que es basa en la preexistència d'algunes de les músiques, és que primer es van escriure les danses i posteriorment van ser guarnides amb lletra i imatges.

Malgrat que no en sabem la data exacta, les dotze danses que componen el llibre les devia escriure a principis del segle XX. Segons referències d'actuacions aparegudes a la premsa, va estrenar diverses danses en actes celebrats amb la institució Cultura Musical Popular, com mostra la ressenya d'un acte al Teatre Principal de Barcelona apareguda a la revista satírica *¡Cu-Cut!*:[60] «Senyoretes tocant, senyoretes cantant i la Narcisa Freixas deixant-hi estrenar un grapat de danses…».

59. Josep M. Petit i Freixas, «Narcisa Freixas. La seva obra», a *Obres de Narcisa Freixas*, 1928, p. 171-250.

60. «Xim-xim, nyigo-nyigo», *¡Cu-Cut!*, 422 (23 juny 1910), p. 397.

Contemporànies als anys de creació dels esbarts dansaires a Catalunya, la flaire popular que desprenen l'aconsegueix la compositora fent ús de melodies senzilles, que fan cantar la mà dreta, i d'uns acompanyaments que sovint són pedals i obstinats rítmics que marquen el pas per tal que es puguin ballar. Les harmonies, com correspon al caire popular, són bàsiques. Sense ser estrictes pel que fa a l'estructura formal, algunes de les peces incloses en aquest volum podrien correspondre a diferents tipus de danses catalanes, principalment les que deriven del ball rodó o les bolangeres (en compàs binari i *tempo* viu) i del ball pla i les seves variants (en compàs ternari i *tempo* reposat).

Les danses són ben curtes, tenen una llargada de 19 a 46 compassos. La interpretació de les dotze danses dura 9′ 30″; això ens pot donar una idea que la durada individual varia entre mig minut i un minut.

TAULA 5
Tipus de danses populars que influencien les del Llibre de les danses *de Narcisa Freixas*

Llibre de les danses	*Tipus de dansa*	*Compàs*
1. *Florisenda*	Sardana, tant pel ritme de negra / 2 corxeres al baix com per l'alternança de subdivisió binària amb ternària (2 corxeres / treset de corxeres)	2/4
2. *La donzella del vestit de rams*	Jota no estricta, per l'anacrusi de 4 corxeres	3/4
3. *L'estudiant*	Un cert aire sardanístic, malgrat que està en compàs partit (totalment infreqüent)	2/2 i 3/4
4. *Els caminants*	Ballet/ball pla amb un esquema de frase A un xic més lenta i en el compàs binari, B amb temps viu com a corranda final, també anomenada la *llesta*, la *rasa*, *juli*…	3/4 i 2/4
5. *Elionor*	Ball pla sempre tranquil: tant la frase A com la B, del tipus del ball de vano i ram	3/4
6. *La pagesa*	Sardana moderna	2/4
7. *El faune*	Bolangera	2/4
8. *La dama de França*	Jota no estricta, pels finals de motiu melòdic sobre el segon temps	3/8
9. *La pastora*	Ball pla o farandola: si s'interpreta lent, ens quedarà com a ball pla i, si és més viu, esdevindrà una farandola	3/4
10. *Les donzelles pobres*	Ball pla	3/4
11. *Francesca*	Sardana moderna, *tempo* molt viu i lleuger	2/4
12. *Joana*	Bolangera, corranda o sardana curta	6/8

FONT: Elaboració pròpia.

S'inclou aquesta taula com a informació addicional per si el lector o l'intèrpret té interès per conèixer a quina estructura pot correspondre cada dansa. No podem saber si Narcisa Freixas va voler recrear les estructures de les danses tradicionals catalanes en el seu *Llibre de les danses* o no. Per a ampliar-ne informació són de referència els treballs de Capmany, Pujol i Amades.[61]

«Entre la dansa col·lectiva i la de parelles hi ha com a distinció essencial que en la primera la música és de compàs binari i en l'altre sol ser de compàs ternari. Això determina una notable diferència en la interpretació, que transcendeix en la distribució de passos.»[62]

— Florisenda

Era un ballet que pertanyia a *Rodamón*, obra lírica en dos actes i cinc quadres amb lletra de R. Nogueras i Oller, estrenada el 12 de novembre del 1907 al Teatre Principal de Barcelona.

Es va publicar a la revista *Feminal*, núm. 9 (29 desembre 1907), però ambdues versions no estan en el mateix to, sinó en tonalitats enharmòniques: en la primera versió en sol bemoll major en lloc de fa sostingut major, que és com es publicà el 1928.

L'estructura no correspon pròpiament a una dansa tradicional, més aviat a un *lied* binari reexpositiu, malgrat que comença com si fos una sardana. La part A és una melodia que canta sobre un obstinat de tònica, mentre que a la B, que correspondria als llargs, les dues mans es mouen en octaves en paral·lel, i dupliquen una melodia.

TAULA 6
Estructura del lied *binari reexpositiu*

A	**A**	**B**	**A′**

FONT: Elaboració pròpia.

— La donzella del vestit de rams

Breu peça rítmica en compàs 3/4 i tonalitat de do M que es basa, majoritàriament, en un obstinat a la mà esquerra a sobre la tònica que alterna només en dues ocasions amb la dominant. La dreta fa uns canvis d'àmbit a l'octava superior i inferior i alterna acompanyament i melodia, cosa que requereix un control dels desplaçaments ràpids de la mà. Formalment, es podria dir que es construeix en una sola part, malgrat que s'aprecien dues frases poc diferenciades A-B, en les quals el cap de la frase B deriva de l'inici de A per moviment contrari.

61. Francesc PUJOL i Joan AMADES, *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de musica i sonadors*, vol. I, 1936.

62. Aureli CAPMANY, *La dansa a Catalunya*, vol. II, 1953.
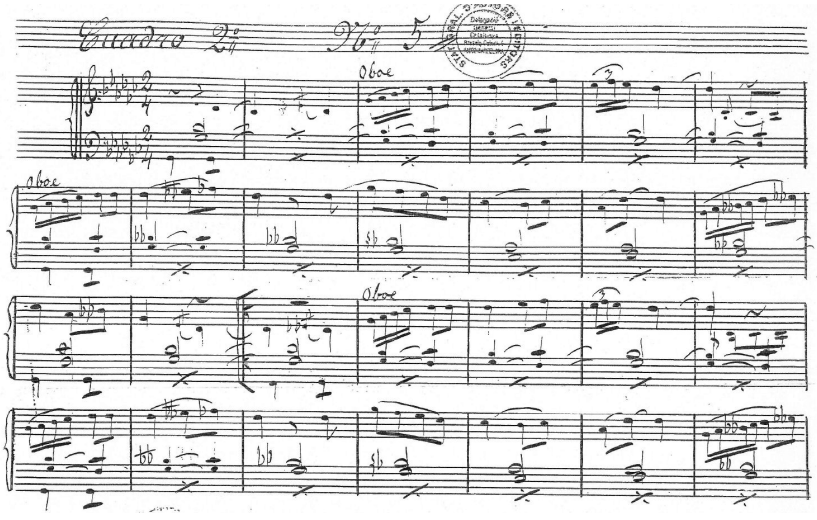


FIGURA 13. El ballet de *Rodamón*, *Florisenda*, manuscrit de l'apuntador. L'obra s'estrenà el 1907. Arxiu de la Societat General d'Autors i Editors de Barcelona.

— L'estudiant

Dansa en sol major, amb dues parts diferenciades: A (a + a′ / 4 + 4 compassos) i B (b + b′ / 4 + 4 compassos) que es repeteixen. La primera frase, en compàs partit (2/2), és acèfala i té una petita introducció d'un compàs. A la melodia, que és molt planera, hi apareix algun ornament escrit ja en la realització. La segona frase canvia a compàs 3/4 i és anacrúsica.

Tota la peça juga amb uns obstinats breus de 2 compassos, diferents en A dels de B. Harmònicament, A alterna tònica i subdominant, mentre que B alterna tònica i dominant.

— Els caminants[63]

Obra de caràcter expansiu i alegre, amb la indicació de *festivo*. S'acompanya d'un obstinat molt rítmic sobre l'acord de tònica en el registre greu del piano, a la manera d'un redoblament de tambor. En compàs ternari, és una de les quatre danses, de les dotze, que porten un suggeriment de *tempo*, el metrònom de negra igual a 126.

En do major, fa una petita incursió a l'escala mixta secundària.

Formalment, té tres frases: A (8 compassos), B (8 compassos) i C (9 compassos), que a la manera de coda presenta un canvi de compàs, a 2/4.

63. Es pot escoltar en aquest enllaç: Narcisa Freixas, *Els caminants, Llibre de les danses*, vol. 4, Ester Vela, piano <https://youtube/e0XZzCDBeE4> (consulta: 9 desembre 2018).

— Elionor[64]

Petita però elegant composició en mi bemoll major i compàs de 3/4. Té ressonàncies de la cançó popular i hi són marcats els lligats d'expressió que acoten fraseig del cant. La indicació del *tempo*, «viu», no s'ha de confondre amb agitat, ja que és una melodia que flueix poèticament amb molta simplicitat. L'esquerra acompanya amb un ritme de blanca-negra sobre un pedal de tònica. L'estructura és binària A-B.

— La pagesa

Lleugera dansa molt rítmica en sol major i compàs 2/4. L'esquerra, com és habitual en totes aquestes peces, fa un obstinat sobre la tònica que abraça tota l'obra fins al final. El ritme puntejat de corxera amb punt i semicorxera impulsa el salt dels hipotètics balladors. En dues seccions A (a-a) i B (b-b) que es repeteixen, cadascuna de vuit compassos.



FIGURA 14. *Llibre de les danses*, edició pòstuma de 1928.

— El faune

Una altra dansa breu més, però potser una mica més complexa que l'anterior. En tonalitat de la menor, amb una petita incursió al to relatiu, do major i compàs 2/4. L'estructura és ternària A-A-B (8 + 8 + 8 compassos). Rítmicament, destaca la combinació de tresets de corxeres amb la figura de corxera amb punt i semicorxera. La segona part, B, presenta uns tresets amb terceres en paral·lel a la mà dreta que augmenten lleugerament els requeriments tècnics de l'execució.

64. Es pot escoltar en aquest enllaç: Narcisa Freixas, *Elionor, Llibre de les danses*, vol. 5, Joan Vicente, piano <https://youtube/24p8IzrNm_s> (consulta: 9 desembre 2018).

— La dama de França

Aquesta alegre peça és en compàs 3/8 (en realitat, en 6/8 també encaixaria molt bé).

La tonalitat és de do major i té estructura binària A(a-a) B(b-b′) (8 + 7 + 8 + 10 compassos). La *b′* inclou una petita *codetta*.

Harmònicament, com en conjunt de les danses del llibre, alterna les funcions tonals bàsiques, T-S-D.

— La pastora

Composició en do major, compàs 3/4 amb una indicació metronòmica de blanca a 84 (jo crec que hauria de ser blanca amb punt, que és la unitat de compàs). L'obstinat sincopat sobre la quinta de l'acord de tònica (do-sol) deriva dels bordons dels sacs de gemecs, i la melodia, anacrúsica i ornamentada amb *apoggiatures*, podria perfectament sortir del grall de les cornamuses. L'estructura torna a ser binària A (a-a) B (b-b) (8 + 8 + 8 + 8 compassos).

— Les donzelles pobres

Dansa en sol major i compàs 3/4 amb reminiscències del ball pla. Les frases són anacrúsiques i el ritme predominant és de negra. L'articulació a la part *a* és *staccato*; podríem dir que és un saltat majestuós, mentre que la *b*, amb la indicació de «calmós», contrasta en *legato* i un ritme de negra amb punt/corxera/negra que presenta una melodia en terceres paral·leles a les dues mans.

L'estructura és binària A (a1-a2-a3) B (b-a4) (4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 compassos).

— Francesca[65]

En compàs 2/4 i tonalitat de mi bemoll major, aquesta alegre dansa porta la indicació de metrònom de negra igual a 104. L'estructura és ternària A A B (A = a-b 4 + 4 compassos i B = c-c′ 4 + 4). La A torna a ser una melodia anacrúsica molt *cantabile* que s'eleva per sobre d'un obstinat puntejat de negra amb punt i corxera a la manera de bordó de tònica (amb la base de l'acord i la 5a buida). La B, també anacrúsica, presenta primerament *c* en *forte*. Les dues mans en octaves paral·leles un cant més rítmic derivat dels arpegis. Posteriorment *c′* introdueix una petita variació de l'anterior en *piano* i *stacatto*.

— Joana

Aquesta és l'única dansa del llibre en compàs 6/8. En tonalitat de sol major, porta la indicació de metrònom de negra amb punt igual a 112.

L'estructura és binària i contrasten força les dues parts: una melodia de caràcter viu i saltat en la A, amb dues frases anacrúsiques de 8 compassos sobre un bordó articulat de tònica i que juga, a la manera de les *blue notes*, amb petites in-

65. Es pot escoltar en aquest enllaç: Narcisa Freixas, *Francesca, Llibre de les danses*, vol. 11, Ester Vela, piano <https://youtube/gPEL0F9xqc8> (consulta: 9 desembre 2018).

cursions a l'escala mixolídia amb el VII grau rebaixat. La B presenta dues frases tètiques de 6 compassos amb terceres a la mà dreta, un caràcter més arrelat a terra i *legato*. Alterna les harmonies de dominant i tònica, exclusivament.

Cants nòmades[66]

Els considero una obra singular dins del catàleg de Narcisa Freixas, la més llarga de la producció per a piano, d'una durada d'uns 7 minuts i mig; la conformen sis peces contrastades que s'interpreten seguides. En una època en què les cultures orientals estaven de moda i l'exotisme omplia totes les arts, plàstiques i musicals, i es reflectia en novel·les, pintures, òperes, etc., el títol ens evoca imatges de camells al desert, oasis i odalisques. D'una dificultat mitjana-alta, demana un domini dels passatges d'octaves, del *legato* i l'expressivitat i una certa lleugeresa i agilitat de la mà esquerra, sobretot els obstinats de la sisena peça.

1. *Andantino* en la menor i compàs 3/4. Peça poètica i *cantabile*, una melodia serena que flueix sobre d'un obstinat que va evolucionant. Un esquema de *lied* binari, A-B, que es repeteix i amb una petita coda que enllaça directament amb 2.

2. Amb la indicació «més viu» i en compàs 6/8, també en la menor, aquesta segona peça és la més fragmentada de la *suite*; formalment correspon a un esquema poc usual: AABCDC. La A és una melodia àgil sobre un pedal amb l'arpegi de tònica. La B, també en la menor però en compàs 3/4, té reminiscències de la primera de les peces, més lírica i evocativa. La C torna a canviar de caràcter, enèrgic a sobre un pedal molt rítmic a la manera de bordó articulat i de compàs 2/4. La D, encara en 2/4, modula al relatiu, do major, a sobre d'un ritme de sardana.

3. Breu fragment en sol major i compàs de 2/4, a sobre d'un pedal de tònica octavada, canta una melodia anacrúsica de caire prou català, que podria ben bé sonar interpretada per una tenora.

4. Aquest passatge intens en compàs 2/4 s'inicia en do menor i pianíssim i evoluciona a do major en un *crescendo* continuat que arriba a un gran clímax en octaves. Posteriorment, va decreixent fins a tornar a un pianíssim que es perd com allunyant-se.

5. Un interludi breu en do major, compàs 3/4, un altre cop sobre un bordó, en aquest cas de blanca amb punt, do-sol, la tònica i la quinta; es canta una tonada senzilla amb ritmes bàsics.

6. La darrera de les peces, molt rítmica, en la menor i compàs 2/4, presenta una única frase musical de 18 compassos que es repeteix incrementant la força; la segona vegada es presenta en octaves a la mà dreta, i la tercera decreix per a arribar a una coda que sorprenentment ens torna al to de do major per a acabar. L'esquerra repeteix un obstinat que recorda un tambor redoblant.

66. Narcisa Freixas, *Cants nòmades*, Ester Vela, piano <https://youtube/RWMA0KYqM-s> (consulta: 9 desembre 2018).

Tornavila

Peça eminentment popular i festiva que descriu una cercavila i tota la gent que l'acompanya.

> La passa o cercavila s'acostuma a ballar la vetlla de la festa a la nit. Es com l'anunci de la festa. Ordinàriament la ballen homes sols y segueixen els carrers ballant. Se posen els fadrins a dos fileres sense donar-se les mans, y a mig punt canvien de posició: els de la dreta passen a l'esquerra, y al revers, y al fi del punt tornen a canviar-se.[67]

En sol major i *tempo di marcia*, però està escrita en 2/4, com és costum en les cercaviles (un exemple seria la cançó popular *Quan veneu els ous?*). La part A és una melodia anacrúsica que pren volada sortint de l'arpegi de tònica, mentre que les B destaquen per un toc de tambor de quatre semicorxeres repetides, que resolen en dos acords en corxeres que aturen i engeguen la marxa. És interessant l'ús que fa la compositora dels *ritardando* i els *a tempo*. Acaba amb un *perdendosi* fins a *pppp*, que descriu com s'allunyen els músics i el seguici. La durada és d'uns 2 minuts.

TAULA 7
Esquema formal de la Tornavila

Frase	*A*	*B*	*B'*	*A*	*B*	*B'*	*A' coda*
Nre. de compassos	15	16	15	15	16	15	15

FONT: Elaboració pròpia.

Dansa

Un breu aire folklòric de flabiol i tamborí, aquesta petita dansa, que el fill de la compositora va publicar com a part del llibre *Los pequeños caballeros del dragón*,[68] no figura al recull de l'homenatge citat anteriorment i pensem que podria formar part de les recreacions per a piano que resten inèdites i desaparegudes actualment, per la senzillesa tècnica que té.

En sol major, a sobre d'un pedal de tònica s'hi fa cantar una melodia lleugera que respecta la posició fixa dels cinc dits de la mà dreta (àmbit sol-re).

67. Vicens BOSCH, Pvre., «Balls antics del Pallars superior y inferior», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 140 (1906), p. 276.

68. Josep M. PETIT I FREIXAS, *Los pequeños caballeros del dragón o El sueño de un soldado de plomo*, Barcelona, Impresión Talleres Pereda i Grabado y Estampación de Música Boileau Bernasconi, 1939.

Tres sardanes

Aquestes sardanes totes tenen una versió editada per a piano i se n'ha conservat la versió manuscrita per a cobla als arxius de la Cobla dels Lluïsos de Taradell i de l'Agrupació Cultural Folklòrica de Barcelona. Malgrat que no ho podem saber del cert, la meva opinió és que les versions per a piano són una reducció posterior de les de cobla, sobretot s'aprecia en l'escriptura de *Dolça Catalunya.*

Flors de la terra i *A Sant Medí* es cantaven. La part de la lletra es va incloure en la publicació de la versió per a piano, no hi és a les particel·les de cobla. La primera amb text de Dolors Monserdà i la segona anònima —possiblement de la mateixa compositora.

— A Sant Medí

És una bonica sardana, ballable per estructura, en tonalitat de mi bemoll major. Porta la dedicatòria al Foment de la Sardana de Barcelona.

Els curts, en 6/8, comencen amb una petita introducció de 4 compassos amb les dues mans en paral·lel. Les frases són anacrúsiques i prenen una certa volada, però majestuosa. Els llargs, que comencen al c. 39 amb el ritme característic de negra-2 corxeres, presenten una melodia emotiva, que a la versió per a cobla canta la tenora. Es guarneix amb els refilets amb semicorxeres a registre agut que imiten el flabiol.

Pianísticament, té una dificultat mitjana. És la més llarga de les sardanes, amb una durada de 6 minuts.

És una de les poques peces enregistrades que hi ha de Narcisa Freixas, al disc *Sardanes de Sant Cugat del Vallès*, de Cobla Sant Jordi.[69]

— Flors de la terra

És de l'única de la qual coneixem la data d'estrena, el 1914. Es va interpretar primerament en versió per a orquestra. En tonalitat de fa major, dura uns 4′.

Amb una introducció de 7 compassos, com l'anterior, amb les dues mans en paral·lel, l'entrada dels curts porta la indicació «gai i lleuger», cosa que aconsegueix amb un ritme molt saltat de corxera amb punt-semicorxera-corxera. L'acompanyament als curts presenta un obstinat sobre la tònica amb ritme negra-corxera.

