

REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA

— XV —



2022

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

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
FILLAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

REVISTA CATALANA
DE MUSICOLOGIA

XV
2022

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 d'Edició del Servei Editorial de l'IEC

Compost per Fotocomposició gama, sl
Impressió 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 primera:

Imma Cuscó i Pallarès

Vocal segona:

Maria Gratacós Monllor

DELEGAT DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

Josep Maria Gregori i Cifré

ARTICLES

LES EPÍSTOLES FARCIDES DE SANT ESTEVE EN CATALÀ: UNA APROXIMACIÓ MUSICAL¹

JOAN MARIA MARTÍ MENDOZA

Societat Catalana de Musicologia
Sociedad Española de Musicología
Centre d'Estudis Mont-rogens

RESUM

Les epístoles farcides són les lectures de la missa a les quals s'afegeixen trops. Aquestes addicions de text i música es poden trobar al començament de la lectura, a l'interior o al final, combinades amb el text original. Hi ha epístoles farcides per a diverses festes del calendari litúrgic, especialment per a Sant Esteve.

Els farcits, tant en llatí com en llengua vernacle, són una ampliació, una paràfrasi i un abelliment del text original. En el cas de les llengües vernacles, aquests textos esdevenen els testimonis més antics de l'ús de la llengua vulgar en la litúrgia, i per aquesta raó han estat estudiats per filòlegs especialistes de diverses llengües. En aquest article aprofundirem en les epístoles farcides de sant Esteve en català, les analitzarem i les compararem entre elles i amb altres fonts amb les quals comparteixen versos i música.

PARAULES CLAU: epístola farcida, farsa, trop, llengua vernacle, sant Esteve, música medieval, litúrgia, música sacra.

THE FARSED EPISTLES OF SAINT STEPHEN IN CATALAN: A MUSICAL APPROACH

ABSTRACT

Farsed epistles are Mass epistles with tropes. These additions of text and music can be found at the beginning of the epistle, inside of it or at the end, combined with the orig-

1. Aquest article és un extracte de la tesi doctoral *La música del dia de Sant Esteve: les epístoles farcides*, sota la direcció dels professors Maricarmen Gómez Muntané i Jesús Alturo Peruchó, de la Universitat Autònoma de Barcelona, i amb la col·laboració del professor Antonio Lovato, de la Universitat de Pàdua, per a la menció de doctor internacional.

inal text. There are farsed epistles for particular feasts of the liturgical calendar, especially for Saint Stephen's Day.

The tropes may be in Latin or in vernacular, the new text being an extension, a paraphrase, and a beautification of the original text. The vernacular sources are the earliest evidence of the use of the vernacular in liturgy and, for this reason, they have been studied by specialist philologists of the various languages. In this paper we will delve into the Saint Stephen farsed epistles in Catalan, analyze them and compare them with each other and with other sources with which they share verses and music.

KEYWORDS: farsed epistle, farced epistle, troped epistle, trope, vernacular, Saint Stephen, medieval music, liturgy, sacred music.

La família dels trops medievals comprèn diverses pràctiques musicals que impliquen tant els cants del propi com els de l'ordinari de la missa, i són aquests últims els que han centrat gran part de l'interès en el camp musicològic. Trobem, però, altres tipus de trops que es començaren a interpretar en diferent mesura durant el segle XII i especialment en el segle XIII, època de la seva màxima esplendor: les epístoles farcides.

Aquesta forma de cant i abelliment tan particular de la lectura prèvia a l'Evangeli s'interpretava en diferents dates destacades del calendari litúrgic i inseria música i text, les farses o els trops, al text original de l'epístola. Les epístoles farcides més habituals, i de fet més desconegudes i menys estudiades, ho feren en llatí, però una part ho feu també en llengües romàniques. Quant a la música, també trobem molta diversitat, ja que les seves melodies difereixen entre una família o grup d'epístoles farcides a una altra, i se'n troben diversos models per a una mateixa data, fins i tot en una mateixa localitat. Així doncs, trobem des d'epístoles farcides amb melodies completament lliures fins a altres amb frases musicals que es van repetint en cada estrofa. Aquestes melodies comprenen diversos estils, variacions i graus de dificultat, especialment en aquelles mostres que ens han arribat farcides en llatí, en què, en algunes fonts, destaca el virtuosisme del cantor respecte a les mostres farcides en llengua vernacla, en les quals es tendeix cap a l'ús d'estrofes regulars.

L'EPÍSTOLA FARCIDA COM UN DELS TIPUS DE TROPS

Les dates més habituals de la pràctica d'aquest tipus de cant serien les del cicle nadalenc, de les quals s'han conservat fonts del dia de Nadal, Sant Esteve —la més freqüent—, Sant Joan Evangelista, els Sants Innocents, la Circumcisió i l'Epifania, a més de les destinades a ser cantades, però en menor grau, en dates litúrgiques destacables com la del dia de Pasqua i la de l'Ascensió de Maria, i també les de les festivitats de Sant Tomàs de Canterbury, Sant Blai, Sant Jaume Apòstol, Sant Nicolau de Bari i Sant Cristòfol, a més de la del dia de la dedicació de l'església.²

2. Vicente RIPOLLÉS, «Epístola farcida de Navidad», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. 22 (1946), p. 136.

Com es pot observar, les epístoles farcides no foren un fenomen puntual sinó que, en més o menys mesura, van ser conegudes i interpretades en diversos indrets del continent europeu. Les consuetes, els registres de visites pastorals i els manuscrits en els quals s'inclouen aquest tipus d'epístoles, denoten que la seva pràctica no va ser homogènia en tot el territori, ja que no es van cantar en totes les esglésies, ni molt extensa en el temps, tot i que se'n coneixen algunes excepcions, com veurem seguidament en el cas de Dijon o Ais de Provença.

Segons James Grier, l'origen dels trops l'hauríem d'ubicar a la zona picarda, que comprèn el nord de França i el sud de Bèlgica. D'allí, la pràctica dels trops es va estendre cap a Saint-Martial, Saint-Martin, Arin, Tolosa, Orlhac i Sent Iriès.³ La datació dels manuscrits més antics conservats que contenen epístoles farcides o en fan referència ens mostra que el seu origen i la seva extensió són similars als dels trops proposats per en Grier; s'interpretaven generalment en la zona normanda i picarda, i s'estenien per la resta de França, el sud-est d'Anglaterra, la zona germànica, el cantó suís de Sankt Gallen, el regne de les Dues Sicílies, el Friuli italià, els territoris de l'antiga Corona catalanoaragonesa, el nord de la península Ibèrica, el nord de Portugal i la costa de Croàcia.

Seguint Grier, veiem que els trops del propi de la missa eren la forma d'expressió sacra preferida en el segle XI, i es perllongaren fins a l'inici del segle XII, quan ho foren els *versus*.⁴ És en aquest moment que la pràctica dels trops del propi comença a entrar en declivi, quan sorgeix el cant de les epístoles farcides, que es perllongà en el temps entre dos i tres segles, en general. Així doncs, el fet de farcir les epístoles es considera com la forma última o més tardana dels trops,⁵ escrites a finals del segle XII, tant en llengua vernacla al nord de l'actual França,⁶ com en llatí en la mateixa època a França, Sicília, Sankt Gallen o al sud de l'actual Alemanya, a la Baviera i a Baden-Württemberg.⁷ Si ens fixem en les dates de les fonts originals s'observa que les epístoles farcides en llatí no perduren més enllà del segle XIII i XIV,⁸ a diferència de les epístoles farcides en llengua vernacla, de les quals trobem manuscrits fins al segle XV.

Les epístoles farcides generalment es cantaven en *alternatim*, en què un cantant o un petit grup interpretava la part del text litúrgic original i un altre cantant o grup cantava el text afegit. En les epístoles farcides més antigues trobem escrit tant el text com la música, atès que eren cantades una sola vegada en tot l'any li-

3. James GRIER, «A new voice in the monastery: Tropes and *versus* from eleventh- and twelfth-century Aquitaine», *Speculum*, vol. 69, núm. 4 (1994), p. 1024.

4. James GRIER, «A new voice in the monastery: Tropes and *versus* from eleventh- and twelfth-century Aquitaine», *Speculum*, vol. 69, núm. 4 (1994), p. 1023.

5. Catherine E. DUNN, «The farced epistle as dramatic form in the twelfth century Renaissance», *Comparative Drama*, vol. 29, núm. 3 (1995), p. 365.

6. William L. SMOLDON, *The music of the medieval church dramas*, 1980, p. 53.

7. John HAINES, «Le chant vulgaire dans l'église à la fête de Saint Etienne», a *The church and vernacular literature in medieval France*, 2009, p. 166.

8. Excepte el manuscrit de l'Arxiu Capitular de Lleó, Ms. 23, i el de la biblioteca municipal de Clarmont d'Alvèrnia, Ms. 57, ambdós del segle XV.

túrgic i també, tal com proposa Huglo, per la complexitat de cantar en *alternatim* el to de la recitació de la lectura (*lectio*) i el to de la farsa, per part de dos o més cantants separats en dos grups.⁹ En manuscrits posteriors és freqüent trobar solament el text amb l'incipit de la *lectio*¹⁰ i, fins i tot, solament amb la farsa. Dennery assenyala que les lectures farcides i els trops del propi estan escrits de manera que sigui fàcil distingir el text original.¹¹ Així s'ha pogut constatar en algunes de les fonts de les epístoles de sant Esteve, especialment en aquelles en què manca la música; sovint trobem diferent mida o tipus de lletra per a cada text, caplletres per poder diferenciar-los o tints de diferents colors. En la figura 1 es pot observar un dels exemples en què es diferencia entre el text de la *lectio* original, en aquest cas en vermell, i el de la farsa, en negre.

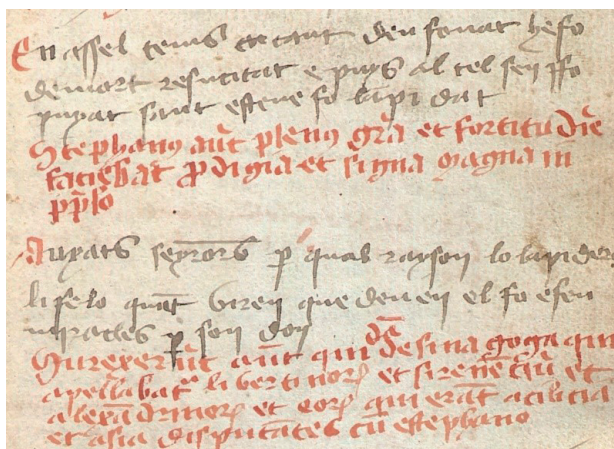


FIGURA 1. Ms. 308, f. 57r.

FONT: Barcelona, Biblioteca de Catalunya.

L'ORIGEN I LA FORMA DE LES EPÍSTOLES FARCIDES

Michel Huglo i James McKinnon ens defineixen *epístola* com el nom genèric de les lectures que precedeixen l'Evangeli en la missa.¹² Majoritàriament els textos estan extrets de les epístoles de l'apòstol sant Pau i van acabar per donar-los nom,

9. Michel HUGLO i James W. MCKINNON, «Epistle», a *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 8, 2001, p. 272-273.

10. Em referiré com a *lectio* al text de la lectura o epístola del dia sense la farsa.

11. Annie DENNERY, «Le chant des tropes et des séquences et des prosules dans l'ouest, aux XI^e-XIII^e siècles», a *La tradizione dei tropi liturgici*, 1990, p. 75.

12. Michel HUGLO i James W. MCKINNON, «Epistle», a *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 8, 2001, p. 271-273.

però no tots els textos que es llegeixen en el moment de l'epístola són cartes de sant Pau, sinó que també n'hi trobem altres, com ara el dels Fets dels Apòstols, d'on s'extreu l'epístola que ens ocupa, la del dia de Sant Esteve (Ac, 8-10; 7,54-59).

En general, les interpolacions de textos i música en cants de la missa i de l'ofici reben el nom de *trops*, però en el cas d'aquests afegits en les epístoles es coneixen o denominen com a *farsa*.¹³ Així doncs, i segons les fonts, trobem les epístoles farcides indicades amb les denominacions següents: *Epistola* o *Epistolam* i el sant del dia, *Epistola cum versibus*, *Versus cum epistola*, *Versus super epistola*, *Epistola cum farsia*, *epistolae farciatae*, *Epistola farcita*, *Lectiones cum farsis* o senzillament hi trobem l'epístola sense cap indicació.¹⁴

Aquesta diversitat de nomenclatura encara perdura avui entre els musicòlegs i filòlegs. Alguns autors anglosaxons empren l'adjectiu *troped* per a totes les epístoles amb farses (Haines)¹⁵ i altres diferencien entre les farcides en llatí, que anomenen *tropades*, i les farcides en llengua vernacla, amb el mot *farsa* (Stevens).¹⁶ Aquesta tendència també s'observa en l'estudi filològic de Cazal.¹⁷ Jo segueixo la línia d'Huglo i McKinnon,¹⁸ i empro el qualificatiu *farcida* per a totes, ja que així les trobem anomenades en els manuscrits que les contenen o en fan referència. En aquest sentit, tenim com a primera font que cita el seu cant la carta escrita el 1198 per Odó de Sully, bisbe de París entre el 1196 i el 1208. En aquesta carta, publicada en la seva *Statuta et donationes piaae*, condemna els actes de la Festa dels Folls del dia de la Circumcisió, l'1 de gener, en què aboleix determinades pràctiques mentre indica que a la missa major es cantà una *Epistola cum farsia*: «Missa similiter cum coeteris horis ordinate celebrabitur ab aliquo praedictorum, hoc addito quod epistola cum farsia dicetur ab duobus in cappis sericeis».¹⁹

Du Cange, en la veu *farsia* del seu diccionari, dona com a exemple dues entrades d'un inventari de la catedral de Sant Pau de Londres de l'any 1295, l'actual manuscrit Ashmole 845, f. 182v de la Bodleian Library d'Oxford. En elles no s'indica si l'epístola és farcida en llatí o en vulgar, ni el dia que es canta «Unum troperium... in cuius initio notantur omnes Sequentiae, et in fine ponuntur om-

13. Michel HUGLO i Alejandro Enrique PLANCHART, «Farse», a *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 8, 2001, p. 583.

14. Antonin ZANINOVICH, «Prophetia cum versibus ou epístola farcida pour la 1e messe de Noël selon deux manuscrits de Trogir», *Revue Grégorienne*, any 20, núm. 3 (maig-juny 1935), p. 84. Indica noms d'epístoles que no apareixen en les de Sant Esteve com ara *Versus super epistola*, per exemple.

15. John HAINES, *Medieval song in romance languages*, 2010, p. 103-116.

16. John STEVENS, *Words and music in the Middle Ages: Song, narrative, dance and drama, 1050-1350*, 1986, p. 239-249 i 263-265.

17. Yvonne CAZAL, *Les voix du peuple - Verbum Dei: Le bilingüisme latin - langue vulgaire au Moyen Âge*, 1998, p. 57-74.

18. Michel HUGLO i James W. MCKINNON, «Epistle», a *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 8, 2001, p. 271-273.

19. Jacques-Paul MIGNE, *Frigidi Montis Monachi necnon Guntheri Cisterciensis, Opera Omnia. Accedunt Odonis de Soliaco Parisiensis Episcopi, Petri de Riga et Aegidii Parisiensis, Scripta vel scriptorum fragmenta. Patrologiae Cursus Completus*, vol. 212, 1855, col. 72.

nes Epistolae Farcitae. [...] Gradale de Choro, quod vocatur Puerorum, sine officio ; in cuius fine ponuntur Epistolae Farcitae».²⁰

C. E. Dunn classifica les epístoles farcides en tres tipus segons sigui el rol de la farsa. El primer el formarien aquelles en les quals la farsa aporta informació extra a la facilitada en el text original. El segon grup seria el format per aquelles farses que expliquen les virtuts i activitats del sant en qüestió extretes d'altres escrits, generalment hagiografies. El tercer grup seria el que conté la farsa escrita en llengua vernaclea passatge rere passatge en una forma estròfica, fent una paràfrasi augmentada del text llatí.²¹ Les de sant Esteve, especialment aquelles farcides en llatí, les trobem en tots tres grups, i de les llengües vernacles, en els dos últims grups.

En referència a la llengua del text de la farsa, hem vist que aquesta podia ser tant en llatí com en llengua vernaclea, ja fos el francès, el picard, l'occità o el català. Les farses escrites en llatí eren una prolongació, un abelliment del text original (*lectio*), també en llatí, de l'epístola mitjançant textos de nova creació, però també manllevaven directament parts d'altres cants o integraven fragments, versets i textos procedents d'escrits patristics. Les farses en llatí podien ser tant estrofes de versos amb rima generalment assonant, però també consonant, com també textos completament lliures. Trobem, doncs, que cada família o grup d'epístoles farcides en llatí té unes característiques pròpies en la disposició de les seves farses.

Les farses en llengua vernaclea són una paràfrasi més o menys fidel del text original de l'epístola, escrita en estrofes amb un nombre diferent de versos i de més o menys extensió, amb hemistiquis o sense, generalment amb rima consonant. Aquestes estrofes tendiran a la uniformitat d'extensió tant en nombre de versos per paràfrasi com en síl·labes per vers a mesura que s'avanci en el temps, i seran molt més uniformes les més tardanes.

Si bé no hi ha dubte que gairebé totes les farses llatines abelleixen el text litiúrgic i n'augmenten la significació amb les seves aportacions, quan ens referim a les farses en llengua vernaclea hi ha dos corrents d'opinió: el més usual, i al qual fan referència la majoria d'autors, és interpretar la farsa com una traducció del text en llatí. Altres, com Dunn o Cazal, a qui m'uneixo en aquest criteri, incorporen la idea que no es tracta sols d'una mera traducció del text llatí, sinó que també és una creació en forma poètica, amb estrofes formades per versos i rimes que varien segons la família de les farses, i que fan pensar que una epístola farcida en llengua vernaclea és més que una traducció per fer entendre el text,²² és una nova creació a partir d'un text, no només una paràfrasi, sinó un text nou pensat i estructurat amb una tècnica compositiva. Dunn, fent referència al Renaixement que es visqué a l'Europa occidental del segle XIII, advoca que van ser creades dins d'un corrent de literatura culta, per persones capacitades i coneixedores d'aquestes tècniques com-

20. <<http://ducange.enc.sorbonne.fr/farsia>> (consulta: 7 agost 2019).

21. Catherine E. DUNN, «The farced epistle as dramatic form in the twelfth century Renaissance», *Comparative Drama*, vol. 29, núm. 3 (1995), p. 371.

22. Yvonne CAZAL, *Les voix du peuple - Verbum Dei: Le bilingüisme latin - langue vulgaire au Moyen Âge*, 1998, p. 66.

positives i en què la llengua vernacla trobà el seu lloc en la cultura, com, per exemple, en les poesies i els cants trobadorescos.²³

En parlar d'epístoles farcides, no es pot generalitzar en cap cas ni en una sola família en concret, ja que sempre hi ha excepcions o variants. Així, trobem un elevat nombre d'epístoles que porten farses d'enquadrament tant a l'inici, a mode d'introducció o pròleg, com al final, a mode de conclusió o epíleg, el qual acostuma a incloure una pregària o petició al sant en qüestió. Dins d'aquestes possibilitats, trobem totes les combinacions possibles, és a dir: epístoles amb pròleg, farses d'interpolació i epíleg; epístoles amb la interpolació i epíleg; epístoles només amb les interpolacions o solament amb epíleg. Una mostra d'això la veurem en l'estudi de les epístoles farcides en català.

Sovint les addicions musicals de les farses en llatí acostumen a ser variades, fugen de la repetició estròfica i són difícils de memoritzar en una primera lectura, amb notacions i intervals que denoten l'hàbil tècnica del cantor de la farsa que, en alguns casos, s'aproxima al virtuosisme, amb salts, intervals i melismes poc habituals. També trobem construccions estròfiques que tendeixen a la versificació, tot i que no és el més usual, en les farses llatines.

Pel que fa a la música de les farses en llengua vernacla, acostumem a trobar-nos amb unes frases musicals molt cantables amb melodies que es van repetint en cada estrofa. Algunes fonts en llengua vernacla empenen una melodia típica de recitat en què les frases musicals tenen un fragment d'inici, un altre fragment central de recitat, en el qual augmenta o disminueix el nombre de nota de recitat, segons quina extensió tingui el text, i una part de cadència tant de frase com de final d'estrofa.

LES EPÍSTOLES FARCIDES: REPRESENTADES, INTERPRETADES O SOLAMENT CANTADES?

En la consuetat de Girona de 1360, després de les vespres del dia de Nadal llegim «Fiat rapraesentatio martirii S. Stephani cum antiphona». D'aquesta representació no en sabem res més, tampoc si el text estava extret d'una epístola farcida o no, ja que els folis corresponents al dia de Sant Esteve d'aquesta consuetat (110v-113r) van ser arrencats.²⁴

23. Catherine E. DUNN, «The saint's legend as history and as poetry: An appeal to Chaucer», *The American Benedictine Review*, vol. 27 (1976), p. 364 i 377, i «The saint's legend as mimesis: Gallican liturgy and mediterranean culture», *Medieval & Renaissance Drama in England*, vol. 1 (1984), p. 14.

24. Higini ANGLÈS PÀMIES, «Epístola farcida del martiri de sant Esteve», *Vida Cristiana*, núm. 72 (1922), p. 70, i *La música a Catalunya fins al segle XIII*, 1988, p. 283; Richard B. DONOVAN, *The liturgical drama in medieval Spain*, 1958, p. 117, i Lluís LUCERO, «Litúrgia i paralitúrgia del dia de Nadal a la Seu de Girona segons la consuetat de 1360», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 35 (1995), p. 176.

Roura, en tractar de la representació del martiri de sant Esteve a la seu de Girona, indica que «finides les Vespres, deduïm que hom organitzava una mena de paralitúrgia, centrada en la lectura o possible representació o lectura animada». ²⁵ Així doncs, en cas d'haver existit una dramatització representada de l'epístola a la catedral de Girona, podria haver estat de tipus pantomímic, seguint el suggeriment de Roura i de Dunn, que ens diu que «Scattered records reveal that a wide variety of theatrical effects accompanied the chant». ²⁶ Podria ser que, mentre es cantava l'epístola, en paral·lel altres podien representar amb moviment el que s'estava cantant. Un exemple d'aquest tipus de pantomima el tenim en el quadre (de factura posterior) *El desenclave*, que es troba en el convent de les germanes agustines de Medina del Campo, on trobem l'acció del davallament al costat de l'ambó des d'on un mossèn llegeix o canta l'Evangeli mentre es davalla el cos de Crist representat en una figura articulada.

En l'epístola farcida gironina de sant Esteve Bc911GFol tenim una sèrie de línies verticals en la música (amb la possible significació de pauses en el gregorià actual) que, combinades amb punts entre les paraules del text, podríem considerar com a pauses d'expressió, ja que no sempre coincideixen amb les possibles cesures dels versos, que en ésser octosíl·labs no n'acostumaven a tenir.

Lo sant de Déu • e les uirtuts • (4 + 4)
 ha los monsonagues coneguts • (9)
 Los pus sauis ha gequits muts • (8)
 Los poch • e·ls grans tots ha uensuts. (2 + 6)

Senyor Déu plen de gran dolsor • (8)
 dix lo seruent a son Senyor • (8)
 Lo mal que·m fan • perdona'ls lurs • (4 + 4)
 no·n agen pena • ni dolor. (5 + 3)



FIGURA 2. M 911GFol, f. 45v.
 FONT: Barcelona, Biblioteca de Catalunya.

25. Gabriel ROURA GÜIBAS, *Una nova versió de l'epístola farcida de sant Esteve*, 1978, p. 8.

26. Catherine E. DUNN, «The farced epistle as dramatic form in the twelfth century Renaissance», *Comparative Drama*, vol. 29, núm. 3 (1995), p. 372. No indica en quines fonts ho ha trobat.

Cal preguntar-se si aquestes indicacions realitzades posteriorment en el teograma són de parada i podrien estar motivades tant per l'expressió i la interpretació de la mateixa peça o per uns moments d'espera per tal que s'executés una acció en paral·lel, com mostra el quadre del *Desenclave* citat anteriorment, o cap d'aquestes dues idees. No hem d'oblidar que, a manca de proves concretes, estem parlant d'una possible suposició i, citant Roura:

De l'Epístola, no hem trobat cap altra indicació en els registres de l'Arxiu Capi-tular [de la Seu de Girona], ni tan sols quan, amb motiu dels abusos i consegüent barrila que acompanyaven altres representacions litúrgico-teatral, apareixen resolucions capitulars reformant-les i finalment, abolint-les.²⁷

En referència a una personificació o *alter ego* de sant Esteve, Seguí ens informa que en l'apèndix de la *Consueta de tempore* (1360-1363) de la seu de Palma de Mallorca, f. 173r-173v, hi ha un primatxer vestit amb capa pluvial representant sant Esteve en la processó del claustre de la missa major del dia. En la quarta estació canta el setè vers de la verbeta i una antífona després de l'oració (f. 173v). En canvi, no s'indica que acompanyi els dos primatxers que canten l'epístola farcida (f. 174v).²⁸ De la mateixa seu mallorquina, la *Consueta de sagristia* de 1511 ens presenta una personificació de sant Esteve, un diaca vestit amb els atributs representatius del protomàrtir, tant en les vespres del dia de Nadal com el dia de la celebració del sant, i que se situa en diferents espais de la seu durant algunes celebracions de la jornada. En el cas concret del moment de l'epístola, sant Esteve acompanya el sotsdiaca que la llegirà en el recorregut previ i posterior a l'acte de la lectura de l'epístola,²⁹ de la qual no informa si és farcida.

Es coneix l'existència d'un drama de sant Esteve en francès del segle xv, però ni el diàleg ni el text pertanyen al de l'epístola farcida, sinó que inclouen personatges relacionats amb la invenció de sant Esteve. En referència a un drama català de sant Esteve, Anglès informa de diversos pagaments pel material d'*atrezzo*, com podria ser la farina i l'aiguacuit per fer fabricar les pedres per al moment de la lapidació i per a la construcció de tarimes en els llibres de comptes de la seu de Barcelona de 1419.³⁰ Massip també ens informa que per la diada de Corpus de 1404, a València s'hi van fer unes despeses en «set magranes e sis pedres daurades per a Sent Esteve» i que, segons figura en el llibre de solemnitats, l, p. 258, en l'entrada de Ferran el Catòlic a Barcelona, l'any 1462, es representà un entremès «ab S. Steva ab certs cerjants qui l'apedregaven».³¹

27. Gabriel ROURA GÜIBAS, *Una nova versió de l'epístola farcida de sant Esteve*, 1978, p. 8.

28. Gabriel SEGÚI TROBAT, *La consueta de sagristia de 1511 de la Seu de Mallorca*, vol. 1, 2015, p. 157.

29. Gabriel SEGÚI TROBAT, *La consueta de sagristia de 1511 de la Seu de Mallorca*, vol. 1, 2015, p. 157.

30. Higiní ANGLÈS PÀMIES, «Epístola farcida del martiri de sant Esteve», *Vida Cristiana*, núm. 72 (1922), p. 70.

31. Jesús Francesc MASSIP, *La festa d'Elx i els misteris medievals europeus*, 1991, p. 245, nota 227. Joan Maria MARTÍ MENDOZA, «Danses paganes en els ritus litúrgics precarolingis: el dia de Sant Esteve», a *La dansa dels altres: Identitat i alteritat en la festa popular*, 2017, p. 356.

Donat que no he trobat cap indicació sobre aquest tipus de representació en les vuitanta-nou fonts de l'epístola farcida de sant Esteve consultades, soc del parer que el drama de sant Esteve i el cant de la seva epístola serien dos fets ben diferenciats. En aquest sentit, segueixo l'opinió expressada ja per Romeu que deia que no hi havia constància que cap epístola farcida fos mai representada en el sentit que entenem la representació sacra teatral medieval.³² No s'hi troba tampoc cap indicació en les obres de Young ni de Smoldon.³³

Ara bé, tot i considerar que les epístoles farcides no eren representades de manera teatral, en algun cas puntual la dramatització podria donar-se per la mateixa expressivitat del cantor o dels cantors a l'hora d'interpretar la música i el text, ja que sí que trobem una dramatització vocal en la interpretació del cant en diferents moments del text en algunes fonts en llatí en parlar de sant Esteve o amb melismes sobre el nom *Domine*, en el moment final de la lapidació, quan el proto-màrtir demana el perdó per als seus botxins i encomana la seva ànima a Déu. Un altre exemple de dramatització interpretativa amb el cant el trobem en la font del troper del segle XII de la Biblioteca Nacional d'Espanya Ms. 19421, en què es canvia el mode i, per tant, la significació musical, segons l'acció, el moment i els personatges a qui es refereix el narrador, en l'instant de la lapidació o quan sant Esteve encomana la seva ànima a Déu.

Tal com he comentat anteriorment, l'epístola farcida acostumava a ser interpretada en *alternatim*. A Mallorca i segons la *Consueta de tempore* (1360-1363),³⁴ la cantaven dos *primitxis*, dos *sochantres*.³⁵ A Dijon, el 1706, l'epístola farcida de sant Esteve era interpretada per dos nens del cor en la parròquia d'aquest sant.³⁶ A Ais de Provença, on l'epístola farcida de sant Esteve encara es cantava el 1831, un eclesíastic amb l'hàbit del cor es dedicava a la farsa amb la melodia de l'himne *Veni creator spiritus*, i el sotsdiaca, al text litúrgic en llatí. Ambdós estaven col·locats un en cada ambó, davant per davant, amb els feligresos asseguts entre ells.³⁷ Això pel que fa a la interpretació de les epístoles farcides en llengua vernacle. Les llatines, majoritàriament també permeten el cant en *alternatim*, però hi ha altres exemples d'epístoles farcides de sant Esteve en llatí que, en cas de cantar-se en *alternatim*, la dificultat de la interpretació, i segurament d'audició, seria molt elevada, ja que algunes farses d'interpolació són molt curtes, amb sols dues o tres paraules.