Als llargs, en 2/4, que comencen al c. 40, la joiosa melodia és cantada pel cornetí I (actualment ho fa una trompeta) redoblat pels dos tibles. Després de la reexposició, al 6/8, presenta una modulació a la bemoll major, tonalitat amb què acaba la sardana.

69. Cobla Sant Jordi, *Sardanes de Sant Cugat del Vallès*, Audiovisuals de Sarrià, Barcelona, 1998.



Música y Teatros

«Cultura Musical Popular» dará el próximo domingo, en su local social, á las seis de la tarde, un recital de canciones dedicado á la junta y Obrerasd el «Patronat d'Obreres de l'Agulla», fundación de doña Dolores Moncerdá de Maciá, dándose también la sardana: *Flors de la terra*, letra de dicha señora y música de doña Narcisa Freixas, que con tanto éxito estrenó en el Liceo la Escuela Orfeónica.

FIGURA 15. Retall de *La Vanguardia* del dijous 11 de juny de 1914, p. 6.

No totes les crítiques eren sempre laudatòries; depenent de l'emissor canvia la percepció: «L'orquestra'ns donà a conèixer dues composicions de la senyora Narcisa Freixas bastant fluixetes. Aquestes dues composicions porten per títol "Decandiment" i "Flors de la terra", essent aquesta superior a aquella».[70]

— Dolça Catalunya

En la bemoll major, dura uns 4′. Presenta una introducció de 9 compassos amb les dues mans a l'octava en paral·lel. Els curts porten la indicació «gai» i «lleuger» i és en aquesta sardana on s'aprecia més per l'escriptura que és una reducció de la versió de cobla, per la incomoditat als compassos 12, 16, 17 i 20 de fer cantar en el mateix registre superposant les dues mans una melodia secundària i l'acompanyament. Els llargs, molt expressius, els canta la tenora. Acaba amb un brillant «animat» en re bemoll major.
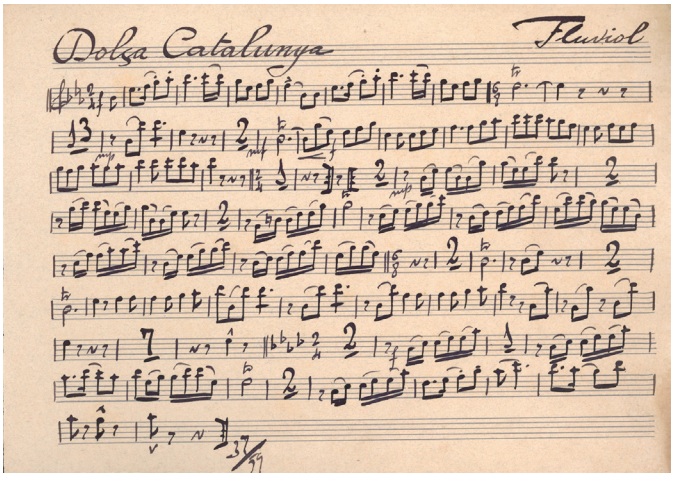


FIGURA 16. Particel·la del flabiol de la sardana *Dolça Catalunya*.

70. *L'Hereu*, 31 (2 juny 1914).

Alalà

Els *alalás* són uns cants *a cappella* considerats les formes més antigues i més característiques de la música tradicional gallega. «Interprétanse normalmente a capella».[71] Aquest és una peça breu en compàs 3/4 i en forma de *lied* binari (AABB i una petita coda). Tonalment, està en sol major, malgrat que constantment juga amb el mode de sol menor. Dues melodies anacrúsiques sobre un bordó de sol; els tubs recorden l'aire de la gaita. La durada no arriba a 1 minut (44″).

Tres Muñeiras

Sorprèn que enmig d'una producció eminentment d'arrel catalana es trobin quatre peces provinents del folklore gallec. Sabem, per referències a diaris, que en una actuació, el cor de Cultura Musical Popular, dirigit per Narcisa Freixas, havia cantat una cançó popular gallega.[72]

«Es sin duda alguna el más característico de los ritmos gallegos. Su compás característico es el 6/8, presentando una estructura de dos o más partes.»[73]

— Muñeira 1[74]

En sol major i compàs 6/8. Mentre que la mà dreta fa una melodia àgil i ondulada, l'esquerra fa un acompanyament a dues veus, i manté un bordó en el baix i un ritme saltat de negra-corxera a la part superior. En comú amb la segona *muñeira*, presenta un bordó de tònica que va lligat des del primer compàs al darrer, tal com seria l'efecte d'un *roncón*, el tub que es recolza sobre el muscle del gaiter i està afinat dues octaves per sota de la tònica del punter.[75] A l'efecte interpretatiu, el pianista haurà de decidir si respecta el lligat, amb la qual cosa només s'escoltarà una ressonància llunyana, o si repercuteix la nota, per a fer més present la sonoritat del baix.

TAULA 8
Esquema formal de la Muñeira 1

Frase	*intro*	*A/A*	*pont*	*B*	*C/C*	*D*	*coda*
Nre. de compassos	1	8 + 8	1	8	8 + 8	4 + 4	7

FONT: Elaboració pròpia.

71. <http://www.edu.xunta.gal/centros/iesblancoamorculleredo/system/files/FOLKLORE+GALLEGO.pdf> (consulta: 19 desembre 2018).

72. «Cultura Musical Popular. En el curset d'E. F.», *Feminal*, 107 (1916).

73. <http://www.edu.xunta.gal/centros/iesblancoamorculleredo/system/files/FOLKLORE+GALLEGO.pdf> (consulta: 19 desembre 2018).

74. Es pot escoltar en aquest enllaç: Narcisa Freixas, *Muñeira I*, Ester Vela, piano <https://youtube/MbGS1sS84aI> (consulta: 9 desembre 2018).

75. «Gaita gallega», a *Wikipedia*, <https://es.wikipedia.org/wiki/Gaita_gallega> (consulta: 4 gener 2019).

— Muñeira 2

En do major i compàs 6/8, és més breu que l'anterior, però més brillant pel que fa a la melodia, que en l'octava aguda (do_6) presenta una figuració molt ornamentada en semicorxeres. En aquest cas, la mà esquerra fa el bordó de tònica, com hem dit anteriorment, però la segona veu completa els acords articulant un ritme de negra amb punt, la qual cosa dona la sensació de ser una dansa més pausada. Formalment, és AAB i coda.

— Muñeira 3

Aquesta tercera *muñeira*, també en do major, té la peculiaritat que està escrita en compàs 2/4. Tècnicament, la mà dreta demana molta velocitat i agilitat per la figuració que combina els ritmes binaris amb ternaris: semicorxeres i tresets de semicorxeres. És la més llarga i virtuosística de totes tres. A la mà esquerra alterna el bordó a la 5a i a la fonamental de l'acord, amb ritmes bàsics de negra i corxera. Formalment, presenta un esquema similar al rondó. La D modula al relatiu, la menor.

Obres pedagògiques: *Piano infantil I* / *Piano infantil II*: *Llibre de nines* / *Recreacions per a piano*

Piano infantil I

Recull de vuit petites peces pensades per als primers cursos d'estudi de l'instrument. El va publicar per primer cop el 1918 l'Editorial Muntañola (malgrat que ja figura com «en premsa» l'any 1916 a la contratapa de les *Cançons amoroses*, editades per A. Boileau & Bernasconi). Va tenir una molt bona acollida de públic i crítica i es té constància d'un mínim de set edicions en vida de la compositora.

Es tracta d'una obra selecta amb pròleg de Santiago Rusiñol, una dedicatòria de Felip Pedrell, dibuixos de Pere Torné Esquius i poemes de Francesc Sitjà. El llibre es va traduir també al castellà i en aquest idioma es va publicar a *La victoria del corazón*, obra teatral del seu fill, Josep M. Petit i Freixas.

L'afany de Narcisa Freixas per crear un repertori que despertés l'interès i la imaginació dels infants la fa usar melodies de caire popular, amb rítmica senzilla i harmonies amb les funcions tonals bàsiques. L'expressivitat és important i les obres són descriptives de diferents àmbits, situacions i jocs del món de la infantesa, que ens il·lustren els preciosos poemes i dibuixos que les acompanyen. El referent immediat és l'*Àlbum de la joventut op*. 68, de Robert Schumann (1810-1856), que ella tradueix i adapta a una època i cultura diferents.

Tècnicament, les mans estan usualment en posició fixa, amb algun desplaçament, però no restringeix l'ús de les tecles negres i, així, trobem tonalitats com mi major o la bemoll major que arriben fins a quatre alteracions. Tenen una durada total de 5′ 40″.



FIGURA 17. *Piano infantil*, 6a edició.

— Diu que una rosa

Cançó nostàlgica i dolça en 2/4 i tonalitat de la menor. La mà esquerra presenta obstinat de tònica amb la 5a sincopada i amb una *apoggiatura*, que demana una interpretació en *piano*. No perdre la idea de *moderato* i tranquil contenint aquesta síncope és, en els primers cursos de piano, una de les dificultats de la peça. Com a curiositat, cal dir que el text que acompanya la partitura es pot cantar ben bé a sobre la melodia, que s'ha d'interpretar *ben legato* i expressivament.

— El soldat de plom

Petita marxa en mi bemoll major i compàs 2/4. L'inici recorda un toc de corneta militar i el final, *perdendosi*, evoca una desfilada de soldats que s'allunya. La part central B introdueix l'ús de les imitacions i a *d*, el moviment melòdic paral·lel a distància de terceres entre les dues mans.

TAULA 9
Esquema formal de El soldat de plom

Part	*A*	*B*	*coda*
Frase	a + a	b + b′ + c + d	a
Nre. de compassos	6 + 6	5 + 4 + 4 + 5	6

FONT: Elaboració pròpia.

— El ratolí

Peça en compàs 3/4 i tonalitat de mi major. Amb indicació d'*allegro*, ens descriu un ratolí inquiet i, així, les dues mans es mouen ràpidament pel teclat en 6es paral·leles. Les mans estan en posició fixa. Requereix una bona articulació dels dits i una certa velocitat. La forma és binària AA′, dues frases de 8 compassos.

— Una mica d'ombra

Aquesta devia ser una peça especial en el repertori de l'autora, ja que és la que el fill va triar per a posar com a mostra de manuscrit al llibre d'homenatge del 1928, potser perquè el text ens parla de la relació maternofilial, i com la sola presència de la mare fa passar les pors i ombres als fills.

Fragment de només 12 compassos, sobre el ritme d'una plàcida sardana. L'estructura es pot considerar unitària, amb tres subfrases a-b-b′ de 4 compassos cadascuna.

En 2/4 i do major, les dues mans estan ben juntes a la clau de sol en posició fixa (a l'octava 3).
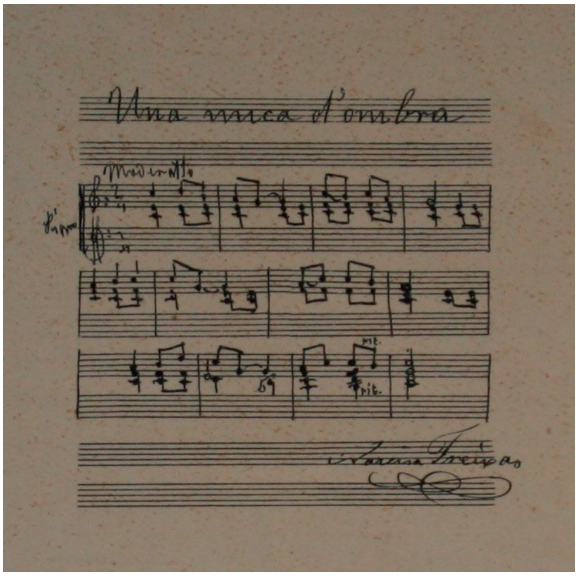


FIGURA 18. *Una mica d'ombra*, manuscrit signat per l'autora.

— La guardiola

En compàs 6/8, tonalitat de fa major i indicació de *vivace*. Aquesta és una peça extravertida, que comença amb una introducció com a toc d'atenció. Juga constantment amb les imitacions i preguntes-respostes que la mà esquerra contesta a la dreta. La forma és AA′B, amb una petita coda.

— La dansa[76]

Ball pla en la bemoll major i compàs de 3/4. La mà esquerra fa un acompanyament d'acords placats, mentre que la dreta desenvolupa una cançó plàcida. En tres parts ABA, molt similars entre elles, la B modula a do menor.

— La son

Amb la indicació de *largo*, aquest fragment recitatiu i calmat fa cantar una melodia en la bemoll major i compàs 6/8, que es basa en petits motius de 2 compassos que es repeteixen com un ressò. La mà esquerra fa un acompanyament ondulat, com el d'un bressol amb un obstinat de tònica.

— L'ocell

En compàs 6/8 i tonalitat de la menor, és una melodia lleugera en el registre agut que passa com una exhalació. D'esquema binari, AB, la A reposa sobre un pedal de v grau, i usa l'escala melòdica, mentre que la B fa servir l'escala menor natural, combinada amb l'harmònica. La cadència final és autèntica suspensiva. Tècnicament, demana una certa agilitat a la dreta (dins d'un nivell elemental), però les mans resten principalment en posició fixa.

Llibre de nines, segona sèrie del *Piano infantil*

És un recull de sis petites peces pensades per als primers cursos al piano. Hi ha constància que, quan la compositora va morir sobtadament, se n'estava preparant l'edició.[77] Va restar inèdit, fins a la publicació pòstuma.[78]

Aquesta obra, que conté un pròleg de Víctor Català (pseudònim de l'escriptora Caterina Albert i Paradís), traspua l'amor de mare que ella va abocar en les seves dues filles mortes prematurament. Cadascuna de les peces, que fan referència a una nina, va acompanyada, igualment que el primer volum, de dibuixos de Pere Torné Esquius i poemes de Francesc Sitjà.

Tècnicament, les mans estan usualment en posició fixa, amb algun desplaçament, però no restringeix l'ús de les tecles negres i, així, trobem tonalitats com mi major, que arriben fins a quatre alteracions.

Les peces que conformen el *Llibre de nines* difereixen de la primera sèrie de piano infantil en el fet que no presenten pràcticament cap indicació de *tempo*, dinàmiques o agògica en general, només les notes i ritmes. Es poden deduir pel caràcter de les peces, que són altament poètiques. La durada total és de 4′ 30″.

76. Es pot escoltar en aquest enllaç: Narcisa Freixas, *La dansa, Piano infantil I*, Ester Vela, piano <https://youtube/mPkeKGmY89c> (consulta: 9 desembre 2018).

77. Figuren com «En prensa» a la 12a edició en castellà de les *Cançons infantils*, cap al 1920.

78. Josep M. Petit i Freixas, «Narcisa Freixas. La seva obra», a *Obres de Narcisa Freixas*, 1928, p. 151-170.



FIGURA 19. *Piano infantil II*: *Llibre de nines*, portada de l'edició de 2016.

— La nina rossa[79]

En compàs 2/4 i tonalitat de do major, aquesta peça alegre i dinàmica té una dificultat superior a les del volum, per l'ús d'acords amb una certa extensió de la mà i salts amb desplaçaments ràpids. La part A és més rítmica i la B més suau, amb un caire molt popular.

TAULA 10
Esquema formal de La nina rossa

Part	*A*	*B*
Frase	a + a + b	c + c′ + b′
Nre. de compassos	4 + 4 + 4	4 + 4 + 4

FONT: Elaboració pròpia.

— La nina maca[80]

La peça més senzilla i dolça del llibre, una delicada melodia anacrúsica en do major sobre un acompanyament en «basso d'Alberti» amb la nota greu mantinguda. La forma és de *lied* ternari, ABA. Sorprèn que al final hi hagi un interval de 10a a la mà esquerra, considerant que les mans infantils no arriben a aquesta extensió.

79. Es pot escoltar en aquest enllaç: Narcisa Freixas, *La nina rossa*, Ester Vela, piano <https://youtube/O44x1KhBUaY> (consulta: 9 desembre 2018).

80. Es pot escoltar en aquest enllaç: Narcisa Freixas, *La nina maca*, Ester Vela, piano <https://youtube/xO7K_kaZ_Ro> (consulta: 9 desembre 2018).

— La nina que encara és petita

Íntima melodia en compàs 3/4 i tonalitat de mi major, recorda un minuet tranquil, tant pel caràcter com també per la forma: després d'un interludi breu més viu i en do major, que equivaldria al trio, reexposa amb un *da capo* al fi.

Un acompanyament molt bàsic a l'esquerra permet cantar la dreta, que està en posició fixa, menys la C, que té algun pas de polze.

TAULA 11
Esquema formal de La nina que encara és petita

Part	*Minuet*	*Trio*	*Minuet (DC)*
Frase	a + a′ + b + a′	c + c′	a + a′
Nre. de compassos	4 + 4 + 4 + 4	4 + 4	4 + 4

FONT: Elaboració pròpia.

— La nina adormida

Un fragment molt cantabile en 6/8 i tonalitat de la major, rere la seva aparent senzillesa, amaga la dificultat de fer cantar la melodia, mentre que amb la mateixa mà es fa un acompanyament harmònic. Requereix un cert domini del *legato* i també del pedal. L'estructura formal és binària, A-A′ i una petita *codetta*. L'inici de la melodia recorda rítmicament *El noi de la mare.*



FIGURA 20. *La nina que dansa.* Dibuix de P. Torné Esquius i poema de F. Sitjà.
Josep M. PETIT I FREIXAS, «Narcisa Freixas. La seva obra», a *Obres de Narcisa Freixas*, 1928, p. 164.

— La nina que dansa

Com mostra el dibuix que l'acompanya, imita una melodia de capseta de música, en el registre agut —les dues mans en clau de sol. La forma és ternària, ABA. En compàs 2/4 i do major, la B, que modula a fa major, té un caràcter més decidit amb una melodia en terceres a sobre d'un bordó de tònica.

— La Pepa

La més llarga de les petites peces és una mena de galop saltat en mi major i compàs 6/8 i estructura ternària ABA′. La B modula a do major, però rítmicament és similar, corxera amb punt/semicorxera, i es va repetint durant tota la peça. Demana una certa agilitat i gràcia.

Recreacions per a piano

Dotze petites peces per a piano que actualment estan perdudes. Figuraven com a inèdites en la 12a edició en castellà de les *Cançons infantils* (amb data posterior a l'any 1918, en què publica el *Piano infantil*).

BIBLIOGRAFIA

Llibres

Capmany, Aureli. *La dansa a Catalunya*. Vol. II. Barcelona: Barcino, 1953.

Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana. Vol. 24. Barcelona: J. Espasa, 1924.

Garcia Molsosa, Marta. *Narcisa Freixas (1859-1926)*: *Biografia crítica*. Treball de recerca de 2n de batxillerat. Sabadell: 2002.

Izard i Granados, Isabel. *Narcisa Freixas: dona, música i una sabadellenca oblidada.* Sabadell: Fundació Bosch i Cardellach, 2001.

Llibre de matrimonis. Barcelona: Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, 1880.

Llibres de naixements de 1881 a 1891. Barcelona: Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona.

Petit i Freixas, Josep M. «Narcisa Freixas. La seva obra». A: *Obres de Narcisa Freixas*: *Edició d'homenatge.* Barcelona: Henrich y Ca.: Arts Gràfiques, 1928, p. 11-19 i 486-508.

— *Los pequeños caballeros del dragón o El sueño de un soldado de plomo*. Barcelona: Impresión Talleres Pereda: Grabado y Estampación de Música Boileau Bernasconi, 1939.

Pujol, Francesc; Amades, Joan. *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de musica i sonadors*. Vol. I: *Dansa*. Barcelona: Imprenta Elzeviriana: Llibreria Camí, 1936.

Sallarès i Castells, Joan. «Evocació de Narcisa Freixas, la fada musical dels infants». A: *Manuel Ribot i Serra. Narcisa Freixas i Cruells*: *Commemoració centenària de dos sabadellencs il·lustres*. Sabadell: Fundació Bosch i Cardellach, 1962.

Segura, Isabel. *Els viatges de Clotilde Cerdà i Bosch*. Paterna: Tres i Quatre, 2013.

ARTICLES A REVISTES I DIARIS

BOSCH, Pvre. Vicens. «Balls antics del Pallars superior y inferior». *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* [en línia] [Barcelona], 140 (setembre 1906), p. 267-284. <https://ddd.uab.cat/pub/butcenexccat/butcenexccat_a1906m9v16n140.pdf> [Consulta: 31 desembre 2018].

«Cultura Musical Popular. En el curset d'E. F.». *Feminal* [Barcelona], 107 (1916).

«Doña Narcisa Freixas». *La Vanguardia* [Barcelona] (17 març 1917), p. 10.

«El concierto del Orfeó Català». *La Vanguardia* [Barcelona] (17 desembre 1904), p. 4.

«Espectáculos». *La Publicidad* [Barcelona] (25 abril 1879), p. 3.

«Espectáculos». *La Publicidad* [Barcelona] (27 abril 1879), p. 3.

«Esquela de Matilde Petit i Freixas». *La Publicidad* [Barcelona] (13 setembre 1898), p. 3.

«Folklore gallego» [en línia]. <https://www.edu.xunta.gal/centros/iesblancoamorculleredo/system/files/FOLKLORE+GALLEGO.pdf> [Consulta: 19 desembre 2018].

FORNER QUIXAL, Rosa Maria; GONZÀLEZ MASIP, Albert. «Aportacions a la genealogia de la dansa tradicional catalana». *Revista d'Etnologia de Catalunya* [en línia], 41 (març 2016), p. 243-246. <https://www.raco.cat/index.php/RevistaEtnologia/article/view/306740/396736> [Consulta: 31 desembre 2018].

«Gaita gallega». A: Wikipedia [en línia]. <https://es.wikipedia.org/wiki/Gaita_gallega> [Consulta: 4 gener 2019].

GABRIEL FERNÁNDEZ, Narciso de. «Alfabetización, semialfabetización y analfabetismo en España (1860-1991)» [en línia]. *Revista Complutense de Educación* [Madrid: Servicio de Publicaciones. Universidad Complutense], 8, 1 (1997), p. 199-232. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=150211&orden=1&info=link> [Consulta: 9 desembre 2018].

GARCIA MOLSOSA, Marta. «Narcisa Freixas a La Garriga». *Quadern de les Idees, les Arts i les Lletres* [Sabadell], 171 (2009), p. 3-4.

— *Narcisa Freixas a La Garriga* [en línia]. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3024190.pdf> [Consulta: 30 desembre 2018].

L'Hereu, 31 (2 juny 1914).

HOTEL BLANCAFORT SPA TERMAL. «La nostra història» [en línia]. <http://hotelblancafort.com/ca/nostra-historia> [Consulta: 19 desembre 2018].

«Les deixebles de Cultura Musical Popular». *Feminal* [Barcelona], 16 (27 febrer 1916).

«Los reyes en Barcelona». *La Vanguardia* [Barcelona] (28 octubre 1908), p. 2.

«Música y teatros». *La Vanguardia* [Barcelona] (15 octubre 1919), p. 18.

«Música y teatros». *La Vanguardia* [Barcelona] (10 maig 1923), p. 18.

«Narcisa Freixas». *L'Esquella de la Torratxa* [Barcelona], 2479 (23 desembre 1926), p. 851.

«Necrológica». *La Vanguardia* [Barcelona] (7 juny 1958).

NELKEN, Margarita. «La vida y las mujeres. La obra de doña Narcisa Freixas». *El Día* [Madrid] (17 març 1917).

— «El alma pura de Narcisa Freixas». *Blanco y Negro* [Madrid] (7 abril 1929), p. 95.

«Notas locales». *La Vanguardia* [Barcelona] (4 juliol 1909), p. 2.

«Notas locales». *La Vanguardia* [Barcelona] (27 setembre 1911), p. 2.

«Orfeó Gracienc. Narcisa Freixas». *La Vanguardia* [Barcelona] (29 maig 1923), p. 12.

La Publicidad [Barcelona] (9 març 1890).

«Regalo a las Sras. Abonadas». *La Bordadora* [Barcelona] (25 febrer 1879).
La Renaixença - Diari de Catalunya [Barcelona] (15 setembre 1897).
«Repartiment de premis». *Revista Musical Catalana* [Barcelona], 18 (juny 1905), p. 118-121.
Rubio i Larramona, Carme. «Narcisa Freixas, compositora i pedagoga». *Serra d'Or* [Barcelona], 494 (2001).
Simó Bach, Ricard. «Narcisa Freixas i Cruells, pedagoga i compositora». *Revista Quadern* [Sabadell], 16 (1980), p. 134.
Subirana, Lluís. «Evocació de Narcisa Freixas». *Quadern de les Idees, les Arts i les Lletres* [Sabadell], 172 (2009), p. 33-34.
«Teatro para niños». *La Vanguardia* [Barcelona] (14 març 1910), p. 6.
Ustrell, Ricard. «Semblança de Maria Magda Petit, néta de Narcisa Freixas». *Quadern de les Idees, les Arts i les Lletres* [Sabadell], 171 (2009), p. 6-9.
La Vanguardia [Barcelona] (11 maig 1906), p. 5; (29 setembre 1906), p. 4; (12 juny 1907), p. 5; (20 juny 1907), p. 5; (17 novembre 1907), p. 5.
«Xim-xim, nyigo-nyigo». *¡Cu-Cut!*, 422 (23 juny 1910).

Partitures

Freixas, Narcisa. «Ballet de Rodamón». *Feminal* [Barcelona], 9 (29 desembre 1907).
— «Bressolant». *Feminal* [Barcelona], 1 (28 abril 1907).
— *Cançons catalanes* [en línia]. Barcelona, 1908? <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000146268&page=1> [Consulta: 10 desembre 2018].
— *Cançons d'infants. Primera sèrie*. Barcelona: Caixa d'Estalvis de Catalunya, 1980.
— «Cantiret de vidre, corranda». *Or i Grana* [Barcelona], 7 (17 novembre 1906), p. 104-105.
— «Dolorosa». *La Tralla*: *Setmanari Satírich* [Barcelona], 152 (15 gener 1907), p. 8.
— *Llibre de les danses.* Vol. 3. Barcelona: Boileau, 2016.
— «Marxa triomfal». *Canciones infantiles, 1a serie*. 12a ed. Barcelona (sense data, 1920?), p. 30.
— «Melangia». *Feminal* [Barcelona], 116 (31 desembre 1916).
— «Non-non». *La Bordadora* [Barcelona] (25 febrer 1879).
— *Obres de Narcisa Freixas*: *Edició d'homenatge.* Barcelona: Henrich y Ca.: Arts Gràfiques, 1928.
— *Peces característiques*. Vol. 4. Barcelona: Boileau, 2016.
— *Piano infantil, petites recreacions per infants*. 6a ed. Barcelona: Henrich y Ca.: Arts Gràfiques, 1920?
— *Piano infantil I*. Vol. 1. Barcelona: Boileau, 2016.
— *Piano infantil II*: *Llibre de nines*. Vol. 2 i vol. 4. Barcelona: Boileau, 2016.
Saxierf, Asicran. «Corpus». *Álbum de la Ilustración Musical*, 57 (30 maig 1890).

Vídeos

Freixas, Narcisa. *Cants nòmades* [en línia]. Ester Vela, piano <https://youtube/RWMA0KYqM-s> [Consulta: 9 desembre 2018].
— *Els caminants. Llibre de les danses*. Vol. 4 [en línia]. Ester Vela, piano <https://youtube/e0XZzCDBeE4> [Consulta: 9 desembre 2018].

— *Corpus* [en línia]. Adrià Perea, piano <https://youtube/GJV4RP9E3p4> [Consulta: 9 desembre 2018].
— *La dansa. Piano infantil I* [en línia]. Ester Vela, piano <https://youtube/mPkeKGmY89c> [Consulta: 9 desembre 2018].
— *Elegia* [en línia]. Rubén Godina, piano <https://youtube/mABUCOhVGiU> [Consulta: 9 desembre 2018].
— *Elionor. Llibre de les danses*. Vol. 5 [en línia]. Joan Vicente, piano <https://youtube/24p8IzrNm_s> [Consulta: 9 desembre 2018].
— *Francesca. Llibre de les danses*. Vol. 11 [en línia]. Ester Vela, piano <https://youtube/gPEL0F9xqc8> [Consulta: 9 desembre 2018].
— *Muñeira I* [en línia]. Ester Vela, piano <https://youtube/MbGS1sS84aI> [Consulta: 9 desembre 2018].
— *La nina maca* [en línia]. Ester Vela, piano <https://youtube/xO7K_kaZ_Ro> [Consulta: 9 desembre 2018].
— *La nina rossa* [en línia]. Ester Vela, piano <https://youtube/O44x1KhBUaY> [Consulta: 9 desembre 2018].
— *Non-non* [en línia]. Ester Vela, piano <https://youtube/8MZPaIBWi7M> [Consulta: 9 desembre 2018].
— *Vals lent* [en línia]. Eva García, piano <https://youtube/q29BFZ-GaYI> [Consulta: 9 desembre 2018].

WEBS

Arxiu Fotogràfic de Barcelona [en línia]. <http://w151.bcn.cat/opac/doc?q=Narcisa+Freixas+i+Cruells&start=0&rows=1&sort=msstored_fld81%20asc&fq=mssearch_doctype&fv=*&fq=media&fv=*> [Consulta: 9 desembre 2018].
Carta a Enric Prat de la Riba. Arxiu Nacional de Catalunya, FONS ANC1-137 / Enric Prat de la Riba [en línia]. <http://arxiusenlinia.cultura.gencat.cat/ArxiusEnLinia/image100x100.do?reqCode=view&posIm=0&totalIm=1&pageIm=1&primera=1&codiUnitat=4471515&tipusUnitat=0&codiImatge=1177373&nomImatge=4471515_700860,0001.jpg> [Consulta: 10 desembre 2018].
Catàleg en línia de l'Arxiu Municipal de Barcelona. *Matrimonis. 1880. Índexs A-Z* [en línia]. <http://w151.bcn.cat/opac/doc?q=MATRIMONIS&start=96&rows=1&sort=msstored_fld81%20asc,msstored_title%20asc&fq=mssearch_doctype&fv=*&fq=media&fv=*>[Consulta: 9 desembre 2018].
Narcisa Freixas 160 anys [en línia]. <http://xtec.gencat.cat/ca/centres/celebracions/2019/narcisa-freixas-160-anys/> [Consulta: 9 desembre 2018].
Narcisa Freixas, compositora i pedagoga [en línia]. <https://sites.google.com/site/narcisafreixas1859/inici> [Consulta: 9 desembre 2018].

Revista Catalana de Musicologia, núm. XII (2019), p. 391-426
ISSN (ed. impresa): 1578-5297 / ISSN (ed. electrònica): 2013-3960
DOI: 10.2436/20.1003.01.92 / *http://revistes.iec.cat/index.php/RCMus*

LA FABRICACIÓN DEL SAXOFÓN EN ESPAÑA Y LA PATENTE (1932) DE FRANCISCA MONTSERRAT DE BARCELONA: UN ESTUDIO MORFOLÓGICO Y NORMATIVO DESDE LOS ORÍGENES DEL INSTRUMENTO

JOSÉ-MODESTO DIAGO ORTEGA
Universidad de Cádiz
Conservatorio Profesional de Música Manuel de Falla de Cádiz

RESUMEN

La fabricación, distribución y venta del saxofón en España es un tema inexplorado que puede hacer de catalizador para sacar a la luz diversos aspectos interesantes de la industria de instrumentos, así como otros de índole más cultural, como, por ejemplo, la escasez de repertorio camerístico y orquestal durante todo el siglo XIX y los dos primeros tercios del siglo XX. Este artículo traza una triple línea (histórica, organológica y normativa) que va desde el llamativo origen del instrumento hasta la única compañía que verdaderamente se interesó por su construcción, la de Francisca Montserrat, con sede en Barcelona. Esta empresa registró en 1932, por primera vez en España, una patente para fabricar el instrumento de una forma que aunaba los mejores procedimientos americanos de la época.

PALABRAS CLAVE: saxofón, fabricación de instrumentos musicales, Adolphe Sax, Casa Montserrat, patentes.

LA FABRICACIÓ DEL SAXOFON A ESPANYA I LA PATENT (1932) DE FRANCISCA MONTSERRAT DE BARCELONA: UN ESTUDI MORFOLÒGIC I NORMATIU DES DELS ORÍGENS DE L'INSTRUMENT

RESUM

La fabricació, distribució i venda del saxofon a Espanya és un tema inexplorat del qual poden sorgir alguns aspectes interessants relatius a la indústria dels instruments musicals, així com altres aspectes de tipus cultural, per exemple, la manca de repertori camerís-

tic i orquestral d'aquest instrument de llautó durant el segle XIX i els dos primers terços del segle XX. Aquest article traça una triple perspectiva (històrica, organològica i normativa) des de l'obscur i captivador origen de l'instrument fins a l'única companyia que verdaderament s'interessà en la seva manufactura, la de Francisca Montserrat de Barcelona. Aquesta firma registrà per primer cop a Espanya (1932) una patent per a fabricar saxofons amb els millors procediments americans d'aquell temps.

PARAULES CLAU: saxofon, fabricació d'instruments musicals, Adolphe Sax, Casa Montserrat, patents.

SAXOPHONE PRODUCTION IN SPAIN AND THE PATENT (1932) OF FRANCISCA MONTSERRAT FROM BARCELONA: A MORPHOLOGICAL AND REGULATORY STUDY FROM THE ORIGINS OF THE INSTRUMENT

ABSTRACT

The manufacture, distribution and sale of the saxophone in Spain is an unexplored subject from which some interesting aspects related to the musical instrument industry can emerge, as well as such culturally-related aspects as the scarcity of chamber and orchestral repertoire during the 19th century and the first two-thirds of the 20th century. This article follows a threefold path (historical, organological and regulatory) from the instrument's obscure but striking origin to the only company that showed a real interest here in its production, that is, Francisca Montserrat's Barcelona-based enterprise. In 1932, for the first time in Spain, this firm registered a patent to manufacture saxophones combining the best American procedures of the times.

KEYWORDS: saxophone, musical instrument production, Adolphe Sax, Casa Montserrat, patents.

1. INTRODUCCIÓN

El saxofón se ha convertido en un instrumento muy popular, presente en casi todos los ámbitos artístico-musicales de nuestros días. Su invención se explica en el contexto de las grandes transformaciones socioeconómicas, políticas y culturales que la burguesía europea protagonizó en el tránsito del Antiguo al Nuevo Régimen. Un ejemplo evidente de esos cambios viene representado por el nacimiento de nuevos instrumentos musicales. El siglo XIX fue testigo de la invención y mejora de miles de esas herramientas,[1] entre las que se encontró el saxofón,

1. Günter DULLAT, *Fast vergessene Blasinstrumente aus zwei Jahrhunderten*, Nauheim, ed. del propio autor, 1997, p. 8-143. Este autor alemán ha recogido información cualitativa y figuras de varias decenas de aquellos instrumentos olvidados, algunos de los cuales eran pobladores habituales en las orquestas —sinfónicas y aquellas que acompañaban en las óperas— y en las bandas del siglo XIX y principios del siglo XX.

uno de los pocos que sobrevivieron a los filtros histórico-musicales que exigían el avance y la evolución estética impuesta por los grupos de influencia y poder.

Su inventor fue Adolphe Sax, un belga que nació en la pequeña localidad valona de Dinant en 1814, pero que desarrolló prácticamente toda su carrera profesional en París (Francia). Además, fue en esa capital donde el saxofón se patentó el 21 de marzo de 1846. Veinte años más tarde, cuando el disfrute exclusivo de esa protección había expirado, el propio Sax (1866 y 1881) y otros tantos fabricantes galos registraron, a lo largo de ese siglo y principios del siguiente, varias patentes y varios certificados de adición que tenían por objeto específico el perfeccionamiento morfológico o constructivo del instrumento.[2] Sin embargo, España tendría que esperar hasta finales de 1932 para que una empresa, concretamente la de Francisca Montserrat Virgili, con sede en Barcelona, registrara por primera vez una patente de esta naturaleza.

El presente artículo tiene como objetivos explicar la «gestación» y el «nacimiento» de este instrumento, conectarlo histórica, organológica y normativamente con la patente de Montserrat, dimensionar esta última y, finalmente, ofrecer varias líneas resultantes de investigación más extensas.

En un primer momento, podría parecer desproporcionada la cantidad de años que separan ambos títulos, pero, como comprobaremos a lo largo de los próximos párrafos, la existencia del saxofón en España durante todo el siglo XIX y los dos primeros tercios del siglo XX es completamente errática e irregular. Un ejemplo representativo de aquella orfandad del instrumento y su olvido por parte de los compositores fue que la primera edición de una obra original de un creador español para saxofón y piano data de 1958. El único refugio relativo durante esos primeros años fueron los polvorientos patios de instrucción donde las bandas militares practicaban, único foro que nuestro protagonista verdaderamente había conquistado. Además, los primeros músicos de aquellos tiempos fueron saxofonistas accidentales, es decir, músicos oportunistas y procedentes de otros instru-

2. Entre los principales, estaban F. Millereau (1866, 1887), C. Georges (1867), Gautrot Ainé et Cie. (1868), P. Goumas et Cie. (1875), Couesnon (1883), Evette & Schaeffer (1887, 1895, 1896, 1901, 1907, 1907, 1912), L'Association Générale des Ouvriers (1886), A. Lecomte et Cie. (1888) y M. Evette (1927, 1928). Günter DULLAT, *Internationale Patentschriften im Holz- und Metallblasinstrumentenbau. Saxophone (I). 1846-1973*, Nauheim, ed. del propio autor, 1995, p. 6-7.

Cuando nos referimos a *objeto específico* estamos apuntando a patentes que contienen información susceptible de ser aplicada exclusivamente al saxofón, las cuales no son tan numerosas. Entiéndase que existen numerosos títulos de esta clase que cubren un campo muy amplio y, por tanto, afectan a más instrumentos o familias de instrumentos que comparten alguna característica morfológica o de fabricación. Por ejemplo, las zapatillas —o cubiertas de las llaves que obturan los agujeros— son un elemento común a saxofones, clarinetes, oboes, fagotes, etc. y los constructores suelen proteger un avance «genérico» de ese tipo que valga para todos ellos y así obtener más réditos económicos. Otro caso, este relativo a la manufactura, es el de los baños, pues saxofones, trompetas, trombones, bombardinos, tubas, etc. se fabrican con latón y, antes del ensamblaje y actuaciones finales, estas herramientas artísticas son sumergidas en una determinada disolución o en un procedimiento de electrolisis. Si un empresario ha descubierto las propiedades beneficiosas de un determinado compuesto de ese tipo, lo suele aplicar a toda esa familia de aerófonos de metal.

mentos —clarinetistas, mayormente— que obtenían un sobresueldo «pasándose» puntualmente a la herramienta de latón. En aquel desierto musical y de repertorio solo existía una pequeña excepción (la zarzuela), que en numerosas ocasiones ni siquiera fue tal, porque revisando las *particellas* comprobamos que el empleo del saxofón era facultativo y sus frases más representativas se las repartían entre los compañeros del foso orquestal. Y si todas estas razones no fueran convincentes para explicar aquel amplio salto temporal entre los dos documentos técnicos, quizá sea suficiente apuntar que en España no se fabricaron saxofones hasta que Francisca Montserrat registró su patente en 1932.