32. Josep ROMEU, *Teatre hagiogràfic*, vol. I, 1957, p. 17.

33. Karl YOUNG, *The drama of the medieval church*, 1933, 2 v., i William L. SMOLDON, *The music of the medieval church dramas*, 1980.

34. Arxiu Capitular de Mallorca. *Consueta de tempore*, f. 174r.

35. Segons Antoni Maria ALCOVER i Francesc de Borja MOLL, *Diccionari català-valencià-balear*, «primatxer»: cantor principal, que dona el to en el cor d'una església o funció religiosa (Mall.); cast. *sochantre*.

36. Henri BACHELIN, «Les fêtes de Noël au Moyen Age», *Le Courrier d'Épidaure*, núm. 5 (1935), p. 60.

37. Étienne ROUARD, *Notice sur la bibliothèque d'Aix, dite de Méjanes*, 1831, p. 296.

EL DECLIVI DEL CANT DE LES EPÍSTOLES FARCIDES

Les epístoles farcides es creen en l'època final dels trops, vers el segle XII, i les primeres prohibicions daten del segle XIII, i abasten fins al segle XVII, data de l'última proscripció coneguda.

La font més antiga que prohibeix el cant de les epístoles farcides la trobem en el registre de les visites pastorals de l'arquebisbe de Rouen Odó Rigaud, al convent benedictí femení de les trinitàries de Caen, el dilluns 23 d'octubre de l'any 1256, on dictaminà que: «Visitauimus monasterium monialium Sancte Trinitatis Cado-mensis [...] iuniores habent alaudas et in festo Innocencium cantant lectiones suas cum farsis hoc inhibuimus».³⁸ En la visita a les germanes de Montivilliers el 1261, l'arquebisbe de Rouen, Odó Rigaud, prohibí que es cantessin farses i conductus els dies de Sant Esteve, Sant Joan Evangelista i els Sants Innocents. No especifica, però, si aquestes farses eren a les epístoles o en altres cants, però es dona el cas que en els tres dies després de Nadal era molt habitual el cant de l'epístola farcida en llatí. El que és significatiu és l'ús del mot *farsis*.³⁹

Una proscripció del cant de l'epístola farcida específica del dia de Sant Esteve la trobem en les dues actes capitulars *Liber vitae* 1 i 2 de Vic (VI21/38, f. 55r, i VI21/39, f. 41v), quan l'any 1319 indiquen: «Epistolam, vero, quae in festo Sancti Stephani in missa populari cantari consuevit, de caetero prohibemus cantari».⁴⁰

A Catalunya trobem una altra entrada d'aquest estil també per al dia de Sant Esteve, i que ja concreta l'ús de la llengua vernacla. La trobem en la consuetud de la Seu d'Urgell del segle XV, conservada en l'Arxiu Capítular d'Urgell, Ms. 2048, f. 107r, en què llegim «De Epistola Sancti Stephani. Et cum esset assuetudo haec quod epistola cantabatur et cum romancio fuit ordinatum quod de caetero non cantetur, nec romancium dicatur».

També coneixem el cas de la parròquia de Sant Esteve de Reims, on l'últim 26 de desembre que es va cantar l'epístola farcida de sant Esteve va ser el del 1685. L'arquebisbe M. Charles-Maurice Le Telier n'abolí la pràctica en l'ordenança del 5 d'octubre de 1686, quan se la va fer cantar per conèixer com es realitzava. En aquesta ordenança, l'arquebisbe aboleix la pràctica de l'epístola farcida de sant Esteve perquè els assistents a la missa, en lloc de mostrar penediment, sofrença, pietat, devoció o admiració pel protomàrtir, reien tant per com anaven vestits els sotsdiaques que la cantaven, com pel text emprat per pronunciar la farsa.⁴¹ Per tant, s'aconseguia l'efecte contrari d'allò que es pretenia. El moment de reculli-

38. BnF latin 1245, f. 261. Edició de Pierre AUBRY, *La musique et les musiciens d'église en Normandie au XIIIe siècle: d'après le journal des visites pastorales d'Odón Rigaud*, 1906, p. 24 i 31.

39. Registrum Odonis Rigaudi, arciepiscopi Rotomagensis, 1261. Latin 1245, f. 235v.

40. Transcripció feta per Higiní ANGLÈS PAMIES, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, 1988, p. 284.

41. Félix CLÉMENT, «Le drame liturgique», *Annales Archéologiques*, vol. 10 (1850), p. 160. S'ha mantingut l'ortografia original de la transcripció.

ment i reflexió davant del suplici del martiri del protomàrtir es convertia en una comèdia que no tenia lloc ni cabuda en la celebració litúrgica.

Aquestes últimes fonts mostrades ens donen una informació valuosíssima, ja que ens confirmen quan, com i a on es cantaven epístoles farcides.

L'EPÍSTOLA FARCIDA DE SANT ESTEVE EN CATALÀ

De totes les festivitats que coneixem en què s'interpretava l'epístola farcida, en destaca una: la de sant Esteve, que arribà a ser la més cantada, segons la informació que ens aporten les setanta-cinc fonts que considero originals (ja sigui un manuscrit original o una còpia en cas d'original perdut), més les catorze còpies coetànies o posteriors de fonts existents a tot Europa.⁴² N'hi ha en trovers, prozers, processionals, graduals, missals, consuetes i ordinaris, breviaris, epistolaris i leccionaris, salteris, sacramentaris, reculls hagiogràfics, reculls de textos poètics, actes que recullen informació del centre religiós, informes de visites pastorals i en tractats religiosos.

En general, la bibliografia específica sobre el cant de l'epístola farcida no és molt extensa i, si bé en alguns estudis i documents se cita la seva pràctica, pocs són els que s'endinsen a analitzar-les i estudiar-les filològicament i, menys, musicalment. Aquest fet és encara més significatiu en el cas de les epístoles farcides en català, de les quals tenim escassos estudis musicals.

Si ens endinsem en la bibliografia que estudia l'epístola farcida de sant Esteve en català, hem de partir del *Viage literario a las iglesias de España* del pare Villanueva, que en el volum IX tracta el cant de l'epístola farcida a Àger (Bc1000),⁴³ la qual transcriu íntegrament en el volum VI,⁴⁴ relacionant-la amb una anotació al *Liber vitae* de Vic de 1319.⁴⁵ En aquest punt, Villanueva menciona el cant de l'himne *Veni creator spiritus* —que posa música a la paràfrasi de la majoria de les epístoles farcides de sant Esteve en occità i català— en la tèrcia del dia de Pentecosta i la seva octava, el 1311. En el mateix paràgraf, Villanueva indica que es deixa de cantar l'epístola del dia de Sant Esteve en la missa popular, com era costum, el 1319.

El segon estudi que dona a conèixer el cant de les epístoles farcides en català, el trobem en una publicació de la Catalunya del Nord quan el 1886 el pare Julien Delhoste va publicar l'article «Noëls catalans» a la revista *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, núm. XIV. Delhoste hi

42. En la meua tesi doctoral, *La música del dia de Sant Esteve: les epístoles farcides*, dirigida per la professora Maricarmen Gómez Muntané i pel professor Jesús Alturo Perucho, estudio un total de vuitanta-nou fonts, ja que algunes són còpies coetànies, com les actes capitulars de Vic o els llibres impresos del missal d'Elna. Altres són còpies posteriors de manuscrits existents, com és el cas de les derivades del manuscrit 46 de Sens o les del manuscrit 520 de Xartres, per exemple.

43. Jaime VILLANUEVA, *Viage literario a las iglesias de España*, vol. IX, 1821, p. 148.

44. Jaime VILLANUEVA, *Viage literario a las iglesias de España*, vol. VI, 1821, p. 258.

45. Jaime VILLANUEVA, *Viage literario a las iglesias de España*, vol. VI, 1821, p. 95.

transcriu el fragment d'una epístola farcida de sant Esteve (PERd) i també una de sant Joan, que estaven escrites en un pergamí que feia de coberta a unes rúbriques o taules de l'arxiu de la catedral de Perpinyà, font avui perduda. En el mateix article publicà l'epístola farcida completa del missal d'Elna, imprès a Barcelona en el taller de Joan Rosembach el 1511 (PERad7215) i que es conservava en el seminari també de Perpinyà.⁴⁶

No és fins trenta-sis anys després, l'any 1922, quan mossèn Higini Anglès publica el seu article «Epístola farcida del martiri de sant Esteve»,⁴⁷ en el qual analitza l'epístola continguda en el processional-proser-troper que es conserva a la Biblioteca de Catalunya (Bc911GFol), procedent de Girona. En l'article en fa una descripció i transcriu la música i el text. En el llibre *La música a Catalunya fins al segle XIII*, de l'any 1935,⁴⁸ Anglès fa referència a les epístoles farcides i indica les consuetes de la Seu d'Urgell i la *Consueta de sanctis* de Palma de Mallorca de 1516 (confonent-la amb la de *Consueta de sagristia* de 1511),⁴⁹ en la qual s'indiquen diverses accions d'un diaca que fa una personificació de sant Esteve. En aquesta consuetud no s'hi especifica que l'epístola sigui farcida, ni tampoc en la *Consueta de sagristia*.⁵⁰ La consuetud mallorquina que indica que l'epístola de sant Esteve era farcida és la *Consueta de tempore* (PAc3412), de l'any 1360, f. 174r, en què s'indica que «In die sancti Stephani, ad missam maiorem, assuetum est, dicen epistolam per duos primitiis in sono de Veni Creator. Unus dicit latinum et alius per cum dicit vulgare».

José María Ruiz de Lihory i el prevere Vicente Ripollés estudien les dues epístoles farcides de sant Esteve conservades a l'Arxiu Capitular de València (VAc110 i VAc205) el 1903⁵¹ i el 1948-1949,⁵² respectivament. Els estudis de Ripollés són cabdals per conèixer l'epístola farcida de sant Esteve i la de Nadal,⁵³ ja que realitza un estat de la qüestió i un estudi de la interpretació del cant de l'epístola farcida en aquestes dues dates tant a València com a altres indrets.

En Josep Romeu, el 1957, publica l'estudi filològic comparatiu del text de les

46. Julien DELHOSTE, «Noëls catalans», *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, núm. XIV (1886), p. 174-175. Actualment aquesta font es pot consultar en els Archives Départementales des Pyrénées-Orientales i un altre llibre igual a la Biblioteca Pública de Tarragona, m. 1/54.

47. Higini ANGLÈS PÀMIES, «Epístola farcida del martiri de sant Esteve», *Vida Cristiana*, núm. 72 (1922), 69-75.

48. Higini ANGLÈS PÀMIES, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, 1988, p. 284.

49. Gabriel SEGUÍ TROBAT, *La consuetud de sagristia de 1511 de la Seu de Mallorca*, vol. 1, 2015, p. 157.

50. Gabriel SEGUÍ TROBAT, *La consuetud de sagristia de 1511 de la Seu de Mallorca*, vol. 1, 2015, p. 157 i 158.

51. José María RUIZ DE LIHORY, *La música en Valencia: Diccionario biográfico y crítico*, 1903, p. 48-57.

52. Vicente RIPOLLÉS, «Epístola farcida de San Esteban. Planchs de Sent Esteve», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. 24 (1948), p. 234-244, i vol. 25 (1949), p. 130-148.

53. Vicente RIPOLLÉS, «Epístola farcida de Navidad», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. 22 (1946), p. 127-166.

epístoles farcides de sant Esteve amb text català conegudes fins aleshores.⁵⁴ En aquest estudi, Romeu pren com a model l'epístola d'Àger (Bc1000), ja publicada per mossèn Jaime Villanueva en el volum VI del seu *Viage literario*, al ser considerada la més antiga.

Victor Saxer va publicar el 1973 i el 1974 un estudi comparatiu entre les diferents epístoles farcides de sant Esteve amb farsa occitana i catalana que contenen el vers *Sesta lesson* (*Esta lissó*, en les de llengua catalana), en el qual analitzava les diferents variants dels manuscrits que contenen l'epístola farcida amb aquest vers, típic però no únic, en les catalanes i en les occitanes.

En relació amb aquests articles sobre el vers *Sesta lesson*, tenim l'estudi filològic de Barbara Spaggiari que realitza una revisió de divuit textos publicats en el segon capítol del *Repertori de l'antiga literatura catalana*, de Jaume Massó Torrents, publicat el 1932.⁵⁵ L'estudi de Spaggiari, publicat el 1978, aporta una edició crítica del text de la família d'epístoles farcides en occità i les farcides en català del text *Sesta lesson* i que amplia i revisa en un nou article el 2018.⁵⁶

També l'any 1978, degut a la troballa de mossèn Gabriel Roura en l'arxiu capitular de la seu de Girona, es realitza l'estudi d'un nou fragment d'epístola farcida de sant Esteve desconegut fins aquell moment i malauradament avui perdut (Gc28). Es tracta d'un full que feia de sobrecoberta del llibre de baptismes de la parròquia de Sant Vicenç de Ruplà, datat el 1592. Degut a la pèrdua de l'original, l'estudi de Roura és l'única font que existeix per poder conèixer aquest fragment que contenia text i música en un gruixut pergami de molt baixa qualitat, que també era un palimpsest. Segons Roura, estava escrit amb la cal·ligrafia d'una mà poc avesada, amb un traç descuidat i irregular, fet que descarta que s'hagués pogut produir en un escriptori catedralici o monàstic, i feia pensar al mateix arxiver que aquest text podria haver estat escrit a Ruplà mateix.⁵⁷

Veiem que l'estudi de les epístoles farcides en català no ha generat cap interès en els últims quaranta anys, excepte la revisió ja comentada de Spaggiari, i la tesi doctoral de qui signa aquest article defensada el 2020.

Arturo Tello, en el seu text «*Cantemus Domino...*» estudia l'epístola farcida continguda en el *Còdex calixti* i fa un elenc dels incipits d'algunes de les epis-

54. Josep ROMEU publicà el *Teatre hagiogràfic* en tres volums, un estudi sobre les epístoles farcides i altres tipus de teatre sacre relacionat amb l'hagiografia. En la col·lecció *Els nostres clàssics*, de l'Editorial Barcino, en el volum 79 explica què són les epístoles farcides i les mostres que se'n conserven; en el volum 80 transcriu l'epístola d'Àger (Bc1000) íntegrament, i en el volum doble 81-82 realitza l'estudi filològic comparatiu.

55. Jaume MASSÓ TORRENTS, *Repertori de l'antiga literatura catalana*, vol. I, *La poesia*, Barcelona, Alpha, 1932.

56. Barbara SPAGGIARI, «La poesia religiosa anònima catalana o occitanica», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa: Classe di Lettere e Filosofia*, sèrie III, vol. VII, núm. 1 (1977), p. 219-250, i «La poesia religiosa anònima, qualche decennio dopo», a Vicenç BELTRAN PEPIÓ, Tomàs MARTÍNEZ ROMERO i Irene CAPDEVILA ARRIZABALAGA, *Ramon Llull, els trobadors i la cultura del segle XIII*, 2018, p. 193-218.

57. Gabriel ROURA GÜIBAS, *Una nova versió de l'epístola farcida de sant Esteve*, 1978.

toles farcides de la península Ibèrica, entre les quals es troben les de sant Esteve en català.⁵⁸

Per finalitzar aquesta presentació dels estudis específics preexistents, cal destacar la transcripció i estudi que mossèn Gabriel Seguí feu de la *Consueta de sagristia* de 1511, de la catedral de Mallorca, ja que en el seu estudi la compara amb les altres dues conservades de la mateixa institució, la *Consueta de tempore* i la *Consueta de sanctis*. Com he comentat anteriorment, és en la *Consueta de tempore* de 1360 on trobem de forma explícita la referència al cant de l'epístola farcida a Mallorca.⁵⁹

LES FONTS EN CATALÀ

En aquest apartat es presenten totes les epístoles amb *lectio* en llatí i farsa en català, completes o fragmentades, que es conserven, també les que s'han perdut però se'n conserven transcripcions, les que són al·ludides directament en altres documents o de les quals sols se'n tenen notícies. En total són setze fonts, de les quals dues són una còpia literal. En aquestes xifres no s'inclou un full de guarda provinent d'una impressió del missal d'Elna de 1511 que es conserva en l'Arxiu de Protocols de Barcelona que,⁶⁰ tot i que no conté l'epístola farcida, ens pot donar la pista que el llibre va ser descosit i els bifolis venuts a un notari.

Per tal de tenir una idea aproximada de la diversitat de fonts que ens informen o aporten epístoles farcides de sant Esteve en català, aquestes s'han classificat en les taules següents segons siguin originals o transcripcions, i dins d'aquests dos grups, segons el seu contingut: sols text, text i música, edicions impreses originals, edicions impreses de còpies perdudes i música o informació sense contenir l'epístola pròpiament: consuetes i actes capitulars.

58. Arturo TELLO RUIZ, «Cantemus Domino cantica gloriae. Una visión panorámica de las epístolas farcidas en España a partir de la contenida en la misa de Santiago del Codex Calixtinus», a Juan Carlos ASENSIO PALACIOS, *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII: Música, arte, codicología y liturgia*, 2011, p. 228-257.

59. Gabriel SEGÚI TROBAT, *La consueta de sagristia de 1511 de la Seu de Mallorca*, vol. 1, 2015.

60. Alexander S. WILKINSON, a *Iberian books: Books published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601*, 2010, p. 240, indica una altra còpia del *Missale Elnense* de 1511 a l'Arxiu de Protocols de Barcelona. Montserrat LAMARCA I MORELL, a *La impremta a Barcelona (1501-1600)*, 2015, p. 211-212, també fa referència a aquest fragment i cita Francesc Xavier ALTÉS, «Aportación a la bibliografía litúrgica de Antonio Odriozola», *El Museo de Pontevedra*, núm. 44 (1990), p. 113. Aquest fragment està imprès sobre vitella en lloc de paper i conté els folis amb la numeració 224 i 225. La seva signatura és *Secció de Manuscrits Literaris, fragment 25 (inc.)*.

TAULA 1
Manuscrits conservats que contenen el text de la farsa en català sense la música

<i>Signatura</i>	<i>Sigla</i>	<i>Títol</i>	<i>Conservació</i>	<i>Procedència</i>	<i>Data</i>	<i>F. inici</i>	<i>F. final</i>
MS 1000	Bc1000	Leccionari d'Àger	Biblioteca de Catalunya (Barcelona)	Àger	1250-1300	34v	35v
MS 308	Bc308	Recull factici de textos de caràcter literari i històric en català, castellà i llatí	Biblioteca de Catalunya (Barcelona)	?	1350-1450	57r	58v
MS 1504	Bc1504	Constitucions sinodals de Tarragona	Biblioteca de Catalunya (Barcelona)	Tarragona	1400-1450	1r	2v
M 659	Bc659	<i>Psalterium hymnarium</i>	Biblioteca de Catalunya (Barcelona)	Olot	1400-1500	86r (96?)	86r

FONT: Elaboració pròpia.

TAULA 2
Manuscrits conservats que contenen el text de la farsa en català amb música

<i>Signatura</i>	<i>Sigla</i>	<i>Títol</i>	<i>Conservació</i>	<i>Procedència</i>	<i>Data</i>	<i>Notació</i>	<i>Pauta</i>	<i>F. inici</i>	<i>F. final</i>
M 1409/8	Bc1409/8	Foli	Biblioteca de Catalunya (Barcelona)	Sant Llorenç d'Hortons	1300-1400	Negra quadrada	Línia groga i roja	1r	1v
Arx. Cap. 110	VAc110	<i>Epistolarum Valentium</i>	Arxiu Capitular (València)	València	1300-1400	Negra quadrada	Pentagrama vermell	161r	166v
Arx. Cap. 205	VAc205	<i>Epistolarum Valentium</i>	Arxiu Capitular (València)	València	1300-1400	Negra quadrada	Pentagrama vermell	126r	130v
M 911GFol	Bc911GFol	Processional-proser-troper	Biblioteca de Catalunya (Barcelona)	Girona	1400-1500	Negra quadrada	Tetragrama vermell	41v (p. 85)	46r

Font: Elaboració pròpia.

TAULA 3
Transcripcions contemporànies d'epístoles avui perdudes

<i>Signatura</i>	<i>Sigla</i>	<i>Títol</i>	<i>Conservació</i>	<i>Procedència</i>	<i>Data</i>	<i>Notació</i>	<i>Pauta</i>	<i>Font secundària</i>	<i>Pàgina</i>
Fragments pergamins 28	Gc28	Llibre de baptismes (1592). Sant Vicenç de Rupia (tapa)	Arxiu Diocesà (Girona)	Rupia?	1350-1400. Perduda ja en el 2016	Notació quadrada	Pentagrama i tetragrama	Gabriel Roura, <i>Una nova versió de l'epístola farcida de sant Esteve</i> , Girona, 1978. No transcriu la música.	Tot
Fragments	PERd	Feullet	Arxiu de la catedral (Perpinyà)	Rosselló	Finals s. XIV-XV. Perduda ja en el 1973			Delhoste, «Noëls catalans», a <i>Bulletin de la Société Agricole, Scientiphique et Littéraire des Pyr. Or.</i> , XIV	174 - 185

Font: Elaboració pròpia.

TAULA 4
*Fonts originals impreses: Missale hoc secundum consuetudinem alme Elnensis.
 Barcelona: Joan Rosembach. 1511*⁶¹

<i>Topogràfic</i>	<i>Sigla</i>	<i>Títol</i>	<i>Conservació</i>	<i>Notació</i>	<i>Pauta</i>	<i>F. inici</i>	<i>F. final</i>
Bib 7215	PERad7215	<i>Missale</i>	Arxiu departamentals dels Pirineus Orientals	Negra quadrada	Tetragrama vermell	181v	183v
1/154	TAp1/54	<i>Missale</i>	Biblioteca Pública de Tarragona	Negra quadrada	Tetragrama vermell	181v	183v
Sec. man. literaris. Frag. 25	Bahp1/37	Fragment 25	Arxiu Històric de Protocols de Barcelona	No es conserva	No es conserva	No es conserva	No es conserva

FONT: Elaboració pròpia.

TAULA 5
Consuetes

<i>Signatura</i>	<i>Sigla</i>	<i>Títol</i>	<i>Conservació</i>	<i>Procedència</i>	<i>Data</i>	<i>Llengua</i>	<i>Música</i>	<i>F.</i>
m 3412	PAc3412	<i>Consueta de tempore</i>	Arxiu Capitular de Mallorca	Mallorca	1360-1363	Llatí	No música. Cita l'himne <i>Veni creator spiritus</i>	174r
Ms. 2048	SUC2048	<i>Consueta ecclesiae Urgellensis</i>	Arxiu Capitular d'Urgell (ACU)	La Seu d'Urgell	s. xv	Llatí	No	107r

FONT: Elaboració pròpia.

TAULA 6
Actes capitulars

<i>Signatura</i>	<i>Sigla</i>	<i>Títol</i>	<i>Conservació</i>	<i>Procedència</i>	<i>Data</i>	<i>Llengua</i>	<i>F.</i>
VI21/38	Vic-1	<i>Acta capitular Liber primus vitae</i>	Arxiu Capitular de Vic	Vic	1319	Llatí	55r
VI21/39	Vic-2	<i>Acta capitular Liber 2 vitae</i>	Arxiu Capitular de Vic	Vic	1319	Llatí	41v

FONT: Elaboració pròpia.

61. Alexander S. WILKINSON, a *Iberian books: Books published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601*, p. 240, fa referència a quatre volums conservats del missal d'Elna de 1511. El volum del Grand Séminaire de Perpinyà és el mateix que es conserva als Arxius Departamentals de la mateixa ciutat, amb sigla PERad7215 segons la informació facilitada pel director de dit arxiu departamental.

FILIACIONS

La dificultat de no tenir un model d'epístola completa i ordenada i, especialment amb música, fa que disposem d'onze variants amb epístoles, siguin acèfales, o truncades pel centre o pel final, amb manca de paraules, estrofes i/o versos, amb canvi en la posició d'estrofes, també amb versos particulars i únics, amb estrofes a mode de pròleg i altres no, i amb estrofes a mode d'epíleg i altres sense. Tot i la diversitat característica de les fonts, ens podem fer una idea aproximada de filiació en la figura 3.

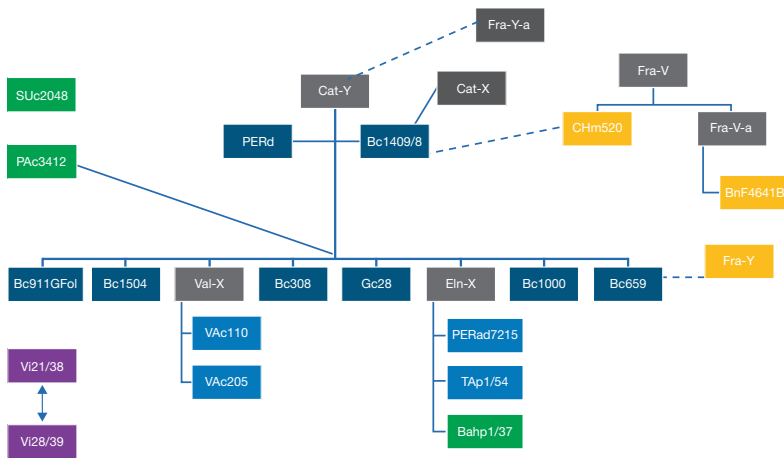


FIGURA 3. Diagrama de filiacions de les fonts de les epístoles farcides de sant Esteve en català.
FONT: Elaboració pròpia.

En la figura 3 tenim un arquetip principal en color gris, Cat-Y, que està vinculat mitjançant el fragment Bc1409/8 a un altre arquetip que anomeno Cat-X, ja que la font Bc1409/8 conté la música de Cat-X i el text de la farsa de Cat-Y. El model musical d'aquesta epístola Bc1409/8, Cat-X, és, segons la meua opinió, el més arcaic, ja que no hi ha una recreació melòdica com en la resta de mostres sinó que, igual que la francesa Xartres 520, empra el to de recitat propi de l'epístola, la qual cosa és un símbol d'arcaisme.

Com es pot observar en el diagrama de filiacions en català, Cat-Y és l'arquetip amb més filiacions, amb petites variacions quant a text i/o música. En el diagrama també veiem que Cat-Y té annexat el fragment PERd, el qual, si bé segueix el mateix text d'aquest arquetip, té diferent la melodia de la primera part de la primera frase de la *lectio*, segons la transcripció que en va fer Delhoste, l'única mostra de l'original avui perdut.⁶² En el diagrama veiem que el text de Cat-Y està

62. Julien DELHOSTE, «Noëls catalans», *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, núm. XIV (1886), p. 174-185.

vinculat amb l'arquetip d'epístoles en francès Fra-Y-a, ja que conté tres versos, igual que ho fan les epístoles farcides en occità, pertanyents a aquesta família francesa.

En el mateix diagrama de filiacions (figura 3), hi trobem les consuetes SUC2048 i PAC3412, ja que ens aporten informació sobre l'epístola farcida. El primer cas, la consueteta SUC2048, no està vinculada a cap arquetip, ja que sols sabem que es cantava amb farsa en llengua vernacle però no hi ha cap mena d'informació sobre la música ni el text que s'emprava. En verd també trobem la consueteta PAC3412, que sí que està vinculada a l'arquetip Cat-Y, però de forma externa al grup general de filiacions, ja que la consueteta mallorquina ens indica que la farsa s'ha de cantar seguint la melodia de l'himne *Veni creator spiritus*, melodia que segueixen la majoria de mostres musicals conservades en català i en llatí, però no ens dona cap pista sobre el contingut del text en llengua vernacle.

En el mateix diagrama tenim dues subfiliacions d'uns models que s'han perdut. Unes són les tres còpies impreses del missal d'Elna que sortiren del taller de Joan Rosembach el 1511, de les quals sols PERad7215 i TAp1/54 conserven l'epístola farcida de sant Esteve, i que, com a mínim, són còpies d'un model del qual l'impressor realitzà les planxes per imprimir i que jo he anomenat Eln-X. En color verd tenim Bahp1/37, que és la impressió de l'epístola farcida que no s'ha conservat. A diferència de les altres mostres d'aquest missal, que estan impreses sobre paper, aquesta ho està sobre vitell. Es conserva en l'Arxiu de Protocols de Barcelona, ja que un notari del qual es desconeix el nom comprà el bifoli (folis 224 i 225 del llibre original) per fer de coberta d'un lligall. Això ens pot fer pensar que els folis que contenien l'epístola també seguiren la mateixa sort i, segurament, també haurien estat venuts. D'altra banda, aquesta pràctica de reutilitzar materials ha permès conèixer les mostres PERd i Gc28, tot i que avui, paradoxalment, tornen a estar perdudes.

Un altre cas de subfiliacions és el de les dues epístoles valencianes VAc110 i VAc205 que, segons la meua opinió, són còpia d'un model perdut que anomeno Val-X. El motiu per pensar que provenen d'un model comú i no són còpies una de l'altra són les petites diferències tant de text com de notació. Si bé ambdues empen notes amb plica, no sempre ho fan en el mateix lloc, essent VAc205 qui les utilitza més freqüentment.