2. HACIA EL PROTOTIPO

El saxofón no ha recibido todavía la atención de historiadores, musicólogos y organólogos, especialmente si lo comparamos con otros instrumentos que pueblan las orquestas y bandas de música, o simplemente aquellos habituales en la música de cámara. El piano, por ejemplo, disfruta probablemente del corpus más extenso, pero otros instrumentos más afines al saxofón, como el clarinete, el oboe o la flauta, también tienen una bibliografía excelente.[3] Seguramente, la relativa novedad del instrumento (apenas 172 años), la falta de «pedigrí», la escasez de repertorio de calidad y buenos intérpretes en el pasado, su errática presencia en la orquesta y su asociación con determinadas músicas «ligeras» como el jazz, han hecho que el saxofón haya sido durante mucho tiempo (injustamente) etiquetado como instrumento menor o de segunda categoría y, por lo tanto, dejado de lado por la comunidad científica. Aunque esta indiferencia está empezando a corregirse en los últimos años, el catálogo de publicaciones todavía es exiguo. No obstante, merecen destacarse ciertos estudios aproximativos, algunos de ellos con un lógico, pero excesivo, partidismo[4] o se basan en información de terceros.[5] Por su-

3. Respecto al clarinete, no podemos dejar de mentar las dos aportaciones del organólogo Albert Rice, *The baroque clarinet*, Nueva York, Oxford University Press, 1992, y *The clarinet in the classical period*, Nueva York, Oxford University Press, 2003, que son de consulta obligada si alguien quiere acercarse al estudio histórico de este instrumento y su extraordinario repertorio. En relación con el oboe, también debemos citar un par de fuentes muy recomendables y que nos sitúan muy acertadamente en su «ecosistema» histórico y constructivo: Bruce Haynes, *The eloquent oboe: a history of the hautboy from 1640-1760*, Nueva York, Oxford University Press, 2001, y Geoffrey Burgess y Bruce Haynes, *The oboe*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2004. La flauta disfruta, asimismo, de mucha información, pero un punto de referencia muy completo, fiable y acertado es el de Ardal Powell, *The flute*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2002.

4. Las válidas aportaciones de Michael Segell, *The devil's horn*: *The story of the saxophone from noisy novelty to king of cool*, Nueva York, Picador, 2005, y de François Billard y Yves Billard, *Histoires du saxophone*, Castelnau-Le-Lez, Climats, 1995, son dos ejemplos de cómo el jazz ha «eclipsado» otras corrientes o estilos en el saxofón.

5. Una fuente en este sentido, pero que recomendamos por sus bien elegidos ejemplos visuales, es la de Andrea Zermani, *Saxo*: *L'instrument mythique*, París, Gründ, 2004.

puesto, los hay que pretenden explicar el papel del saxofón durante un cierto espacio de tiempo[6] o concentrarse en un tema o personaje relacionado.[7]

Casi todas las fuentes aprovechan la oportunidad para mentar a su inventor, Adolphe Sax (1814-1894), como uno de sus más fieles impulsores y valedores.[8] Además, recientemente se celebró el bicentenario de su nacimiento, lo cual hizo que se dieran varias iniciativas para rememorar a este personaje y su legado.[9] Sin embargo, estas y las que les precedieron siguen olvidándose de un enfoque multidisciplinar que explique real y fehacientemente su complejidad e importancia relativa. Es más, casi todas siguen idealizando el personaje y dejan de lado su dimensión como hombre de negocios y empresario que, a fin de cuentas, es lo que fue.

Por otro lado, la literatura en español (o de *topics* que tengan al castellano como lengua vehicular o elemento asociado al saxofón)[10] es aún más reducida e insuficiente.[11] Por tanto, haciendo uso de las nuevas tecnologías para llegar a las fuentes bibliográficas originales, filtrando entre la bibliografía de otros idiomas, y tomando una perspectiva (imprescindiblemente) multidisciplinar, parece más que justificado que hagamos un resumen breve y fiable de la génesis del instrumento.[12] Somos conscientes que retroceder hasta su origen puede parecer desmesurado e innecesario, pero esta decisión está justificada porque el saxofón es un instrumento muy especial, pues es el único superviviente de los instrumentos concebidos íntegramente en la Revolución Industrial que aún se emplea en nuestros conservatorios y formaciones musicales. Este ingenio no es la evolución o mejora de ningún otro utensilio artístico previo, ni podemos encontrarle un ante-

6. La referencia más apropiada en relación con los primeros años del instrumento y su relativa aceptación es la Frederick Hemke, *The early history of the saxophone*, tesis doctoral, Milwaukee, University of Wisconsin, 1975.

7. En este último sentido, merece destacarse el trabajo de un autor canadiense que, aunque sea necesario actualizar, sacó a la luz a la persona que más ha hecho por el instrumento en toda su historia: William-Henry Street, *Elise Boyer Hall: America's first female concert saxophonist: her life as performing artist, pioneer of concert repertory for saxophone and patroness of the arts*, tesis doctoral, Evanston, Northwestern University, 1983.

8. Para acercarse a la vida y a la obra de este personaje, aún es muy útil el trabajo de Malou Haine, *Adolphe Sax: sa vie, son œuvre et ses instruments de musique*, Bruselas, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980.

9. Aunque se trata más bien de un sumario de la exposición que se hizo en el Musée des Instruments de Musique de Bruxelles al efecto, merece destacarse el *Catalogue Sax200*, Bruselas, Éditions du Perron, 2014, por el acertado texto de Dumoulin y las fotografías y los grabados seleccionados.

10. Por ejemplo, sobre el repertorio, podríamos citar el trabajo monográfico de Manuel Miján, *El repertorio del saxofón «clásico» en España*, Valencia, Rivera, 2008.

11. La fuente más conocida en lengua castellana —y que es más bien una aproximación divulgativa a partir de especialistas en los lenguajes del jazz, música contemporánea y repertorio «clásico»— es la de Jean-Louis Chautemps, Daniel Kientzy y Jean-Marie Londeix, *El saxofón*, Cooper City, SpanPress Universitaria, 1998.

12. Aunque en este artículo trazaremos una línea maestra de aquel descubrimiento y concepción, realizamos un estudio más exhaustivo en mi tesis doctoral denominada *La música como elemento legitimador de las revoluciones burguesas del siglo XIX: estudio histórico, económico y organológico del saxofón*, llevada a cabo en la Universidad de Cádiz y dirigida por el doctor Joaquín Piñeiro Blanca.

cedente del que surgiera. En cambio, el resto de las herramientas artísticas cuentan con un pasado extenso, si bien fueron modificadas y adaptadas a las exigencias musicales decimonónicas.[13] En todo caso, los pistones que empezaron a vestir las trompetas y el resto de esa familia a partir de *c.* 1814 podrían considerarse de un valor cercano. Sin embargo, esos dispositivos facilitadores son, efectivamente, añadidos sobre útiles preexistentes. Además, no todos los integrantes de esa parentela los adoptaron y, por ejemplo, el trombón, ha preferido ignorarlos a favor de continuar con las varas. Por tanto, podríamos decir que el saxofón fue una invención radical,[14] a diferencia de las incrementales. No solo se erigió como un instrumento realmente original, nacido al amparo y desarrollo de las técnicas de transformación de la metalurgia y posibilidades del trabajo sobre el latón, sino más meritorio aún, se convirtió en un producto que generó una actividad económica nueva.

Sumergiéndonos en esos comienzos, es inevitable comenzar con Adolphe Sax, quien, con apenas un año de edad, ya residía en Bruselas porque su padre, Charles-Joseph, también constructor de instrumentos, se trasladó allí por razones de proyección laboral.[15] Esta última ciudad ofrecía muchas posibilidades, pues había salido bastante beneficiada al compartir la capitalidad del reino de los Países Bajos del Norte y del Sur que el Congreso de Viena dictó en 1815.

El negocio de Charles-Joseph Sax en aquella metrópoli floreció y se expandió rápidamente, pues tras dedicarse en un principio a fabricar aerófonos de madera como flautas, serpentones o clarinetes, se dedicó posteriormente a los de viento-metal e incluso también a los de cuerda. Además, el rey Guillermo I lo acogió bajo su protección al nombrarle fabricante de la corte (*Fabrican* [*sic*] *de la Cour*),[16] y la administración le encargó varios instrumentos para las formaciones militares.[17] La revuelta de 1830 frenó momentáneamente aquella buena racha empresarial y económica, que volvió a encauzarse cuando el nuevo gobierno belga siguió contando con él para abastecer a las diferentes bandas y fanfarrias castrenses.

Adolphe Sax participaba activamente en el negocio de su padre y se embriagó de todo aquel entusiasmo. Es más, aquella joven promesa no solo destacaba

13. Por ejemplo, los cordófonos frotados tienen numerosos antepasados, además de que el Barroco y los grandes *luthiers* italianos les dotaron de una personalidad que el *Ottocento* no pudo doblegar. Tampoco el piano —que debe mucho de sus actuales perfeccionamientos a esa última época— disfruta de nuestra exclusividad, ya que hunde raíces en el principio del siglo XVIII. Ninguno de los aerófonos de madera se acerca de lejos, ya que flautas, oboes, fagotes y clarinetes estaban más que asentados antes de que la burguesía «tomara» el poder político.

14. Patricio SÁIZ, *Invención, patentes e innovación en la España contemporánea*, Madrid, Oficina Española de Patentes y Marcas, 1999, p. 30.

15. Paul RASPÉ, «Les ateliers de Charles-Joseph Sax à Bruxelles (1816-1852)», *Cahiers Bruxellois*: *Archives de la Ville de Bruxelles*, n.° XLV (2013), p. 191-207.

16. *Almanach Royal de la Cour, des provinces méridionales et de la Ville de Bruxelles pour l'an* 1819, Bruselas, A. Stapleaux, 1819, p. 489.

17. François-Joseph FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens. Deuxième édition. Tome septième*, París, Didot Frères, Fils et Cie., 1866, p. 412.

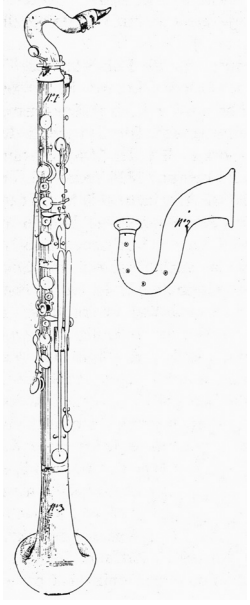


FIGURA 1. *Sketch* de la patente belga del clarinete bajo de Adolphe Sax.
FUENTE: Patente del 21 de junio de 1838 para un *Nouveau système de clarinette-basse* de Adolphe Sax, p. 4.

como ayudante de su progenitor,[18] sino que empezaba a despuntar y llamar la atención también como músico y clarinetista.[19] No obstante, lo más significativo de esa primera época es la protección sobre su primer invento en 1838, un nuevo sistema de clarinete bajo (figura 1) que, simbólicamente, marcaba el comienzo de su carrera como constructor de herramientas artísticas.

Aquel «nuevo» instrumento le supuso muchas alabanzas y críticas positivas, pues lo utilizaba como carta de presentación en los foros musicales más importantes de Bruselas. Consciente de su valía, se presentó con su propio instrumental de madera y latón, esta vez en solitario y sin la tutela de su padre, a la exposición de la industria belga de 1841, una cita obligada para enmarcarse como el mejor inventor de instrumentos de todo el reino. Sin embargo, el novel constructor consi-

18. El catálogo de la exposición de la industria belga de 1835 apuntaba a que Charles-Joseph Sax había presentado veinticinco instrumentos de metal y dieciséis en madera, «entre los que se encontraba un clarinete de boj de 24 llaves, inventado y perfeccionado por Sax hijo». *Catalogue des produits de l'industrie belge admis à l'Exposition de Bruxelles au mois de septembre 1835*, Bruselas, M. Hayez, 1835, p. 98.

19. François-Joseph FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens. Deuxième édition. Tome septième*, París, Didot Frères, Fils et Cie., 1866, p. 413.

guió el segundo premio, lo cual le causó una gran desazón, pues se sentía muy superior a sus rivales y esperaba ser el primero. Ese hecho, presuntamente anecdótico, sumado a las muestras de apoyo al respecto de ciertos intelectuales y músicos,[20] le sirvió como excusa para abandonar Bruselas y lanzarse en 1842 a la conquista de su verdadero objetivo: París.

Antes de entrar en la capital de Francia, merece la pena desarrollar lo sucedido en aquella feria, pues nunca antes se había hablado de él ni, posiblemente, escuchado al saxofón. Según el catálogo oficial,[21] se preveía la exhibición de un *saxophone-basse, en cuivre* [*sic*] —la primera vez en la historia que aparecía escrita esa palabra— que, al final, no fue expuesto porque estaba inacabado, según anunció después el informe del jurado.[22] Ese episodio se enreda un poco si damos crédito a lo que Charles Mahillon[23] dijo seis años más tarde, pues, según él, Adolphe Sax hizo sonar el saxofón detrás de una cortina delante del jurado en aquella feria de 1841 de manera que el instrumento no pudiera ser observado.[24] Dando veracidad a esa declaración, posiblemente Adolphe Sax actuó así para preservar aquel prototipo que aún no estaba protegido o, simplemente, se trataba de un ardid para crear expectación e interés, lo cual nos puede dar pistas sobre el perfil psicológico del personaje al que, adivinamos, le gustaba llamar la atención y adoraba la competición.

Por otro lado, el inventor valón ya había estado de visita en la capital france-

20. El mejor ejemplo lo tenemos en Ambroise-Marcellin Jobard, director del Museo de la Industria de Bruselas desde 1841, quien lo animó a abandonar esta última metrópoli donde «sería ofendido a cada paso». Este influyente teórico le sugirió trasladarse a Francia, «país de las artes, un gran teatro, donde no encontrará las envidias» que a cada momento le asaltaban en Bélgica. *Le Droit*: *Journal des Tribunaux* (18 marzo 1847), p. 268.

21. *Catalogue des produits de l'industrie belge admis à l'exposition de 1841*, Bruselas, Société Typographique Belge, 1841, p. 251-252.

22. «Monsieur Saxe [*sic*] fils a fait entendre, devant la quatrième section du Jury et la commission qu'elle s'était adjointe, un instrument nouvellement inventé par lui, et qu'il nomme *saxophone*: cet instrument paraît destiné à remplacer la contre-basse dans l'harmonie. Il n'a point figuré à l'exposition, parce qu'il n'avait pu être achevé à temps». *Rapports du jury et documents de l'Exposition de l'Industrie Belge en 1841*, Bruselas, Typographie de A. Seghers, 1842, p. 298. Tampoco el cronista más importante del evento apuntó ninguna demostración al respecto. Édouard Perrot, *Revue de l'Exposition des Produits de l'Industrie Nationale en 1841* (Bruselas, ed. por el autor) (1841), p. 247-250.

23. Charles-Borromée Mahillon (1813-1887) fue uno de los constructores de instrumentos belgas más importes del siglo xix. Después de una breve formación en Inglaterra, abrió (1836) su propio negocio en Bruselas. Al igual que Adolphe Sax, abarcó la fabricación de aerófonos de madera y metal, con los cuales se presentaba a las exposiciones nacionales e internacionales de la época en las que solía obtener notables recompensas. Quizá sus años dorados comprendieron las décadas de 1850 y 1860, pues consiguió numerosos contratos para dotar de instrumental a las bandas del ejército, a la par que ampliaba su producción a los instrumentos de percusión. Malou Haine y Nicolas Meeùs (dir.), *Dictionnaire des facteurs d'instruments de musique en Wallonie et à Bruxelles du 9e siècle à nos jours*, Bruselas y Lieja, Pierre Mardaga, 1986, p. 274-275; Ignace de Keyser, «La manufacture générale d'instruments de musique C. Mahillon (1836-1936)», *Les Cahiers de la Fonderie*: *Revue d'Histoire Sociale et Industrielle de la Région Bruxelloise*, n.º 25 (2001), p. 10-13.

24. Charles Mahillon, «Réponse à M. Sax père», *La Belgique Musicale* (4 marzo 1847), p. 2, citado en Malou Haine, *Adolphe Sax: sa vie*..., p. 52 y 263.



FIGURA 2. Clarinete bajo en metal en si bemol de Adolphe Sax, *c.* 1843.
FUENTE: Clarinete bajo en metal de Adolphe Sax, sin número de serie, perteneciente a la colección del Musée de la Musique de París. Fotografía de Thierry Ollivier.

sa hacía dos años, precisamente en 1839, para visitar la novena Feria de la Industria gala. Aunque no participó de forma oficial, entabló contacto con el clarinetista Isaac-François Dacosta (1778-1866)[25] y muy probablemente con otras figuras musicales parisinas de la época.[26] En realidad, fue a colación de aquella muestra de 1839, pero en una publicación de tres años más tarde, cuando volvió a aparecer escrito el sustantivo *saxophone*,[27] más bien haciendo referencia al nuevo clarinete contrabajo de metal que el constructor belga había diseñado (figura 2).[28] Aunque

25. *Annuaire dramatique pour 1846*, Bruselas, Tarride & J-A. Lelong, 1846, p. 158-159.

26. El propio Adolphe Sax reconocía haber tocado en 1839 su recién patentado (1838) clarinete bajo «en presencia de MM. Savart, Dacosta y otros». *Revue et Gazette Musicale de Paris* (6 septiembre 1846), p. 283-285, y *Revue et Gazette Musicale de Paris* (13 septiembre 1846), p. 293-295.

27. «M. Sax fils vient d'inventer une clarinette contre-basse en cuivre; après le tonnerre, c'est bien la plus puissante basse qui existe; ses sons ronds, pleins, vibrants, remplissent entièrement l'oreille et satisferont l'appétit musicale le plus glouton; ce n'est plus un filet, au ruisseau, c'est un fleuve d'harmonie qui coule à pleins bords. Le *Saxophone* [*sic*] est le Niagara du son.» Ambroise-Marcellin JOBARD, *Industrie française: Rapports sur l'exposition de 1839*, vol. 2, Bruselas y París, ed. por el propio autor en Bruselas (Méline) y en París (Mathias), 1842, p. 154.

28. En este caso, podemos observar un ejemplar bajo —no ha sobrevivido ningún ejemplar más grave—, que también nos sirve de referencia.

Jobard decía que esa descripción procedía de la prensa («voici en quels termes en parlent les journaux»), no daba más información ni especificaba si ese llamativo epónimo con el apellido del inventor y el sufijo griego *fono* lo había acuñado el propio Sax o, probablemente, los periodistas.

En cualquier caso, el apoyo clave en París fue de François-Antoine Habeneck (1781-1849) quien, según Comettant,[29] hizo de introductor («chaleureux protecteur de l'ingénieux artiste-facteur») para que los instrumentos del belga se escucharan en presencia de importantes personalidades del Conservatorio y así conseguir una relativa protección y un apadrinamiento.

No obstante, el personaje que marca un valor más aprovechable para la identificación y descripción precisa del instrumento fue el influyente Hector Berlioz (1803-1869), que, en ese tiempo, trabajaba como asistente en la biblioteca del Conservatorio. En la primavera de 1842, Adolphe Sax consiguió una audiencia con él y le ofreció una demostración de sus creaciones más importantes, a saber, el clarinete bajo y el (verdadero) saxofón. El compositor de la *Sinfonía fantástica* se sintió impresionado por el constructor belga («C'est un homme d'un esprit pénétrant, lucide, obstiné, d'une persévérance à toute épreuve, d'une grande adresse») y redactó una crónica de aquel encuentro en uno de los diarios de los que era colaborador:[30]

> El saxofón, llamado así a partir del nombre de su inventor, es un instrumento de metal armado con 19 llaves de forma bastante similar a la del oficleide. No se toca con la habitual boquilla [de taza] de los instrumentos de latón, sino con una parecida a la del clarinete bajo. Así el saxofón se convertiría en el referente de una nueva familia, la de los instrumentos de metal con lengüeta. Tiene registro de tres octavas, que

29. Oscar Comettant, *Histoire d'un inventeur au dix-neuvième siècle*: *Adolphe Sax, ses ouvrages et ses luttes*, París, Pagnerre, 1860, p. 13-14.

30. *Journal des Débats* (12 junio 1842), p. 3.

«Le Saxophon [*sic*], ainsi appelé du nom de l'inventeur, est un instrument de cuivre assez semblable á l'ophicléide par sa forme, et armé de dix-neuf clefs. Il se joue non pas avec une embouchure comme les autres instruments de cuivre, mais avec un bec semblable à celui de la clarinette-basse. Le Saxophone serait ainsi le chef d'une nouvelle famille, celle des instruments de cuivre à anche. Son étendue est de trois octaves, en partant du si bémol grave au-dessous des portées (clef de Fa) ; son doigté est à peu prés le même que celui de la flûte ou de la deuxième partie de la clarinette. Quant à la sonorité, elle est de telle nature que je ne connais pas un instrument grave actuellement en usage qui puisse, sous ce rapport, lui être comparé. C'est plein, moelleux, vibrant, d'une force énorme, et susceptible d'être adouci. C'est fort supérieur, à mon sens, aux notes graves de ophicléides, pour la justesse, pour la fixité du son, dont le caractère d'ailleurs est tout-à-fait neuf et ne ressemble à aucun des timbres qu'on entend dans l'orchestre actuel, si ce n'est un peu à celui du mi et du fa grave de la clarinette-basse. Grace à l'anche dont il est pourvu, le Saxophon peut enfler et diminuer le son ; il produit, dans le haut, des notes d'une vibration pénétrante qui pourraient même être heureusement appliquées à l'expression mélodique. Sans doute il ne sera jamais propre aux traits rapides, aux arpèges compliqués, mais les instruments graves ne sont point destinés aux évolutions légères ; il faut donc au lieu de s'en plaindre, se réjouir de l'impossibilité où l'on sera d'abuser du Saxophon et de détruire son majestueux caractère en lui donnant des futilités musicales à exécuter.