Una altra qüestió és la seva procedència. Aquests còdexs podrien haver estat creats per a ús de la mateixa catedral, que custodia unes relíquies de sant Esteve, com ara una dent o pedres de la seva lapidació. Una altra hipòtesi podria ser que pertanyessin a una confraria que tingués un altar dedicat al sant en alguna capella, ja fos en la mateixa catedral o en una altra església. Una tercera hipòtesi, per la qual em decanto, seria que aquests dos leccionaris pertanyessin a l'església de Sant Esteve, situada a pocs metres de la catedral de València, i que reproduïen el leccionari propi d'aquesta església també com a donacions piadoses per tal de substituir el vell leccionari quan aquest estigués en males condicions d'ús, com succeeix amb les còpies de Saint-Rémy d'Amiens AMm573 i AMsr1. Quan obrim ambdós manuscrits en el foli 1r trobem la *lectio* (sense la farsa) de sant Es-

teve emmarcada a tota pàgina amb miniatures de la lapidació, ornaments animals i vegetals a tot color i amb or sobre vitell·la. Això em fa pensar que els dos leccionaris podrien ser ofrenes d'un elevat valor econòmic o donacions de tipus exvots demanant l'ajuda o la intercessió del sant. La importància d'aquesta església de Sant Esteve de València en el Renaixement la trobem també amb els quadres que formaven part del retaule d'aquesta església que contenen moments de la vida i martiri de sant Esteve pintats per Juan de Juanes a mitjans del segle XVI i que actualment es poden admirar al Museu del Prado.⁶³ Repeteixo, però, que la procedència dels dos leccionaris valencians és una hipòtesi difícil de resoldre a manca de més informació.

En el diagrama de filiacions també s'ha inclòs la relació clara que presenta el manuscrit olotí Bc659 amb la família d'epístoles en francès Fra-Y, la més nombrosa en exemplars conservats. L'epístola d'Olot Bc659 conté una traducció de la primera estrofa característica i pròpia de la gran família francesa Fra-Y. La resta del text segueix el de les epístoles farcides en català. El mateix succeeix amb l'epístola en occità de Fréjus FRm1, tal com es pot observar en la taula 7.

TAULA 7
Comparativa de la primera estrofa de Fra-Y (BnF375), FRm1 i Bc659

<i>FRm1</i>	<i>BnF375</i>	<i>Bc659</i>
Ar escoutas, senors baro, clerge e layc, tut enuiro! Uos ausires la pasio, de Sant Estheue lo baro.	Entendes tot à cest sermon! et clert et lai, tot enuiron! Conter volons la passion, de Saint Esteuene le baron.	Auyats seyors, tuyt enuirió! Clergues i legs, lo meu sermó! Contar-uos uy la passió de Sant Esteue lo baró.

FONT: Elaboració pròpia.

En el diagrama de filiacions trobem els dos *Liber vitae* de Vic (VI21/38 i VI21/39), que contenen les anotacions tant de 1311 com de 1319 publicades pel pare Villanueva, però un cop revisats es constata que el text, vist en l'apartat *El declivi del cant de les epístoles farcides*, no indica específicament que el cant de l'epístola del dia de Sant Esteve fos farcida, ni s'hi emprés la melodia del *Veni creator spiritus*, com succeeix amb les consuetes de la Seu d'Urgell i la de *tempore* mallorquina, sinó que solament informa que es deixés de cantar en la missa popular. No sabem si es cantava en *alternatim*, quants cantors hi intervenien i des d'on ho feien. Tampoc no s'especifica si hi havia text en llengua vernacla. Tots aquests elements ens haurien pogut donar pistes sobre la forma del cant amb o sense farsa. L'adjectiu de la missa, *populari*, pot fer pensar que l'epístola fos cantada amb la farsa en llengua vernacla per tractar-se de la missa oberta a tots els feligresos, però el text d'ambdós manuscrits no ho indica de forma fefaent. Villanueva ens indica

63. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?search=retablo%20de%20san%20esteban,%20iglesia%20de%20san%20esteban,%20valencia&ordenarPor=pm:relevance>> (consulta: 13 juny 2018).

que la missa popular, en la qual es cantava aquesta epístola a Vic, se celebrava en una capella ubicada sota del claustre.⁶⁴

La idea que aquesta epístola fos realment farcida ha estat transmesa per autors com Anglès (1935), Ripollés (1949) o Roura (1978), els quals així han interpretat els textos de 1319. En el meu cas, segueixo la seva opinió però faig la remarcada de l'absència de concreció del text i mantinc, amb cautela, com a possible aquesta interpretació de l'epístola farcida en català a Vic al tractar-se de la missa popular i la coneixença i pràctica de les epístoles farcides a Osona, ja que en altres manuscrits osonencs trobem exemples d'epístoles farcides en llatí per a altres dates, com en el tropari de la canònica de Manlleu,⁶⁵ la qual cosa ens confirma que el cant de les epístoles farcides seria una pràctica coneguda a la seu vigatana.

La música de les epístoles farcides de sant Esteve en català

Per tal de poder veure les similituds i diferències de manera general quant a la música entre les diferents mostres, s'ha realitzat la taula 8. Hi tenim una breu descripció de cada mostra. Veiem que la font que conté alguna diferència més remarcable quant a la pauta emprada on escriure la notació és Bc1409/8, un foli escrit en ambdues cares que conté la notació d'un fragment amb dues línies (gropa al do i vermella al fa) i que escriu dues claus: do i fa, cadascuna a l'inici de la línia respectiva en cada sistema.

Altres mostres empen la notació quadrada negra en tetragrama,⁶⁶ com Bc911GFol, PERad7215 i TAp1/54, i altres que l'empren en pentagrama, com VAc110 i VAc205. De la part musical de Gc28, sols tenim la breu descripció de mossèn Roura, en què indica que s'empren tant el tetragrama com el pentagrama amb una notació quadrada negra molt poc curosa.⁶⁷

64. Jaime VILLANUEVA, *Viage literario a las iglesias de España*, vol. VI, 1821, p. 96-97.

65. Miquel dels Sants GROS I PUJOL, a *Liber troporum atque prosarum ecclesiae vicensis*, 2015, p. 12 i 26, indica les epístoles farcides del dia de Nadal i del dia de Pasqua, que es troben en el *Liber troporum atque prosarum ecclesiae vicensis*, TVic2, f. 50v-52v. Joaquim GARRIGOSA I MASSANA, a *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII*, 2003, p. 237, indica que el volum provindria de Manlleu. Miquel dels Sants GROS I PUJOL, a *Liber troporum atque prosarum ecclesiae vicensis*, 2015, p. 15, especifica que podria provenir de la canònica agustiniana de Santa Maria de Manlleu.

66. Seguint Gregori Maria SUNYOL, *Introducció a la paleografia musical gregoriana*, 1925, p. 149-150; Willi APEL, *Gregorian chant*, 1958; Constantin FLOROS, *Universale Neumekunde*, vol. 2, Kassel, Bärenreiter, 1970 (traducció de l'alemany: Neil MORAN, *The origins of western notation*, 2011, p. 264); Carl PARRISH, *The notation of medieval music*, 1978, p. 6; Popin a Marie-Noëlle COLETTE, Marielle POPIN i Philippe VENDRIX, *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance*, 2003, p. 93, solament denominaré com a notació gregoriana els casos de notacions modernes, amb l'ús d'*epiphonus* i *cephalicus* en lloc de notes amb plica, ús de línies divisòries i sempre sobre tetragrames com a pauta. La resta l'he classificat com a notació quadrada.

67. Tot i que mossèn Roura, a Gabriel ROURA GÜIBAS, *Una nova versió de l'epístola farcida de sant Esteve*, 1978, indica que la notació és gregoriana, em decanto a pensar que la notació fos quadrada, ja que utilitza també pentagrama.

TAULA 8
Característiques musicals de les fonts en català

<i>Mostra</i>	<i>Notació</i>	<i>Pauta</i>	<i>Claus</i>	<i>Àmbit</i>	<i>Alteració</i>	<i>Custos</i>
Bc1409/8	Quadrada negra	Línia groga i vermella	Clau de do en línia groga, clau de fa en línia vermella en tots els sistemes	Fa ₃ - mi ₄	No	No
Bc911GFol	Quadrada negra	Tetragrama vermell	Clau de do en 3a	Fa ₃ - mi ₄	No	Sí
VAc110	Quadrada negra	Pentagrama vermell	Clau de fa en 2a, clau de do en 3a i 4a. Quan escriu la clau de do en 4a, també escriu la clau de fa en 2a	Fa ₃ - fa ₄	No	Sí
VAc205	Quadrada negra	Pentagrama vermell	Clau de do en 4a i clau de fa en 2a, excepte en el 1r versicle, que escriu do en 3a	Fa ₃ - fa ₄	No	Sí
PERad7215	Quadrada negra	Tetragrama vermell	Clau de do en 3a	Fa ₃ - fa ₄	No	Sí
TAp1/54	Quadrada negra	Tetragrama vermell	Clau de do en 3a	Fa ₃ - fa ₄	No	Sí
PERd	Gregoriana impresa	Tetragrama vermell	Clau de do en 3a	Fa ₃ - fa ₄	Sib en transcripció. No en l'original	—
Gc28	Quadrada negra	Tetragrama i pentagrama	—	—	—	—

NOTA: Notació quadrada amb influència de l'aquitana de punts (Garrigosa, 2003, p. 106).

FONT: Elaboració pròpia.

Quant a l'ús de les claus, generalment aquest és bastant regular en cada partitura. La més habitual és la clau de do en 3a, tant en tetragrama com en pentagrama. En el cas de VAc205, escriu la clau de do en 3a línia en el primer versicle «Lectio actuum apostolorum»; per a la resta de notació, escriu sempre les dues claus per pentagrama: do en 4a i fa en 2a. En canvi, VAc110 combina tant do en 3a com el conjunt do en 4a i fa en 2a. El doble ús de claus en el mateix sistema també és, com hem vist, l'emprat en Bc1409/8.

Del manuscrit PERd, sols tenim la descripció musical que ens fa l'abat Delhoste, que copio seguidament:

Mais, si la poésie offre quelque intérêt, le chant n'en offre pas moins aux amateurs de la musique religieuse. La portée de quatre lignes rouges est précédée de la

clef d'ut troisième ligne très-bien formée; les notes sont carrées on y voit aux intervalles de seconde ascendante [...]. Le bémoi, comme dans la plupart des chants de cette époque, n'est pas exprimé; il est seulement sous-entendu.⁶⁸

Quant a l'àmbit melòdic de les diferents mostres, en la taula 7 veiem que aquest es mou dins de l'octava de fa₃ a fa₄, excepte Bc1409/8 i Bc911GFol, que arriben fins a mi₄.

En la transcripció de l'exemple 1, la comparativa de les fonts que tenen text i música en català, podem veure la diferència entre PERd i la resta de mostres musicals de l'epístola de sant Esteve farcida en català. Si ens fixem en la línia melòdica de la frase «Lectio actuum», veurem que aquesta difereix completament de la resta de la comparativa, ja que PERd descriu una línia descendent i les altres la tenen ascendent. Quant a la paraula *Apostolorum*, podem dir que, a partir d'aquest moment, PERd ja segueix la línia melòdica de la resta de mostres. Les mostres conservades de la *lectio* estan totes en vuitè mode.

Bc911
GFol
8
Le - cci - o A - ctu - um A - po - sto - lo - rum.

VAc110
8
Le - cci - o A - ctu - um A - po - sto - lo - rum.

VAc205
8
Le - cci - o A - ctu - um A - po - sto - lo - rum.

PERd
8
Le - cci - o A - ctu - um A - po - sto - lo - rum.

PERad
7215
8
Le - cti - o A - ctu - um A - po - sto - lo - rum.

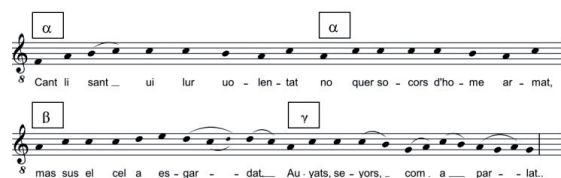
TAp
1/54
8
Le - cti - o A - ctu - um A - po - sto - lo - rum.

EXEMPLE 1. *Lectio* en les fonts en català.

FONT: Elaboració pròpia.

En la transcripció que segueix (exemple 2), tenim el primer verset de l'estrofa de la farsa en català que s'ha conservat del manuscrit Bc1409/8.

68. Julien DELHOSTE, «Noëls catalans», *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, núm. XIV (1886), p. 179.



EXEMPLE 2. Melodies de la font Bc1409/8.

FONT: Elaboració pròpia.

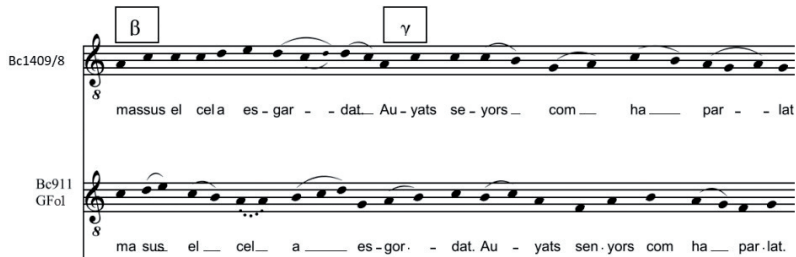
Comparant-lo amb la resta de fonts, veiem que la seva melodia no segueix la paràfrasi del cant *Veni creator spiritus*, tal com fan les altres fonts, sinó que fa una frase musical divisible en dues parts melòdicament molt senzilles i gairebé iguals en les quals la nota do es percuteix a mode de cantilena recitativa, i està també en vuitè mode. En l'exemple 2 veiem la distribució de la melodia, que es pot dividir en tres frases musicals on α es repeteix i β i γ formen parts musicals dels dos versos finals.

Com veurem en el següent exemple 3, aquesta és l'única font en català que empra aquest tipus de melodies, però no és l'única en la globalitat de les epístoles farcides de sant Esteve, ja que la font en francès Xartres 520, com veurem més endavant, coincideix en alguna de les línies melòdiques.

EXEMPLE 3. Comparativa de la música de les farses en català.

FONT: Elaboració pròpia.

El mateix tipus de melodia s'aplica amb alguna variació ornamental en la segona part de l'estrofa, les frases β i γ , i que es pot observar fent la confrontació amb Bc911GFol, que és la mostra menys ornamentada de les que segueixen el *Veni creator spiritus*, en l'exemple 4:



EXEMPLE 4. Comparativa de la línia melòdica de les fonts Bc1409/8 i Bc911GFol.
FONT: Elaboració pròpia.

De fet, l'estil recitat de la farsa de la font Bc1409/8 és el del vuitè mode. Aquest també el trobem en la majoria de la música del text llatí de les fonts musicals en català. Si en l'exemple 1, en què hem vist les frases musicals del text «*Lectio actuum apostolorum*», hi afegim la frase γ de la font Bc1409/8, veiem que no hi ha cap mena de dubte sobre la construcció melòdica d'aquest fragment de Sant Llorenç d'Hortons i la melodia de la *lectio* tal com mostra l'exemple 5. Veiem, doncs, la vinculació clara entre la farsa de la font Bc1409/8 i la melodia de la *lectio* de les epístoles en català. En aquest exemple 5 observem que les epístoles valencianes i les de la Catalunya del Nord són les més coincidents amb la font Bc1409/8. De fet, és curiosa la relació del manuscrit PERd, que coincideix plenament en la conclusió de la frase musical. També hi coincideixen plenament les fonts derivades de la impressió del missal d'Elna. Això ens mostra que empra la mateixa melodia de recitat de la *lectio* també per a la farsa, tal com succeeix en la font en francès de Xartres, CHm520.

Tal com s'ha comentat anteriorment, la font Bc1409/8 està vinculada amb la font d'epístoles farcides en francès CHm520. Ambdues fonts comparteixen la mateixa melodia dels dos primers versos. Saber quina és la vinculació que podrien tenir els arquetips Cat-X i la francesa Fr-V és un tema difícil de poder estudiar. Sols podem pensar que l'ús de la melodia de recitat de l'epístola en vuitè mode, aquest mode solemne, s'hagués transmès amb més o menys fidelitat. Pot ser fruit de la casualitat, però també pot ser que la família Fra-V fos més extensa d'allò que ens mostren les fonts conservades, o que el moviment de germans i destinacions de sacerdots entre comunitats i diòcesis hagués fet que la melodia també s'hagués desplaçat. Així doncs, la relació que hi pugui haver entre la catedral de Xartres i Sant Llorenç d'Hortons pot ser una mera casualitat fruit d'una pràctica del cant, com també pot tenir arrels més profundes com la transmissió d'originals o moviments de membres de la cúria.

St. Llorenç d'Hortons

γ

Au - yats, se - yors com. ha _ par - - lat.

Bc911 GFol

Le - cci - o A - ctu - um A - po - sto - lo - rum.

'Ac110

Le - cci - o A - ctu - um A - po - sto - lo - rum.

'Ac205

Le - cci - o A - ctu - um A - po - sto - lo - rum.

PERd

Le - cci - o A - ctu - um A - po - sto - lo - - rum.

PERad 7215

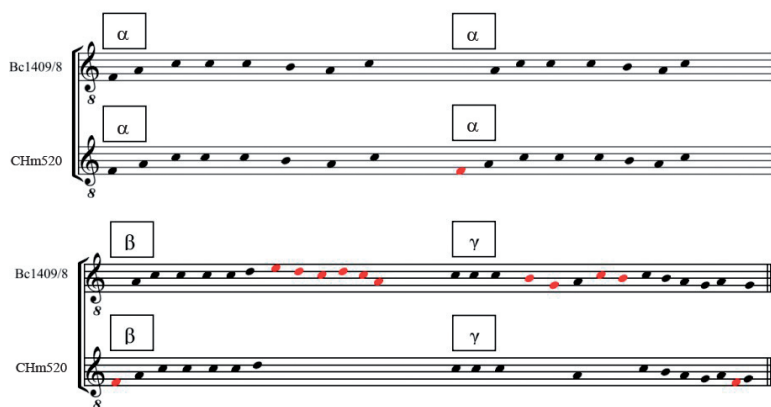
Le - cti - o A - ctu - um A - po - sto - lo - - rum.

TAp 1/54

Le - cti - o A - ctu - um A - po - sto - lo - - rum.

EXEMPLE 5. Comparativa de les notes de recitat *lectio* de tipus D amb la primera melodia de la farsa de la font Bc1409/8.
FONT: Elaboració pròpia.

En l'exemple 6 trobem dues mostres de la farsa de les dues fonts en qüestió. S'hi veuen les seves coincidències. La frase α és plenament coincident, i les frases β i γ tenen clares variacions. Un altre element que vincula les dues mostres és la creació musical de l'estrofa, i és en les dues fonts: $\alpha\beta\gamma$. La frase α es repeteix tantes vegades com sigui necessari i sempre segons el nombre de versos de les estrofes. Així mateix, el nombre de do' també varia segons el nombre de síl·labes que té cada vers; se n'afegeixen o se'n treuen segons la llargada de cada vers.



EXEMPLE 6. Comparativa de les melodies de les fonts Bc1409/8 i CHm520.
FONT: Elaboració pròpia.

Com es pot veure en l'exemple 6, les frases que componen els versos d'ambdues fonts mostren un alt grau de coincidència i la font en català Bc1409/8 té unes notes de pas absents en la font CHm520. Aquesta última font, CHm520, presenta la tríada fa-la-do' en l'inici de cada frase musical α i β . En canvi, la font Bc1409/8 sols la presenta en l'inici de l'estrofa musical i no l'empra en la repetició de α ni en l'exposició de β .

Com es pot veure, doncs, si bé hi ha una clara relació amb les epístoles en occità, de les quals deriven les escrites en català, també hi ha una relació manifesta amb les epístoles en francès i picard, a través del text de la primera estrofa de la farsa de la font en català Bc659 i la coincidència plena de la primera frase musical del manuscrit en català Bc1409/8 amb Xartres 520.

Quant a la relació d'epístoles farcides en català amb les que ho són en francès, també hi ha la mostra en català Bc659, que conté la primera estrofa de la gran família d'epístoles en francès Fra-Y, tal com es veurà en l'apartat següent.

El text

Solament la mostra procedent de la col·legial d'Àger, Bc1000, conté el text de la *lectio* i de la farsa complet, sense mancances de versos, estrofes, versicles, fragments de versicle, etc. Aquesta font, malauradament, però, no conté la música per ésser cantada. L'epístola més completa amb text i música és la procedent de Girona Bc911GFol, la qual, tot i tenir alguna mancança en els versicles llatins i alguna diferència en les estrofes de la farsa, és la mostra que ens pot servir de referència en l'aspecte musical.

Per tal de conèixer aquestes petites variacions de text que poden ser de diferent naturalesa, es pot observar la taula 9. Hi trobarem, a mode general, si es con-

TAULA 9
Distribució del text de les fonts en català

	Bc308	Bc1000	PERad7215	TAp1154	Bc911GFol	Bc659	PERd	Gc28	Bcl409/8	Bc1504	VAc110	VAc205
Completa	No	Sí	No	No	No	No	No	No	No	No	No	No
Títol	No	Sí	Sí	Sí	Sí	No	Sí	No	No	No	No	No
Text llatí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	No	Sí	Sí	Sí	Sí
Pròleg	No	No	No	No	No	Sí	No	No	No	No	No	No
Estrofes	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
Versos	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—
Cos	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Estrofes	16	16	13	13	16	15	6	9	5	13	15	12
Versos	63	64	52	52	64	60	23	42	19	46	60	48
Epíleg	No	Sí	No	No	No	No	No	No	No	No	No	No
Estrofes	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Versos	—	8	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
General												
Monorim	Sí	No	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Tipus de rima	Cons.	Cons.	Cons.	Cons.	Cons.	Cons.	Cons.	Cons.	Cons.	Cons.	Cons.	Cons.
Tipus d'estrofa	Quart.	Quart.	Quart.	Quart.	Quart.	Quart.	Quart.	Quart.	Quart.	Quart.	Quart.	Quart.
Nre. síl·labes/vers	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8

FONT: Elaboració pròpia.

serva completa o no, si conté alguna frase a mode de títol i l'estructura de l'epístola: si té estrofes a mode de pròleg o d'epíleg, el nombre d'estrofes i versos de cada secció (pròleg, cos i epíleg), el tipus d'estrofa, el de rima (assonant o consonant) i el nombre mitjà de síl·labes per cada vers. Per a les diferències o característiques individuals cal consultar la taula 10, que complementa l'anterior, en la qual s'explica les variacions més importants de cada font. Per a un treball filològic més aprofundit, com he indicat abans, remeto als estudis de Josep Romeu i de Barbara Spaggiari.⁶⁹

En observar la taula 9, veiem que hi ha elements de gran similitud, especialment en l'apartat general. Quan la part del cos de l'epístola està completa, aquesta es compon de setze quartetes, que fan seixanta-quatre versos. Aquestes quartetes són de vuit síl·labes, amb rima consonant i monorimes. Ara bé, veiem que el nombre d'estrofes del cos de la farsa no sempre és el mateix i que, a diferència de la resta de fonts, Bc659 té l'estrofa de pròleg de la família d'epístoles en francès Fra-Y i Bc1000 té un epíleg que està format per dues quartetes de rima *aabb*.

En el cas de les epístoles farcides en llengua vernacle tenim dues opcions quant a la relació de la *lectio* i el text de la farsa:

A: Aquest es presenta amb els versicles llatins que conformen la lectura del dia.

B: Aquest es presenta sense el text llatí propi de l'epístola, com si es tractés d'un poema hagiogràfic.

Tots els textos catalans conservats pertanyen al grup A, excepte Gc28 (segons la transcripció de mossèn Roura), que pertany al grup B.

Si observem la taula 10 de característiques individuals, veurem amb més detall les variacions i individualitats més significatives.

Quan l'epístola està incompleta trobem que el nombre d'estrofes o versos, evidentment, varia. Això succeeix per dos motius: el suport de l'epístola està trencat o hi manca un full, com Bc1504 i VAc205, respectivament, o la còpia no està ben realitzada, ja sigui en la mostra que ens ha arribat o en aquella que va servir de còpia anteriorment, com el cas de VAc110 i VAc205, que les dues contenen el mateix error d'omissió i canvi de lloc d'una estrofa i en el cas de PERad7215 i TAp1/54, que acaben el text de la *lectio* uns versicles abans.

Quan les mostres són fragmentàries, com Gc28, PERd i Bc1409/8, trobem diferents situacions: Gc28 era un full de sobrecoberta que estava molt malmès i que contenia l'inici de l'epístola, amb música i sense els versicles llatins, fins a la meitat. No es conserva més que la transcripció del text realitzada per mossèn Roura.⁷⁰ És semblant el cas de PERd, un bifoli que també feia de sobrecoberta i que contenia els quatre primers versos de l'epístola farcida i els dos darrers i hi

69. Josep ROMEU, *Teatre hagiogràfic*, 1957, 3 v.; Barbara SPAGGIARI, «La poesia religiosa anònima catalana o occitanica», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa: Classe di Lettere e Filosofia*, sèrie III, vol. VII, núm. 1 (1977), p. 219-250.

70. Gabriel ROURA GÜIBAS, *Una nova versió de l'epístola farcida de sant Esteve*, 1978.

TAULA 10
Característiques individuals del text de les fonts en català

<i>Mostra</i>	<i>Característiques individuals</i>
Bc308	— Manca la frase «Lectio actuum Apostolorum». — Manca el vers «Conegren que vençuts són». — Manca <i>Dei</i> al versicle «Cum Autem [...]».
Bc1000	— Es pren com a model del text per a les observacions. — Títol: <i>Aquest és lo plant de Sent Esteue</i>. — Canvia els dos primers versos de la paràfrasi del versicle «Domine ne [...]» i escriu: «O ver Déus payre gloriós, qu'el fiyl dónest mort per nós [...]».
PERad7215	— Títol: <i>Epistola Sancti Stephani</i>. — Acaba després del versicle «Domine Ihesu, suscipe spiritum meum». — Manquen les tres últimes frases de l'epístola i les seves paràfrasis en llengua vernaclea.
TAp1/54	— Títol: <i>Epistola Sancti Stephani</i>. — Acaba després del versicle «Domine Ihesu, suscipe spiritum meum». — Manquen les tres últimes frases de l'epístola i les seves paràfrasis en llengua vernaclea.
Bc911GFol	— Títol: <i>Epistola in die Sancti Stephani in latino et romanço</i>. — En el versicle «Surrexerunt», oblida escriure «quidam». — La quarta estrofa és diferent de la resta: «En contra ell se són levats, per disputar los indignes libertinians apellats e'ls alexandrians malvats». — No escriu el fragment et «Ihesu stantem» en «Cum autem [...]». — Intercanvia l'antepenúltima estrofa per la penúltima.
Bc659	— L'estrofa d'introducció està escrita després de «Lectio [...]» i està emparentada amb l'arquetip francès Fra-Y. — Solament escriu els versicles llatins sencers quan són curts. Si són llargs, sols escriu l'incipit. — No escriu el versicle «Cum autem [...]» ni la seva paràfrasi en català «Lo sant [...]».
PERd	— Títol: <i>In die Sancti Stephani epístola</i>. — Manca la frase «Lectio actuum Apostolorum». — En la transcripció de l'abat Delhoste, manca el final del versicle «Stephanus [...]» i el primer vers de la seva paràfrasi segurament pel mal estat del pergami, avui perdut, i que feia de sobrecoberta. — Manca tota l'epístola des del versicle «Et non [...]» fins a l'últim vers de la paràfrasi «Statuas illis [...]», de manera que sol es conserven els quatre versicles inicials i la seva paràfrasi, així com els dos finals també amb la seva paràfrasi.
Gc28	— En la transcripció manquen els versicles llatins. Es desconeix si l'original els tenia escrits. — Conté les nou primeres estrofes de la paràfrasi en català, amb algunes mancances de text a partir de la cinquena degut al mal estat del pergami.

TAULA 10 (*Continuació*)
Característiques individuals del text de les fonts en català

<i>Mostra</i>	<i>Característiques individuals</i>
Bc1409/8	— Foli que conté la part central de l'epístola des del final del versicle «Cum autem [...] Et ait» fins al penúltim vers de l'estrofa «Hec vós c'als peus d'un batxiller [...]».
Bc1504	— Acèfala. Manquen els tres primers versicles i les dues primeres paràfrasis en català, a part d'estrofes centrals. — Fragment de pergamí mutilat per la part inferior amb la corresponent pèrdua de text: el versicle «Audientes» està fragmentat, així com la seva paràfrasi i el versicle «Positis [...]» i la seva paràfrasi.
VAc110	— Manca l'estrofa número 9. En el seu lloc hi ha la número 10 i això fa que, a partir d'aquest moment, la paràfrasi catalana vagi per davant del versicle llatí al qual parafraseja.
VAc205	— Manca l'estrofa número 9. En el seu lloc hi ha la número 10 i això fa que, a partir d'aquest moment, la paràfrasi catalana vagi per davant del versicle llatí al qual parafraseja. — Manca un foli i l'epístola queda escapçada a mig versicle «Domine Ihesu».

FONT: Elaboració pròpia.

mancava tota la part central. Bc1409/8 és un foli amb la part central de l'epístola farcida.

En les fonts podem trobar l'epístola tant anunciada amb un títol com no. Els títols habitualment diuen que es tracta de l'epístola de sant Esteve. No indiquen que siguin farcides, excepte Bc911GFol, que indica que està escrita en llatí i romanç. El títol que porta l'epístola Bc1000 és completament diferent, ja que la presenta literalment com «aquest es lo plant . de sent esteve», és a dir, no tracta el text amb la seva paràfrasi com un element litúrgic propi de la missa, tal com fan les altres fonts, sinó com un text hagiogràfic dins el grup dels *planctus*, tal com ho trobem en les farses en occità.

CRONOLOGIA

Quant a la datació de les diferents mostres, tenim un ampli ventall que abasta des de finals del segle XIII (Bc1000) fins a l'any 1511 (PERad7215 i TAp1/54), tal com podem veure en la taula 11:

TAULA 11
Cronologia de les fonts en català

<i>Mostra</i>	<i>Datació</i>
Bc1000	s. XIII (2a meitat)
Bc1409/8	s. XIV
VAc110	s. XIV
VAc205	s. XIV
VI21/38	1319
VI21/39	1319
PAc3412	1360-1363
Gc28Rup	s. XIV (2a meitat)
PERd	s. XIV (2a meitat) - s. XV (1a meitat)
Bc308	s. XIV (2a meitat) - s. XV (1a meitat)
Bc911GFol	s. XV
Bc659	s. XV
SUc2048	s. XV
Bc1504	s. XV
PERad7215	1511
TAp1/54	1511

FONT: Elaboració pròpia.