Les compositeurs devront beaucoup à M. Sax, quand ses nouveaux instruments seront devenus d'un usage général. Qu'il persévère, les encouragements des amis de l'art ne lui manqueront pas.»

> comenzarían desde el si bemol grave de debajo del pentagrama (clave de fa); su digitación es prácticamente la misma que la de la flauta o la de la segunda parte del clarinete. En cuanto a la sonoridad, es de tal condición que, hasta donde conozco, no existe actualmente ningún instrumento grave con el cual podría compararse. Su [sonido] es lleno, suave, vibrante, sumamente poderoso y [a la vez] susceptible de ser suavizado. Desde mi punto de vista, lo encuentro muy superior a las notas graves del oficleide, por la afinación y solidez del timbre; cuyo carácter es completamente nuevo y no se parece a ninguno [de los integrantes] de nuestras orquestas, con la excepción de las alturas mi y fa del clarinete bajo. Gracias a la caña, el saxofón puede aumentar y disminuir el sonido; asimismo, produce en las notas del registro agudo una vibración tan penetrante que podría aplicarse con éxito a la expresión melódica. Sin duda, este instrumento no será jamás apropiado para [ejecutar] pasajes rápidos o arpegios complicados, pero los instrumentos graves no están destinados a desempeñar partes ligeras. En lugar de apenarnos por este inconveniente, debemos alegrarnos de que se evite así determinadas banalidades [técnicas] y no se destruya por lo tanto su majestuoso carácter.
>
> Los compositores estarán en deuda con Adolphe Sax cuando sus nuevos instrumentos se generalicen. Si persevera [en su proyecto], no le faltarán apoyos de los amigos del arte.

Aunque esta descripción es considerada por algunos autores como «el certificado de nacimiento del saxofón»,[31] en realidad, se trata más bien de un acercamiento, esta vez un poco más completo, de lo que sería uno de los primeros prototipos del instrumento. En todo caso, a nosotros nos sirve para deducir que este primer espécimen era de registro grave y, sustancialmente, con forma de oficleide (figura 3).[32] La *Revue et Gazette Musicale de Paris* también apuntaba los esfuerzos demostrativos del constructor belga y volvía a hablar de «un nuevo oficleide del que Sax era el autor».[33]

Antes de llegar a la firma de la patente, merecen destacarse tres eventos históricos que, si bien no tienen desarrollo organológico, marcaron las últimas tres etapas para la puesta a punto del instrumento. El primero de ellos fue su debut en concierto público el 3 de febrero de 1844 en la sala Herz de París. Precisamente, se

31. Léon KOCHNITZKY, *Adolphe Sax & his saxophone*, Nueva York, Belgian Government Information Agency, 1949, p. 13.

32. Como es bien sabido, el *oficleide* es un aerófono cónico de latón de insuflación directa. Tiene orificios corporales que se abren o se cierran mediante llaves. Su boquilla es similar a la de los trombones o tubas que solemos llamar *de taza*. En realidad, esta «serpiente de llaves» es la prolongación morfológica hacia el registro grave del *keyed bugle*. Fue patentado en Francia en 1821 por Jean Hilaire Asté (conocido como *Halary*) y disfrutó de mucha popularidad en el siglo XIX hasta que los instrumentos de viento de metal de registro grave y con mejoras en los mecanismos de válvulas lo desplazaron. Jeremy MONTAGU, *The world of romantic & modern musical instruments*, Londres, David & Charles, 1981, p. 92-95.

33. *Revue et Gazette Musicale de Paris* (12 junio 1842), p. 245. La misma entrada igualmente daba a conocer que el creador valón había presentado sus instrumentos delante del director del Conservatorio (Daniel-François Auber) y de varios profesores.



FIGURA 3. Oficleide de Pierre-Louis Gautrot, *c.* 1860.
FUENTE: Oficleide en do Gautrot Breveté, colección del autor. Inscripción *206* en una llave, aunque es probable que no sea el número de serie. Fotografía de José-Modesto Diago Ortega.

trataba de una adaptación para seis instrumentos de viento (*Chant Sacré*) de Berlioz de una parte de su cantata *Herminie* (1829-30), originalmente para voz soprano y orquesta.[34] Diez meses más tarde (1 de diciembre de 1844), tenemos constancia de la primera intervención del saxofón formando parte de una orquesta, concretamente en la del oratorio *Le dernier roi de Juda*.[35] En esta ocasión, la obra

34. Según la prensa, que pese a todo intentaba ser condescendiente, aquel arreglo no satisfizo al público ni al cronista Joseph D'Ortigue («Malheureusement, le morceau écrit ou plutôt arrangé par M. Berlioz pour cette circonstance n'a pas été du goût du public, et je partage l'avis du public à ce sujet»). *La France Musicale* (11 febrero 1844), p. 46. Otro periódico aseguraba que «les exécutants n'avaient pas eu le temps de se familiariser assez avec ces instruments nouveaux», lo que nos confirmaría que aquella ejecución no estuvo bien resuelta. *Revue et Gazette Musicale de Paris* (11 febrero 1844), p. 43. Desgraciadamente, aquel manuscrito está desaparecido.

35. Georges KASTNER, *Manuel général de musique militaire*, París, Firmin Didot Frères, 1848, p. 235. Esta vez, la prensa especializada (*Revue et Gazette Musicale de Paris* (8 diciembre 1844), p. 407-409; *Le Ménestrel* (8 diciembre 1844), p. 2-3, y *La France Musicale* (15 diciembre 1844), p. 365-366) coincidió en el éxito de aquel evento, aunque no apuntaba ninguna intervención significativa o solista del saxofón.

En el año 2017 salió a la luz esta partitura y puede ser consultada gracias a la versión digital (Gallica) de la Biblioteca Nacional de Francia.

fue escrita por Georges Kastner (1810-1867), un músico y teórico de origen alsaciano con el que Sax terminó trabando amistad. Por último, el saxofón tuvo su presentación en una banda de música el 22 de abril de 1845 en la explanada del parisino Campo de Marte.[36] Aquel concierto fue más bien una especie de concurso entre dos formaciones rivales,[37] una de ellas apadrinada por Michele Carafa[38] y otra —en la que había dos saxofones— por el propio Adolphe Sax.

3. LA PATENTE DE 1846

Finalmente, Adolphe Sax protegió el instrumento el 21 de marzo de 1846. Administrativamente, el saxofón nació como una patente de invención que duraría quince años, aunque al final fueron veinte.[39] Este tipo de registro público ofrecía al dueño el poder fabricar y vender el producto, en exclusiva, dentro del territorio nacional, amén de conceder licencias. Asimismo, era una herramienta legal con la que denunciar, ante los tribunales, a aquellas personas que vulneraran ese derecho, consiguiendo en tal caso compensaciones económicas y la confiscación de los bienes conflictivos y la maquinaria que los había producido.

La ley que sustentaba todo aquel sistema se promulgó el 5 de julio de 1844 (*Loi sur les brevets d'invention*),[40] la cual nació con el objetivo de oxigenar al comercio nacional y adaptarse al contexto económico cambiante (aumento de la industrialización, florecimiento de nuevas técnicas, ensanchamiento del mercado, etc.).

Aquella normativa permaneció durante todo lo que quedaba del siglo XIX[41] y

36. Georges KASTNER, *Manuel général de musique militaire*, p. 261-267; *Revue et Gazette Musicale de Paris* (27 abril 1845), p. 134-135.

37. En verdad, ese episodio fue diseñado para legitimar popularmente la organización de las plantillas instrumentales de las bandas regimentales francesas. Con el pretexto de que estaban en decadencia, el mariscal Soult dio poderes a una comisión especial para que valorase tal deficiencia y propusiera cambios en ese sentido. Aquel grupo de trabajo fue presidido por el general Rumigny y lo componían otros presumibles aliados del inventor belga. El resto de los fabricantes previeron una más que evidente reestructuración en las bandas del ejército que les podía conducir a la ruina y se quejaron de la flagrante parcialidad de ese comité y de la conjura de intereses privados. Para desmarcarse de las críticas y evitar cierto grado de responsabilidad, se convocó a los interesados a una demostración pública en el Campo de Marte, donde, no obstante, seguiría arbitrando la discutida comisión.

38. Michele Enrico Carafa (1787-1872) fue un compositor francés de origen italiano que gozaba de una cierta influencia en el panorama musical de París. Amigo de Cherubini y Rossini, trabajó como docente en el Conservatorio desde 1840 y fue director (1838-1856) del Gymnase Musical Militaire, una especie de academia para músicos militares. Michel BRENET, *Les musiciens célèbres*: *La musique militaire*, París, Henri Laurens, 1917, p. 93-94 y 99-100.

39. José-Modesto DIAGO (dir. y prod.), *Sax revolutions: Adolphe Sax's life*, documental en DVD, exp. n.° CA-217-14, Cádiz, EnFin Producciones, 2014, 64 min: son. col.

40. *Bulletin des lois du Royaume de France*, *IXe série, Deuxième semestre de 1844. Tome 29.* París, Imprimerie Nationale, 1845, p. 13-27.

41. El reglamento de 1844 se completó principalmente por disposiciones subsiguientes en el tiempo que no turbaban su eje principal, como, por ejemplo, la del 21 de octubre de 1848, para que la

en parte del siglo XX.[42] Su artículo 1 hacía referencia a que «toda nueva invención o descubrimiento, en todos los géneros de la industria, conferiría a su autor, bajo las consideraciones que se iban a citar, el derecho exclusivo de su disfrute». No se mencionaba la palabra *propiedad* y, en su ítem 2, se añadía que «serían considerados nuevas invenciones o descubrimientos la invención de nuevos productos industriales; y la invención de nuevos métodos, o la aplicación nueva de métodos conocidos para la obtención de un producto o resultado industrial». Esta redacción ampliaba el concepto o noción de lo hallado o descubierto, así como su aplicabilidad y, muy especialmente, evidenciaba un clarísimo enfoque práctico, menos palpable en la anterior normativa (1791).[43]

En la exposición de motivos, el constructor belga justificaba la existencia del saxofón como instrumento con el carácter de las cuerdas, pero a la vez con mayor intensidad, lo cual también lo hacía eficaz para emplearse en espacios abiertos.[44] Es decir, que podía actuar individualmente o como «puente» entre la masa suave de los cordófonos y la fuerte de los metales.[45]

El documento y su *sketch* (figura 4) no explicaban cómo se llegó a ese alumbramiento ni por qué aparecían dos modelos o patrones claramente diferentes, los de la izquierda (números 2, 3 y 4), con la campana hacia arriba, y los de la derecha (números 1, 5, 6, 7 y 8), con una forma más convencional.

Si nos centramos en los dos diseños principales (números 1 y 2), comprobamos que el primero de ellos se parece a un ejemplar de nuestros días, mientas que el segundo tiene un perfil de *oficleide*.

---

ley del 5 de julio fuera extendida a las colonias y sus disputas, a sus respectivas cortes judiciales; la de 5 de junio de 1850, ídem respecto a Argelia; la de 31 de mayo de 1856, por la que el inventor interesado pudiera introducir en Francia objetos ya patentados de modelos, máquinas o artículos para ser presentados en las exposiciones, etc., Alfred-J. BOULT, *Digest of British and foreign patent laws*, Londres, Bemrose & Sons, 1895, p. 156 y 164.

42. Solamente en 1902 se modificaron tres artículos (11, 24 y 32) que apenas afectaban al espíritu general de la normativa. En 1944 se atendió al ítem 3 —que tocaba a los productos farmacéuticos— y en los años sesenta se produjo un viraje definitivo hacia la convergencia sobre una ley europea de patentes que exigía una ruptura con el anterior texto decimonónico. Alain BELTRAN, Sophie CHAUVEAU y Gabriel GALVEZ-BEHAR, *Des brevets et des marques*, París, Fayard, 2001, p. 31-32, 38-39 y 157-162.

43. Como es bien sabido, la Revolución Francesa eliminó los privilegios feudales y las corporaciones recibieron un duro golpe, pues tuvieron que adaptarse o mudar al nuevo modelo industrial capitalista basado en la libre competencia. La Asamblea gala aprobó su primera ley mayor sobre propiedad intelectual e industrial el 7 de enero de 1791, completada por el reglamento del 25 de mayo del mismo año. Joseph-Marie BLANC-SAINT-BONNET, *Code des brevets d'invention*, París, Audin, 1823, p. 71-94.

44. «J'ai cherché le moyen d'y remédier en créant un instrument qui par le caractère de sa voix [*sic*], pût se rapprocher des instruments à cordes, mais qui possédât plus de force et d'intensité que ces derniers. Cet instrument c'est le saxophone [*sic*]». Adolphe SAX, «Brevet d'invention de quinze années pour un nouveau système d'instruments à vent, dits: Saxophones». París, patente n.° 3226 (21 de marzo de 1846), Institut National de la Propriété Industrielle (INPI), Département des Systèmes d'Information (DSI), Pôle Archives [de Courbevoie, Francia], p. 2-3.

45. Georges KASTNER, *Méthode complète et raisonnée de saxophone*, París, Brandus et Cie., [1845], p. 22.

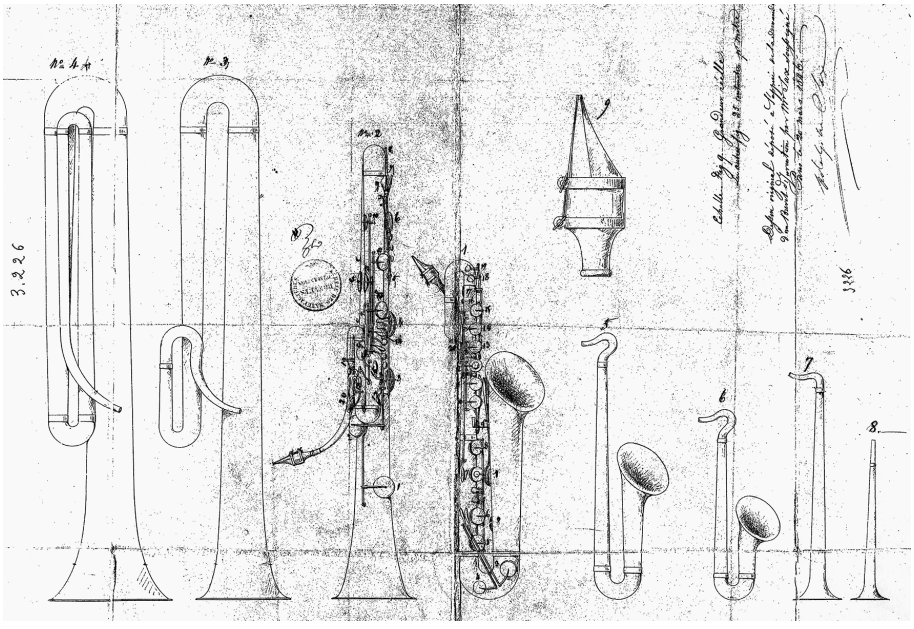


FIGURA 4. *Sketch* de la patente del saxofón (1846).
FUENTE: Patente del 21 de marzo de 1846 para un *Système d'instruments à vent, dits saxophones* de Adolphe Sax, p. 5.

Yendo hacia el cotejo de su digitación (tabla 1) y siguiendo la numeración de la patente, verificamos que ambos prototipos tienen el mismo número de llaves, pero producen alturas diferentes. Sin embargo, lo que más llama la atención es que el segundo tenía tres llaves de octava,[46] con la consiguiente complejidad añadida a una, ya de por sí, intrincada morfología. No obstante, si releemos la descripción de Berlioz que apuntábamos antes, es evidente que el compositor vio y escuchó un ejemplar de este tipo.

46. Originariamente, los saxofones tenían dos llaves de octava —es decir, dos pulsadores que abrían dos orificios en el cuerpo del instrumento— que daban acceso a las alturas desde re_5 hasta $sol\#_5$ y desde la_5 a fa_6 (tomando como referencia el índice altura de notación científica), respectivamente. Sin embargo, esta concepción no favorecía la ergonomía ni la velocidad del mecanismo, y los principales constructores de principios del siglo XX «unificaron» y simplificaron este mecanismo con un solo botón que, dependiendo de qué nota se quiera conseguir, accionaba convenientemente la apertura de uno u otro plato.

Las primeras aproximaciones para conseguir ese mecanismo único de acción doble se deben a Ali-Ben-Sou-Alle y a su patente del 22 de septiembre de 1860. José-Modesto DIAGO, «Ali-Ben-Sou-Alle's turcophone patent (1860): the closest bridge between clarinet and saxophone», *Galpin Society Journal*, n.º LXXII (2019), p. 154-157 y 175-191.

TABLA 1
Comparativa digital de los dos prototipos de saxofones de la patente original.

Saxofón barítono (de forma convencional) afinado en mib		*Saxofón (bajo?) (de forma oflicléidea) afinado en do*
Altura	*Número de llave*	*Altura*
Si (con la llave cerrada)	1	Si♭ (con la llave cerrada)
Do#	2	Do
Re	3	Do#
Re#	4	Re
Mi	5	Re#
Fa	6	Mi
Fa#	7	Fa
Sol	8	Fa#
Sol#	9	Sol
La	10	Sol#
La#	11	La
Si	12	La#
Do	13	Si
Do#	14	Do
Re	15	Do#
1.ª llave de octava	16	Re
Re#	17	Re#
Mi	18	1.ª llave de octava
Fa	19	2.ª llave de octava
2.ª llave de octava	20	3.ª llave de octava

FUENTE: Adolphe SAX, «Brevet d'invention de quinze années pour un nouveau système d'instruments à vent, dits: Saxophones», París, patente núm. 3226 (21 de marzo de 1846), Institut National de la Propriété Industrielle (INPI), Département des Systèmes d'Information (DSI), Pôle Archives [de Courbevoie, Francia], [p. 3-4]. (Copia privada del documento).

A partir de toda esta información, podríamos deducir que las progresiones de Adolphe Sax para sacar adelante su instrumento procedieron del otrora popular oficleide, al cual le acopló una boquilla de lengüeta simple y similar a la de los clarinetes. En relación a estos últimos, también es manifiesto que el constructor belga tomó «genética» de sus ejemplares bajos de madera y metal (figuras 1 y 2), como, por ejemplo, en la forma de las campanas y ciertas similitudes en la digita-

ción: todos los agujeros cierran mediante llaves y ninguno con la yema de los dedos.

Sirviéndonos de una sencilla metáfora,[47] podríamos decir que el saxofón es un «alumbramiento múltiple» de instrumentos mellizos —que no gemelos—, donde tan solo uno de ellos ha logrado sobrevivir.[48]

4. EL SAXOFÓN EN FRANCIA Y ESPAÑA HASTA EL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XX

Si en 1841 localizamos por primera vez escrita la palabra *saxophone* en un medio de comunicación extranjero, en España solo tuvieron que esperar cinco años para leerla en la prensa.[49] Y, dando crédito a una fuente un tanto compleja de autentificar,[50] en 1850 se ofreció el debut público del instrumento en territorio español, precisamente en Barcelona. Aquella actuación y las que le siguieron, fueron protagonizadas por músicos castrenses, lo cual hacía presagiar una relativamente temprana y masiva incorporación del instrumento a la paleta de las bandas de música. Aquel anidamiento no fue exactamente rápido y, lo que es peor, no supuso el trampolín hacia otras formaciones y géneros más «elevados» como la orquesta o la música de cámara.

En Francia, la inclusión de saxofones en las formaciones del ejército se reguló por primera vez en 1845[51] y desde entonces, con lapsus temporales más cortos

47. Evitando los términos técnicos y especificaciones innecesarias, convendremos que los hermanos gemelos surgen a partir de que un único embrión se divida accidentalmente en dos durante las primeras fases de su desarrollo. Este par de sujetos coinciden en todos sus rasgos —o sea, son idénticos— y, en consecuencia, comparten la totalidad de sus genes. Por otro lado, los hermanos mellizos se originan por fecundación separada. Los individuos resultantes no son iguales, pero comparten determinada carga genética.

48. Hasta la fecha no ha aparecido ningún ejemplar original de forma *oficléidea*.

49. *El Heraldo* (28 octubre 1846), p. 4. En realidad, se trataba de una noticia titulada «Instrumentos de música» bastante complaciente hacia Adolphe Sax que exaltaba las bondades del hábil fabricante y su (teórico) potencial empresarial, pues, según el periodista, el belga daba trabajo a doscientos operarios. En cualquier caso, entre las mejoras y los nuevos instrumentos, se destacaban los «Sax-horn, los trombones de Sax, el clarinete bajo, el clarinete contrabajo, los saxofonos, etc.».

La primera vez que encontramos en la prensa hispana al inventor valón fue formando parte del elenco de artistas y productores que habían cedido instrumentos de su factura a «cinco músicos ingleses» —a todas luces, los hermanos Distin— para hacer un concierto benéfico. *El Clamor Público* (6 junio 1844), p. 3.

50. Vicente Vega, *Diccionario de rarezas, inverosimilitudes y curiosidades*, Barcelona, Gustavo Gili, 1965, p. 291-292. Según el autor, en 1850 se expuso en los escaparates de la casa España un «sax-hophon» [*sic*]. Uno de los músicos del regimiento Valencia n.º 23 destacados en la ciudad condal ofreció el primer concierto de este instrumento en la iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes, obteniendo críticas encontradas. No obstante, el jefe de la banda de esa falange, el coronel Valero, lo incluyó desde ese momento en su destacamento que semanalmente ofrecía conciertos en la Rambla de las Flores, frente al Liceo.

51. *Moniteur de l'Armée* (10 septiembre 1845), p. 2.

que largos,[52] siempre hubo representantes de la familia en puestos titulares. Sin embargo, en España, si bien estamos seguros de que algunos ejemplares convivían entre los componentes de nuestros grupos militares,[53] estaban de forma irregular, es decir, sin apoyo de una reglamentación oficial. En este sentido, la primera legislación española que dispuso saxofones en las plantillas regimentales data de 1875 (Reglamento para la organización de las músicas y charangas de los cuerpos de Infantería y Regimientos a pie de las demás Armas e Institutos).[54]

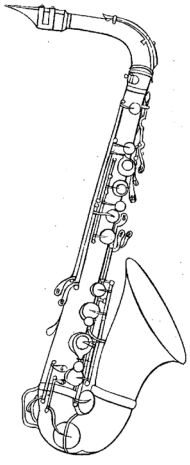


FIGURA 5. Diseño del saxofón alto en el método de Beltrán.
FUENTE: José-María BELTRÁN, *Método completo de saxofón*, Madrid, Antonio Romero, 1871, tabla general de las posiciones del saxofón (sin paginar).

Respecto al mercadeo del instrumento, sabemos que, desde la liberalización de la patente (1866), los franceses fabricaban y vendían sus propios saxofones, mientras que en España simplemente se los importaban.[55] Esta práctica fue habitual

52. José-Modesto DIAGO (dir. y prod.), *Sax revolutions: Adolphe Sax's life*, documental en DVD, exp. n.° CA-217-14, Cádiz, EnFin Producciones, 2014, 64 min: son. col.

53. Ricardo FERNÁNDEZ, *Historia de la música militar de España*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2000, p. 202.

54. Miguel ASENSIO, *El saxofón en España (1850-2000)*, tesis doctoral, Valencia, Universidad de Valencia, 2012, p. 55-56, y *Reglamento de uniformidad y disposiciones sobre músicas, armeros y armamento*, Madrid, Imprenta de la Dirección General de Infantería, 1877, p. 69-76.

55. El célebre almacenista madrileño Bernabé Carrafa quizá fue el primero (1857) que los encargó y revendía, adquiriéndolos en este caso del propio inventor. *Gran almacén de música é instrumentos músicos* [*catálogo de instrumentos*] *de Bernabé Carrafa*, Madrid, ed. por el propio empresario, [1 de mayo de 1857], p. 23-24.

Para conocer más sobre este tipo de empresas y su particular idiosincrasia, véase Cristina BORDAS, *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid, 1770-1870*, tesis doctoral, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004.

—y creemos que la única— en la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, al menos hasta que Montserrat apostó por la primera línea fabril del instrumento en España. Aunque hemos encontrado saxofones antiguos con el nombre o la marca de fábrica de empresarios hispanos (por ejemplo, Carmelo Sánchez Laviña de Valencia o Casa Erviti),[56] son ejemplares que se han producido en Francia —e incluso en otros lugares, como la antigua Checoslovaquia—, por lo que suelen llevar también una segunda huella de origen. En todo caso, las empresas instrumentales españolas —dejando de lado lo relativo a la luthería y su idiosincrasia artesanal— solo se interesaron en la producción de instrumentos de tecla (principalmente pianos, pero también armóniums y organillos), guitarras y algunos metales de señal.[57] Asimismo, al importar el instrumento, también deducimos que su precio era elevado, un condicionante que ralentizó su incorporación en las bandas militares y civiles (o siquiera, también, en las charangas y grupos de música popular).

Afortunadamente, ese coste se moderó en los últimos años del Ochocientos porque el precio en Francia continuaba bajando al haber más oferta. Sin embargo, esa buena noticia no se cristalizó en la música de cámara y salón de aquel momento que seguía sin despertar (y tardaría mucho en hacerlo). Es más, como hemos dicho antes, la primera edición española de una obra original para saxofón y piano data de 1958.[58]

La situación didáctica del instrumento estaba algo mejor, pues en 1871 ya pudimos leer en castellano un manual original para el instrumento (*Método completo de saxofón*) elaborado por José-María Beltrán,[59] eso sí, con indicaciones y figuras muy trasnochadas incluso para aquella época (figura 5).[60] Esta guía y las

56. Esta afamada firma donostiarra fue fundada por el comerciante de música José de Erviti y Segarra (1852-1900). Aunque estudió composición y ejerció la pedagogía, este pamplonés se inclinó más bien hacia los negocios en Madrid y Mérida, aunque posteriormente los dirigiría desde San Sebastián. «José de Erviti y Segarra (1852-1900)», <http://erviti.com> (consulta: 23 abril 2018).

57. Cristina BORDAS, *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, vol. 2, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2001, p. 15-16.

No obstante y respecto a estos últimos —metales— y los aerófonos de madera, Cataluña fue una zona también interesada en su comercio, con constructores oriundos o asentados en su territorio —Francesco Bernareggi, Andreu Vidal, Schmid, Joan Ayné, etc.— que suministraban instrumentos, seguramente a baja escala, a las formaciones bandísticas militares y civiles de alrededor y puede que del resto del Estado. Al igual que Montserrat, estos empresarios «menores» merecen un estudio más profundo y analítico para conocer cuál era la potencia de su producción real y con quién hacían negocios.

58. Jean-Marie LONDEIX, *A comprehensive guide to the saxophone repertoire 1844-2003*, Cherry Hill, Roncorp, 2003, p. 259. En realidad, otro autor —MIJÁN, *El repertorio del saxofón*, p. 418— solo ha localizado doce partituras para saxo y piano hasta 1970 (véase el anexo 1).

59. Según una breve reseña biográfica suya, este valenciano nacido en 1827 estaba destinado a ser músico militar desde el comienzo de su andadura, pues con apenas veintidós años obtuvo su oposición —entendemos con el clarinete— en el regimiento de Infantería de Zamora n.° 8. Once años después, ya era director de banda y durante el resto de su carrera no paró de atesorar importantes distinciones castrenses. Ricardo FERNÁNDEZ, *Historia de la música militar de España*, p. 243.

60. Obsérvese el posicionamiento de la lengüeta hacia arriba, una manera muy arcaica de formar la embocadura.

que le siguieron, como *Método completo y progresivo de saxofón y sarrusofón* (1886), de Juan Marcos y Más; o las traducciones al español de los de Beeckman (1894), Mayeur (1896) o Klosé (1901) tenían como objetivo de clientela a los músicos de regimiento, que iban poco a poco aumentando. Asimismo, los artistas al saxofón de esas formaciones que tuviesen cierta pericia eran invitados a tomar parte de forma eventual en las orquestas sinfónicas y, principalmente, en otras formaciones o en otros géneros como zarzuelas u obras análogas (operetas, sainetes…)[61] cuando el saxofón fuera requerido en la plantilla. Un ejemplo representativo de estas últimas fue Pablo Sorozábal, que introdujo el saxofón en *Katiuska* (1931), *La isla de las perlas* (1933), *La del manojo de rosas* (1934), *No me olvides* (1935), *Black el payaso* (1942) y *La eterna canción* (1945).[62] Evidentemente, no hay parangón con lo que Francia ofrecía al instrumento —que también tenía sus contradicciones, por ejemplo, que no existió un magisterio oficial para el saxofón en el Conservatorio de París hasta 1942—, pero, a todas luces, más fértil.

5. LA PATENTE DE MONTSERRAT (1932)

Doña Francisca Montserrat Virgili, residente en Barcelona[63] y representada por Jaime Isern, depositó el 14 de diciembre de 1932 un expediente de solicitud de patente de introducción para un «procedimiento de fabricación del instrumento de música llamado saxofón».[64] El documento se componía de siete folios y un esquema. En la memoria descriptiva comentaba que el saxofón era un instrumento que se construía en varios países europeos y en Estados Unidos, pero que, hasta esa fecha, todavía no se había iniciado en España. Por ello y tras vencer «grandes dificultades», había conseguido introducir la manufactura del saxofón en la forma y por las técnicas usadas en el extranjero —sin especificar ningún territorio—, por

61. También era muy común que uno de los clarinetistas «fijos» de esas formaciones tocara accidentalmente el saxofón para determinados pasajes importantes. No obstante, si aquellas melodías o aquellos contracantos no eran sustanciales, se transportaban a otra voz —clarinetes, oboes, fagotes o fiscornos, mayormente— para ahorrar en personal y «simplificar» la ejecución.

62. Miján, *El repertorio del saxofón*, p. 351-352 y 438-441. En total, este autor ha encontrado poco más de setenta zarzuelas que convocan al instrumento de latón hasta 1971.

63. Curiosamente, el documento más antiguo (1522) del Estado español y que protegía una invención (Real Cédula de Privilegio de Invención), le fue concedido (y de por vida) a otro catalán, Guillén Cabier, para un «ynstrumento para hazer andar con calma navios de alto bordo». Patricio Sáiz, *Legislación histórica sobre propiedad industrial: España (1759-1929)*, Madrid, Oficina Española de Patentes y Marcas, 1996, p. 27.

64. Francisca Montserrat Virgili, «Patente para un procedimiento de fabricación del instrumento de música llamado saxofón», Barcelona, patente n.° 129100 (14 de diciembre de 1932), Oficina Española de Patentes y Marcas [de Madrid], p. 1 (copia privada del documento). Quiero dar las gracias a Patricio Sáiz González, Fernando Hernández Izquierdo y Carmen Montes Vaquero por este duplicado y su amabilidad al atenderme.

lo que a ese efecto solicitaba una patente que le garantizara la exclusividad de ese procedimiento de fabricación.

Tras una breve descripción de las generalidades constructivas en cuestión —tubo cónico de metal, soldaduras, boquilla de lengüeta, etc.—, Montserrat introducía la primera de las novedades, a saber, la del estiraje hacia el exterior de las chimeneas de los orificios en el cuerpo del instrumento, para lo cual decía emplear una máquina especial de estampado con matrices correspondientes a cada orificio. (La otra manera, entendemos, era la de que ese cuello fuera postizo —es decir, hecho externamente—, y después soldado al cuerpo del instrumento.)

Asimismo, también adelantaba que habían mejorado las zapatillas —o lo que ella llamaba *tapas planas*— mediante cinco elementos que hacían que el cierre fuera «perfecto» y suave: un plato ligeramente curvo, una membrana flexible, un aro que distiende ese tejido, un disco de fieltro y otro exterior que entendemos haría de resonador (figura 6).

Por último, la empresaria anexó al instrumento un «graduador de notas» (figura 7), es decir, un mecanismo accesorio de «roscas tubulares» que se colocaba entre la boquilla y el tudel. En realidad, se trataba de un recambio que, girando hacia un sentido u otro, alargaba o acortaba la longitud del tubo, con la consiguiente afectación en la altura.

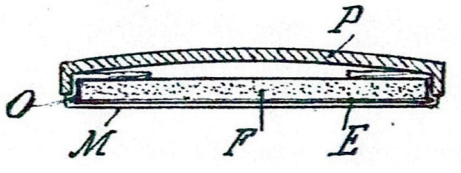


FIGURA 6. Diseño de las zapatillas de los saxofones Montserrat según la patente.
FUENTE: Patente del 14 de diciembre de 1932 para un «procedimiento de fabricación del instrumento de música llamado saxofón» de Francisca Montserrat Virgili, p. 8 («hoja única» [*sic*]).

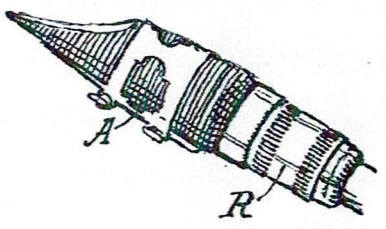


FIGURA 7. «Graduador de notas» de los saxofones Montserrat según la patente.
FUENTE: Patente del 14 de diciembre de 1932 para un «procedimiento de fabricación del instrumento de música llamado saxofón» de Francisca Montserrat Virgili, p. 8 («hoja única» [*sic*]).

Tras estas tres novedades principales, la señora Montserrat desarrolló en una «nota» siete puntos en los que trataría de completar y especificar las citadas características. Por ejemplo, en el primer epígrafe volvía a señalar el trabajo al torno con el empleo de un «alma», o lo que hoy llamamos *mandril*, para conseguir la conicidad de cada tipo de saxofón (*sopranino*, soprano, alto, etc.). En el segundo enunciado se comentaba la determinación de la situación y del diámetro de los orificios mediante unas «galgas» —entendemos, unos patrones, anclas o modelos— relacionados con la forma y dimensiones del tubo.

Los números tres y cuatro se relacionaban nuevamente con las chimeneas, pero además aportando que esos cuellos terminarían con «un círculo rebordeado» (figuras 8*a* y 8*b*), ya sea por soldadura o estiraje, para que se adaptasen mejor las zapatillas. Por último, los ítems cinco y seis retomaban la especificidad de las zapatillas y su colocación en los platos para que, por medio de llaves con «palancas, varillas, guías, topes, muelles y resortes», se mejorara la pulsación del instrumento; y el número siete volvía a recalcar el mecanismo auxiliar de rosca para el control de la afinación.



FIGURA 8*a*. Chimenea rebordeada de los saxofones Montserrat según la patente.
FUENTE: Patente del 14 de diciembre de 1932 para un «procedimiento de fabricación del instrumento de música llamado saxofón» de Francisca Montserrat Virgili, p. 8 («hoja única» [*sic*]).



FIGURA 8*b*. Chimenea rebordeada en un saxofón original.
FUENTE: Chimenea de un saxofón Montserrat original, colección del autor, número de serie 23760. Fotografía de José-Modesto Diago Ortega.

Sin extendernos demasiado en el marco legal, la patente de la señora Montserrat obedecía al entonces vigente Real Decreto-Ley, de 26 de julio de 1929, el cual

permaneció en vigor hasta 1986.[65] En comparación con la normativa paralela en Francia que anteriormente hemos esbozado, la española era similar, pues obedecía a preceptos capitalistas y liberales clásicos (que en mayor o menor medida ya impregnaban las principales normativas anteriores de 1811, 1820, 1826, 1878 y 1902). En ese sentido, el artículo 1 dejaba claro que podría ser objeto de «propiedad industrial» aquella «creación o descubrimiento de cualquier invento relacionado con la industria», es decir, que tuviera una aplicabilidad provechosa. Si nos centramos en las patentes (pues existían cinco títulos de propiedad: patentes, marcas, modelos de utilidad, nombres comerciales y películas), se volvía a subrayar el espíritu productivo de la norma: «Se reconoce el derecho para emplear y utilizar exclusivamente una invención en la industria y dar al comercio o poner en venta los objetos fabricados, procedentes de esta invención, por un tiempo determinado». Además, y si se trataba de perfeccionamientos sobre algo ya conocido, también se podrían proteger «aparatos, instrumentos, procedimientos o sucesión de operaciones mecánicas o químicas, […], siempre que vayan encaminadas a obtener un resultado o producto industrial».[66]

Además, la ley distinguía entre tres tipos de patentes: invención, introducción y explotación, siendo la de Montserrat de la segunda clase, es decir, para importar del extranjero invenciones y procedimientos no practicados en España, aunque lo estuvieran siendo en otros países. Ahora bien, obligaba a la fabricación y explotación del objeto protegido, pues no era suficiente con la apropiación de la tecnología.[67] Otra característica significativa era que solo se podían disfrutar du-

65. *Grosso modo* y oteando todo el sistema legislativo, la primera ley sobre patentes que conoció España la promulgó José Bonaparte (Real Decreto de 16 de septiembre de 1811) y se trató prácticamente de un calco de la francesa de 1791. La segunda se decretó durante el Trienio Liberal (2 de octubre de 1820) y, aunque fue abolida de forma nominal —no exactamente *de facto*— por Fernando VII, este cedió a presiones burguesas y liberales, y sancionó (1826) una nueva normativa, «moderna» en el contenido, pero con vocabulario del pasado. (Es decir, en vez de patentes de invención, se concedían «privilegios» que, en cualquier caso, eran accesibles a todo aquel que los pidiera y no exclusivos del arbitrio regio.) Tuvimos que esperar hasta 1878 para conocer un nuevo decreto que actualizaría y ampliaría el anterior, pero con la vocación capitalista y liberal intacta. No obstante, con el mundo cada vez más complejo, conectado y necesitado de acuerdos multilaterales, fue imperativa una nueva reforma (1902) que habría de englobar todos los aspectos que cubría la propiedad industrial (patentes, marcas o signos distintivos, dibujos y modelos de fábrica, nombres comerciales, recompensas industriales…).

66. Patricio Sáiz, *Legislación histórica sobre propiedad industrial*: *España (1759-1929)*, Madrid, Oficina Española de Patentes y Marcas, 1996, p. 412-472.

67. Curiosamente, fue otro catalán (Tomás José Dalmau y García) el que, legítimamente, registró por primera vez en España, el 21 noviembre de 1877, un «procedimiento para reproducir y transmitir los sonidos y voces articuladas, con su tono, intensidad y calidad», es decir, el teléfono. (Antes de que se celebraran acuerdos supranacionales en este sentido, no había un reconocimiento de la prioridad del primer inventor más allá de las fronteras de su propio país. Eso permitía que cualquier persona se «adueñara», mediante una patente de introducción —en el caso de Dalmau, durante cinco años—, de la explotación de un significativo y/o lucrativo invento si presentaba la solicitud antes que el verdadero inventor.) Legalmente, Graham Bell no pudo hacer nada para tumbar la patente del catalán —pese a que la suya en origen era de marzo de 1876—, pero depositó también la propia (en forma de Privilegio de Invención por diez años) en nuestro país un mes más tarde (exactamente el 27 de diciem-

rante diez años —en contraposición a los veinte de un registro de invención—, a lo largo de los cuales era obligatorio el pago de una tasa anual que asimismo acreditaba su explotación.[68]



FIGURA 9. Sello de los saxofones Montserrat.
FUENTE: Campana de un saxofón Montserrat original, colección del autor, número de serie 23760. Fotografía de José-Modesto Diago Ortega.