Si passem les dades de la taula 11 a un diagrama temporal, podrem fer-nos una idea més visual de les datacions dels manuscrits i la distància cronològica entre aquests. En el diagrama temporal (figura 4) podem veure dos tipus de cercles: els grans i blancs ens marquen els canvis de segle i contenen totes les fonts que no podem precisar en quina data d'aquell segle es varen escriure, i dos cercles petits que representen un, la primera meitat del segle en qüestió, i l'altre, la segona meitat.

Com es pot observar, els segles amb més fonts són el segle XIV i el segle XV, amb sis fonts cadascun. Si retornem, però, a la taula de la cronologia en aquest mateix apartat, tenim que les fonts Bc308 i PERd encavalquen dos segles i són com a màxim de la primera meitat del segle XV. Per tant, i amb aquestes dades, es pot concloure que l'època de més esplendor del cant de les epístoles farcides en català, a la Corona catalanoaragonesa, foren els anys compresos entre la segona meitat el segle XIV i la primera meitat del segle XV, amb les fonts Gc28, PAc3412, Bc308, PERd i Bc1504, que són les que podem incloure amb seguretat en aquest interval de temps. Pròximes a aquestes fonts, podem afegir-hi VAc110, VAc205, Bc659 i Bc911GFol. Aquesta última font, Bc911GFol, conté una gran quantitat de correccions i modificacions posteriors al text cap a un català més modern i, tal

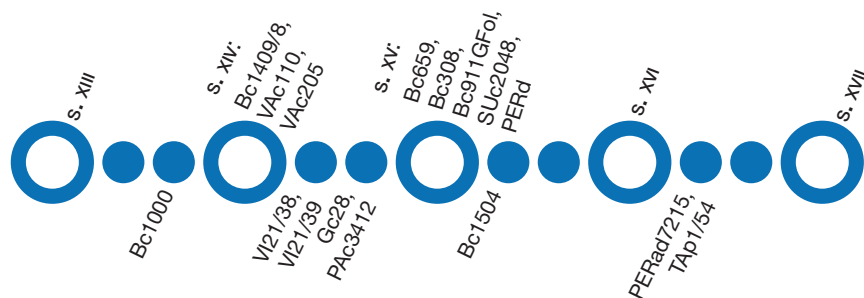


FIGURA 4. Diagrama temporal de les fonts en català.
FONT: Elaboració pròpia.

com indica mossèn Anglès, segurament era la còpia d'un manuscrit molt anterior a la seva data d'escriptura,⁷¹ element que em referma a l'hora de creure en el període que va entre 1350 i 1450 com a època en què la pràctica de les epístoles farcides de sant Esteve en català fou més acusada. En el cas de PERad7215 i TAp1/54, del 1511, són de l'inici del segle XVI, però segurament reflecteixen una pràctica també del segle anterior.

La *Consueta de tempore* mallorquina (PAC3412) de 1360-1363, que s'integra dins d'aquest període de màxima esplendor d'epístoles farcides de sant Esteve en català, és d'una importància cabdal per dos motius. El primer és que ens indica el cant en *alternatim* de l'epístola en llengua llatina i en vulgar, i a més, ens informa de la melodia emprada, que és la de l'himne *Veni creator spiritus*. El segon motiu, el qual confirma aquesta època com la que més pràctica hi hagué, és la paraula *assuetum*, és a dir, acostumat. El text mallorquí ens diu que els anys 1360-1363 era ja un costum el cant de l'epístola farcida de sant Esteve en la seva seu.⁷² Les altres dues consuetes mallorquines, la de sagristia (1511) i la de *sanctis* (1516) no indiquen que l'epístola fos farcida.

La consuetat urgellenca SUC2048 (figura 5) és interessant des del punt de vista cronològic, ja que ens mostra que tot i ésser una pràctica molt arrelada, prohibeix l'ús de la llengua vernacla en el cant de l'epístola en el foli 107r: «De Epistola Sancti Stephani. Et cum esset assuetudo haec quod epistola cantabatur et cum romancio fuit ordinatur quod de caetero non cantetur, nec romancium dicatur».⁷³

Així doncs, trobem també dos elements cronològicament importants: la paraula *assuetudo*, que ens confirma que aquesta pràctica del cant de l'epístola en llengua vernacla era un costum al segle XV i, a més, prohibeix expressament la

71. Higini ANGLÈS PÀMIES, «Epístola farcida del martiri de sant Esteve», *Vida Cristiana*, núm. 72 (1922), p. 69.

72. Gabriel SEGUÍ TROBAT, *La consuetat de sagristia de 1511 de la Seu de Mallorca*, vol. 1, 2015, p. 157.

73. Higini ANGLÈS PÀMIES, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, 1988, p. 284.

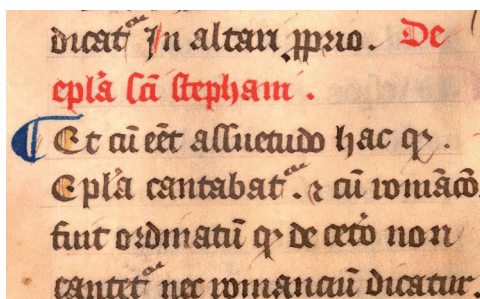


FIGURA 5. La consuetu urgellenca SUc2048.
FONT: Arxiu Capitular d'Urgell, Ms. 2048, f. 107r.©

continuació d'aquesta pràctica.⁷⁴ No sabem si seguia l'estil musical de Bc1409/8 o de Cat-Y.

En les anotacions dels *Liber vitae* de Vic tenim que el cant de l'epístola del dia de Sant Esteve ja es va prohibir el 1319, gairebé cent anys abans que a la Seu d'Urgell i poc més de seixanta abans que a Palma de Mallorca s'indiqués com s'havia de cantar.

EXPANSIÓ

Les fonts que ens han arribat en català estan distribuïdes majoritàriament per Catalunya, tot i que es conserven dues fonts amb text i música a Perpinyà (PERd i PERad7215) i a València (VAc110 i VAc205), a més de la *Consuetu de tempore* de la seu de Palma de Mallorca (PAc3412).

La gran proximitat i semblança dels textos en llengua occitana i els de llengua catalana mostren que aquests últims deriven dels primers. Sabem que la pràctica fou molt estesa en el territori, especialment en el que es coneix com a Catalunya Vella: Perpinyà, Elna, Girona, Rupia, la Seu d'Urgell, Olot, Àger i Vic.

No obstant això, si observem la distribució sobre el mapa de la figura 6 de totes les fonts conservades, veiem que les mostres més meridionals, és a dir, VAc110, VAc205 i PAc3412, són coetànies o anteriors d'algunes de les mostres del nord de Catalunya, fet que referma que la pràctica era ja ben estesa en el segle XIV.

La majoria de fonts provenen de ciutats i poblacions de determinada importància com a seus episcopals: Elna, Perpinyà, Girona, Tarragona, València, Palma de Mallorca, Vic i la Seu d'Urgell. Altres fonts provenen de viles que tingueren la

74. El que no aclareix fefaentment és que l'epístola fos farcida, com sí que fa la *Consuetu de tempore* mallorquina. El fet, però, que indiqui que aquest dia es cantava en llengua vernacle és molt significatiu.

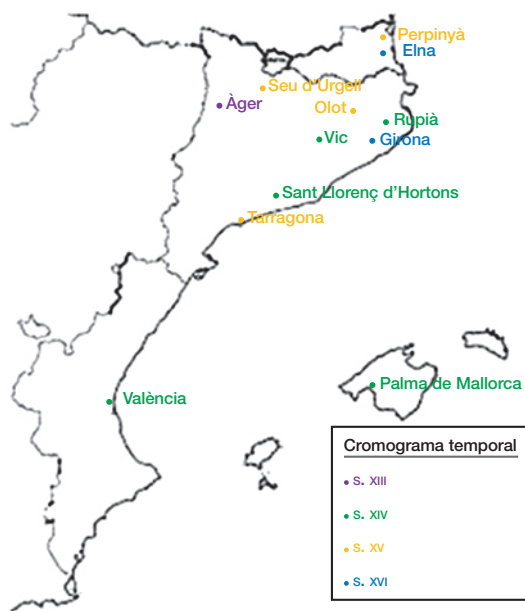


FIGURA 6. Cromograma espaciotemporal de les fonts en català.

FONT: Elaboració pròpia.

seva importància militar i estratègica en l'època medieval, com Àger, Rupia, amb el seu castell i, conformant part de la Marca del Penedès, la parròquia de Sant Llorenç d'Hortons, que restà vinculada al castell i població de Gelida fins al 1818. També tenim el cas d'esglésies dedicades a sant Esteve, com la d'Olot, amb el manuscrit Bc659. Del manuscrit Bc308 se'n desconeix la procedència.

En aquest article hem vist que les epístoles farcides per al dia de Sant Esteve es van cantar des del segle XII fins al segle XIX, i les farcides en català s'interpreta- ren fins als segles XV i XVI. Es coneixen estudis previs per a cada llengua, però pocs estudis fan atenció a la seva música. Aquest article ha intentat posar al dia el que es coneix sobre les epístoles farcides de sant Esteve en català, on totes les fonts tenen el seu espai i on qualsevol pot trobar informació per a investigacions posteriors.

BIBLIOGRAFIA

ALTÉS, Francesc Xavier. «Aportación a la bibliografía litúrgica de Antonio Odriozola». *El Museo de Pontevedra*, núm. 44 (1990), p. 107-126.

- ANGLÈS PÀMIES, Higiní. «Epístola farcida del martiri de sant Esteve». *Vida Cristiana*, núm. 72 (1922), p. 69-75.
- *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya, 1988 [1935].
- APEL, Willi. *Gregorian chant*. Bloomington: Indiana University Press, 1958.
- AUBRY, Pierre. *La musique et les musiciens d'église en Normandie au XIII^e siècle: d'après le journal des visites pastorales d'Odon Rigaud*. París: Honoré Champion, 1906.
- BACHELIN, Henri. «Les fêtes de Noël au Moyen Âge». *Le Courrier d'Épidaure*, núm. 5 (1935), p. 54-60.
- CAZAL, Yvonne. *Les voix du peuple - Verbum Dei: Le bilingüisme latin - langue vulgaire au Moyen Âge*. Ginebra: Droz, 1998.
- CLÉMENT, Félix. «Le drame liturgique». *Annales Archéologiques*, vol. 10 (1850), p. 154-160.
- COLETTE, Marie-Noëlle; POPIN, Marielle; VENDRIX, Philippe. *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance*. París: Minerve, 2003.
- DELHOSTE, Julien. «Noëls catalans». *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, núm. XIV (1886), p. 174-185.
- DENNERY, Annie. «Le chant des tropes et des séquences et des prosules dans l'ouest, aux XI^e-XIII^e siècles». A: LEONARDI, Claudio; MENESTÒ, Enrico. *La tradizione dei tropi liturgici*. Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1990, p. 63-78.
- DONOVAN, Richard B. *The liturgical drama in medieval Spain*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958.
- DUNN, Catherine E. «The saint's legend as history and as poetry: An appeal to Chaucer». *The American Benedictine Review*, vol. 27 (1976), p. 357-378.
- «The saint's legend as *mimesis*: Gallican liturgy and mediterranean culture». *Medieval & Renaissance Drama in England*, vol. 1 (1984), p. 13-27.
- «The farced epistle as dramatic form in the twelfth century Renaissance». *Comparative Drama*, vol. 29, núm. 3 (1995), p. 363-381.
- FLOROS, Constantin. *Universale Neumekunde*. Vol. 2. Kassel: Bärenreiter, 1970. [Tradució de l'alemany: MORAN, Neil. *The origins of western notation*. Frankfurt: Peter Lang, 2011]
- GARRIGOSA I MASSANA, Joaquim. *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2003.
- GRIER, James. «A new voice in the monastery: Tropes and *versus* from eleventh- and twelfth-century Aquitaine». *Speculum*, vol. 69, núm. 4 (1994), p. 1023-1069.
- GROS I PUJOL, Miquel dels Sants. *Liber troporum atque prosarum ecclesiae vicensis*. Ed. facsimil. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans: Biblioteca Episcopal de Vic, 2015.
- HAINES, John. «Le chant vulgaire dans l'église à la fête de Saint Etienne». A: KULLMANN, Dorothea. *The church and vernacular literature in medieval France*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2009, p. 159-175.
- *Medieval song in romance languages*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- HUGLO, Michel; MCKINNON, James W. «Epistle». A: *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 8. Londres: Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 271-273.
- HUGLO, Michel; PLANCHART, Alejandro Enrique. «Farsee». A: *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 8. Londres: Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 582-583.

- LAMARCA I MORELL, Montserrat. *La impremta a Barcelona (1501-1600)*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 2015.
- LUCERO COMAS, Lluís. «Litúrgia i paralitúrgia del dia de Nadal a la Seu de Girona segons la consuetud de 1360». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 35 (1995), p. 159-181.
- MARTÍ MENDOZA, Joan Maria. «Danses paganes en els ritus litúrgics precarolingis: el dia de Sant Esteve». A: SANCHIS, Raül; MASSIP, Jesús Francesc. *La dansa dels altres: Identitat i alteritat en la festa popular*. Catarroja: Afers, 2017, p. 355-364.
- MASSIP, Jesús Francesc. *La festa d'Elx i els misteris medievals europeus*. Alacant: Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert; Elx: Ajuntament d'Elx, 1991.
- MASSÓ TORRENTS, Jaume. *Repertori de l'antiga literatura catalana*. Vol. I: *La poesia*. Barcelona: Alpha, 1932.
- MIGNE, Jacques-Paul. *Frigidi Montis Monachi necnon Guntheri Cisterciensis, Opera Omnia. Accedunt Odonis de Soliaco Parisiensis Episcopi, Petri de Riga et Aegidii Parisiensis, Scripta vel scriptorum fragmenta. Patrologiae Cursus Completus*. Vol. 212. París: J.-P. Migne, 1855.
- PARRISH, Carl. *The notation of medieval music*. Nova York: Pendragon Press, 1978.
- RIPOLLÉS, Vicente. «Epístola farcida de Navidad». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. 22 (1946), p. 127-166.
- «Epístola farcida de San Esteban. Planchs de Sent Esteve». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. 24 (1948), p. 234-244.
- «Epístola farcida de San Esteban. Planchs de Sent Esteve». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. 25 (1949), p. 130-148.
- ROMEU, Josep. *Teatre hagiogràfic*. Barcelona: Barcino, 1957. 3 v.
- ROUARD, Étienne. *Notice sur la bibliothèque d'Aix, dite de Méjanes*. París: Firmin Didot frères, 1831.
- ROURA GÜIBAS, Gabriel. *Una nova versió de l'epístola farcida de Sant Esteve*. Girona: Masó, 1978.
- RUIZ DE LIHORY, José María. *La música en Valencia: Diccionario biográfico y crítico*. València: Establecimiento Tipográfico Doménech, 1903.
- SEGUÍ TROBAT, Gabriel. *La consuetud de sagristia de 1511 de la Seu de Mallorca*. Palma: Publicacions Catedral de Mallorca, 2015. 2 v.
- SMOLDON, William L. *The music of the medieval church dramas*. Londres: Oxford University Press, 1980.
- SPAGGIARI, Barbara. «La poesia religiosa anonima catalana o occitanica». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa: Classe di Lettere e Filosofia*, sèrie III, vol. VII, núm. 1 (1977), p. 219-250.
- «La poesia religiosa anonima, qualche decennio dopo». A: BELTRAN PEPIÓ, Vicenç; MARTÍNEZ ROMERO, Tomàs; CAPDEVILA ARRIZABALAGA, Irene. *Ramon Llull, els trobadors i la cultura del segle XIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2018, p. 193-218.
- STEVENS, John. *Words and music in the Middle Ages: Song, narrative, dance and drama, 1050-1350*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- SUNYOL, Gregori Maria. *Introducció a la paleografia musical gregoriana*. Montserrat: Abadia de Montserrat, 1925.
- TELLO RUIZ, Arturo. «Cantemus Domino cantica gloriae. Una visión panorámica de las

- epístolas farcidas en España a partir de la contenida en la misa de Santiago del Codex Calixtinus». A: ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos. *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII: Música, arte, codicología y liturgia*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, 2011.
- VILLANUEVA, Jaime. *Viage literario a las iglesias de España*. Vol. VI i IX. València: Oliveres, 1821.
- WILKINSON, Alexander S. *Iberian books: Books publised in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601*. Leiden: Brill, 2010.
- YOUNG, Karl. *The drama of the medieval church*. Oxford: Clarendon Press, 1933. 2 v.
- ZANINOVICH, Antonin. «Prophetia cum versibus ou epístola farcida pour la 1e messe de Noël selon deux manuscrits de Trogir». *Revue Grégorienne*, any 20, núm. 3 (maig-juny 1935), p. 81-90.

BIBLIOGRAFIA WEB

- ALCOVER SURREDA, Antoni Maria; MOLL CASANOVAS, Francesc de Borja. *Diccionari català-valencià-balear* [en línia]. <<http://dcvb.iecat.net/>> [Consulta: 7 agost 2019].
- DU CANGE, Charles du Fresne. *Glossarium mediae et infimae latinitatis* [en línia]. París: Firmin Didot frères, 1844 [1678]. <<http://ducange.enc.sorbonne.fr/>> [Consulta: 7 agost 2019].
- Enciclopèdia catalana* [en línia]. <<https://www.enciclopedia.cat>> [Consulta: 31 maig 2018].

EL MAGISTERI DE CANT DE LA CATEDRAL DE BARCELONA A L'ÈPOCA DEL RENAIXEMENT

JOSEP MARIA GREGORI I CIFRÉ

Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM

Estudi de la transició terminològica entre els conceptes *tenorista*, *mestre de cant* i *mestre de capella* atenent a les funcions que assumia el director de la capella musical en relació amb l'entonació i la conducció del cant pla abans de la fundació estatutària de la capella de música i incidint en les dades conservades sobre els magisteris dels mestres de la catedral de Barcelona en el decurs dels segles xv i xvi. D'altra banda, el treball analitza les particularitats de les obligacions i servituds de l'ofici de mestre de cant partint de la documentació conservada al respecte a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona.

PARAULES CLAU: catedral de Barcelona, tenorista, mestre de cant, Mateu Ferrer, Joan Borgunyó, segles xv i xvi.

THE DUTIES OF BARCELONA CATHEDRAL'S SINGING MASTERS IN THE RENAISSANCE

ABSTRACT

This is a study of the terminological transition between the concepts of *tenorist*, *singing master* and *chapel master* according to the functions assumed by the music chapel's director in the sphere of intonation and conduction of Gregorian chant before the music chapel's statutory foundation, focusing on the data preserved on Barcelona Cathedral's chapel masters in the 15th and 16th centuries. We analyze the particularities of the obligations and duties of the office of chapel master based on the documentation preserved in the Archive of the Barcelona Cathedral.

KEYWORDS: Barcelona Cathedral, tenorist, chapel master, Mateu Ferrer, Joan Borgunyó, 15th and 16th centuries.

1. DEL TENORISTA AL MESTRE DE CAPELLA

El terme *tenorista* apareix a les fonts documentals que informen sobre la tipologia dels cantors de les capelles musicals de les corts portuguesa i catalanoaragonesa, des de principis del segle xv.¹ En el context de les capelles eclesiàstiques, el seu ús sembla assenyalar una especificitat afegida a la possessió d'una tessitura vocal de veu de tenor. Aquesta especificitat estaria relacionada tant amb la capacitat d'entonar el cant pla com amb la de conduir la interpretació que en faria el cor canonical durant els oficis litúrgics. Per això els atributs d'aquesta veu no radicarien només en la claredat del seu timbre i en la potència de la seva emissió, sinó sobretot en el domini interpretatiu del repertori del cant pla i en el de les seves particularitats entonadores.

A tall d'exemple, i en el context de la seu barcelonina, resulta d'interès els termes en què Mateu Ferrer —tenorista de la catedral entre 1477 i 1482 i mestre de cant entre 1483 i 1498—² va redactar l'albarà que havia girat la taula de canvi de la ciutat, el 6 d'abril de 1482, en el qual deixa constància que el seu salari era «pro servitio quod facio de tenorista in choro predictae ecclesie».³

En el seu moment vam indicar que el terme *tenorista* derivaria de l'aplicació del sufix medieval *-ista* al llatí *tenor*, seguint així un procés similar al que havia donat *psalmista* o *paraphonista*. El seu ús provindria, en primera instància, de la pràctica formal d'estructurar la polifonia en funció d'un tenor, la qual cosa convertiria el tenorista en un cantor expert en la interpretació d'aquesta part de la polifonia.⁴ Tanmateix, una nova mirada a les accepcions que presenta Du Cange en el seu diccionari sobre els termes *tenere* i *tenor*, fa que les accepcions que presenta —«tenere chorum, quia tunc altius poterit incipere» o «motés, gaudis et Teneure», és a dir, 'cantar agut amb veu plena'—⁵ prenguin un relleu destacat pel que fa a la doble funció del tenorista en qualitat de «sostenidor», és a dir, de mantenidor de l'entonació, per la fortalesa i l'agudesa tímbrica de la seva veu, d'una banda, i, de l'altra, per la seva habilitat i expertesa en la conducció del cant pla del cor canonical.

1. Vegeu, al respecte, Higiní ANGLÈS, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, vol. I, Barcelona, CSIC, 1960, p. 55, i Allan W. ATLAS, *Music at the aragonese court of Naples*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 89-97, en què presenta una taula amb la relació dels cantors d'Alfons el Magnànim al regne de Nàpols.

2. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Mateu Ferrer, tenorista i mestre de cant de la Seu de Barcelona (1477-1498)», *Recerca Musicològica*, núm. III (1983), p. 7-37.

3. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB), *Dalmau Ginebret. Dicimus quintus Manuale*, 1482, s. f.

4. Aquella primera hipòtesi va donar peu a la que conduiria a considerar-lo un antecessor dels falsetistes hispànics del segle XVI, cf. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «El tenorista, un antecesor del falsetista del siglo XVI y el problema de su técnica vocal: el único registro», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. IV, núm. 1-2 (1988), p. 119-126, i «Falsetistas y evirados: reflexiones sobre la tradición tímbrica hispánica y las partes de cantus y altus en el tránsito del Renacimiento al Barroco», *Revista de Musicología*, vol. XVI, núm. 5 (1993), p. 2770-2781.

5. DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, vol. VIII i IX, Niort, L. Favre, 1883-1887.

Molt sovint, quan els xantres deixaven el servei de les capelles cortesanes passaven a les catedrals, on es feien càrrec dels seus magisteris musicals; aquest fou el cas de Mateu Ferrer, Guillem Molins, Esteve Estarramats, Pere Joan Aldomar i Bartomeu Rovira, respecte a la catedral de Barcelona.⁶ D'altra banda, alguns documents catedralicis fan explícita l'especialització de tenoristes en les admissións de nous mestres de cant, com fou el cas de Johannes Brossano i de Mateu Fletxa —o Freixa—⁷ oncle, incorporats al magisteri de la catedral de Lleida els anys 1438 i 1522, respectivament.⁸ L'acta de l'admissió de Fletxa especifica la seva entrada en qualitat de «cantorem et tenoristam eclesie ilderdensis».⁹

En aquest cas, el document fa entrar en l'escena el terme *cantor* en la seva vessant de mestre de cant, o *maestro cantor*, tal com ho acostumava a palesar la documentació de les catedrals del regne de Castella.¹⁰ En efecte, la diversitat de funcions musicals entre el tenorista i el mestre de cant es farà cada vegada més evident en la documentació de la catedral de Barcelona; mentre el primer exercia d'entonador i conductor del cant pla, el segon tenia cura de la docència musical a les escoles de la seu i del repertori polifònic que s'interpretava durant les festes de solemnitat.

La progressiva manca de competències musicals del succentor —càrrec que, com l'antic precentor, havia perdut des de l'edat mitjana les seves atribucions musicals en favor de la seva dignitat en el si de la jerarquia eclesiàstica— convertia en una raó de necessitat proveir el culte de bons entonadors, cantors especialitzats —professionals, en diríem avui— per a una digna conducció i interpretació del cant pla en el cor de la catedral.

Durant els cinc anys que Mateu Ferrer va exercir de tenorista a la catedral de Barcelona, va deixar ben clar aquest aspecte substitutiu de les funcions del succentor. Els primers pactes entre el capítol barceloní i Mateu Ferrer daten de l'any 1483 i palesen que «lo dit Matheu Ferrer sia tenorista de la dita Seu, e hage a servir aquella ço és per rahó del dit ofici [...]»,¹¹ és a dir, que, com a tenorista, ha-

6. Vegeu Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Músics de la capella reial catalano-aragonesa de Joan II i de Ferran II a la catedral de Barcelona (1458-1514)», *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, núm. III (1995), p. 19-27.

7. Les darreres recerques de Francesc Villanueva indiquen que el cognom original de Fletxa seria Frexa o Freixa, en la seva forma catalana correcta. De fet, Frexa era la forma amb la qual ell mateix signava els albarans durant els primers anys de la seva estada al magisteri de la catedral de València: «Yo mossèn Frexa mestre de capella...»; en aquest sentit, Villanueva assenyala: «todo apunta a que fuese "Freixa", escrito en la ortografía actual, el original patronímico del músico, mientras que la forma "Flecha" habría surgido como resultado de dos cambios consonánticos, uno fruto de la castellanización ("ch" por "x") y otro como fenómeno lingüístico habitual en ambas lenguas ("l" por "r")». Cf. Francesc VILLANUEVA SERRANO, «Mateu Flecha el Viejo en la catedral de Valencia: sus dos períodos de magisterio de capilla (1526-1531? y 1539-1541) y su entorno musical», *Anuario Musical*, núm. LXIV (2009), p. 79.

8. Juan MUJAL ELÍAS, *Lérida. Historia de la música*, Lleida, Dilagro, 1975, p. 58 i 72.

9. Juan MUJAL ELÍAS, *Lérida. Historia de la música*, Lleida, Dilagro, 1975, p. 72.

10. Jaime MOLL, «El estatuto de maestro cantor de la catedral de Ávila del año 1487», *Anuario Musical*, núm. XXII (1967), p. 89-95.

11. Arxiu de la Catedral de Barcelona (ACB), *Dalmau Ginebret*, 1480-1483, s. f.

via d'assumir íntegrament les funcions d'entonador i de conductor del cant pla del cor catedralici, pròpies del succentor, i tenir cura de la interpretació del repertori monòdic de tots els diumenges dobles majors i menors, de la missa i de les vespres.

L'estat civil de l'entonador podia ésser un obstacle per a dur a terme les seves funcions, sobretot si es tractava d'una persona laica i, per tant, aliena al cos de canonges i beneficiats de la catedral. Mateu Ferrer ho era, i tot mena a pensar que mentre una part del cos clerical no veia amb bons ulls el seu rol, a causa de la seva condició civil, ell, segurament, també viuria amb incomoditat els equilibris necessaris per a mantenir la seva vida privada i les servituds que imposaven els horaris de les hores canòniques de la catedral.

Presumiblement per aquest motiu, els pactes de 1483 observen una solució parcial del problema: donar per fet la impossibilitat que un entonador civil assumís aquesta responsabilitat, i, en conseqüència, deduir del seu sou la quantitat destinada a l'entonador beneficiat que el substituïrà:

[...] atès que lo dit Matheu Ferrer no pot entonar en lo dit cor, sia tengut e obligat de haver entonador beneficiat de la dita Seu bo e sufficient, lo qual per lo dit Matheu Ferrer hage de entonar en lo dit cor, e aquell tal entonador lo dit Matheu Ferrer hage de pagar segons que's serà concordat entre los dits Matheu Ferrer e antonador.¹²

Tanmateix, des de 1482, se serva constància de diversos beneficiats, alguns d'ells antics mestres de cant, que es feren càrrec de la conducció del cor catedralici —Santacana, Prexana, Estarramats, Espinalt i Sagrera—, el sou dels quals era deduït del que corresponia al mestre de cant. Bartomeu Sagrera rebia, per exemple, el 1489, una lliura mensual bestreta de les tres lliures, sis sous i vuit diners que l'Administració dels Aniversaris de la Seu pagava cada mes a Mateu Ferrer, mestre del cant de la catedral.¹³

El terme *tenorista* es conserva documentat a Catalunya des del darrer terç del segle XIV, i podria considerar que no manté una relació d'equivalència amb el terme *cantor* que es localitza fins a mitjan segle XVI a la resta dels països hispànics. En el mapa hispànic, llevat de Catalunya, el terme *cantor* apareix a la catedral de Lleó el 1458,¹⁴ a la d'Àvila el 1487,¹⁵ a la de Sigüenza el 1499,¹⁶ a les de Palència¹⁷ i

12. ACB, *Dalmau Ginebret*, 1480-1483, s. f.

13. Vegeu Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Mateu Ferrer, tenorista i mestre de cant de la Seu de Barcelona (1477-1498)», *Recerca Musicològica*, núm. III (1983), p. 27, taula IV, doc. 26.

14. José María ÁLVAREZ PÉREZ, «La polifonía sagrada y sus maestros en la catedral de León (siglos XV y XVI)», *Anuario Musical*, núm. XIV (1959), p. 39-62.

15. Jaime MOLL, «El estatuto de maestro cantor de la catedral de Ávila del año 1487», *Anuario Musical*, núm. XXII (1967), p. 89-95.

16. Louis JAMBOU, «La capilla de música de la catedral de Sigüenza en el siglo XVI. Ordenación del tiempo musical litúrgico: del Renacimiento al Barroco», *Revista de Musicología*, vol. VI, núm. 1-2 (1983), p. 271-298.

17. Samuel RUBIO, *Historia de la música española*, vol. 2, *Desde el «ars nova» hasta 1600*, Madrid, Alianza, 1983.

Osca¹⁸ el 1503, i a la de Burgos el 1510.¹⁹ En el context de la Corona de Castella la paraula *cantor* fou emprada com un sinònim de *maestro de canto* i algunes catedrals, com les de Sigüenza o Burgos, es van servir d'ambdues expressions de forma indistinta durant les dues primeres dècades del segle XVI.

Cal constatar que el terme *maestro de canto*, en realitat, fou poc emprat als països hispànics. Fins i tot es pot observar un pas directe entre l'ús dels termes *cantor* i *maestro de capilla*. A la catedral de Granada, per exemple, no s'emprava l'expressió *maestro de canto* però sí, en canvi, la de *maestro de capilla* a la primera dècada del segle XVI,²⁰ tal com succeïa també a Màlaga.²¹ A partir d'aquella data es fa palès com l'expressió *maestro de capilla* s'expandeix entre la resta de les catedrals hispàniques —Oviedo (1517), Burgos (1521), Palència (1524), Sigüenza (1530)...—,²² mentre que les seus dels territoris de la Corona catalana van mantenir la denominació tradicional *mestre de cant* —del *magister cantus* llatí— pràcticament fins a les darreres dècades del segle XVI.

Així ho hem constatat en la documentació servada a les catedrals de Barcelona i Girona. A partir del darrer terç del segle XVI, a les seus de Vic i Urgell s'observa l'ús incipient de la denominació *mestre de capella*. Ens sembla força probable que la substitució del *mestre de cant* pel *mestre de capella* s'iniciés just en el moment en què van començar a prendre cos les fundacions estatutàries de les capelles de cantors i ministrers, ja a les portes del Barroc, a cavall entre els segles XVI i XVII.

Durant l'època del Renaixement és a bastament coneguda la prevalença del llenguatge vocal respecte l'instrumental; aquest últim tot just iniciava el descobriment d'una gramàtica pròpia, mercès a l'exploració de procediments tècnics d'ornamentació i variació aliens, en principi, a les possibilitats de la veu humana. La incorporació d'alguns instruments en les interpretacions polifòniques de les capelles de cantors no era cap novetat, però sí que ho fou el naixement d'un nou llenguatge que, desvinculat del doblatge de la polifonia i de la seva vocalitat, esdevindrà específicament instrumental.

Aquesta nova realitat sonora va propiciar la consolidació de grups de ministrers —inicialment de vent— en el si de les capelles de cantors de les catedrals catalanes a partir del darrer terç del segle XVI. Per això, el canvi terminològic del *mestre de cant* pel *mestre de capella* es comença a documentar tant a través de les fons documentals com de les musicals, a mesura que la presència de les cobles de

18. Antonio DURÁN GUDIOL, «La capilla de música de la catedral de Huesca», *Anuario Musical*, núm. XIX (1964), p. 29-55.

19. Samuel RUBIO, *Historia de la música española*, vol. 2, *Desde el «ars nova» hasta 1600*, p. 17-32.

20. José LÓPEZ-CALO, *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, vol. 1, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1963, p. 133-176.

21. Andrés LLORDÉN, «Notas históricas de los maestros de capilla y organistas, mozos de coro y seises de la catedral de Málaga (1498-1583)», *Anuario Musical*, núm. XVI (1961), p. 99-148.

22. Pel que fa a aquestes dades remeto el lector als estudis citats de S. Rubio (1983) i L. Jambou (1983), i també en el cas d'Oviedo a Emilio CASARES RODICIO, *La música en la catedral de Oviedo*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1980, cap. 1, nota 15.

ministrers es van consolidant a les capelles de les catedrals i grans basíliques urbanes.

El decalatge, doncs, entre els territoris de les corones catalana i castellana pel que fa a l'aplicació d'aquests termes obeiria, probablement, a la pervivència a Castella del terme *cantor* en detriment del de *maestro de canto*. El *cantor* perviuria en el trànsit entre l'entonador i el mestre del cant per l'analogia funcional entre els dos càrrecs, és a dir, per una manca d'especialització que no va marcar diferències i va afavorir un procés de sinonimització entre les dues denominacions. Les diferències terminològiques i el consegüent decalatge van augmentar quan a l'hora d'instituir-se les primeres capelles de cantors en l'àmbit de Castella, els seus directors eren nomenats *maestro de capilla* i no *maestro del canto*, tal com s'esdevingué a l'àrea catalana. A la catedral de Barcelona, com a la resta de les seus catalanes, s'observa una relació de correspondència entre l'inici de l'aplicació del terme *mestre de capella* i la presència, cada vegada més explícita i consolidada, de la cobla de ministrers en el marc de la capella de música.

2. EL MESTRE DE CANT: OBLIGACIONS I SERVITUDS

Cent deu anys separen els primers pactes de 1483 entre el capítol barceloní i Mateu Ferrer, tenorista i mestre de cant, de la data de defunció d'Andreu Vilanova, un dels darrers mestres de la seu del segle XVI.

Les clàusules de la capitulació del 10 d'abril de 1483 amb Mateu Ferrer recollen la doble funcionalitat del seu titular: entonador del cor catedralici i mestre de les escoles de cant de la seu. Les obligacions inherents al mestratge se centraven amb preferència en la faceta docent: ensenyar cant pla, contrapunt i polifonia als canonges, beneficiats i famílies dels primers que ho desitgessin, i, com és natural, als quatre escolans cantors de la seu. El sou estipulat era de vint-i-cinc lliures anyals, que el titular percebia a través de les cinc administracions internes de la catedral.²³

El 5 de juliol de 1484 s'establia una nova capitulació amb el mateix mestre, mitjançant un document que esdevé més explícit i ric en detalls que l'anterior, i en el qual presenta un balanç de la crisi que va patir la societat i l'Església com a conseqüència de l'esclat de la Guerra Civil catalana.²⁴ Segons refereix el document capitular, abans de la guerra les celebracions del culte eclesial havien arribat a un grau elevat de brillantor en què la música —en tots els seus gèneres— hi havia col·laborat en gran manera. En aquell moment, però, relata el document, «in presentiam propter miseria et calamitates ecclesie et civitatis» era veritablement costós poder recuperar aquella esplendor que de bell antuvi havia acompanyat les celebracions litúrgiques de la catedral de Barcelona.

23. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Mateu Ferrer, tenorista i mestre de cant de la Seu de Barcelona (1477-1498)», *Recerca Musicològica*, núm. III (1983), p. 33-34, apèndix documental 5.

24. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Mateu Ferrer, tenorista i mestre de cant de la Seu de Barcelona (1477-1498)», *Recerca Musicològica*, núm. III (1983), p. 34-36, apèndix documental 6.

Les obligacions del mestre de cant contingudes en el document de 1484 expliquen que aquell havia de participar amb els escolans cantors en els oficis matutins, la missa, les vespres i les completes, responsabilitzar-se de l'aprenentatge musical dels quatre escolans cantors, tenir cura de la seva instrucció doctrinal i moral i, finalment, vetllar pel seu manteniment material. La nova retribució econòmica del mestre era de cinquanta lliures l'any i representava un augment del cent per cent respecte als pactes anteriors. La percepció venia canalitzada de la manera següent:

1. Quaranta lliures dels administradors dels Aniversaris de la Seu, distribuïdes cada mes en pagues de tres lliures, sis sous i vuit diners.²⁵
2. Sis lliures dels administradors de la Caritat.
3. Dues lliures dels administradors de la Pia Almoïna.²⁶
4. Una lliura dels administradors de l'Obra.
5. Una lliura dels administradors de la Sagristia en concepte de sobresou per regir l'escola de cant.²⁷ Finalment, rebia també de la Sagristia una lliura i dotze sous cada any al mes d'abril, per cantar amb els escolans a les completes dels dissabtes de Quaresma, a la vigília de Santa Eulàlia i de Nostra Senyora del mes de març, i per fer portar les estoiles als escolans.²⁸

Les actes capitulars i els llibres de les administracions internes de la catedral ens han permès de reconstruir el procés històric dels seus mestres de cant;²⁹ tanmateix, aquest no ha estat el cas de les actes notariales que informarien del detall de les obligacions respectives. Aquestes eren recollides pels notaris particulars que treballaven per al capítol, i es dona el cas que els llibres de les notaries compresos entre 1530 i els darrers anys del segle XVI solament conserven la data i l'enunciat de l'assumpte o bé l'incipit del document que anava a ésser copiat, però que finalment es deixà en blanc.

Durant l'època del Renaixement el mestre de cant era el màxim responsable del servei musical de la catedral; ell era qui coordinava els elements que integraven la capella musical: escolans cantors, cantors, ministrers i organista. D'altra banda, la capella de cant es trobava sempre sota el control del capítol, el qual en disposava en qualitat de propietari absolut: podia revocar el nomenament de qualsevol dels seus membres, des d'un cantor fins al mateix mestre de cant, punir econòmicament les accions que defugissin el reglament de la capella, determinar les obligacions del seu titular i el sou que li pertocaria, així com la seva canalització a través de les diferents administracions de la seu.

25. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Mateu Ferrer, tenorista i mestre de cant de la Seu de Barcelona (1477-1498)», *Recerca Musicològica*, núm. III (1983), p. 26-28, taula IV.

26. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Mateu Ferrer, tenorista i mestre de cant de la Seu de Barcelona (1477-1498)», *Recerca Musicològica*, núm. III (1983), p. 24, taula I.

27. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Mateu Ferrer, tenorista i mestre de cant de la Seu de Barcelona (1477-1498)», *Recerca Musicològica*, núm. III (1983), p. 25, taula III.

28. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Mateu Ferrer, tenorista i mestre de cant de la Seu de Barcelona (1477-1498)», *Recerca Musicològica*, núm. III (1983), p. 24-25, taula II.

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

De fet, són poques les diferències substancials que hom observa entre les capitulacions de 1483-1484, amb Mateu Ferrer, i les obligacions del mestre de cant dels anys 1578 i 1581, durant l'època de Joan Borgunyó. D'altra banda, des de la presència documentada de Guillem Molins de Puig, el 1446, fins arribar a Jaume Àngel Tàpies, el 1593, el capítol barceloní mai no va fer ús de la convocatòria de concursos, malgrat la progressiva normalització de les oposicions als països hispànics, a partir de la segona meitat del segle XVI.

El capítol de la catedral de Barcelona proveïa les vacants del seu magisteri mitjançant diversos procediments, basats tots ells en la lliure contractació:

1. L'interinatge. Sovint el mateix succentor o bé un beneficiat vinculat amb la capella —com podia ésser un cantor— eren els encarregats d'assumir de forma interina el magisteri durant l'absència d'un titular. Així s'esdevingué durant els mestratges de Joan Gallard —el qual ostentava el càrrec de succentor, funció que, en més d'una ocasió, va alternar amb la de mestre de cant—, Francí Mir, Antoni Joan i durant els dos primers anys de servei de Joan Ferrer.³⁰

2. La concessió d'un ajudant o coadjutor. Aquesta figura entrava en escena quan el mestre titular la sol·licitava al capítol, per raons de salut o d'edat. Era força usual que, a partir del traspàs del mestre, fos el seu coadjutor l'encarregat de reemplaçar-lo sense la necessitat de recórrer a cap concurs. La concessió de la coadjutoria duia implícit el dret de successió. Valgui d'il·lustració el cas d'Andreu Vilanova, el qual suplí Joan Borgunyó per primera vegada el 1551, exercí el magisteri de cant de la seu de Vic entre 1554 i 1560, tornà a la seu de Barcelona —on constava com a cantor el 1561—, fou nomenat ajudant de Borgunyó el 1584 i designat de forma directa mestre de cant el 1589 a partir de la defunció d'aquell darrer. Al seu torn, el 1593 el capítol assignaria a Vilanova l'ajudantia de Jaume Àngel Tàpies, que fou qui el succeiria.³¹

3. La recaptació d'informes. Una tercera via per a la provisió d'una vacant de mestre de cant passava per sol·licitar informes a terceres persones sobre la idoneïtat de possibles aspirants, ja fos mitjançant la creació d'una comissió constituïda amb aquesta finalitat o bé a través de les recomanacions sobre les habilitats de candidats que aspiressin al magisteri, que el succentor s'encarregava de presentar al capítol.

Un exemple del primer cas es feu palès en la reunió capitular del 15 de juliol de 1505, quan, amb motiu de la vacant de Bartomeu Rovira, es va acordar nomenar una comissió integrada pel degà i cinc canonges, «ut videant et provideant de magistro cantus».³² Pel que fa al segon cas, l'atorgament del magisteri a Joan Ferrer el 1515 l'il·lustra a bastament, per bé que el 1542 hom se servia encara d'aquest procediment en una ordinació capitular:

30. Vegeu, al respecte, 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*, vol. x (2017), p. 45-65.

31. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Els mestres de cant de la Seu de Barcelona en el Renaixement», *Recerca Musicològica*, núm. iv (1984), p. 48 i 53-57.

32. ACB, *Llibre de la Sivella*, 1501-1624, f. 21.

Item que tot temps que vagarà loch de mestre de cant o, serà ben / vist al dit Reverend Capítol mudar aquell y posar-ne altre de / nou, que dit *succentor* haia de presentar aquell al dit Reverend / Capítol àbil y sufficient a conexença de dit Capítol [...].³³

Aquest text, a més de ser molt explícit sobre aquest procediment, palesa sense donar lloc a cap dubte l'autoritat i el poder del capítol per depositar i canviar el mestre de cant, d'acord amb el seu propi criteri. També és cert que quan el capítol se sentia satisfet respecte a les qualitats humanes i al rendiment musical del titular de la capella li oferia, amb el pas del temps, la perpetuació en el càrrec. L'adquisició d'aquest estatus era anhelat per la majoria dels mestres, ja que la perpetuació els atorgava una estabilitat i seguretat laboral que, d'alguna manera, palliava la seva indefensió respecte als interessos adversos que es podien donar amb determinats sectors del capítol.

La capella de cant de la seu barcelonina va viure un llarg període d'estabilitat durant els quaranta-cinc anys de mestratge de Joan Borgunyó; d'altres centres catedralicis, com, per exemple, Vic, contractaven el mestre de cant per períodes mínims de tres anys, amb caràcter prorrogable.

Si bé d'entrada les obligacions musicals del mestre de cant eren pràcticament idèntiques a la majoria de les catedrals hispàniques, observem un nombre més elevat de prestacions de tipus funcional i cerimonial a les reglamentacions dels centres eclesiàstics catalans. La normativa del mestre de cant de la seu barcelonina de 1578 consta de dotze clàusules, nou de les quals tracten aspectes relacionats amb la seva faceta d'entonador del cant pla del servei litúrgic, mentre que només tres fan referència a la docència i, per tant, indirectament, a la pràctica de la polifonia al capdavant de la capella musical.

Cal considerar que, amb el curs dels segles, les funcions musicals pròpies del precentor, del succentor o dels cabiscols, respecte a la interpretació del cant pla, no només s'anirien integrant de forma progressiva a les funcions pròpies del magisteri del cant, sinó que, de fet, s'hi van mantenir fins a la desaparició de les capelles eclesiàstiques, tot i ser, sovint, considerades càrregues o servituds, no tant per la seva naturalesa com per la dedicació que exigien.

La major part de les obligacions del mestre de cant de la catedral de Barcelona recollides en el document de 1578 fan referència a la seva responsabilitat sobre la interpretació del cant pla en el cor catedralici.³⁴ Aquesta faceta se sintetitzaria en la supervisió del cant pla i del compliment de les funcions dels cabiscols, a més a més d'altres servituds que podem agrupar de la manera següent:

1. Entonar i dirigir el cant pla en el cor de la seu, alternant les setmanes i les hores canòniques amb els cabiscols, segons el caràcter de les festivitats (*de tempore* o *de sanctis*). La setmana que li corresponia entonar al cor havia també de fer-ho a l'ofici de difunts i a les absoltes, a la capella de santa Eulàlia. La setmana que entonaven els cabiscols, el mestre de cant havia de tenir cura de la seva inter-

33. Vegeu l'annex I al terme d'aquest treball.

34. Vegeu els apartats 1, 2, 3, 4, 5, 6, 10, 11 i 12 de l'annex v.

pretació, com evitar les baixades de to i redreçar l'afinació. També havia d'acompanyar —probablement doblar— el canonge encarregat d'entonar a les festivitats solemnes.³⁵

2. Encomanar a qui pertorqués els cants litúrgics del dia, tenir a punt els cantorals corresponents a cada ofici, girar els fulls dels llibres de cor quan entonaven els cabiscols, vigilar que els dos escolans de cota negra anessin a vestir-se a la sagristia per a l'ofici major, i d'altres qüestions.³⁶

L'aspecte docent i la pràctica de la polifonia figuren recollits en tres apartats de les obligacions: dues vegades al dia, després de missa i de completes, el mestre havia de dirigir-se a l'escola de cant de la seu per a exercir la docència.

L'escola es trobava ubicada on avui es conserva la nova sala capilular,³⁷ entre l'antiga capella del bisbe i la sala del capbreu,³⁸ a la qual s'hi accedia a través del claustre. Allà, el mestre ensenyava la tècnica del cant als quatre escolans cantors i als beneficiats:

[...] y ha mostrar / del cant als minyons de cota morada y beneficiats, e can/tar en dita scola axí cant pla com cant d'orgue per / exercitar los dits minyons y altes.³⁹

L'última frase sembla recollir la pràctica quotidiana de l'assaig del cant pla i de la polifonia, amb els quatre escolans i un nombre indeterminat de cantors, tal com ho suggereix el mot *altres*. Pel que fa als quatre escolans cantors, o de cota morada, el mestre de cant els mantenia —amb l'ajut del capítol— a casa seva a tota pensió i tenia l'obligació d'instruir-los en tot allò que fes referència al servei cultural —cor, altar major, missa, sepultures, processons, oficis i hores canòniques—, «levat de dir missa, evangeli y epístola».⁴⁰

El segon document que recull les obligacions del mestre de cant de la seu barcelonina, data de 1581. El manuscrit, del qual se n'han conservat dues còpies,⁴¹ amplia aspectes ja recollits en el document de 1578, bo i oferint algunes novetats que comentarem tot seguit.

35. El mestre, en la seva qualitat de professional del cant, havia de vetllar pel manteniment d'unes condicions dignes de la interpretació del cant pla, sovint en boca de persones amb poca capacitat. Aquesta servitud d'apuntador musical la recullen gairebé totes les capitulacions de l'època. Vegeu, per la seva claredat, la de Santa Maria del Mar de Barcelona, amb Jaume Llorenç, anterior a 1587, a Felip PEDRELL i Higiní ANGLÈS, *Els madrigals i la missa de difunts d'en Brudieu*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1921, p. 44, nota 2.

36. Felip PEDRELL i Higiní ANGLÈS, *Els madrigals i la missa de difunts d'en Brudieu*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1921, p. 44, nota 25.

37. Vegeu Àngel FABREGA, *La vida quotidiana a la catedral de Barcelona en declinar el Renaiement. Any 1580*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1978.

38. Vegeu Agustí DURAN i SANPERE, *La catedral de Barcelona*, Barcelona, Aymà, 1952.

39. Annex documental v, apartat 6.

40. Annex documental v, apartat 8.

41. ACB, *Dietari de les Preeminencias de la Iglesia Cathedral / de Barcelona y de las obligaciones y càrrecs de tots / los officials...1580-1581*, f. 29-35: «Del Mestre de Cant», i *Llibre de tots los officis*, 1581, f. 20-25.

El capítol de les prestacions del mestre de cant com a entonador del cor catedralici —setmanes alternes, hores i oficis— es veurà reforçat pel conferiment de les atribucions pròpies del cabiscol o del succentor, en cas d'ésser absents:

E més, en sa setmana y en absència del cabiscol y *succentor* té tal / preheminentia y iurisdicció que regés y governa y fa servir y guar/dar les sermònies y pràctiques del cor, com si hi fos lo cabiscol / ho *succentor*.⁴²

Si bé el procediment per a proveir la vacant del magisteri encara no preveia la convocatòria d'oposicions, el document de 1581 especifica i detalla quines havien d'ésser les condicions socials i humanes que havia de reunir l'aspirant per tal de poder ser presentat pel succentor als capitulars.

En primer lloc, calia que fos «un home de bona hedat»,⁴³ és a dir, amb la maduresa suficient per a poder i saber tractar de fàisó correcta els escolans, i, alhora, amb el sentit de la responsabilitat que li exigia el governament del cor catedralici.

El document palesa, tot seguit, la prioritat de la seva condició d'home «eclesiàstich»,⁴⁴ a fi d'evitar els múltiples problemes que generava l'elecció d'una persona laica, tant pel que feia a l'adoctrinament i la formació religiosa dels escolans —la qual depenia exclusivament d'ell— com respecte a l'assumpció de l'ample ventall de servituds que li eren requerides, amb regularitat quotidiana, en l'acompliment dels oficis litúrgics de la catedral. Llevat del cas de Mateu Ferrer, tota la resta de mestres de cant de la catedral van reunir la condició eclesiàstica, durant l'època del Renaixement.

El document requeria, així mateix, que fos una persona virtuosa «y de bona fama».⁴⁵ Era força usual que, abans de procedir al nomenament d'un nou mestre —o prèviament a la realització d'oposicions, en el seu cas—, el capítol, amb discreció, dugués a terme indagacions sobre el caràcter i els costums de l'aspirant. Aquesta consuetud explicaria, probablement, el retard de l'atorgament del magisteri a Joan Ferrer, àlies *Gargallo*, el qual si bé ja exercia el magisteri des de 1513, restava pendent del veredict de la jurisprudència eclesiàstica de Barcelona, sobre una demanda d'excomunió promoguda des de la seu de Vic, amb la qual cosa no fou confirmat en el seu càrrec fins dos anys més tard.⁴⁶

Pel que fa a les aptituds musicals del nou mestre, el document de 1581 requeria que aquest fos «hàbil en cant y que tingue la veu bona per ha entonar los dies que li toque»,⁴⁷ una habilitat que comportava el coneixement implícit del reperto-

42. Cf. l'annex vi, f. 24.

43. Cf. l'annex vi, f. 20.

44. Cf. l'annex vi, f. 20.

45. Cf. l'annex vi, f. 20.

46. Cf. 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*, vol. x (2017), p. 48.

47. Cf. l'annex vi, f. 20.

ri monòdic del cant pla i l'expertesa en la creació de nou repertori polifònic, i que, a l'ensem, es veia completada per les seves qualitats vocals (claredat tímbrica i potència sonora).

La faceta docent del mestre de cant incloïa —com ja ho feia en el document de 1578— l'ensenyament de la tècnica del cant, la qual era indestruïble de la interpretació del cant pla i de la polifonia. De la transmissió d'aquest ensenyament se'n beneficiaven els quatre escolans cantors, els beneficiats i d'altres cantors, els quals assistien a les dues sessions —després de missa i de completes—, que el mestre impartia de forma diària, «durant est exerçici cada volta una hora lo mancho».⁴⁸

El mestre havia d'ensenyar també cant pla als canonges que ho demanessin i tenia l'obligació d'«anar ha sa casa ha dir-li lliçó de cant dos ho tres voltes la semana, fins sàpia cant pla».⁴⁹

Pel que fa a la cura i el mestratge dels escolans cantors, el segon document esdevé més explícit que l'anterior. El mestre havia de procurar que els quatre escolans fossin hàbils per a cantar cant pla als oficis i també per a interpretar «misses ha cant de orga»,⁵⁰ és a dir, misses polifòniques, així com «tota manera de músicha».⁵¹ L'abast genèric d'aquesta última frase permet d'incloure-hi tant polifonia eclesiàstica de caràcter no litúrgic en llengua vernacle (cànctics, ensalades, goigs, villancets, etc.) com polifonia de temàtica profana (cançons, madrigals, odes, etc.).

El tema de la provisió de noves veus per a mantenir el nombre mínim d'escolans cantors —«los quals minyons ha de pendre lo dit mestre de cant»—,⁵² es podria interpretar en aquest segon document com una responsabilitat directa del mestre si hom llegeix «pendre» per 'trobar' i, per tant, per 'anar a buscar', i no per 'acceptar' o 'agafar', que era, de fet, la comesa del capítol; de tota manera, si la recerca d'infants cantors hagués depès directament del mestre, probablement no es reflectiria amb aquesta ambigüitat terminològica, i, d'altra banda, s'hauria conservat algun testimoni documental sobre desplaçaments o gestions del mestre amb aquesta finalitat —com sí que s'han servat en algunes catedrals hispàniques—, així com les clàusules i disposicions que haurien acompanyat aquesta missió.

El segon document recull, igualment, les obligacions del mestre de cant envers els dotze escolans de cota negra. El mestre, a més de vetllar per tal que la seva distribució en els serveis culturals fos correcta i en consonància amb la celebració de cada ofici, podia disposar d'ells «sempre que se a de prevehir algun escolà de cota morada»,⁵³ amb el benentès que, segons el seu criteri, l'escolà de cota negra fos prou «hàbil y sufficient y tingue bona veu y la hedat conforme»,⁵⁴ motius pels

48. Cf. l'annex vi, f. 22.

49. Cf. l'annex vi, f. 22.

50. Cf. l'annex vi, f. 20.

51. Cf. l'annex vi, f. 20.

52. Cf. l'annex vi, f. 21.

53. Cf. l'annex vi, f. 21.

54. Cf. l'annex vi, f. 21.

quals «lo deu preferhir als altres»;⁵⁵ solament llavors podia «pendre·l» amb el vistiplau dels canonges.

La instrucció dels dotze escolans de cota negra corria també a càrrec del mestre de cant. Les seves funcions es limitaven a les necessitats del culte i el seu grau de coneixements musicals es reduïa als «principis del cant pla».⁵⁶

El mestre de cant de la catedral de Barcelona tenia el privilegi d'ésser el director de l'única capella musical de la ciutat que posseïa la llibertat d'interpretar polifonia en els oficis eclesiàstics del seu temple. El document de 1581 esdevenia especialment taxatiu en la redacció d'aquesta prerrogativa:

[...] ningú sino ell deu ni pot cantar Missa ni / officiis ha cant de orga en ninguna yglésia de la present / ciutat de Barcelona sino ell, o tenint d'ell expressa llicentia en escrits [...].⁵⁷

Se serven alguns testimonis dels enfrontaments que es van produir, durant el tercer terç del segle XVI, entre el responsable de la capella de la seu i els mestres d'altres centres eclesiàstics de la ciutat, respecte a aquesta prerrogativa que emparava de consuetud el mestre de la catedral.⁵⁸ Aquesta preeminència anava unida al dret inveterat de ser l'únic mestre de cant de la ciutat que podia ensenyar públicament tècniques del cant i composició, llevat d'aquells que, en haver-se format amb ell a l'escola de la seu, acreditessin la seva llicència per fer-ho:

[...] ningú pot tenir escola de cant de orga ni ensenyar cant / de orga públicament en dita ciutat, sino és lo dit mestre de cant, / ho qui d'ell tindrà llicentia per dit effecte en escrits [...].⁵⁹

Antoni Salvat, mestre de cant de la catedral entre 1517 i 1529, va llicenciar tretze nous cantors i mestres de cant entre els anys 1521 i 1528. Els permisos diferien d'acord amb les respectives capacitats i aptituds dels estudiants, per la qual cosa el mestre explicitava en cada acta de llicenciatura les matèries i competències musicals que el nou llicenciat podia impartir —tècnica de cant, cant pla, polifonia i contrapunt, teoria musical—, així com el nombre màxim de deixebles que podia formar.

El darrer apartat de les obligacions del mestre de cant de la catedral de 1581 feia referència als ingressos econòmics que percebia de les diferents administracions internes de la seu i que arribaven a configurar el seu sou anual. El seu sou base venia configurat per la suma de cent lliures que rebia per a la manutenció dels quatre escolans, a les quals calia afegir un ducat mensual que cobrava dels admi-

55. Cf. l'annex VI, f. 21.

56. Cf. l'annex VI, f. 21.

57. Cf. l'annex VI, f. 23.

58. Vegeu, al respecte, Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «La controvertida preeminència musical de la Seu dins la Barcelona de la segona meitat del segle XVI», *Anuario Musical*, núm. XLVI (1991), p. 103-125.

59. Cf. l'annex VI, f. 24.

nistradors dels Aniversaris, i de les set lliures i quatre sous que rebia de la Sagristia, és a dir, una suma total de cent vint-i-una lliures i dotze sous, a les quals calia afegir deu sous per cada possessió benefical i cinquanta per les canonicals, a més dels ingressos pels albats i les sepultures dins i fora de la catedral; la percepció d'aquests darrers emoluments li reportava al cap de l'any uns guanys que incrementaven de forma considerable el seu sou base.

El temor de perdre la preeminència de la seu l'expressaren amb tota claredat els representants del capítol a Roma, el 25 d'octubre de 1581, davant la petició de la concessió d'una butlla papal a les parròquies de Santa Maria del Mar, Santa Maria del Pi i Sant Miquel, per tal que poguessin tenir el seu propi mestre de cant i celebrar, així, els seus albats i sepultures sense l'obligada presència del mestre i dels escolans de la catedral, els quals, fins aquell moment, gaudien en exclusivitat d'aquella prerrogativa:

Así havem entès que los de Santa Maria de la Mar, del Pi / y de Sant Miquel, se serien vi[n]guts per a demanar a ça Santedat / que puguén tenir en ses isglésies mestre de cant / lo qual vaia a cantar misses fora dites iglésies y que / los escolans de dites iglésies porten a soterrar los / albats, lo que és gran preiudici de aquesta nostra / iglésia, perque donant-se'ls se levaria la maior part / dels emoluments de que viuen nostre mestre de cant / y nostres escolans.⁶⁰

El centenar d'anys que separen els pactes del capítol amb Mateu Ferrer de la jubilació de Joan Borgunyó representen un increment d'un 200 % del sou base del mestre de cant de la seu. Tanmateix, l'augment d'aquest percentatge era menor respecte als increments dels sous dels mestres d'altres catedrals hispàniques a partir de mitjan segle XVI. A guisa d'il·lustració, resulta significatiu que mentre Francisco Ceballos cobrava 10.000 maravedís a la catedral de Burgos l'any 1526 —un sou equivalent, aproximadament, a 45 lliures catalanes—,⁶¹ Rodrigo Ordoñez el 1561 gaudia, a la mateixa catedral burgalesa, d'un sou anual de 200 ducats,⁶² una quantitat que equivaldria a 330 lliures catalanes.