Volviendo al propio instrumento y para finalizar su descripción, debemos apuntar que el registro tradicional según la notación científica se extiende desde el $si\flat_3$ hasta el fa_6, es decir, el habitual en la época y prácticamente el mismo que los ejemplares que se fabrican en la actualidad que suben un semitono más. No obstante, el Montserrat tiene un par de llaves auxiliares para trinar cómodamente sol-sol# y re_6-$re\#_6$ que hoy en día no se agregan. La digitación y pulsación del

bre de 1877), y la desarrolló protegiendo avances más novedosos en materia de telefonía («Perfeccionamientos de la telefonía eléctrica», la llamó) para que superasen a la de Dalmau. «Buscador de propiedad industrial», <http://historico.oepm.es/buscador.php> (consulta: 20 abril 2018); Patricio SÁIZ, *Invención, patentes e innovación en la España contemporánea*, Madrid, Oficina Española de Patentes y Marcas, 1999, p. 138; Gabriel TORTELLA, *El desarrollo de la España contemporánea*: *Historia económica de los siglos XIX y XX*, Madrid, Alianza, 1994, p. 188, y Manuel SILVA, *El Ochocientos*: *Pensamiento, profesiones y sociedad*, Zaragoza, Real Academia de Ingeniería, 2007, p. 25.

68. Patricio SÁIZ, *Legislación histórica sobre propiedad industrial*: *España (1759-1929)*, Madrid, Oficina Española de Patentes y Marcas, 1996, p. 424.

En el expediente que acompaña la patente, el señor Isern (el abogado de la firma) hizo efectivo el pago durante toda esa década, aunque en asiento de 1940 se produjeron tres ingresos a los que acompaña un sello con la palabra *moratoria*, entendemos porque el sistema se congeló por la calamidad de lo que sucedió en la Guerra Civil.

instrumento no es del todo ágil, pero su finalización estética está muy conseguida, no solo por los motivos florales de la campana (figura 9),[69] sino porque algunos pulsadores incorporan nácar y no era —ni es— lo habitual.

La inscripción inclinada *Victor* sobre un escudo en el que alcanzamos a ver lo que podría ser la señera y a la derecha una suerte de estrella de seis puntas o de David, más unas ondas en la parte de arriba (quizá simbolizando las olas del mar), la hemos localizado también en algunos catálogos y comunicaciones de la firma con la leyenda «La marca de los concertistas» (figuras 10 y 11), seguramente haciendo referencia a la gama alta de sus productos.



FIGURA 10. Marca de fábrica de Montserrat.
FUENTE: Folleto publicitario de la marca Montserrat, *c.* 1944.



FIGURA 11. Portada de un folleto publicitario de Montserrat.
FUENTE: Folleto publicitario de la marca Montserrat, *c.* 1944.

69. Quisimos saber si ese nombre (*Victor*) se debía al marido —o alguno de los hijos de la señora—, pero, desde luego, no coincide con el de la esquela de D. Álvaro-Francisco Puig Pena ni el de ninguno de sus descendientes directos. *La Vanguardia* (17 octubre 1957), p. 12.

6. CONCLUSIONES

Tras una confrontación directa del documento (figura 12) con un saxofón original de nuestra propiedad (número 23760) (figura 13), así como varias pruebas de sus posibilidades tímbricas, podemos asegurar que la aportación de Montserrat resulta muy interesante. Desde el punto de vista técnico de la patente, la construcción del instrumento es fiel a sus preceptos[70] y se observa un esfuerzo en la manufactura que ofrece como resultado un producto que podría competir cualitativamente con los mejores ejemplares franceses y estadounidenses de su época (y en los que, por otro lado, se inspira).

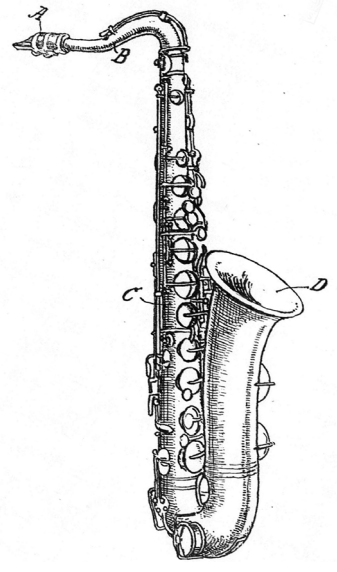


FIGURA 12. Dibujo completo del saxofón Montserrat según el diseño de la patente. FUENTE: Patente del 14 de diciembre de 1932 para un «procedimiento de fabricación del instrumento de música llamado saxofón» de Francisca Montserrat Virgili, p. 8 («hoja única» [*sic*]).

70. En no pocas ocasiones, los inventores registraban una idea o un planteamiento de dudosa proyección y aún menos viabilidad técnica y comercial. Con esta maniobra, condicionaban a un tercero que pudiera apropiarse de aquel «avance» y, finalmente, sacar rendimiento económico con él. Por ejemplo, en la segunda patente del saxofón (1866), el propio Adolphe Sax se reservaba la posibilidad de construir el instrumento con válvulas («saxophones à pistons ou à pistons et à clefs»), una «fantasía» que no pasó del planteamiento en el papel y ni siquiera tuvo un dibujo *sketch* en su documento de origen. Adolphe SAX, «Brevet d'invention de quinze années pour des perfectionnements apportés aux instruments de musique dits Saxophones», París, patente n.° 70894 (19 de marzo de 1866), Institut National de la Propriété Industrielle (INPI), Département des Systèmes d'Information (DSI), Pôle Archives [de Courbevoie, Francia], p. 4 (copia privada del documento).



FIGURA 13. Saxofón original Montserrat.
FUENTE: Saxofón Montserrat original, colección del autor, número de serie 23760. Fotografía de José-Modesto Diago Ortega.

Tomando como referencia la mayor recopilación de patentes relativas al saxofón que existe[71] y apoyándonos en el motor de búsqueda americano de patentes (PatFT),[72] hemos querido seguir aquel rastro y conocer cuáles fueron en origen aquellas tecnologías que importó Montserrat.

Respecto a la creación de los agujeros y conformación de las chimeneas, creemos que se inspiró en una patente americana de Alfred John Johnson, superintendente de una empresa (York Band Instruments Company) de Grand Rapids, Míchigan, quien en 1925 depositó una patente —publicada tres años más tarde con el número 1,690.862— titulada simplemente *Saxophone*. El objeto de este documento era el de proporcionar una estructura en la que no haya fugas de aire, evitar las juntas soldadas y el escape de saliva a través de los agujeros y, por últi-

71. Günter DULLAT, *Internationale Patentschriften (I)* y Günter DULLAT, *Internationale Patentschriften im Holz- und Metallblasinstrumentenbau. Saxophone (II), 1916-1973*, Nauheim, ed. del propio autor, 1995.

72. «USPTO Patent Full-Text and Image Database», <http://patft.uspto.gov/netahtml/PTO/search-bool.html> (consulta: 21 marzo 2018).

mo, que la zapatilla descanse suave y eficazmente en una superficie redondeada.[73] Dos años más tarde a ese primer registro (1927), Johnson lo llevó a Europa y depositó una patente muy similar en Londres («Tone hole for saxophone or similar instrument and the process of manufacturing», con el número 280.752) para proteger su idea en Gran Bretaña. En esa ocasión explicaba un poco más el procedimiento para «sacar» el cuello de la chimenea mediante un escariador (un tipo de mandril),[74] pero esta vez no decía nada de los bordes redondeados —prácticamente idénticos a los que vestía Montserrat— que apuntaba en el primer registro americano. Hoy en día, las chimeneas se siguen extrayendo del cuerpo del instrumento —por tanto, esta mejora debió ser muy importante—, pero los bordes redondeados están totalmente descartados y se hacen completamente lisos.

En lo relativo a la mejora sobre las zapatillas, la pista es más difícil de seguir porque evidentemente todos los constructores hablaban de esa comodidad y estanqueidad a las que también se apuntaba Montserrat. Además, al ser un elemento común en clarinetes, flautas, oboes, fagotes y otros instrumentos menos usuales, es más complicado conocer su origen, que muy probablemente sea una combinación de varias aportaciones. No obstante, filtrando entre los más probables, podríamos citar a Paul Arthur (representante de Frank Holton de Elkhorn, Wisconsin), quien en su patente número 1,635.775 publicada en 1927 reclamaba la protección de un tipo de zapatilla con un aro («a pad cup having an outwardly extending flange on its rim»)[75] que nos recuerda al de Montserrat. Asimismo, Anthoni Ciccone, de Fort Wayne, Indiana, también consiguió en 1928 una aprobación (patente 1,681.220) para construir zapatillas con una membrana lo suficientemente flexible para que impactase estanca y eficientemente sobre los bordes de la chimenea («by providing the facing type with a special form which one properly shaped, controls the impression in the facing, whereby the latter always assumes the shape of the form and therefore properly seats on the port rim»).[76] De igual manera, una aportación de Edward J. Gulick de Elkhart, Indiana, con el número 1,638.808 de 1926, contenía un montaje de dos elementos anulares («two annular elements»)[77] que bien pudieran ser de inspiración para el disco de fieltro y la membrana flexible de Montserrat. Aunque, para ese último tejido, vendría mejor otra contribución posterior de Gulick (patente número 1,747.113 de 1927) que buscaba facilitar la adaptación inmediata de la zapatilla a cualquier angulosidad o irregularidad del contorno de la chimenea («facilitate

73. «Provide a tone hole structure which will not leak, in which the use of an exposed solder joint is avoided, in which there is an effective baffle to prevent the escape of saliva through the tone hole to the pad, in which the outer surface of the tone hole is so formed that it has an effective1y rounded and smooth contact surface». DULLAT, *Internationale Patentschriften (II)*, p. 129-130.

74. «Supporting the lining and socket body from the interior of the instrument body by a suitable mandrel which engages the flange at the inner end of the lining to hold de same in place». DULLAT, *Internationale Patentschriften (I)*, p. 269-271.

75. DULLAT, *Internationale Patentschriften (II)*, p. 18-20.

76. DULLAT, *Internationale Patentschriften (II)*, p. 72-73.

77. DULLAT, *Internationale Patentschriften (II)*, p. 96-97.

the automatic adaptation of the pad to any angularity or irregularity of the keypad seat»).[78]

En relación con el «graduador de notas» al que nos referíamos antes, tenemos un precedente de Edward B. Todt —también de Elkhart, Indiana—, quien en 1931 en su patente número 1,867.481 protegió una manera de alargar o acortar la columna de aire con un fragmento extra de tudel extraíble mediante rosca y que, según él, se conectaba con la boquilla de forma sólida, duradera, compacta y totalmente eficiente («strong, durable, compact, thoroughly efficient in its use»).[79] En cualquier caso, este tipo de mecanismos correctores de la afinación fueron conocidos popularmente como *microturners* y, aunque los vistieron numerosos saxofones de aquella época —principalmente los de la marca Conn—, no han pasado el filtro del tiempo.

Desde el punto de vista de la producción, Montserrat debió invertir bastante esfuerzo y dinero para hacerse con toda la maquinaria necesaria, máxime siendo una tecnología tan reciente.[80] Ella misma apuntaba en la memoria descriptiva que nadie había fabricado el instrumento en España hasta ese momento, por lo que anteriormente la mayoría de sus competidores —y la propia empresa de Montserrat— lo compraban a una firma extranjera y luego lo revendían, estampando incluso su propio sello, aunque ellos no lo hubieran creado.[81] De todos modos, parece que aquel registro de 1932 fue un revulsivo, y la compañía siguió creciendo[82] e incorporando *savoir-faire* técnico al apático y errático panorama industrial de la construcción de instrumentos musicales que España acarreaba desde el siglo pasado.[83] Salvo excepciones muy concretas, como, por ejemplo, la especificidad de

78. Dullat, *Internationale Patentschriften (II)*, p. 98-100.

79. Dullat, *Internationale Patentschriften (II)*, p. 246-250.

80. Si hemos acertado con las patentes americanas originales, existe una horquilla de apenas cinco o siete años entre estas y su importación por parte de Montserrat.

81. El Museu de la Música de Barcelona custodia un ejemplar con el sello de Montserrat (número de registro MDMB 965), pero con una factura mucho más arcaica, lo que evidentemente demuestra un ejemplo de este proceder.

82. Según el motor de búsqueda del histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas (OEPM), Montserrat registró un total de siete solicitudes de patentes entre 1932 y 1960, todas ellas de importación y, precisamente la del saxofón, fue la primera. El resto obedecían a «Perfeccionamientos en la construcción del instrumento de música llamado trombón de varas», «Perfeccionamientos en la construcción de los tambores de música» —ambas depositadas el 2 de marzo de 1934—; «Mecanismo de válvula para instrumentos musicales» y «Mecanismo pistón para instrumentos musicales» (las dos del 18 de septiembre de 1938), y, por último, otro par de «genéricas» para «Perfeccionamientos en la construcción de instrumentos de música de viento» y «Procedimiento de montaje de pieles en instrumentos de música a percusión», del 7 de marzo de 1960 y 19 de diciembre de 1960, respectivamente.

83. De todos es conocido que el sistema capitalista se fue acomodando poco a poco en la España del Ochocientos y tuvo que superar numerosas trabas. Aun así, la débil expansión industrial que comenzaría a mitad de esa centuria estaba asentada en unas bases muy pobres: agricultura atrasada, bajos índices de mecanización, desamortización tardía, pervivencia de estructuras sociales y mentales arcaicas, etc. El resultado fue un lento desarrollo industrial que marcó nuestra historia económica durante todo el siglo XIX y, en diversos sectores, también heredó el siglo XX. Patricio Sáiz, *Propiedad*

la guitarra, o el clarinete de Romero y Andía,[84] que son más bien trabajos pseudoartesanales, la rama manufacturera del saxofón fue una de las desterradas. Es más, desde su origen hasta 1966 (el último año que permite hacer búsquedas la Oficina Española de Patentes y Marcas (OEPM) en su archivo histórico), solo Montserrat apostó por el instrumento.[85]

Seguramente, la empresa de esta señora quiso explotar el floreciente negocio de la proliferación de bandas de música en territorio español y por eso apostó de forma tan decidida por el saxofón. Además, es muy posible que quisiera aprovechar los ecos del *saxophone craze* provenientes del otro lado del Atlántico[86] y que habían enriquecido a numerosas compañías americanas (por ejemplo, Conn, Buescher, Martin, Holton o H. N. White, entre otras) hacía poco más de diez años.[87] Por otro lado, la presencia cada vez más numerosa del instrumento en la música ligera —especialmente del jazz, que ya empezaba a arraigar en Europa— fue otro de los revulsivos para invertir en el desarrollo del instrumento y que su producción en España compensara el no tener que importarlo. Por otro lado, huelga decir que la primicia de Montserrat no puede considerarse como una «coincidencia», sino más bien como una consecuencia lógica de la importancia de la vida musical y social de Barcelona y Cataluña, que durante esa época conoció un renacimiento cultural de fuerza extraordinaria.[88] Por supuesto, tampoco sería

industrial y revolución liberal: *Historia del sistema español de patentes (1759-1929)*, Madrid, Oficina Española de Patentes y Marcas, 1995, p. 119.

84. Alberto Veintimilla, *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*, tesis doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2002, p. 358-444. El ejemplo de este empresario es muy significativo, pues, aunque era español y tenía su propio «Almacén de Música» en Madrid, creemos que toda su producción de clarinetes —que nunca llegó a ser masiva ni en serie— se hizo en el taller de su socio (Paul Bié) de París.

85. Como ya hemos apuntado, la propia Montserrat también ratificó en su documento de 1932 que la suya fue la primera empresa que construiría saxofones en España. Aunque ella no tenía un buscador como el de la Oficina Española de Patentes y Marcas —que cubre un espectro de todos los registros de este tipo, llamados «Privilegios» desde 1826 hasta 1878 y «Patentes» de 1878 hasta 1966—, respecto a este extremo, podemos estar seguros de ello, pues todas las catas que hemos hecho con palabras clave como *sax*, *saxofón*, *saxófono* y de su, podríamos decir, «campo semántico», como *clarinete*, *caña*, *lengüeta* o *metales*, han sido infructuosas, a excepción obviamente de la patente en cuestión de la propia de Montserrat de 1932. «Buscador de propiedad industrial» (en línea), <http://historico.oepm.es/buscador.php> (consulta: 20 abril 2018).

86. Stephen Cottrell, *The saxophone*, Nueva York, Yale University Press, 2012, p. 148-159.

87. Para este interesantísimo aspecto crematístico, recomendamos no dejar pasar la aportación de Paul-Alan Bro, *The development of the American-made saxophone: a study of saxophones made by Buescher, Conn, Holton, Martin, and H. N. White*, tesis doctoral, Evanston, Northwestern University, 1992.

88. Como es bien sabido, en el último tercio del siglo xix y el primero del siglo xx, Cataluña disfrutó de la emersión de una generación de literatos sumamente interesantes, de una arquitectura con personalidad propia que particularmente se disfruta muy bien en Barcelona y una pintura que, aún siguiendo los cánones europeos, tiene mucho valor. La música no fue una excepción, pues es más que reconocida la aportación multidisciplinar de Felipe Pedrell y demás compositores nacidos en esa tierra, como Isaac Albéniz o Enrique Granados, por citar los más famosos. Si bien no podemos aden-

justo acabar estas líneas sin mentar que la novedad de esta patente y línea de producción también responden a una clara derivación comercial de la pujante burguesía catalana. Es decir, que esa fuerte línea fabril y emprendedora que ya se dejó sentir durante todo el Ochocientos,[89] seguía estando atenta a las más modernas ideas y concepciones industriales de lo que sucedía en Europa y en el mundo.

Por todo ello, y especialmente por su apuesta decidida en la fabricación de instrumentos de viento, la empresa de Montserrat se merece un estudio monográfico que, muy posiblemente, la encumbre como la mejor fábrica española de instrumentos de viento de la historia.

ANEXO 1. MÚSICA DE SAXOFÓN Y PIANO COMPUESTA EN ESPAÑA HASTA 1969

Albalat Bernal, Sebastián (1907-1966). *Solos de saxofón tenor* (Tsx/Pno). Barcelona: Unidem, s. d.[90]

Altisent Ceardi, Juan (1891-1971). *Soliloquio* (Asx/Pno). No ed. [compuesta en 1969].

Amargós Altissent, Joan Albert (1950). *Sonata* (Asx/Pno). No ed. [compuesta en 1969].[91]

Fleta Polo, Francisco (1931). *El corregidor don Juan de Bobadilla* (Asx/Pno). No ed. [compuesta en 1960].

— *Sonata, op. 62* (Asx o Vla/Pno). Barcelona: Clivis, 1962.

Iturralde Ochoa, Pedro (1929).[92] *Memorias* (Ssx/Pno). París: Lemoine, 2003.[93]

---

trarnos en ello, merece destacarse, asimismo, la genial aportación del Teatro del Liceo de la capital condal, que hizo de caja de resonancia cultural no solo para el Estado español, sino para toda Europa.

Aunque existen numerosas referencias al respecto, recomendamos la de Carlos Gómez Amat, *Historia de la música española*, vol. 5: *Siglo XIX*, Madrid, Alianza Música, 1988, p. 287-293; o la monográfica de Daniel Serra y Jaume Serra (dir.) y Camino Valverde (prod.), *El Gran Teatro del Liceo: 1837-1914 crónica de un tiempo nuevo*, documental, exp. n.° [?], Barcelona, Lirondafilms y Bcnplay, en coop. con TVE y TV3, 2015, 55 min: son. col., que sintetizan muy bien esa edad de oro para la música y la cultura catalanas de esa época.

89. Consecuentemente, otras ramas adyacentes al comercio de la música, los instrumentos y vigor de la mesocracia también afloraron durante el *Ottocento*, como es el caso de la edición de partituras. Oriol Brugarolas, «El comercio de partituras en Barcelona entre 1792 y 1834: de Antonio Chueca a Francisco Bernareggi», *Anuario Musical*, n.° 71 (enero-diciembre 2016), p. 163-177.

90. Se localiza, según la fuente original, «en el catálogo de partituras del archivo *Canuto Bere* en la Biblioteca de la diputación de La Coruña».

91. Según Miján, desaparecida.

92. Si tuviéramos en consideración la música para películas no editada, Iturralde contaría con otro título (*Influencias*) para saxofón soprano y piano que se utilizó para la el film *Operación secretaria*, de Mariano Ozores.

Huelga decir que el saxofón se utilizó para otras bandas sonoras —mayormente en un estilo ligero y jazzístico— que evidentemente tampoco fueron editadas y que no tuvieron mayor recorrido que aquellas intervenciones incidentales. Por ejemplo, en *La pandilla de los once*, dirigida por Pedro Lazaga en 1963 y cuya música fue escrita por Antón García Abril.