Tal com apuntàvem abans, la condició clerical de la persona del mestre exigia d'aquest una estreta i exclusiva vinculació amb el cerimonial que revestia qualsevol manifestació de la vida eclesiàstica de la catedral. En aquest sentit, al llarg del mestratge de Joan Borgunyó, es van suscitar petites diferències sobre servituds de caràcter extramusical però que, això no obstant, eren de consuetud inherent a l'ofici de mestre de cant.

Les ordinacions del cor de la seu de 1548 recollien la tradicional assistència del mestre de cant a totes les sepultures de la catedral —llevat de quan havia d'en-

60. ACB, *Correspondència. Llibre 6*, 1577-1584, f. 123v.

61. Cal tenir present que el mestre de la catedral de Barcelona, Mateu Ferrer, ja rebia 50 lliures el 1484.

62. Samuel RUBIO, *Historia de la música española*, vol. 2, *Desde el «ars nova» hasta 1600*, p. 24-25.

tonar al cor—, i era l'encarregat de portar-hi el bordó.⁶³ Probablement, l'actitud del mestre Borgunyó davant la incomoditat que representava mantenir aquest costum i alhora fer-se càrrec de girar els fulls dels cantorals mentre entonaven els cabiscols, va propiciar la resolució que van adoptar els capitulars el 9 de juny de l'any 1567:

Item atès que lo mestre de cant anant / a les sepultures dexave de girar al offici, / lo que és molt important axí per al / servey de Deu com per cuitar escandols y / murmurations, lo dit mestre de cant de ací avant / sie relevat del càrrec tenia de / anar a les sepultures y en son loc y vage / un beneficiat prevere antic y pràctic / a coneguda del domer, qui farà la se/pultura, al qual prevere sien donats per / lo manner dos dines de matí y dos a ves/pres avent emperò sepultura, y que lo / dit mestre de cant tinga gran y continua vigilansa / en girar a tots los officis, axí en la noneta, hont / se canten los responsos y alleluyas, com en lo faris/tol major del cor, y altres parts de dita sglésia.⁶⁴

De fet, ja feia vuit anys que el capítol havia revocat l'antiga servitud del mestre de cant d'haver de portar la creu a totes les processons que es feien a l'interior del temple;⁶⁵ probablement, una raó d'analogia amb aquella determinació podria ajudar a explicar l'actitud del mestre Borgunyó.

El lloc que, en virtut del seu estat i categoria, corresponia ocupar al mestre de cant en les processons i en el mateix cor catedralici era sovint objecte de discrepàncies entre els capitulars. El capítol del 18 d'abril de 1553 va acordar que el mestre de cant «habeat locum / in suo choro et processionibus ante ma/gistrum accentus»,⁶⁶ al costat del succentor, de la mateixa manera que el dormitorer havia d'anar al costat del precentor.

Pel que fa al seu abillament, el capítol celebrat el 27 de maig de 1555 va deliberar sobre la indumentària apropiada per a l'hivern i l'estiu que havia de lluir el mestre de cant:

Item fan deliberació y conclusió que de assí / avant los pabordres de dita Ysglésia de Barcelona y lo / mestre de cant, dormitorer y prior de les / vergens de dita ysglésia, doctors, licenciatos y / batxillers en qualsevol grau, axí de theolo/gia com de altra facultat y altres que no sien / canonges, porten en lo iver capes negres y en lo / stiu almusses forrades de morat, y si de assò no's / contentaran los predits vaian com ha beneficiats en lo / loch a hont los tocarà la antiguitat, y que / ningun beneficiat de la isglésia sino los predits, no pugen portar almusses forrades de color, sino de / negre tant solament.⁶⁷

63. Cf. l'annex II.

64. ACB, *Llibre de la Sivella*, 1501-1624, f. 66.

65. Cf. l'annex III.

66. ACB, *Esborranyes de manuals notarials* (EMN), 1553, f. 42, i annex documental v, en què s'especifica el seu lloc al cor i a les processons. La figura del «mestre d'accent del cor de dita seu» apareix registrada a partir de mitjan segle xv. Vegi's AHPB, *Mateu Çafont*, lligall 1, manual 7, 1456-1458. Dec aquesta dada notarial a l'amabilitat de Maria del Carmen Gómez Muntané.

67. ACB, *Llibre de la Sivella*, 1501-1624, f. 41, vegi's l'acta notarial a EMN, 1555, f. 41v.

Al mestre de cant li corresponia, doncs, vestir capa negra a l'hivern i almussa morada a l'estiu. La indumentària havia suscitat d'antuvi trivials picabaralles, sobretot en el sector dels beneficiats. Quan es donava el cas que el mestre de cant era de condició laica però pel seu grau de llicenciat gaudia del dret a vestir almussa morada, sovint es desvetllaven susceptibilitats entre els representants d'algun sector eclesiàstic.⁶⁸

El mestre de cant fruïa d'un període anual de vacances, normalment a l'estiu, entre els mesos de juliol i setembre, que no acostumava a excedir d'un mes. Les absències de Joan Borgunyó els anys 1558 i 1564 semblen justificades per aquesta possibilitat.⁶⁹

Les obligacions del mestre de cant contingudes en els dos documents de les obligacions de 1578 i 1581 no fan esment de la faceta compositiva del titular del magisteri, per bé que era consuetud que el capítol encomanés al mestre la composició d'obres noves per als serveis eclesiàstics de les diades més solemnes i assenyalades.

El mestre de cant gaudia també del dret de jubilació, un dret que, a partir dels quaranta anys de servei, emparava els eclesiàstics de la catedral.⁷⁰ Així ho expressava el capítol reunit el 17 de maig del 1581, en relació amb Joan Borgunyó:

Lo mateix dia se ha fet comissió als senyors canonges Sacristà, Caçador y / Font per a que digan al mestre de cant d'esta Seu que lo Reverent Capítol té / voluntat de gratificar-lo y descansar-lo per lo que ia és vell, y ha més de / 40 anys ha servit a la iglésia, y tractaran ab ell ab quin millor mo/do lo podrien iubilar y fer lo present de modo que no falta lo servici al cor.⁷¹

El tema de la jubilació de Joan Borgunyó fou tractat amb una cura especial pels capitulars, els quals després de tants anys devien sentir un pregon afecte pel vell mestre de la seu. La jubilació solia anar acompanyada de l'atorgament d'un ajudant que alleugerís el titular de la cura i mestratge dels escolans, així com de la presència al cor durant la celebració dels primers oficis litúrgics del dia. A voltes, però, tot i que l'assumpte era tractat dins del termini adient, la seva resolució experimentava una certa dilació. En el cas de Joan Borgunyó, el capítol reunit el 22 de desembre de 1581 tornava a insistir sobre aquest tema:

68. Val a dir que, per desgràcia, aquesta mena de fútileses, ahora que formen un notable gros de la poca informació documentada que servem dels antics mestres i organistes dels segles pretèrits, no deixen de testimoniar, d'una banda, la poca consideració social que rebien els músics i, de l'altra, les misèries humanes que subsistien sota els hàbits.

69. El 1558 s'absentà de la seu des del mes de maig fins al mes d'agost, quatre mesos seguits que podrien correspondre a les vacances compreses entre 1558 i 1561; tanmateix, l'estiu de 1564 va ser fora els mesos de juny, juliol i agost. Vegeu Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Els mestres de cant de la Seu de Barcelona en el Renaixement», *Recerca Musicològica*, núm. IV (1984), p. 43-57.

70. ACB, *Llibre de la Sivella*, 1501-1624, f. 49v.

71. ACB, *Llibre de les deliberacions*, 1581-1582, f. 2.

Se ha dit que i a molt temps que lo Reverent Capítol / determinà que per ser lo mestre de cant que vuy és tant / vell y ha més de 40 anys serveix a la iglésia, que / lo ferent present en totes les distributions y perque y ha/gué algunes difficultats sobre de donar-li un adiunt / que servís per ell, se ha dilatat fins hara que may / li han donat la presentia, y apareixent de tots cosa / tant iusta se ha dit que seria bé que hara al manco se / diga al bosser que li dóne totes les distributions tant / diurnes com nocturnes y après se assentarà lo del ad/iunct. Y encara que no sia votat particularment / però tots *una voce* han dit qu'està molt bé y qu'es fas/sa de aqueixa manera [...].⁷²

Tot i les bones intencions d'aquestes paraules, encara transcorrien tres anys més abans d'arribar a la jubilació definitiva de Joan Borgunyó i la concessió de l'ajudant Andreu Vilanova. Llavors hom descomptava de la paga del mestre de cant la quantitat destinada al manteniment dels quatre escolans cantors, la qual a partir d'aquell moment era afegida al sou del nou ajudant.

Pel que fa a l'escola de cant de la seu, sabem que es trobava ubicada entre la capella de les Onze Mil Verges, l'antiga capella episcopal, i la sala del capbreu, i que hom hi accedia des del claustre de la catedral.

Des del segle xv són nombroses les notícies que es conserven sobre obres i reformes dutes a terme a l'escola. Valguin de mostra, i a tall d'exemple, el cas de les goteres «sobre là on canten los scolans per que's pluvia»,⁷³ que van motivar la intervenció d'un mestre picapedrer el 1457; els treballs i adobs als terrats de la seu —cal pensar en la freqüència de les nevades a la Barcelona d'aquells temps— i, per tant, també de l'escola; la construcció de la «paret per la claveguera de la scola del quant»⁷⁴ el 1516; la reparació del «paviment del intrant de la scola del cant»⁷⁵ el 1518; diversos encàrrecs al ferrer per a fer claus noves —curiosament, durant el 1530 rebé l'encàrrec de tres comandes de claus—,⁷⁶ fet que coincideix amb el relleu de Salvat per Govantes; l'adob, a cura del mestre de cases Tomàs Barsa, de «los armaris de la scola de cant»,⁷⁷ és a dir, el lloc on es guardarien les partitures, o l'encàrrec fet al fuster Jaume Montseny d'«adobar lo anserat de la scola del cant»,⁷⁸ és a dir, la pissarra que el mestre faria servir per a il·lustrar les seves lliçons.

Tal com hem apuntat abans, el mestre tenia l'obligació de traslladar-se a l'escola de cant dues vegades al dia per a ensenyar-hi cant pla i polifonia. Les obligacions de 1581 especificaven que aquesta labor havia de durar una hora cada vegada, tant després de la missa com després de dinar; tanmateix, aquest es devia de considerar el temps mínim de la dedicació pedagògica del mestre, atès que dos anys després de la redacció de les obligacions l'ajudant Andreu Vilanova supliria

72. ACB, *Llibre de les deliberacions*, 1581-1582, f. 12.

73. ACB, *Llibre de l'obra*, 1457-1459, f. 48v.

74. ACB, *Llibre de l'obra*, 1515-1517, f. 40v.

75. ACB, *Llibre de l'obra*, 1517-1519, f. 65.

76. ACB, *Llibre de l'obra*, 1529-1531, f. 80v, 81, i ACB, *Llibre de l'obra*, 1531-1533, f. 119.

77. ACB, *Llibre de l'obra*, 1541-1543, f. 103.

78. ACB, *Llibre de l'obra*, 1543-1545, f. 117.

Joan Borgunyó, a l'escola de cant, amb una dedicació total de quatre hores diàries, segons ho explicitava la determinació capitular del 28 d'agost de 1579:

Més determinà que mossèn Andreu, dues hores de matí / y dues després de dinar, ço és après del offici y après de com/pletas, amostre a la scola de cant als minyons y als qui / allí volran apendre, y per ço lo bosser li dón totas / las distribucions en la scola, ço és de matí los de / matí y després dinar los deprés dinar, / axí las destribucions de aniversaris com festes/ aniver/saris a ellas y totes les altres ordinàries divinals / contants.⁷⁹

A voltes s'esdevenia que l'horari de la docència del mestre d'accent coincidia amb la del mestre de cant, de tal manera que quan el primer anava a ensenyar a llegir i escriure als criats dels canonges havia de deixar-ho córrer perquè «se posaven a cantar en la scola de cant».⁸⁰ Aquesta incompatibilitat d'horaris va ésser estudiada en la reunió capitular del 16 de setembre de 1575. Després de diverses deliberacions hom va acordar seguir de nou el «parer dels antics»,⁸¹ que consistia a alternar les classes de lletra i de cant successivament abans i després dels oficis, de manera que, al matí, el mestre de cant ensenyés a l'escola fins l'hora de l'ofici i a continuació ho fes el mestre d'accent, i així, després de l'ofici —en el qual havia participat el mestre de cant amb la capella—, «tornàs lo mestre de cant a donar lliçó y cantar als qui canten de cant de orgue».⁸² El mateix procediment era proposat a la tarda: el mestre de cant ensenyava a l'escola abans de vespres i a continuació «dexe lo lloc al mestre del accent, que puge llegir mentres se diuen les Vesperes».⁸³

TAULA

Els mestres de cant de la catedral de Barcelona

<i>Mestre de cant</i>	<i>Any</i>
Pere de Millan	1419 ⁸⁴
Jaume Borbó	1440, ⁸⁵ 1444 ⁸⁶

79. ACB, *Actes capitulars*, 1575-1581, f. 59.

80. Cf. l'annex IV.

81. Cf. l'annex IV.

82. Cf. l'annex IV.

83. Cf. l'annex IV.

84. Higini ANGLÈS, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, vol. I, Barcelona, CSIC, 1960, p. 19.

85. AHPB, *Antoni Vinyes*, lligall 9, manual 16, 1439-1440.

86. AHPB, *Bernat Montserrat*, lligall 3, manual 22, 1444-1445. Jaume Borbó actuà de mestre dels escolans i mestre de cant de la capella reial d'Alfons el Magnànim a Nàpols entre 1444 i 1451. Cf. Allan W. ATLAS, *Music at the aragonese court of Naples*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 89.

<i>Mestre de cant</i>	<i>Any</i>
Guillem Molins Despuig (Guillermus de Podio)	1446, 1457-1458
Gabriel Lloret	1450 ⁸⁷
Francesc Santacana	1464
Esteve Estarramat	1474, ⁸⁸ 1480, ⁸⁹ 1482
Mateu Ferrer	1483-1498
Bartomeu Tendalaya	1499-1502
Bartomeu Rovira	1503-1505, 1508
Pere Joan Aldomar	1506
Joan Gallard	1507, 1529-1530
Francí Mir	1508-1509, 1510 ⁹⁰
Antoni Joan Oms	1511 ⁹¹ -1513
Joan Ferrer	1513-1517
Antoni Salvat	1517-1529
Garcia Govantes	1530-1534
Pere Nicolau Pererol	1533
Joan Borgunyó	1534-1584
Lluís Joan Valta	1558
Miquel Castelló	1558, 1564
Andreu Vilanova	1551, 1584-1593
Jaume Àngel Tàpies	1593-1612 ⁹²

FONT: Elaboració pròpia a partir de les dades publicades a Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «Mateu Ferrer, tenorista i mestre de cant de la Seu de Barcelona (1477-1498)», *Recerca Musicològica*, núm. III (1983), p. 7-37, i «Els mestres de cant de la Seu de Barcelona en el Renaixement», *Recerca Musicològica*, núm. IV (1984), p. 19-79. Les dades extretes dels manuals notariais de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona les dec a la gentilesa que, en el seu dia, em brindà Maria del Carmen Gómez Muntané.

87. AHPB, *Nicolas de Mediana*, lligall 4, manual 1450.

88. AHPB, *Dalmau Ginebret*, lligall 1, manual 6, 1473-1474.

89. AHPB, *Pere Guillem Travesset*, lligall 1, manual 1, 1479-1483.

90. AHPB, *Bartomeu Torrent*, lligall 12, manual 1510-1514.

91. AHPB, *Jeroni Pasqual*, lligall 2, manual 1510-1511.

92. Sobre la figura d'aquest mestre, vegeu Josep PAVIA i SIMÓ, *La música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986, p. 171-180.

ANNEX I. ORDINACIONS DEL SUCCENTOR DEL 27 D'ABRIL DE 1542: SOBRE LA PRESENTACIÓ DEL MESTRE DE CANT

«Primo les Constitucions y ordinacions Capitulars fets y fahedo/res segons són y seran ordenades per lo Reverent Capítol. /*Item* que tot temps que vagarà loch de mestre de cant o, serà ben / vist al dit Reverend Capítol mudar aquell y posar-ne altre de / nou, que dit *succentor* haia de presentar aquell al dit Reverend / Capítol àbil y sufficient a conexença de dit Capítol y que ab lo / dit mestre de cant no farà ni fer farà pacte algu de pa/gar lo que és obligada dita succentoria pagar als aniversaris / comuns de la dita Seu per la admissió del dit mestre de cant, ço / és deu florins corrents valents sinch liures e deu sous per / quiscun any, ans aquells pagaran dita succentoria com ja / és obligada, e totes altres coses farà e complirà segons és obligat dit / *succentor*, ço és que per sí o per canonge de dita iglésia / servirà o farà servir dita succentoria y pagarà al dit / canonge que servirà aquella vint-y-sinch liures barceloneses o / ab aquell amigablement se avindrà en les quals és obli/gada dita succentoria pagar com és servida per canonge quis/cun any.»⁹³

ANNEX II. ORDINACIÓ DEL COR REFERENT AL MESTRE DE CANT, ANY 1548

«*Item* que lo mestre de cant sie obligat anar / a totes les sepultures que no sien canonicals, de / beneficiat, o de Capítol y portar lo bordó com és de / costum antich, sots pena de sis diners per quiscuna / vegada, excepció la hora que entonarà en lo cor, y en / tal cas hage de accommanar-ho a algun / prevere àbil.»⁹⁴

ANNEX III. EL MESTRE DE CANT RELLEVAT DE PORTAR LA CREU A LES PROCESSIONS, RESOLUCIÓ CAPITULAR DEL 10 DE JUNY DE 1559

«Convocato [...] determinarunt que de así / avant lo dret de la barqueta que acos/tumave rebrer lo mestre de cant, reben / los monjos de dita sglésia, los quals / sien obligats per dit dret, fer la servi/tut és obligat dit mestre de cant, ço és portar la creu a totes les professons que's / fan dins la dita església [...].»⁹⁵

93. ACB, *Francesc Sunyer*, bossa III, papers solts i *Llibre de la Sivella*, 1501-1624, f. 35.

94. ACB, *Llibre de la Sivella*, 1501-1624, f. 38-39, núm. 28.

95. ACB, *Llibre de la Sivella*, 1501-1624, f. 47v.

ANNEX IV. RESOLUCIÓ CAPITULAR DEL 16 DE SETEMBRE DE 1575: «SOBRE LA HORA DEL CANTAR Y LLEGIR Y DE LA DISTRIBUTIÓ QUE'S DÓNE ALS QUI APRENEN DE CANT»

«A instantia del bosser dels Aniversaris foren proposats alguns inconvenients / que nayxien per mostrar-se de cant pla al temps del offici y de vespres, y / assenyaladament que los beneficiats quant arribaven tart a la higlésia y donaven en lo / cor, ho havien donat, anaven-se'n a la scola decant y feyen per pagar dient / que staven allí aprenent de cantar. També digueren alguns canònics que lo mestre / del accent no llegie per los criats dels canònics ab la scusa que donave que / quant ell volie llegir, se posaven a cantar en la scola de cant y par a reme/diar aquest últim inconvenient, fou dit de alguns que lo mestre de accent llegís / en la llibreria, y no parie bé als més, perque allí se fa al temps del offici y / vespres que són les hores del llegir la exactió de la quarta y scusado, altres / digueren que llegís en capítol y manco paregué bé per los dies de capítol / y dies de sepultures de capítol, y ayr fou resolut de parer dels antics, / los quals digueren que ayxí's feye per lo passat que lo mestre de cant ho qui / mostrerie per ell, començàs a donar lliíss de cant pla als stodiants quant començerien / ces hores, y passàs avant la lliçó fins a la hora que's començe lo offici y / en aquella hora se'n deyxàs precisament, y lo mestre de accent començàs en/continent de llegir ses llissons, y llegís mentres se digués lo offici, y acabat / lo offici tornàs lo mestre de cant a donar lliíss y cantar als qui canten de / cant de orgue, y après dinar per lo semblant, si vol donar lliíss lo mestre de / cant als deyxebles de cant pla, lo dón de huna hora fins que comencen vespres / y començant-se vesperes, dexe lo lloc al mestre del accent que puge llegir men/tres se diuen vesperes, y en ser acabades vesperes, mentres se diran completes / y més si més volran vaie lo mestre de cant a donar lliíss de cant pla y de /orgue a sos deyxebles, y quant a la distributió determinaren que no's donàs / en la scola de cant, distributió de offici ni de vesperes, sino tan solament de / hores y completes, y que per lo avenir se observàs ayxí, excepto en lo mestre / o qui ferie lo offici per ell.»⁹⁶

ANNEX V. OBLIGACIONS DEL MESTRE DE CANT, ANY 1578

«Al que lo offici de mestre de / cant és obligat. /

1. Lo mestre de cant és tingut e obligat en tots los dies / dobles de tot l'any que los cabiscols entonen, de girar / y tenir ha punt los libres del cor axí ha matines com / en tot lo dia, offici, missa y vespres, axí al faristol maior / com al faristol de la troneta. /
2. Lo dit mestre és obligat d'entonar tot l'any una / semmana part altra ha

96. ACB, *Actes capitulars*, 1575-1581, f. 15.

- matines, vespres y ha totes / les hores en los dies emperò que no seran / dobles, y en los dies dobles que los cabiscols en/tonaran ha d'entonar en la sua semana ha sexta / nona y completes. /
3. Lo dit mestre és obligat tots los dies de dobles / de ésser present en lo cor al temps los canonges ha / tertia diuen lo responset, lo qual acostumen / de dir canonges en tots los dobles, y a d'assistir / sempre alí mentres diran dit responset fins / dit auran lo benedicamus. /
 4. Lo dit mestre és obligat tot l'any cada dia dir la / pretiosa en lo cor de matí al temps lo benedicamus / domino de prima dit ferà en los dies / que y aurà offici de Nostra Senyora excepto la vigília de Nadal y los tres dies de la Semana Santa, dijous, divendres y dissapte. /
 5. Lo dit mestre és tingut y obligat, sempre no serà doble / que los cabiscols no entonen, cada dia ha vespres per les/ matines del endemà, comanar les lçons, responços, la homilia e als qui comanar se deurà, com en tots / los dobles sie càrrech del succentor. /
 6. Lo dit mestre és obligat y tingut dues vegades / cada dia que no sie festa, de matí fora dells officis / après dita missa y après dinar, dites seran completes, / d'assistir a la scola de cant, y ha monstrar / de cant als minyons de cota morada y benificats, e can/tar en dita scola axí cant pla com cant d'orgue per / exercitar los dits minyons y altes. /
 7. Lo mestre és tingut y obligat de tenir en sa casa / los quatre minyons de cota morada y en aquells fer / la despesa, y donar-los lit y tot lo servey de casa, per lo / qual li mane donar lo reverent Capítol / cad'any. /
 8. Lo dit mestre és obligat de monstrar e instruir los / dits quatre minyons de cota morada de tot lo servey han / de fer en la yglésia, axí amb lo cor e altar major, / a la missa major, con fora d'alí per dita yglésia y fora d'ella ha ves/pres, matines, laudes ha totes les hores y sepultu/res e proffessons fora y dins, y ha de tenir molr gran cuydado / que no falten a ninguna cosa de las sobre ditas ni ha cosa que ha càrrech d'ells vingue, y han de / ser instruits y saber fer per servey de / dita yglésia tota cosa, levat de dir missa, evan/geli y epístola. /
 9. Lo dit mestre és obligat com ha càrrech del vinqo [*sic*] / cada dia de matí al offici maior y missa en lo altar maior / de fer anar dos minyons de cota negra a la Sacristia / per vestir-se per a servir en dita missa / de dit altar, e tenir compte no falten, y sempre que / per los sacristans menors serà avisat dit mestre los dits mi/nyons faltar, és obligat de cercarlos, o fer-los / cercar e provehir d'ells que no y age falta. /
 10. Lo dit mestre a tots los dobles los cabiscols entonen / a les matines axí noturnes com diurnes, és obligat / de girar als invitoris lo libre y ésser present mentres / se diu lo invitori, tenint compte en girar / la carta del libre, e si's desentonen tornar-los / al punt. /
 11. Lo dit mestre és obligat en la semana que li toque / lo entonar al cor, d'entonar a la missa de *requiem* / bax ha Santa Eulàlia, sempre se dirà cantada, y a les / tres absoltes se fan sempre dita és la tal missa. /

12. Lo dit mestre és obligat la vigilia de Nadal a la pre/tiosa al *liber generationis*, a les matines de Nadal e / lo disapte Sant al beneir del siri paschal, de acompanyar / al canonge qui'u farà, axí al anar al cor o trona / des de la sacristia enfora, com al tornar a dita sacristia, y d'assistir / sempre ab ell mentres estarà cantant, ab tres candeles / groges d'aniversari, posades y ensestes a modo de trian/gulo tenint aquelles y portant-les davant lo / dit canonge sempre.»⁹⁷

ANNEX VI. OBLIGACIONS DEL MESTRE DE CANT, ANY 1581

«En la present Seu de Barcelona de temps immemorial y fins / vuy sempre observat y ha agut y ha un mestre de cant / lo qual pose y elegeix lo Reverent Capítol dels canonges de dita Seu *ad nutum* de dit Capítol, ha presentatió del *succentor* de dita Església, lo qual es obligat de procurar de presentar per / ha dit càrrech, com costa en lo llibre de la Camisa fº 80.6º ffeb.1411 / un home de bona hedat ecclesiàstich, virtuós y de bona fama, molt h'a/bil en cant y que tingue la veu bona per ha entonar los dies que li toque. E per/ la tal presentatió lo dit mestre de cant no pot ni deu respondre alguna cantitat al dit *succentor*, ni en carregar de fer per ell alguna servitut o respon/tió, *ut ibidem in* libro de la Sivella fº 35. Lo qual ha de aportar en la / església sempre qu'és fa Offiçi ho Proffessó les insignies de Pabordre, / y en les Proffessions va immediadament après de tots los Pabordres / y abans del mestre del accent, y té la residència en lo cor de Sant Pere en / lo qual té pròpia y assenyalada cadira, qu'és la que's segueix inme/diadament après de les cadires dels Domés. Y és obligat de tenir / particular compte en regir y governar lo cor *ut infra* y procurar que / no's seguescha en aquell algun escàndol. Y per tant ha 8 de ffebrer / 1474, com consta en lo llibre de la Camisa fº 130, fonch ordenat que sempre que per defecte del mestre de cant se seguirà escàndol en lo / cor, que fos privat en continent per lo que regirà lo cor, de sis dinés per / cada vegada que se seguirà lo tal escàndol, aplicadós a la Bossa Comuna. /

—Del que ha de fer lo dit mestre / de cant acerca dels minyons / de cota morada—

Lo dit mestre de cant ha de tenir en sa casa los quatre minyons / de cota morada, als quals ha de alimentar, de menjar y beure / deçentment y com se pertany, hi'ls ha de tenir llits ab la roba y / llansols que per la salut de dits minyons convé, y demés los ha de doctri-/nar en cant y en tot lo que toca al servey de Deu y del cor, y procurar / que sien molt hàbils axí per cantar les Antíphones, Versets, Respon/sos Proffesies y altres coses que solen cantar en lo cor, com encara per cantar

97. ACB, *Caartaprés confús de diverses / coses tocant als officials me-/nós tretes de diverses scriptures / y ordinations antigues y dels / homens entichs d'esta església nota-/des per los reverents canonges Joan Domènec / y Miquel Bonet en lo any del 1578*, s. f.

misses ha cant de orga, y tota manera de música, y cada dia los ha de passar particularment tot lo que lo dia seguent hauran /

[f. 21]

/ de cantar al cor fins que ho sapien ben dir. Los quals minyons ha de pendre lo dit mestre de cant ha coneguda y contento dels dos reverents senyors / canonges que tindran càrrech de aquells, y no altrament, y assò sempre / que's offerescha haver-ne de pendre algu ho alguns. E també los ha / de ensenyar tot lo servey que han de fer en dita església y proffessons / axí en los divinals officiis diurnos y nocturnos, com altrament / com en lo offici dels dits quatre escolans està *infra* llargament / continuat. /

—Del que a de fer lo dit mestre de / cant acercha dels minyons /
de cota negra—

Lo dit mestre de cant ha de tenir particular cuydado de tenir / lo número suffiçient y ordinari dels minyons de cota negra / que són menester per lo servey de altar major y del cor, y de / sepultures, y les hores que no estaran ocupats en dits serveys los / farà a mostrar de legir y los principis de cant pla y instruir en lo / que toca al servey que tenen de fer en dita yglésia com se pertany y sem/pre se ha acostumat, y cada dia per son orde farà servir dos de aquells/ al altar maior de manera que no y aia may falta, y quant los cabiscols / entonen al cor de bordones y los restans ha sepultures, y sempre / que se a de provehir algun escolà de cota morada y ni ha algu d'es/tos que sia hàbil y suffiçient y tingue bona veu y la hedad conforme, / lo deu preferhir als altres y pendre-l si als reverents canonges / emperò plaurà y no altrament. /

—Del mostrar de cantar—

Lo dit mestre de cant en tots los dies del any que no seran festa, / ha de estar de matí après de Missa y després dinar après de / Completes, en la escola de cant ab los dits quatre miny/ons de cota morada, y los llibres que seran mester per lo effecte y real/ment y de fet, ensenyar de cant als dits minyons y als beneficiats / que y seran per dita rahó, com fou statuut ha XVIII^o de ianer 1506, com consta en lo llibre de la Sivella f^o 22, y ha altres exçerçitant-/los en cant pla y en cant de orga com convé y se acostume de fer /