93. Compuesta en 1950.

— *Pequeña Czarda* (Asx/Pno). Madrid: Real Musical, 1983.[94]
Menéndez González, Julián (1896-1975). *Lamento y tarantela* (Asx/Pno). Madrid: UME, 1958.[95]
— *Estudio de concierto* (Asx o Tsx/Pno). Madrid: Real Musical, 1983.[96]
Ruiz Escobés, Fermín (1850-1918). *Solo de concurso n.° 1* (Asx/Pno). Barcelona: Musical Tropic, 1983.[97]
— *Solo de concurso n.° 2* (Tsx/Pno). Barcelona: Musical Tropic, 1983.[98]
Yuste Moreno, Miguel (1870-1947). *Solo de concurso* (Tsx/Pno). Madrid: UME, 1960.[99]

BIBLIOGRAFÍA

Almanach Royal de la Cour, des provinces méridionales et de la Ville de Bruxelles pour l'an 1819. Bruselas: A. Stapleaux, 1819, p. 489.
Annuaire dramatique pour 1846. Bruselas: Tarride & J-A. Lelong, 1846, p. 158-159.
Asensio, Miguel. *El saxofón en España (1850-2000)*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad de Valencia, 2012, p. 55-56.
Beltran, Alain; Chauveau, Sophie; Galvez-Behar, Gabriel. *Des brevets et des marques*. París: Fayard, 2001, p. 31-32, 38-39 y 157-162.
Beltrán, José-María. *Método completo de saxofón*. Madrid: Antonio Romero, 1871.
Billard, François; Billard, Yves. *Histoires du saxophone*. Castelnau-Le-Lez: Climats, 1995.
Blanc-Saint-Bonnet, Joseph-Marie. *Code des brevets d'invention*. París: Audin, 1823, p. 71-94.
Bordas, Cristina. *Instrumentos musicales en colecciones españolas*. Vol. 2. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2001, p. 15-16.
— *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid, 1770-1870*. Tesis doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004.
Boult, Alfred-J. *Digest of British and foreign patent laws.* Londres: Bemrose & Sons, 1895, p. 156 y 164.
Brenet, Michel. *Les musiciens célèbres*: *La musique militaire*. París: Henri Laurens, 1917, p. 93-94 y 99-100.
Bro, Paul-Alan. *The development of the American-made saxophone: a study of saxophones made by Buescher, Conn, Holton, Martin, and H. N. White*. Tesis doctoral. Evanston: Northwestern University, 1992.

94. Compuesta en 1951.
95. Compuesta en 1953. En realidad, esta es la única pieza española que fue compuesta antes de 1970, editada antes de ese año y que no es una transcripción o tiene una versión previa para otro instrumento.
96. La original es para saxofón tenor y piano.
97. Muy posiblemente, se trata de una transcripción. Según Miján, fue José-María García Montalt (1947) quien lo «rescata, revisa y publica».
98. Muy posiblemente, se trata de una transcripción. Según Miján, fue José-María García Montalt (1947) quien lo «rescata, revisa y publica».
99. Transcripción procedente de fagot.

BRUGAROLAS, Oriol. «El comercio de partituras en Barcelona entre 1792 y 1834: de Antonio Chueca a Francisco Bernareggi». *Anuario Musical*. N.º 71 (enero-diciembre 2016), p. 163-177.

Bulletin des lois du Royaume de France, IXe série. Deuxième semestre de 1844. Tome 29. París: Imprimerie Nationale, 1845, p. 13-17.

BURGESS, Geoffrey; HAYNES, Bruce. *The oboe*. New Haven: Londres: Yale University Press, 2004.

Catalogue des produits de l'industrie belge admis à l'Exposition de Bruxelles au mois de septembre 1835. Bruselas: M. Hayez, 1835, p. 98.

Catalogue des produits de l'industrie belge admis à l'exposition de 1841. Bruselas: Société Typographique Belge, 1841, p. 251-252.

Catalogue Sax200. Bruselas: Éditions du Perron, 2014.

COMETTANT, Oscar. *Histoire d'un inventeur au dix-neuvième siècle*: *Adolphe Sax, ses ouvrages et ses luttes*. París: Pagnerre, 1860, p. 13-14.

COTTRELL, Stephen. *The saxophone*. Nueva York: Yale University Press, 2012, p. 148-159.

CHAUTEMPS, Jean-Louis; KIENTZY, Daniel; LONDEIX, Jean-Marie. *El saxofón*. Cooper City: SpanPress Universitaria, 1998.

DIAGO, José-Modesto. «Ali-Ben-Sou-Alle's turcophone patent (1860): the closest bridge between clarinet and saxophone». *Galpin Society Journal*. N.º LXXII (2019), p. 154-157 y 175-191.

DULLAT, Günter. *Internationale Patentschriften im Holz- und Metallblasinstrumentenbau. Saxophone (I). 1846-1973*. Nauheim: ed. del propio autor, 1995, p. 6-7 y 269-271.

— *Internationale Patentschriften im Holz- und Metallblasinstrumentenbau. Saxophone (II). 1916-1973*. Nauheim: ed. del propio autor, 1995, p. 18-20, 72-73, 96-97, 98-100, 129-130 y 246-250.

— *Fast vergessene Blasinstrumente aus zwei Jahrhunderten*. Nauheim: ed. del propio autor, 1997, p. 8-143.

FERNÁNDEZ, Ricardo. *Historia de la música militar de España*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2000, p. 202 y 243.

FÉTIS, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens. Deuxième édition. Tome septième.* París: Didot Frères, Fils et Cie., 1866, p. 412-413.

FRIDORICH, Edwin. *The saxophone: a study of its use in symphonic & operatic literature*. Tesis doctoral. Nueva York: Columbia University, 1975.

GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española*. Vol. 5: *Siglo XIX*. Madrid: Alianza Música, 1988, p. 287-293

Gran almacén de música é instrumentos músicos [*catálogo de instrumentos*] *de Bernabé Carrafa*. Madrid: ed. por el propio empresario, [1857], p. 23-24.

HAINE, Malou. *Adolphe Sax: sa vie, son œuvre et ses instruments de musique*. Bruselas: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980, p. 52 y 263.

HAINE, Malou; MEEÙS, Nicolas (dir.). *Dictionnaire des facteurs d'instruments de musique en Wallonie et à Bruxelles du 9e siècle à nos jours*. Bruselas: Lieja: Pierre Mardaga, 1986, p. 274-275.

HAYNES, Bruce. *The eloquent oboe: a history of the hautboy from 1640-1760*. Nueva York: Oxford University Press, 2001.
HEMKE, Frederick. *The early history of the saxophone*. Tesis doctoral. Milwaukee. University of Wisconsin, 1975.
JOBARD, Ambroise-Marcellin. *Industrie française*: *Rapports sur l'exposition de 1839*. Vol. 2. Bruselas: París: ed. por el propio autor en Bruselas (Méline) y en París (Mathias), 1842, p. 154.
KASTNER, Georges. *Méthode complète et raisonnée de saxophone*. París: Brandus et Cie., [1845], p. 22.
— *Manuel général de musique militaire.* París: Firmin Didot Frères, 1848, p. 235, 261-267.
KEYSER, Ignace de. «La manufacture générale d'instruments de musique C. Mahillon (1836-1936)». *Les Cahiers de la Fonderie*: *Revue d'Histoire Sociale et Industrielle de la Région Bruxelloise*. N.º 25 (2001), p. 10-13.
KOCHNITZKY, Léon. *Adolphe Sax & his saxophone*. Nueva York: Belgian Government Information Agency, 1949, p. 13.
LONDEIX, Jean-Marie. *A comprehensive guide to the saxophone repertoire 1844-2003*. Cherry Hill: Roncorp, 2003, p. 259.
MIJÁN, Manuel. *El repertorio del saxofón «clásico» en España*. Valencia: Rivera, 2008, p. 351-352, 418 y 438-441.
MONTAGU, Jeremy. *The world of romantic & modern musical instruments*. Londres: David & Charles, 1981, p. 92-95.
PERROT, Édouard. *Revue de l'Exposition des Produits de l'Industrie Nationale en 1841* [Bruselas: ed. por el autor] (1841), p. 247-250.
POWELL, Ardal. *The flute*. New Haven: Londres: Yale University Press, 2002.
Rapports du jury et documents de l'Exposition de l'Industrie Belge en 1841. Bruselas: Typographie de A. Seghers, 1842, p. 298.
RASPÉ, Paul. «Les ateliers de Charles-Joseph Sax à Bruxelles (1816-1852)». *Cahiers Bruxellois*: *Archives de la Ville de Bruxelles*. N.º XLV (2013), p. 191-207.
REGENMORTER, Paula J. van. *Brazilian music for saxophone: a survey of solo and small chamber works*. Tesis doctoral. College Park: University of Maryland, 2009.
Reglamento de uniformidad y disposiciones sobre músicas, armeros y armamento. Madrid: Imprenta de la Dirección General de Infantería, 1877, p. 69-76.
RICE, Albert. *The baroque clarinet*. Nueva York: Oxford University Press, 1992.
— *The clarinet in the classical period*. Nueva York: Oxford University Press, 2003.
SÁIZ, Patricio. *Propiedad industrial y revolución liberal*: *Historia del sistema español de patentes (1759-1929)*. Madrid: Oficina Española de Patentes y Marcas, 1995, p. 119.
— *Legislación histórica sobre propiedad industrial*: *España (1759-1929)*. Madrid: Oficina Española de Patentes y Marcas, 1996, p. 27 y 412-472.
— *Invención, patentes e innovación en la España contemporánea*. Madrid: Oficina Española de Patentes y Marcas, 1999, p. 30 y 138.
SEGELL, Michael. *The devil's horn*: *The story of the saxophone from noisy novelty to king of cool*. Nueva York: Picador, 2005.
SILVA, Manuel. *El Ochocientos*: *Pensamiento, profesiones y sociedad*. Zaragoza: Real Academia de Ingeniería, 2007, p. 25.

STREET, William-Henry. *Elise Boyer Hall: America's first female concert saxophonist: her life as performing artist, pioneer of concert repertory for saxophone and patroness of the arts.* Tesis doctoral. Evanston: Northwestern University, 1983.
TORTELLA, Gabriel. *El desarrollo de la España contemporánea*: *Historia económica de los siglos XIX y XX*. Madrid: Alianza, 1994, p. 188
VEGA, Vicente. *Diccionario de rarezas, inverosimilitudes y curiosidades*. Barcelona: Gustavo Gili, 1965, p. 291-292.
VEINTIMILLA, Alberto. *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*. Tesis doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2002, p. 258-444.
ZERMANI, Andrea. *Saxo*: *L'instrument mythique*. París: Gründ, 2004.

FUENTES DOCUMENTALES PERIÓDICAS

El Clamor Público (6 junio 1844), p. 3.
Le Droit: *Journal des Tribunaux* (18 marzo 1847), p. 268.
La France Musicale (11 febrero 1844), p. 46.
La France Musicale (15 diciembre 1844), p. 365-366.
El Heraldo (28 octubre 1846), p. 4.
Journal des Débats (12 junio 1842), p. 3.
Le Ménestrel (8 diciembre 1844), p. 2-3.
Moniteur de l'Armée (10 septiembre 1845), p. 2.
Revue et Gazette Musicale de Paris (12 junio 1842), p. 245.
Revue et Gazette Musicale de Paris (11 febrero 1844), p. 43.
Revue et Gazette Musicale de Paris (8 diciembre 1844), p. 407-409.
Revue et Gazette Musicale de Paris (27 abril 1845), p. 134-135.
Revue et Gazette Musicale de Paris (6 septiembre 1846), p. 283-285.
Revue et Gazette Musicale de Paris (13 septiembre 1846), p. 293-295.
La Vanguardia (17 octubre 1957), p. 12.

FUENTES DOCUMENTALES NO PERIÓDICAS

MONTSERRAT VIRGILI, Francisca. «Patente para un procedimiento de fabricación del instrumento de música llamado saxofón», Barcelona, patente n.° 129100 (14 de diciembre de 1932). Oficina Española de Patentes y Marcas [de Madrid]. [Copia privada del documento]
SAX, Adolphe. «Brevet d'invention de dix années pour un nouveau système de clarinette-basse», Bruselas, patente n.° 145/2739/1051 [según el número de orden de los registros manuscritos originales, la numeración antigua y la numeración nueva, pero sistema antiguo] (21 de junio de 1838). Archives Générales du Royaume [de Bélgica]. [Copia privada del documento]
— «Brevet d'invention de quinze années pour un nouveau système d'instruments à vent, dits: Saxophones», París, patente n.° 3226 (21 de marzo de 1846), Institut National de la Propriété Industrielle (INPI), Département des Systèmes d'Information (DSI), Pôle Archives [de Courbevoie, Francia]. [Copia privada del documento]
— «Brevet d'invention de quinze années pour des perfectionnements apportés aux instruments de musique dits Saxophones», París, patente n.° 70894 (19 de marzo de 1866),

Institut National de la Propriété Industrielle (INPI), Département des Systèmes d'Information (DSI), Pôle Archives [de Courbevoie, Francia]. [Copia privada del documento]

Fuentes audiovisuales

Diago, José-Modesto (dir. y prod.). *Sax revolutions: Adolphe Sax's life*. (Documental en DVD. Exp. n.º CA-217-14. Cádiz: EnFin Producciones, 2014), 64 min: son. col.

Serra, Daniel; Serra, Jaume (dir.); Valverde, Camino (prod.). *El Gran Teatro del Liceo: 1837-1914 crónica de un tiempo nuevo.* (Documental. Exp. n.° [?]. Barcelona: Lirondafilms y Bcnplay, en coop. con TVE y TV3, 2015), 55 min: son. col.

Fuentes disponibles a través de Internet

«Buscador de propiedad industrial» [en línea]. <http://historico.oepm.es/buscador.php> [Consulta: 20 abril 2018].

«José de Erviti y Segarra (1852-1900)» [en línea]. <http://erviti.com> [Consulta: 23 abril 2018].

«USPTO Patent Full-Text and Image Database» [en línea]. <http://patft.uspto.gov/netahtml/PTO/search-bool.html> [Consulta: 21 marzo 2018].

TAULA

Josep Dolcet
Josep Maria Llorens i Cisteró 7

ARTICLES

Josep Maria Gregori i Cifré
Notes sobre el *cantus passionis* a la catedral de Barcelona, 1485-1583 13

Francesc Villanueva Serrano
Sons de les festes reials hispàniques en l'edat moderna: els jorns de les entrades de Felip III i Margarida d'Àustria a València (1599) 21

Daniel Codina i Giol
Entorn del pare Joan Cererols (1618-1680) 51

Josep Cabré
Joan Cererols: visió d'intèrpret 57

Jordi Rifé i Santaló
Els *magnificats* de Joan Cererols i el context musical europeu del moment: una comparació amb el *Magnificat* SWV 468 de Heinrich Schütz 73

Josep M. Salisi i Clos
L'obra de Joan Cererols al Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya. El pare David Pujol i la publicació a *Mestres de l'Escolania de Montserrat* 115

Thomas Hochradner i Isolde Deleyto Rösner
Heinrich Ignaz Franz Biber: ¿estilo europeo o tradición local? 135

Ramon Oranias i Orga
L'orgue a Catalunya i a Montserrat durant la vida de Joan Cererols (1618-1680) 149

Mireya Royo
Els infants de cor del Col·legi Seminari de Corpus Christi de València durant el segle xvii: admissions, sortides i vida quotidiana 161

Sara Guasteví Olives
La iconografia musical a Menorca del segle xviii a principis del segle xx 195

Aurèlia Pessarrodona Pérez
Cimarosa a la Garrotxa: recepció i pràctica domèstica de l'òpera italiana del segle xviii i inicis del segle xix a Olot 223

Nieves Pascual León
Anton Andrelang (1799-1870), trompetista alemán en la Cataluña de mediados del siglo xix: nueva fuente para el estudio del repertorio musical del barroco hispánico 259

Ramon Oranias i Orga
Els orgues grans de Montserrat (II): des del 1811 fins al 2009 275

Marina Rodríguez Brià
Confluències musicals en temps de revolucions. L'etapa londinenca de Ferran Sor (1815-1823) i la seva relació amb Muzio Clementi i integrants de la London Pianoforte School 311

Anna Maria Anglada i Mas
El Fons Miguel Casals Aragonés de la Biblioteca de Catalunya: el fil de vida d'un compositor desconegut 331

Ester Vela López
Narcisa Freixas. L'obra pianística 347

José-Modesto Diago Ortega
La fabricación del saxofón en España y la patente (1932) de Francisca Montserrat de Barcelona: un estudio morfológico y normativo desde los orígenes del instrumento 391

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: *revista musicologia@correu.iec.cat*.
3. Els originals s'han de presentar en lletra Arial de 12 punts i el text s'ha de compondre amb un interlineat d'1,5 punts.
4. Els articles han de tenir una extensió d'entre 15.000 i 75.000 caràcters amb espais. Totes les pàgines han d'anar numerades correlativament.
5. Els articles han d'anar precedits d'una primera pàgina en la qual hi ha de constar la informació següent:
   - Títol de l'article.
   - Nom i cognom(s) de l'autor o autors.
   - Afiliació institucional.
   - Adreça electrònica.
   - Perfil acadèmic o un currículum breu (màxim quatre línies).
   - Un resum en la llengua de l'article (màxim 1.100 caràcters amb espais), i també en català i en anglès si la llengua no és cap d'aquestes.
   - Entre cinc i deu paraules clau per a la indexació de l'article, les quals s'haurien d'extreure, si és possible, de tesaurus o diccionaris d'especialitat. Cal traduir les paraules a les llengües dels resums.
6. Les referències bibliogràfiques incloses en el text s'han de referenciar en nota a peu de pàgina amb la informació abreujada, segons el model següent:

   Higini Anglès, *La música a Catalunya fins al segle xiii*, p. 79.
   Joaquim Garrigosa i Massana, «Música i religió», a *Perspectiva musical de Catalunya des de la Revista Musical Catalana (1904-2008)*, 2009, p. 155-182.
   Romà Escalas i Llimona, «Tres claviorgues d'un mateix constructor a Nova York, Moscou i Barcelona», *Revista Catalana de Musicologia*, núm. ii (2004), p. 21-40.

7. Cal incloure una llista de bibliografia, ordenada alfabèticament pel cognom, al final de l'article d'acord amb les normes habituals en les publicacions de l'Institut d'Estudis Catalans (*https://criteria.espais.iec.cat/2016/05/18/4-1-criteris-per-a-la-composicio-de-la-bibliografia-any-de-publicacio-al-darrere/)* [Consulta: 5 octubre 2019].

- *Llibres i capítols de llibre*

Anglès, Higini. *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: 5 octubre 2019].

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://invartistic.blogspot.com.es> [Consulta: 5 octubre 2019].

En el cas que es tracti d'un llibre o d'un capítol d'un llibre publicat en doble suport, s'ha de compondre la referència com si fos imprès, i afegir-hi al final «També disponible en línia a:», seguit de la localització entre angles i la data de consulta:

- *Articles de revista*

Escalas i Llimona, Romà. «Tres claviorgues d'un mateix constructor a Nova York, Moscou i Barcelona». *Revista Catalana de Musicologia*, vol. ii (2004), p. 21-40.

En el cas que es tracti d'un article d'una revista en línia, la referència s'ha de compondre de la manera següent:

Rehding, Alexander. «Instruments of music theory». *Music Theory Online* [en línia], vol. 22, núm. 4 (desembre 2016). <http://mtosmt.org/issues/mto.16.22.4/mto.16.22.4.rehding.html> [Consulta: 5 octubre 2019].

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: <https://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000244/00000032.pdf> [Consulta: 5 octubre 2019].

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 textuals 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 JPG, 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. L'autor, a més, ha de fer constar que té els drets de reproducció.
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/*

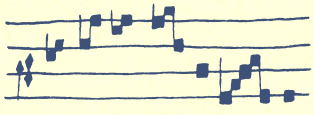
by-nc-nd/3.0/es/deed.ca. Així doncs, s'autoritza el públic en general a reproduir, distribuir i comunicar l'obra sempre que se'n reconegui l'autoria i l'entitat que la publica i no se'n faci un ús comercial ni cap obra derivada.

— 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