[f. 22]

durant est exerçí cada volta una hora lo mancho. / E sempre que algun reverent canonge vol aprendre de cantar, és obligat lo / dit mestre de cant de anar ha sa casa ha dar-li lliissó de cant dos ho / tres voltes la semmana fins que sàpia cant pla. E sempre que los reverents canon/ges canten en lo cor y en la troneta ho altra part

invitatori, respons/o, *benedicamus* o altra cosa, lo dit mestre los ha de fer llum si serà / mester, hi·ls ha de tenir y girar la carta del libre ha hont tal cosa / cantaran, hi·ls ha de fer costat y ajuda en lo que podrien haver me/nester, y no se·n ha de partir fins que los dits reverents canonges hauran / acabat de cantar tot lo demunt dit ab aquell modo y manera que·s/acostume. /

—Del entonar—

Lo mestre de cant es obligat de entonar tot lo any una semma na part altra, ha matines, laudes, prima, terçia, sexta y / nona, vespres y completes cada dia de dita semmana, y ha / Missa de *requiem* quant és cantada y als combregas de beneficiat / que·s faran en la dita semmana. /

Excépten-se·n emperò les vespres, matines, llaudes y terçia dels / dies que·s farà lo offiçi de sant doble, que en tals dies los Cabiscols han / de entonar dites vespres, matines, laudes y tercia. /

—De comanar les llissons / y responsos—

Lo dit mestre de cant sempre que no·s farà en lo cor lo offiçi de / sant doble mentre que·s diuen les vespres, ha de comanar / per un escolà de cota morada les llissons y responsos que / se han de dir lo dia següent ha matines com se acostume. /

—De la preciosa—

Lo dit mestre de cant en tots los dies de sa semmana ha de can/tar ha *prima* la preciosa com se acostume, y en los dissaptes / après de cantada dita preciosa ha de anomenar los semma/nés axí del altar com del cor, que han de ésser semmanés la semm-/

[f. 23]

na immediadament següent après del dissapte. /

—De obrir los llibres—

És obligat també lo dit mestre de cant en sa semmana de tenir / los llibres del cor en totes les hores y offiçis que·s canten / girats y registrats com se acostume, procurant de obrir-los / abans que lo offiçi o hores se comensen com és pràtica y costum / de dita església, y sempre que los cabiscols o canonges per ells entonen. /

—De les candelas enseses—

Lo dit mestre de cant la vigília de Nadal quant canta la preçio/sa y dijous sanct, quant se canta lo *mandatto* y lo diven/dres sant quant se fa la proffessó de la

spina y loa dissapte sant / com se canta lo *exultet*, ha de anar y star devant lo qui canta les / dites coses ab tres candelas en la mà grogues com se acostume. /

—De les sepultures—

Lo dit mestre de cant solia entonar y aportar lo bordó en to/tes les sepultures que's fan en dita yglésia acceptat emperò / en les sepultures de Capítol de beneficiat y canonical. / Però après en lo any [*sic*] /

Lo qual també ha de tenir particular cuydado en fer observar les serimo/nies del cor y preheminenties de la present yglésia, com estan continua/des *supra* en lo offiçi de cabiscol des del fº 2 fins al fº 9. /

—De les preheminenties y prerroga/tives del mestre de cant—

Té lo dit mestre de cant de la Seu de Barcelona tal preminentia y / prerrogativa que ningu sino ell deu ni pot cantar Missa ni / offiçis ha cant de orga en ninguna yglésia de la present / ciutat de Barcelona, sino ell, o tenint d'ell expressa lliçentia en escrits com /

[f. 24]

consta en lo memorial de les preheminenties de dita Seu. /

E més, que ningu pot tenir escola de cant de orga ni ensenyar cant / de orga públicament en dita ciutat, sino és lo dit mestre de cant, / ho qui d'ell tindrà lliçentia per dit effecte en escrits com consta en / lo Memorial de les preheminenties de dita Seu. /

E més, en sa setmana y en absència del cabiscol y *succentor* té tal / preheminentia y iurisdicció que regés y governa y fa servir y guar/dar les serimònies y pràctiques del cor com si hi fos lo cabiscol / ho *succentor*. /

—Del que reb lo mes-/ tre de cant—

Primo reb les distribucions cotidianes de la matexa manera/ com si era beneficiat. /

E més, reb de cada beneficiat de dita església quant pren pos/sessió de son benefici x sous, per los quals és obligat de amostrar-los de / cant pla, com stà dit segons fou determinat ha XVIIIº de ianer 1556, / com consta en lo llibre de la Sivella fº 22. /

E més, reb de quiscun canonge quant pren possessió de son canonicat / 50 sous, per los quals és obligat de amostrar-los de cant com stà dit com / consta en lo llibre de la Cadena fº 97 y fº 154. Es veritat que los ca/nonges permutans y los beneficiats també de dita església no són / obligats ha pagar dita cantitat, com consta en lo llibre de la Ca/misa fº 74, *sub die* 1407. /

E més, reb tots anys per los aliments dels quatre minyons de cota / morada cent lliures, les quals li an de pagar /

E més, reb lo dit mestre de cant cada any dotze ducats de salari, / los quals li paga los Anniversaris comuns de dita Seu. /

E més, reb los emoluments dels albatz de escolans, ço és la meytat / del que's dóne als dits escolans per lo port de dits albatz, als quals / escolans se'ls dóne a raó de un ral, axí venint lo albat a la Seu com / en altra església dins ciutat. E si van fora ciutat, a raó de dos reals / per quiscu d'elss, del qual real respòn quiscu d'ells al mestre de cant / un sou. /

Solia també lo dit mestre de cant, rebre los emoluments del offiçi /

[f. 25]

de la barqueta, en totes les sepultures que's fan en dita yglésia / però perquè lo dit mestre de cant era entigament obligat ha apor/tar la creu sempre que's feya proffessó dintre de la yglésia y or/dinariament feya falta en dit exerçi, y entenien que ab difficul-/tat y podia dar recapte, en lo any 1559 fonch concordat entre dit mestre de cant y los monios de dita Seu, que restàs lo càr/rech de aportar dita creu als dits monios en les dites proffessons / que's fan dins la yglésia, y que los emoluments del dit offiçi de la / barqueta, fos dels dits monios, y axí s'és observat fins la pre/sent iornada.»⁹⁸

98. ACB, *Llibre de tots los officis*, 1581, f. 20-25.

DOS VILLANCETS DE MITJANS DEL SEGLE XVII EN GASCÓ: ORRAY CAT DE BIUS ARNAUTON I BARTOLATJE, MAUVISATJE

JOSEP M. SALISI I CLOS
Societat Catalana de Musicologia

RESUM

El present treball mostra l'estudi i la transcripció de dos villancets de la meitat del segle XVII escrits en un dialecte de l'occità, el gascó, un en un subdialecte de l'àrea oriental i l'altre de l'occidental. Cadascuna d'aquestes composicions és obra d'un autor diferent: fra Josep Reduà i Francesc Fadrés. L'estudi també ens mostra la relació de cada autor amb l'àrea geogràfica concreta del subdialecte en què s'escrigueren ambdues composicions.

PARAULES CLAU: segle XVII, música paralitúrgica, villancets, occità, gascó, Reduà, Fadrés.

TWO MID-17TH CENTURY *VILLANCETS* IN GASCON:
ORRAY CAT DE BIUS ARNAUTON AND *BARTOLATJE, MAUVISATJE*

ABSTRACT

This paper presents the study and transcription of two *villancets* from the mid-17th century, written in two subdialects of an Occitan dialect, Gascon: an eastern and a western one. Each of these compositions was by a different author: Friar Josep Reduà and Francesc Fadrés. We also discuss the relation of each author with the specific geographical area of the respective subdialects used in the two compositions.

KEYWORDS: 17th century, paraliturgical music, *villancets*, Occitan, Gascon, Reduà, Fadrés.

ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Les investigacions i aproximacions als villancets destinats al cicle nadalenc a Catalunya ens mostren una visió prou acurada del que devia ser en el seu moment la interpretació d'aquesta tipologia musical. Són diversos els estudis que han ver-

sat sobre aquesta qüestió; tot i així, la recerca en els distints arxius i biblioteques continua oferint nous resultats que venen a destacar que no es pot donar per conculsa la investigació d'aquest gènere musical paralitúrgic tan rellevant a la Península i en àmbits panamericans.¹

Era una pràctica habitual a la segona meitat del segle XVII que alguns dels villancets destinats a les celebracions nadalenques estiguessin escrits en català, a diferència dels destinats a les festivitats del Corpus, del naixement de la Verge, dels distints sants i santes, etc., que solien presentar-se en castellà.² Dins del ventall de villancets, ja siguin escrits en castellà o en català, hi apareixen les diferents variants dialectals o amb girs o argots territorials que imiten i parodien el gallec, l'asturià, l'aragonès, el «negre», el valencià, el mallorquí, el francès, el gascó, etc.³ Aquest ric panorama dialectal es podia presentar com un atractiu dins les interpretacions dels villancets en els nocturns nadalencs, un fet enriquidor i engrescador de cara al fidel assistent a les celebracions de la vigília de Nadal.

Aquest és el cas que ens ocupa, amb els dos villancets escrits en gascó que s'estudien i transcriuen en el present article. Es tracta d'*Orray cat de bius Armauton*, de Josep Reduà, i de *Bartolatje, Mauvisatje*, molt possiblement de Francesc Fadrés. Sembla que el text del primer villancet correspondria a una varietat dialectal del gascó de l'àrea bearnesa i/o tolosana, mentre que el segon es correspondria amb la parla del gascó oriental, concretament de Massat (Arieja), o comengès o coseranès. En aquest cas, no sembla que ambdós villancets siguin imitacions de la parla occitana per tal de ser usats amb una certa comicitat com a villancets nadalencs, sinó que es podrien considerar escrits en la pròpia parla regional de dos àmbits geogràfics del nord dels Pirineus.

1. En general, poden ressaltar-se: Miquel QUEROL I GAVALDÀ, *Villancicos polifónicos del siglo XVII*, Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1982, col·l. «Monumentos de la Música Española», 42; Antonio EZQUERRO ESTEBAN, *Villancicos aragoneses del siglo XVII de una a ocho voces*, Barcelona, CSIC, Institució Milà i Fontanals, Departament de Musicologia, 1998, col·l. «Monumentos de la Música Española», 55; Antonio EZQUERRO ESTEBAN, *Villancicos policorales aragoneses del siglo XVII*, Barcelona, CSIC, Institució Milà i Fontanals, Departament de Musicologia, 2000, col·l. «Monumentos de la Música Española», 59; Antonio EZQUERRO ESTEBAN, *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*, Barcelona, CSIC, Institució Milà i Fontanals, Departament de Musicologia, 2002, col·l. «Monumentos de la Música Española», 65; Antonio EZQUERRO ESTEBAN (ed.), *Música de la catedral de Barcelona a la Biblioteca de Catalunya*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2009; Josep PUJOL I COLL, «Villancets “de negre” catalans del segle XVII», *Revista Catalana de Musicologia*, XI (2018), p. 133-143. Cal destacar també els estudis de Paul R. LAIRD, *Towards a history of the Spanish villancico*, Warren (Michigan), Harmonie Park Press, 1997, i Tess KNIGHTON i Álvaro TORRENTE (ed.), *Devotional music in the Iberian world, 1450-1800: The villancico and related genres*, Aldershot, Ashgate, 2007.

2. Per posar tan sols un exemple, en el Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya, d'un total de noranta-cinc villancets, tan sols se'n troben dos en català, aquests destinats al Nadal. Josep M. SALIS I CLOS, *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*, Lleida, Diputació de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2010, p. 158-164.

3. Com a clara mostra del que s'està comentant, vegeu l'obra *Villancico de naciones*, de Francesc Soler, a Miquel QUEROL I GAVALDÀ, *Cançoners català dels segles XVI-XVIII*, Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1979, col·l. «Monumentos de la Música Española», 37, p. 60-74.

Aquest fet ens mostra que l'ús dels villancets s'estenia dins l'actual Catalunya francesa i part gascona, i més si tenim en compte que podrien datar de mitjans del segle XVII. Recordem, però, que el Tractat dels Pirineus fou signat el 1659. En aquest sentit, doncs, estariem davant uns textos creats en el que seria la Catalunya francesa i, de ben segur, la música que allí s'interpretava devia tenir una relació intrínseca amb la resta del Principat.

D'altra banda, aquestes obres, amb una possible creació fora de l'actual àmbit català, sí que tingueren un recorregut, una recepció, més avall dels Pirineus, ja que el text del villancet *Orray cat de bius Arnauton* es troba també musicat en una partícula del compositor Joan Prim, un dels autors que es troben només en el Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya.

ORRAY CAT DE BIUS ARNAUTON

El villancet *Orray cat de bius Arnauton* està escrit a vuit veus, en dos cors, i és obra de fra Josep Reduà. Es troba contingut dins el Fons Agramunt de l'Arxiu Diocesà d'Urgell.⁴ Es desconeix quan fou escrita la composició, o si més no copiada, i també quan feu cap a l'arxiu urgellenc, ja que la seva entrada no consta en cap registre. L'únic que es coneix de la seva procedència és que hi arribà amb la resta de documentació parroquial agramuntina vers els anys vuitanta del segle XX, juntament amb altres materials musicals del període renaixentista i barroc. Al mateix fons agramuntí s'hi troba una segona obra de Josep Reduà, el villancet *Hagan salva las trompetillas*, aquest a cinc veus.⁵

L'obra està escrita a vuit veus en dos cors, en partícels o papers solts, i conté les parts de tiple, *alto*, tenor i baix de cadascun dels dos cors més la part de

4. Arxiu Diocesà d'Urgell (ADU), UR Agramunt 1600-1800, UI 526, capsa II/72. Cal agrair al personal de l'arxiu, concretament a mossèn Benigne Marquès, director, i a Daniel Betriu i Josep Ràbade, extècnic i tècnic actual, respectivament, les facilitats rebudes per tal de poder estudiar el manuscrit musical.

5. ADU, UR Agramunt 1600-1800, UI 526, capsa I/23. Sota aquest mateix títol però amb diferent advocació se'n conserva una altra versió a la Biblioteca de Catalunya (M 759/17); la d'Agramunt és per a la festivitat de Nadal, mentre que la de la Biblioteca de Catalunya està destinada al Santíssim, per a la festa del Corpus. Antonio EZQUERRO ESTEBAN, «Un villancico para la reflexión: el teatro en el templo en el Siglo de Oro. Jaques y valentones, y Cristo en germanía», a *Los juegos del sonido: Estudios en homenaje al profesor Antonio J. Alcázar Aranda*, 2020, p. 53-108. Del mateix Reduà s'han conservat catorze obres al Fons Verdú de la mateixa Biblioteca de Catalunya, concretament: la *Missa de difunts i absolta*, a vuit veus; el salm *Lauda Jerusalem*, a cinc veus; el salm *Laudate pueri*, a vuit veus; el salm *Dixit Dominus*, a vuit veus; un *Magnificat*, a vuit veus; el motet *Tristis est*, a quatre veus, i el motet *O admirable Sacramento*, a cinc veus, totes elles dins el volum manuscrit M 1168. En el mateix fons verduí i dins el manuscrit en partícels M 1637 s'hi troba: una *Missa de difunts*, a vuit veus; el salm *Lauda Jerusalem*, a cinc veus; el salm *Laudate pueri*, a cinc veus; el motet de difunts *O mors*, a vuit veus; el motet *Parce mihi Domine*, a vuit veus; el villancet de Nadal *Entre pajas*, a quatre veus, i el villancet per a missacantant *Éste sí señores que es grande milagro*, a vuit veus. Josep M. SALIS I CLOS, *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*, Lleida, Diputació de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2010, p. 257.

l'acompanyament a l'orgue (figura 1). En aquest cas, l'obra s'inicia amb l'entrada del tenor del primer cor a solo, i és respost pel cor a vuit veus en la *responsión 1a*; continua el tiple a solo, seguit de la *responsión 2a*, també a vuit veus. La segueix una *copla* a solo del tiple, i a partir d'aquesta se succeeixen tres *coplas* del tenor a solo, aquestes sense l'acompanyament d'orgue. Després de les tres *coplas* es torna a la *responsión* a vuit veus. La composició clou amb els dos fragments inicials: l'entrada del tenor a solo i la *responsión 1a* a vuit veus.

La composició es presenta en partícels o papers solts, concretament són quatre bifolis, de 420 mm × 315 mm, en els quals es troba el tiple del 1r cor en un bifoli per una sola cara, en sentit apaïsat, a la manera italiana, a la vegada que la *responsión* a vuit veus, l'estribillo a solo i la *responsión 2a*. El tenor del 1r cor, en un bifoli per les dues cares, en què consta l'entrada a solo, la *responsión 1a* i les tres *coplas*, i a l'altra cara, la *responsión 2a*. Un segon bifoli per al tenor en què hi ha les tres *coplas* i l'acompanyament a l'orgue. A la vegada, també s'hi troben sis folis en sentit vertical, a la manera francesa, amb les parts de l'*alto* i baix del 1r cor, i tiple, *alto*, tenor i baix del 2n cor. Darrere el tenor del 2n cor i escrit en sentit apaïsat hi ha anotat: «Orray cat de bius Arnauton A 8 Para Navidad en frances». Totes les partícels en sentit vertical mesuren 315 mm × 220 mm. Malauradament, els documents, tot i haver-se'n conservat totes les parts, presenten importants deterioraments degut a la humitat i els rosegadors, i en tots n'ha desaparegut la part superior, fet que impedeix una total visió i coneixement de l'obra en la seva forma original.

A la font, l'obra es troba escrita en do en claus altes per natura, és a dir, sobre el 12è mode. En aquest cas, i degut a la tradició musical de l'època, a la transcripció s'ha transportat una cinquena descendent. Respecte al compàs, la composició se'ns mostra en compàs de C, és a dir, 2/2, conegut com a compàs menor imperfecte, *compasillo*, *compasete* o *allà semibreu*.



FIGURA 1. Particella de l'acompanyament d'Orray cat de bius Arnauton.
FONT: Arxiu Diocesà d'Urgell (ADU).

Els àmbits, o notes extremes de les parts o veus de l'obra, són els següents:

Entrada, a solo

Tenor 1r cor	re ₂ - re ₃	[la ₂ - la ₃ a l'original]	8a justa
Acompanyament	re ₁ - sol ₂	[la ₁ - re ₃ a l'original]	11a justa

Responsión 1a, a vuit veus

Tiple 1r cor	do ₃ - do ₄	[sol ₃ - sol ₄ a l'original]	8a justa
Alto 1r cor	sib ₂ - sol ₃	[fa ₃ - re ₄ a l'original]	6a major
Tenor 1r cor	fa ₂ - re ₃	[do ₃ - la ₃ a l'original]	6a major
Baix 1r cor	fa ₁ - la ₂	[do ₂ - mi ₃ a l'original]	10a major
Tiple 2n cor	fa ₃ - do ₄	[do ₄ - sol ₄ a l'original]	5a justa
Alto 2n cor	sib ₂ - sol ₃	[fa ₃ - re ₄ a l'original]	6a major
Tenor 2n cor	fa ₂ - re ₃	[do ₃ - la ₃ a l'original]	6a major
Baix 2n cor	fa ₁ - sib ₂	[do ₂ - fa ₃ a l'original]	11a justa
Acompanyament	fa ₁ - sib ₂	[do ₂ - fa ₃ a l'original]	11a justa

Estribillo, a solo

Tiple 1r cor	fa ₃ - re ₄	[do ₄ - la ₄ a l'original]	6a major
Acompanyament	sib ₁ - la ₂	[fa ₂ - mi ₃ a l'original]	7a major

Responsión 2a, a vuit veus

Tiple 1r cor	mi ₃ - do ₄	[si ₃ - sol ₄ a l'original]	6a menor
Alto 1r cor	la ₂ - fa ₃	[mi ₃ - do ₄ a l'original]	6a menor
Tenor 1r cor	re ₂ - re ₃	[la ₂ - la ₃ a l'original]	8a justa
Baix 1r cor	fa ₁ - sib ₂	[do ₂ - fa ₃ a l'original]	11a justa
Tiple 2n cor	do ₃ - re ₄	[sol ₃ - la ₄ a l'original]	9a major
Alto 2n cor	do ₃ - sol ₃	[sol ₃ - re ₄ a l'original]	5a justa
Tenor 2n cor	fa ₂ - re ₃	[do ₃ - la ₃ a l'original]	6a major
Baix 2n cor	fa ₁ - la ₂	[do ₂ - mi ₃ a l'original]	10a major
Acompanyament	fa ₁ - la ₂	[do ₂ - mi ₃ a l'original]	10 major

Copla, a solo

Tiple 1 cor	fa ₃ - re ₄	[do ₄ - la ₄ a l'original]	6a major
Acompanyament	fa ₁ - la ₂	[do ₂ - mi ₃ a l'original]	10a major

Copla 1a, a solo

Tenor 1r cor	re ₂ - re ₃	[la ₂ - la ₃ a l'original]	8a justa
--------------	-----------------------------------	--	----------

Copla 2a, a solo

Tenor 1r cor	fa ₂ - do ₃	[do ₃ - sol ₃ a l'original]	5a justa
--------------	-----------------------------------	---	----------

Copla 3a, a solo

Tenor 1r cor	fa ₂ - do ₃	[do ₃ - sol ₃ a l'original]	5a justa
--------------	-----------------------------------	---	----------

Unificant el que s'acaba d'esmentar, trobem que els àmbits extrems de les parts són els següents:

1r cor:

Tiple	8a justa
<i>Alto</i>	6a major
Tenor	8a justa
Baix	11a justa

2n cor:

Tiple	9a major
<i>Alto</i>	6a major
Tenor	6a major
Baix	11a justa
Acompanyament	11a justa

Observant l'extensió en què es mouen les parts que conformen la composició, es pot dir que totes elles presenten un registre prou ampli i destaquen, primerament, la part vocal del baix seguida de la del tiple. En aquest sentit també la part de l'*alto* es presenta un poc més àmplia del que sol ser habitualment. Això vindria a indicar que quan Reduà escrigué l'obra segurament devia haver-la pensat per a alguna capella concreta, amb uns efectius prou hàbils, sobretot pel que fa a la part del baix. En aquest sentit, no seria estrany, doncs, que Reduà, com a músic d'un monestir, pogués disposar dels xantres i sotsxantres ben formats musicalment i habituats en el cant.

El que sí que sobta és que el tenor tingui en les dues darreres *coplas* un àmbit tan reduït, si es compara amb la primera *copla* o amb la part de l'entrada. Igualment passa amb el tiple a solo, en què el seu àmbit és menor que en les dues *responsions*. Ben bé podria ser que aquest fos un efecte desitjat pel mateix compositor per tal de donar una simplicitat melòdica a dites parts. Tot i així, els àmbits en els dos cors es presenten força equilibrats i s'intenta cercar uns registres extrems similars durant tota l'obra.

L'estructura de la composició mostra una certa particularitat, ja que a la font, l'ordre de com s'ha d'interpretar cadascuna de les parts no s'hi manifesta. En aquest sentit, doncs, s'ha tingut en compte l'anàlisi i l'estudi del text i s'ha arribat a considerar que li devia correspondre l'estructura següent: entrada, a solo [tenor del 1r cor]; *responsión 1a*, a vuit veus; *estribillo*, a solo [tiple del 1r cor]; *responsión 2a*, a vuit veus; *copla*, a solo [tiple del 1r cor]; *copla 1a*, a solo [tenor del 1r cor]; *responsión 1a*, a vuit veus; *copla 2a*, a solo [tenor del 1r cor]; *responsión 1a*, a vuit veus; *copla 3a*, a solo [tenor del 1r cor], entrada, a solo [tenor del 1r cor]; per acabar amb la *responsión 1a*, a vuit veus. Curiosament, les *coplas 1a, 2a i 3a*, interpretades pel tenor del 1r cor, no presenten la part de l'acompanyament de l'orgue, i entenem que devien d'interpretar-se *a cappella*, sense que hi hagi cap coincidència melòdica amb la *copla* a solo del tiple.

Una de les particularitats que fa interessant la composició és la llengua en què està escrita: el gascó, un dialecte de l'occità. A la partícula del tenor s'especifica que l'obra està en gascó, mentre que en la part de l'orgue i en el revers de la partícula del tenor del 2n cor hi versa que està en llengua francesa. En realitat, i gràcies a les consultes filològiques realitzades, sembla que estaria escrit en una varietat bearnesa o tolosana del gascó.⁶ Tot i així, i tenint present que es tracta d'un text escrit fa més de tres-cents anys, probablement poden aparèixer certs dubtes a l'hora d'especificar amb concreció l'àrea geogràfica d'on és originari el text.

No deixa de ser curiós, doncs, que Josep Reduà, monjo cistercenc del monestir de Santa Maria de Poblet, hagués musicat un text en gascó. És ben certa, però, l'existència de cenobis i cases cistercenques en terres gascones a França. De la mateixa manera que fra Reduà va tenir relació directa amb Verdú, hauria pogut tenir contactes amb els cenobis de l'altre costat dels Pirineus. Tot i així, sabem de l'existència de monestirs cistercencs de l'àrea gascona i bigordana, com ara: el de Bonafont de Comenge; el d'Escaladieu, a Banheras de Bigorra; el de Sant Vicent de Luc; el de Beaulieu de Roergue, i el de Grand Selva, a Tarn i Garona; com també el de Flaran, a Gèrs. Prop de Tolosa hi havia també l'abadia de Notre-Dame de Feuillant, on es creà una reforma de l'observança en l'últim quart del segle XVI, que la distancià, en certa manera, del mateix orde cistercenc. Altrament, els abats de Poblet tenien l'obligació d'assistir cada quatre anys a l'abadia francesa de Clarmont, on se celebraven els capítols generals de l'orde.⁷ En aquest sentit, la relació entre monestirs cistercencs francesos amb Poblet és un fet ben conegut: el 1574, l'abat del monestir de Feuillant sollicita a l'abat de Poblet que vulgui acollir un monjo de dit monestir francès.⁸

Cal tenir present, també, el pas de pelegrins pels camins dels monestirs —entre ells, literats i músics—, ja fossin del mateix orde del Cister o de qualsevol altre, així com també de seglars. Es coneix que Poblet era lloc de pas de pelegrins que anaven o tornaven de Roma, Jerusalem, Compostella o Montserrat, procedents tant de l'interior de la Península, com de la costa mediterrània i de les illes Balears. Justament, de l'altra banda dels Pirineus es té constància del pas per Poblet de pelegrins gascons provinents del bisbat de Comenge, d'Elna i de Narbona.⁹

A la vegada, cal deixar constància de la destacada immigració francesa que vingué a Catalunya als segles XVI i XVII, i que hauria pogut ser una possible font d'entrada de textos en gascó factibles de ser musicats. Tot i que, segons els estu-

6. Un agraïment a l'Institut d'Estudis Aranesi - Acadèmia Aranesa dera Lengua Occitana, en concret al seu president, Josèp Loïs Sans Socasau; a l'Archiu Istoric Generau d'Aran, i especialment, a Xavi Gutiérrez Riu, tècnic lingüístic del Conselh Generau d'Aran, per la seva implicació i interès en les meves investigacions respecte als textos dels villancets.

7. Eduard TODA I GUÉLL, *La davallada de Poblet (Poblet als segles XVII i XVIII)*, l'Espluga de Francolí, Abadia de Poblet, 1997, col·l. «Scriptorium Populeti», 16, p. 154 (edició anotada i estudi introductorio a cura de Gener Gonzalvo i Alexandre Masoliver).

8. Agustí ALTISENT, *Història de Poblet*, l'Espluga de Francolí, Abadia de Poblet, 1974, p. 452.

9. Agustí ALTISENT, *Història de Poblet*, l'Espluga de Francolí, Abadia de Poblet, 1974, p. 241-242.

dis, es manifesta que el gros més gran dels immigrants eren pagesos, seguits dels peons i bracers, en menys mesura dels artesans i, a partir del primer quart del segle XVII, és pràcticament nul·la l'aparició de religiosos.¹⁰ Sembla que, en part, hi hagué un cert rebuig contra els francesos i gascons que havien traspassat els Pirineus. Aquest és un fet que es reflecteix en la música. Justament en l'obra de Francesc Soler *Villancico de nacions*¹¹ hi intervé un gascó, a més d'un català, un valencià, un aragonès i un mallorquí, i després de cada intervenció del gascó se li recrimina que participi del col·lectiu que vol anar a adorar l'Infant nat. Com a exemple: «Yo só Monsiur de Gascuña», i la resposta que se li dona és: «Quitase allà el buen Monsiur, que acá no tiene lugar» (c. 47-55). En una segona intervenció del gascó és replicat de nou amb: «Ya le he dicho al buen Monsiur que al portal no tiene entrada» (c. 75-86).¹² Aquest mateix sentit de rebuig als immigrants gascons i francesos es troba també en una cançó de la segona meitat del segle XVII publicada per Francesc Bonastre. A tall de mostra es presenta la tornada-refrany de dita obra: «Rosegant un rave, dur, / se beuran una tina / fent agres rots, / los gavatxots / y gasconalla fina; / y axò és veritat, / que el més alentat / és brut extremat / y a buma se encamina».¹³

Tornant al villancet en qüestió, es desconeix on l'escrigué Josep Reduà, i més tenint en compte que la font es tracta d'una còpia. L'estudi i la comparativa de les marques d'aigua dels distints papers que conformen l'obra ens presenta una certa diversitat, ja que s'hi troben cinc marques d'aigua ben diferenciades. Concretament es troba la mateixa marca (marca 1, figura 2) a les parts de tenor del 1r cor i *alto* del 2n cor. Una marca similar es troba en el bifoli altre cop amb el tenor del 1r cor (marca 2, figura 3). Una tercera marca, en un altre bifoli de nou amb el tenor del 1r cor (marca 3, figura 4). Una quarta marca, a la part del baix del 1r cor i en el bifoli de l'orgue (marca 4, figura 5). Molt similar a aquesta darrera se'n troba una altra al bifoli corresponent al tiple del 1r cor (marca 5, figura 6).

10. Sobre la immigració francesa a Catalunya i, en general, vegeu: Josep M. LLOBET PORTELLA, «La immigració francesa a Cervera segons els capítols matrimonials conservats a l'Arxiu Històric Comarcal de la ciutat (1501-1700)», *Espacio, Tiempo y Forma: Serie IV, Historia Moderna*, 2 (1989), p. 45-62; F. Xavier GUAL I REMÍREZ, Valentí GUAL I VILÀ i Carles MILLÀS I CASTELLVÍ, «La immigració francesa a Catalunya: el cas del Baix Llobregat (segles XVI i XVII)», *Pedralbes: Revista d'Història Moderna*, núm. 18 (1998), p. 133-148; Josep Maria PLANES I CLOSA, *Demografia i societat de Tàrraga i de l'Urgell durant l'Antic Règim*, Agramunt, Saladrígues, 1995, p. 215-216; Jordi NADAL i Emili GIRALT, *Immigració i redreç demogràfic: Els francesos a la Catalunya dels segles XVI i XVII*, Vic, Eumo, 2000; Nil BOIX I BESORA, «Un exemple d'impacte social, cultural i religiós de l'onada migratòria francesa a Catalunya. El cas concret del Santuari del Miracle de Riner, el Solsonès», *Pedralbes: Revista d'Història Moderna* (en línia), 2019, p. 510-534, <<https://raco.cat/index.php/Pedralbes/article/view/370950>> (consulta: 9 gener 2022).

11. Títol aportat pel mateix Miquel Querol a *Cançoners català dels segles XVI-XVIII*, Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1979, col·l. «Monumentos de la Música Española», 37, p. 20.

12. Miquel QUEROL I GAVALDA, *Cançoners català dels segles XVI-XVIII*, Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1979, col·l. «Monumentos de la Música Española», 37, p. 62-63.

13. Francesc BONASTRE, «A l'entorn d'una cançó francòfoba del s. XVIII», *Anuario Musical*, 42 (1987), p. 105-110.

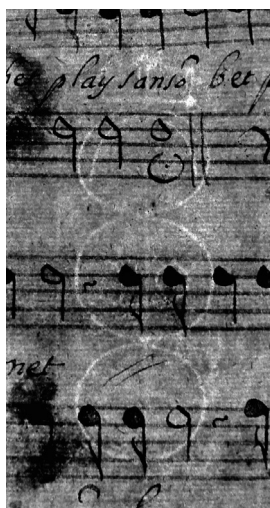


FIGURA 2. Marca d'aigua 1.
FONT: Arxiu Diocesà
d'Urgell (ADU).

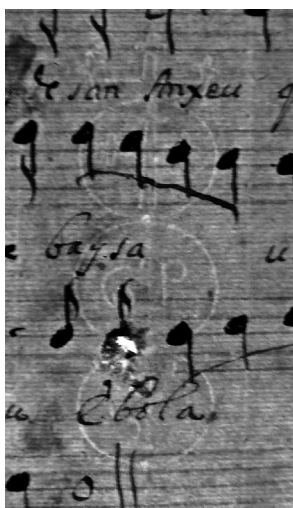


FIGURA 3. Marca d'aigua 2.
FONT: Arxiu Diocesà
d'Urgell (ADU).

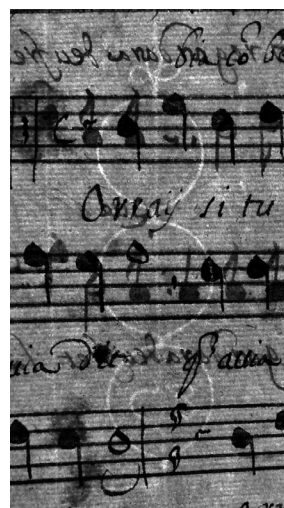


FIGURA 4. Marca d'aigua 3.
FONT: Arxiu Diocesà
d'Urgell (ADU).

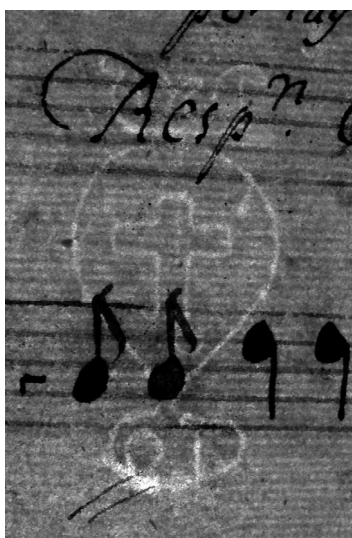


FIGURA 5. Marca d'aigua 4.
FONT: Arxiu Diocesà d'Urgell
(ADU).



FIGURA 6. Marca d'aigua 5.
FONT: Arxiu Diocesà d'Urgell (ADU).

Aquesta diversitat en les marques testimonia que l'obra s'escrigué com a còpia usant uns romanents de papers que devien trobar-se en algunes dependències eclesiàstiques o a casa del mestre de capella o del copista que en aquell moment les estigués copiant, ja que per a copiar dotze partícels s'utilitzen papers que contenen cinc marques diferents. Aquest fet mostra que el copista no devia disposar d'un plec de papers per a ús del mateix temple, com seria el cas d'un arxiu parroquial que comprés els plecs per a la seva pròpia elaboració dels documents eclesiàstics i notariais, sinó que els papers devien pertànyer a distintes remeses que haurien quedat com a romanent i que procedien de distintos molins paperers.

Comparant les marques d'aigua amb les de l'altra composició de Reduà conservada en el fons agramuntí de l'Arxiu Diocesà d'Urgell, *Hagan salva las trompetillas*, tampoc s'hi troba cap coincidència, com tampoc amb les marques de les obres de Reduà conservades a la Biblioteca de Catalunya, ni en les del Fons Verdú¹⁴ ni en les del Fons Joan Carreras i Daga de la mateixa biblioteca barcelonina.¹⁵ En aquest sentit, doncs, les marques d'aigua agramuntines no aporten cap informació respecte a *Orray cat de bius Arnauton*; tan sols, com ja s'ha dit, que l'obra fou copiada en paper de distintes fàbriques.

La grafia, tant textual com musical, de les dues obres agramuntines de Reduà, *Orray cat de bius Arnauton* i *Hagan salva las trompetillas*, és obra de la mateixa mà i és distinta de la del mateix títol de la Biblioteca de Catalunya, que sembla més tardana, possiblement de cap a finals del segle XVII. Òbviament, les grafies d'aquestes tres composicions també són diferents de les obres del Fons Verdú de la mateixa Biblioteca de Catalunya, que en aquest cas sabem que són còpies del prevere local Josep Segarra Colom (1654-1730) i que corresponen als darrers anys del segle XVII.¹⁶

A l'Arxiu Diocesà d'Urgell i dins el fons musical agramuntí s'hi troben setze composicions que són còpies dutes a terme pel mateix copista, de moment desconegut.¹⁷ Podria tractar-se, com en el cas de Verdú amb Josep Segarra Colom, d'un

14. En aquest sentit, vegeu: Josep M. SALIS I CLOS, *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*, Lleida, Diputació de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2010, p. 117.

15. De Josep Reduà al fons Joan Carreras i Daga s'hi troba: *A la mesa del altar*, a cinc veus, al M 771/27, i *Vaya señores de xàcara*, a vuit veus, M 748/4.

16. Referent a aquest copista, vegeu: Josep M. SALIS I CLOS, *El repertori litúrgic marià a Catalunya a finals del segle XVII: Les antífones marianes majors de l'M 1168 del Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya*, vol. I, tesi doctoral, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. 436-447; Josep M. SALIS 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*, 20 (2016), p. 98-123.

17. A l'UI 526: *Salga el mundo*, villancet de Nadal a vuit veus, incomplet, d'autoria anònima [camisa 8]; *Oiganme*, villancet de Nadal, a tretze veus, incomplet, de Gaspar Dotard [camisa 16]; *Missa per als 8 tons*, a dos cors, incompleta, anònim [camisa 20]; *Hagan salva las trompetillas*, villancet de Nadal, a cinc veus, de Josep Reduà [camisa 23]; *Magnificat*, incomplet, de Vallès [camisa 24]; *Oye Anton, escucha*, villancet de Nadal, a set veus, incomplet, anònim [camisa 33]; *Alegría pastores*, villancet de Nadal, a quatre veus, de Jeroni Balcells; *Completes*, de Joan Pau Pujol, incomplet [camisa 41]. A



FIGURA 7. Particella de l'alto del 1r cor d'Orray cat de bius Arnauton.
FONT: Arxiu Diocesà d'Urgell (ADU).

prevere de la mateixa església agramuntina relacionat amb la mateixa capella musical i que hauria anat copiant composicions de distints autors destacats de l'època (figura 7). El cert és que les marques d'aigua de les setze còpies fetes per la mà del mateix copista, a més del villancet que ens ocupa, mostren una destacada varietat, fet que indica que les obres s'anaven copiant en papers de diferents remeses.

l'UI 527: *Missa i Completes*, a deu veus, incomplet, de fra Francesc Roger [camisa 47]; *Enamorado del Alma*, villancet al Santíssim, a vuit veus, incomplet, anònim [camisa 49]; *Oygame Señora*, villancet al Santíssim, a set veus, incomplet, de fra Antoni Cardosa [camisa 50]; *En una pobre choza*, villancet de Nadal, a vuit veus, incomplet, de Pe[dro?] Egidio [camisa 56]; *Quien ha visto*, villancet a santa Gertrudis, a tretze veus, anònim [camisa 61]; *En las fiestas principales*, villancet al Santíssim, a quatre veus, anònim [camisa 62]; *Caballero disfrazado*, villancet al Santíssim, a set veus, anònim [camisa 66]; *Miserere*, a dos cors, incomplet, anònim [camisa 71].

EL TEXT DEL VILLANCET

El text de les diferents parts de l'obra està distribuït seguint una direcció marcada pel mateix missatge. Es tracta d'un mosaic en què s'exposen els distints elements, com un retaule musical amb diversos quadres que mostren musicalment simbolismes cristians molt concrets: el naixement, l'anunciació als pastors i l'adoració d'aquests, elements ben presents en l'Evangeli de Lluc, d'on s'extreu el relat evangèlic del naixement. Uns elements extrapolats cap a una certa ruralitat i amb un text que ens transporta cap a un «exotisme» —tot ell en una altra llengua—, que seria una extracció social i geogràfica. El text del villancet mostra aspectes ben diferenciats amb un missatge doctrinal clar i entenedor:

Entrada, a solo [tenor del 1r cor], aclamació.

Responsión 1a, a vuit veus, l'aclamació inicial elaborada musicalment.

Estribillo, a solo [tiple del 1r cor], comentari envers l'Infant nat.

Responsión 2a, a vuit veus, primer aspecte de tendresa, elaborat musicalment.

Copla, a solo [tiple del 1r cor], segon aspecte de tendresa envers l'Infant nat.

Copla 1a, a solo [tenor del 1r cor], primer aspecte popular (l'anunciació als pastors).

Responsión 1a, a vuit veus.

Copla 2a, a solo [tenor del 1r cor], segon aspecte popular (la salvació dels humans).

Responsión 1a, a vuit veus.

Copla 3a, a solo [tenor del 1r cor], tercer aspecte popular (l'adoració dels pastors).

Entrada, a solo [tenor del 1r cor], aclamació inicial.

Responsión 1a, a vuit veus, l'aclamació inicial elaborada musicalment.

L'anàlisi literària ens mostra un text ben elaborat tant en la forma com en el discurs. El text presenta l'anunci del naixement a un personatge que s'esmenta com a Arnauton.¹⁸ Com succeeix molts cops en la música nadalenca, el narrador és una primera persona que relata a una segona persona o a un col·lectiu el missatge del naixement i els convida que el segueixin per tal d'adorar l'Infant nat. El text té una particularitat, i és que es presenta l'arcàngel Gabriel com a missatger de la nova del naixement. A Gabriel no se'l cita en els evangelis, tot i així, però, només s'exposa la vinguda d'un primer àngel i, posteriorment, un estol d'aquests (Lc, 2:9-14). El mateix evangelista cita anteriorment Gabriel com a «assistent de Déu» (Lc, 1:19), concretament en l'anunci que fa al vell sacerdot Zacaries quan li porta la nova que la seva esposa Elisabet, ja gran i estèril, parirà un fill [Joan, el Baptista].

18. Arnauton pot formar part dels diversos personatges que es troben en els textos dels villancets nadalencs hispànics, als quals se'ls afegeix l'acabament *-on* al nom propi, donant-los així un cert toc de «ruralitat»: Antón, Pascualón, Miguelón, Toribión, etc., o es pot tractar d'un augmentatiu d'Arnau de caire rural utilitzat en zones pirenaïques.

A la vegada, és el mateix Gabriel qui anuncia a Maria que havia estat escollida per Déu per a dur al món el seu Fill (Lc, 1:26-28). Així doncs, l'autor del text del villancet presenta, de manera conscient, l'àngel Gabriel com a missatger de la nova.¹⁹

Un altre personatge apareix al text, sant Anxeu [sant Andreu?]. En aquest sentit, però, sembla que es tracti més aviat d'una expressió popular, una exclamació més que una relació directa amb el mateix sant: *peu cap de san Anxeu*.²⁰ En el supòsit que es tractés de sant Andreu es podria donar un altre sentit a la seva inclusió al text del villancet, ja que aquest sant, deixeble de Jesús, era l'apòstol pescador i se'l considera el «pescador d'homes», fet que no desencanaix gens en el missatge catequístic de la composició.

Entrada, a solo villancico en Gascón [tenor]

*Orray cat de bius Arnauton
per laire nausia be't play sant son.*

Responsión 1a, a vuit veus

*Orray cat de bius Arnauton,
per laire nausia be't play sant son.*

Estribillo, a solo [tiple]

*Non plaurets le garçonnet
hill de diu Payre,
que vos REGARDARÀ deu fret
la vòstra mayre.*

Responsión 2a, a vuit veus

*Non plaurets le garçonnet
hill de diu Payre,
que vos REGARDARÀ deu fret
la vòstra mayre.*

Copla, a solo [tiple]

*Dat le voverà dunnella
de vòstre pit virginaus,*

19. L'àrcàngel Gabriel es troba com a l'àngel de la revelació en la religió islàmica, quan a la cova de Hirà transmeté a Mahoma la paraula d'Al·là, i el profeta, segons li fou dictada, la plasmà a l'Alcorà. En aquest sentit i més concretament sobre l'anunciació a Maria: «Màriam, Maria», 19:16-21, vegeu: L'Alcorà, Barcelona, Proa, 2002, p. 445-446. En aquest punt cal agrair la informació facilitada per Sílvia Monserrate Gómez, coordinadora de la Càtedra UNESCO de Diàleg Intercultural a la Mediterrània de la Universitat Rovira i Virgili.

20. No és estrany que en els villancets de Nadal hi apareguin sants que res tenen a veure amb el missatge nadalenc o religiós. Com a exemple, trobem sant Victorià al villancet *Esta nit gloriosa*. Josep M. SALIS I CLOS, «El villancico *Esta nit gloriosa*. Aportació a la cultura popular de finals del segle XVII i inicis del XVIII», *Revista Catalana de Musicologia*, IV (2011), p. 53 i 58.

*dat-le pus vòstra mamèla
regardat-le de tots maus,
recantant-le tots nosaus
com bèt gran aire.
Que vos regarderà deu fret
la vòstra maire.*

Copla 1a, a solo [tenor, sense l'acompanyament]

*Orray peu cap de san Anxèu,
que vi langeu san Gabrisèu
que baysava de daut deu cèu
e bolabia com bèt faucon.*

[Responsión 1a, a huit veus]

*Orray cat de bius Arnauton
per laire nausia be't play sant son.*

Copla 2a, a solo [tenor, sense acompanyament]

*Orray si tu auguesses ausit
tot aquò que nos auia dit,
que auia nat a mietja nit
tota la nòstra sauvasion.*

[Responsión 1a, a huit veus]

*Orray cat de bius Arnauton
per laire nausia be't play sant son.*

Copla 3a, a solo [tenor, sense l'acompanyament]

*Orray cau anar adorà
quel Infant plauran està,
digan-le totes un cantar
per que no plaure ques razó.*

Entrada, a solo Villancico en Gascón [tenor]

*Orray cat de bius Arnauton
per laire nausia be't play sant son.*

[Responsión 1a, a huit veus]

*Orray cat de bius Arnauton,
per laire nausia be't play sant son.*

El text mostra una rima consonant, preferentment en art menor, excepte la *copla* segona, que és gairebé tota ella en art major. La pràctica totalitat dels versos tendeixen a tenir el final masculí. Pel que fa a les estrofes i respostes, i ordenades

segons es presenten al text, són: dos apartats [entrada a solo i *responsión 1a*], dues quartetes [*estribillo* i *responsión 2a*], una octava [*copla*], una quarteta [*copla 1a*], un apartat [*responsión*], una quarteta irregular [*copla 2a*], un apartat [*responsión*], una quarteta [*copla 3a*] i tres apartats [*responsión*, entrada a solo i *responsión 1a*]. Amb la rima de: entrada a solo, 8a, 10A; *responsión 1a*, 8a, 10A; triple a solo, 7b, 5c', 8b, 5c'; *responsión 2a*, 7b, 5c', 8b, 5c'; *copla* a solo, 8d', 7e, 8d', 7e, 7e, 5c', 8b, 5c'; *copla 1a* a solo, 8g, 8g, 8g, 8h; *responsión*, 8a, 10A; *copla 2a* a solo, 9I, 9I, 9I, 8a; *responsión*, 8a, 10A; *copla 3a* a solo, 8j, 7j, 8j, 8a; *responsión*, 8a, 10A; entrada a solo, 8a, 10A; *responsión 1a*, 8a, 10A.

Com es pot veure, la mètrica en les distintes parts del text es mostra ben variada, la qual cosa dona diversitat al desenvolupament de les *coplas*, i va a parar a la resposta sempre idèntica. Aquesta diversitat presenta una obra atractiva en què Reduà aconsegueix que els fidels mantinguin l'atenció sense arribar a preveure el seu desenvolupament.

Reduà, a més, utilitza en les *coplas* alguns aspectes destacables de la retòrica musical: figuracions melòdiques que representen musicalment paraules molt concretes, com és el cas de *aire* en el compàs 12 de la *copla* del tiple; també l'apropiació de breus catàbasi sobre la paraula *baixar*, als compassos 6 i 7 de la *copla 1a* del tenor, i en la mateixa *copla*, ara al compàs 10, una breu anàbasi *circulatio* sobre la paraula *bolabia*. A la vegada també presenta l'ús de diversos moviments contrapuntístics i imitatius, tan habituals en la música policoral, i que ens mostren Reduà com un bon coneixedor de les tècniques compositives del moment.

L'AUTOR, FRA JOSEP REDUÀ (RADUÀ)²¹

Sembla que Reduà era originari de Flix. Molt possiblement degué nàixer entre 1610 i 1615,²² i provenia d'una família que probablement seria d'origen morisc, ja que en aquests anys les famílies que duen el cognom Reduà presenten ascendència morisca i consten com a convertides al cristianisme —cristians nous—, i es troben totes elles als entorns de Riba-Roja, Garcia i Flix.²³

21. Sobre la figura i l'obra de fra Josep Reduà, vegeu: Josep M. SALISÍ i CLOS, «Aproximació a la música religiosa a la segona meitat del segle XVII i inicis del XVIII a la Conca de Barberà. Aspectes de la vida i obra d'alguns músics de la comarca», *Aplec de Treballs* (Montblanc), 35 (2017), p. 168-174; Antonio EZQUERRO ESTEBAN, «Un villancico para la reflexión: el teatro en el templo en el Siglo de Oro. Jaques y valentones, y Cristo en germanía», a *Los juegos del sonido: Estudios en homenaje al profesor Antonio J. Alcázar Aranda*, 2020, p. 53-108.

22. Ricardo del ARCO Y GARAY, «Un abaciologio inédito de Poblet», *Universidad*, IV (1935), p. 52; Javier LOMBARTE MARTÍNEZ, *Una aproximación al villancico barroco en Cataluña en la segunda mitad del siglo XVII a través de cuatro piezas del fondo musical de la Biblioteca de Cataluña*, treball de l'assignatura de musicologia del Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona (inèdit), 2000, p. 5, 55 i 98.

23. Manuel LOMAS CORTÉS, «La permanencia morisca en la Ribera Baja del Ebro tras la expulsión de 1610», a *Actas del XII Simposio Internacional de Mudejarismo*, Terol, Centro de Estudios Mudéjares, 2013, p. 520, 534 i 538. Malauradament, a la població de Flix hi manquen els llibres sagra-

Josep Reduà ingressà al monestir de Santa Maria de Poblet i prengué els vots entre el setembre de 1632 i l'octubre de 1636. En aquests anys regia el cenobi l'abat quadriennal Miquel Mayor.²⁴

El 1653 Josep Reduà es troba com a arxiver del monestir,²⁵ i posteriorment, el 1657, exerceix de síndic i ecònom del monestir al castell de Verdú.²⁶ Pocs anys més tard, el 1660, es troba com a prior del monestir de Santa Maria de Natzaret —filial de Poblet— i relacionat a la vegada amb el cenobi femení de Santa Maria de Valldonzella.²⁷ Més endavant, el 1664, consta com a rector del col·legi de San Bernardo, a Osca, i el setembre del mateix any és escollit com a abat quadriennal del monestir de Santa Maria de Poblet. El maig de 1665, mentre ostentava el càrrec d'abat, fou designat visitador per Catalunya de l'orde del Cister.²⁸ Josep Reduà mor a Barcelona entre els anys 1668 i 1670.²⁹

En algun moment s'ha posat en dubte que fra Josep Reduà, com a abat, fos compositor, o que es pogués tractar d'un altre Josep Reduà. El cert és que les dues tasques no són de cap manera antagòniques, i més tenint en compte que en aquell moment l'abaciat era un càrrec quadriennal. Així doncs, ben bé hauria pogut dedicar-se, a més de a les labors que li pertoquessin en cada moment, a la creació i la pràctica musical.³⁰

mentals de l'època, fet que impedeix saber exactament la procedència de Reduà i la data exacta del seu baptisme.

24. Jaime FINESTRES Y DE MONSALVO, *Historia del Real Monasterio de Poblet. Ilustrada con disertaciones curiosas sobre la antigüedad de su fundación, catálogo de abades y memorias cronológicas de sus gobiernos, con las de papas, reyes y abades generales del Cister tocantes a Poblet. Dividida en cinco libros. Su autor el R. P. M. D. Jaime Finestres y de Monsalvo*, Barcelona, Orbis, 1948, p. 55 (original de Joseph Barber, Cervera 1753-1765).

25. Agustí ALTISENT, *Història de Poblet*, l'Espluga de Francolí, Abadia de Poblet, 1974, p. 504.

26. Josep Joan PIQUER I JOVER, *El senyoriu de Verdú: Introducció per a l'estudi del règim jurisdiccional que els abats de Poblet exerciren sobre la vila*, Tarragona, Reial Societat Arqueològica, 1968, p. 56, 87, 128-133 i 143.

27. Josep Maria MADURELL MARIMON, *Miscel·lània de notes històriques del monestir de Valldonzella*, Barcelona, Germandat de Valldonzella, 1976, col·l. «Estudis Cistercencs», 12, p. 83-84.

28. Jaime FINESTRES Y DE MONSALVO, *Historia del Real Monasterio de Poblet...*, p. 98.

29. Josep Maria MADURELL MARIMON, *Miscel·lània de notes històriques del monestir de Valldonzella*, Barcelona, Germandat de Valldonzella, 1976, col·l. «Estudis Cistercencs», 12, p. 87; Ricardo del ARCO Y GARAY, «Un abaciologio inédito de Poblet», *Universidad*, IV (1935), p. 52.

30. Com a exemple, en el cenobi femení cistercenc de Santa Maria de Vallbona, proper al de Poblet, s'hi troba l'abadessa Eliarda, qui sembla ser l'autora del *conductus-rondellus* a tres veus *Salve celestis hostia*. Vegeu: Josep M. SALIS I CLOS, «Tres composicions musicals dels segles XII-XIV de Verdú i Vallbona de les Monges», a Miquel TORRES (coord.), *Romànic tardà a les terres de Lleida*, Sant Martí de Maldà, Grup de Recerques de les Terres de Ponent, 2013, p. 557 (Actes de la XLII Jornada de Treball, Vilagrassa, 2011); Josep Joan PIQUER I JOVER, *Abaciologi de Vallbona (1153-1977)*, Santes Creus, Fundació d'Història i Art Roger de Belfort, 1978, p. 83. És de sobres conegut també el cas de Hildegard von Bingen (1098-1179), abadessa del monestir benedictí de Disibodenberg (Alemanya), que deixà nombroses composicions religioses de destacat valor artístic. Com també és coneguda Isabella Leonarda (1620-1704), superiora del convent de Santa Úrsula de Novara (Itàlia) i provincial de la congregació, qui escrigué més de dues-centes composicions religioses.

A més de la composició de Reduà, sabem d'una segona obra musicada sobre el mateix text que es troba al Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya, l'autoria de la qual correspon al prevere verduní Joan Prim (figura 8). En aquest cas es conserva tan sols la part del tiple 2n.³¹ És possible que la composició de Prim fos a cinc veus (tiple 1r, tiple 2n, *alto*, tenor i baix), ja que aquesta és la formació habitual de la majoria d'obres conservades de dit autor.³²

Les coincidències entre la composició de Reduà i la de Prim es troben en el text de l'entrada i en l'incipit musical. En aquest sentit, la composició verdunina sembla ser una còpia de l'obra de Reduà; així doncs, bé podríem pensar que Prim coneixia l'obra de Reduà, fet que no ens ha d'estranyar, ja que aquest, en 1657, romangué al castell de Verdú com a síndic i ecònom del monestir de Santa Maria de Poblet i hagué de fer distints viatges al llarg de la seva vida monacal a Verdú com a possessió més rellevant del cenobi cistercenc, ja fos com a abat o com a monjo.



FIGURA 8. Fragment de la partitella d'Orray catebius Arnauton, de Prim.
FONT: Biblioteca de Catalunya (BC), Fons Verdú, M 1637-II/36.

En concret es conserva només la *responsión 1a* del tiple 2n, i se'n desconeix qualsevol altra part. En aquest cas, el text conservat és el d'Orray catebius Arnauton, *per laire nausia bet pluy san son*.

Comparant l'obra de Prim amb la de Reduà s'hi observen algunes característiques particulars. La primera i més destacable és el tema melòdic inicial: el tiple de Prim coincideix amb el tenor del 1r cor de l'obra de Reduà, la resta de coincidències es troben més en el ritme que en la melodia.

El fet que pensem que la composició de Prim és posterior a la de Reduà ho donen a entendre algunes variants textuais, com ara: *catebius* [en Prim] en lloc de

31. Biblioteca de Catalunya, Fons Verdú, M 1637-II/36.

32. Joan Prim (1628-1692), sacerdot i compositor verduní que exercí de mestre de capella a l'església parroquial de Verdú i de la qual també fou rector. Se n'han conservat un nombre destacat de composicions religioses. Josep M. SALIS I CLOS, «Noves aportacions biogràfiques de compositors catalans de la segona meitat del segle XVII», *Recerca Musicològica*, 17-18 (2007-2008), p. 195-206; Josep M. SALIS I CLOS, «Joan Prim, un compositor de Verdú», *Xercavins*, 18 (2004), p. 29-30; Josep M. SALIS I CLOS, *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*, Lleida, Diputació de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2010, p. 254-256.

cat de bius [en Reduà]; com també *pluy* [en Prim] en lloc de *play* [en Reduà]. Malauradament, no es coneix més text de l'obra de Prim, com tampoc la música d'alguna altra part que ens ajudés a tenir una idea més clara d'ambdues composicions.

BARTOLATJE, MAUVISATJE

EL DOCUMENT

Dins la reserva documental de la Biblioteca Lambert Mata de Ripoll s'hi troba un volum manuscrit que conté tres villancets i un text teatral de caire nadalenc de mitjans del segle XVII.³³ Un d'aquests villancets està escrit en gascó, l'estudi del qual també es mostra en el present treball.³⁴ El volum en si forma part del llegat que pertanyia al mateix Lambert Mata (1857-1931), destacat bibliòfil descendent de ripollesos que feu donació a l'Ajuntament de Ripoll de diversos milers de llibres, revistes i manuscrits. Després de la seva mort es creà la biblioteca popular pública de Ripoll que duu el nom del col·leccionista.

El llibret manuscrit mesura 215 mm × 155 mm i consta d'un total de disset fulls relligats amb les tapes de pergamí pautat en la cara interior. En el volum s'hi troben dos plecs o lligalls, un primer de set fulls i un segon de deu. Sembla, però, que està incomplet i que s'haurien perdut algun o alguns lligalls, ja que el text es presenta inconnex entre els dos plecs existents. Als fulls del manuscrit se'ls afegí una numeració feta amb llapis i que s'estén de la pàgina 1r (en blanc) a la 17r.

A les pàgines 1v-2r s'hi troba el villancet *La noche de Navidad*, a quatre veus (tiple 1r, tiple 2n, *alto* i tenor). A la pàgina 2v hi diu tan sols: «Aquest llibre es del canonge Francesch Fabre de Manresa», que dona a entendre la propietat del manuscrit. Molt possiblement fou ell qui escrigué el volum, ja que es troba una única grafia en tot el manuscrit.

A la pàgina 3r s'inicia l'obra teatral *El nacimiento del ninyo Jesús*, i s'hi mostra la data de 1650. Sota el subtítol *Los interlocutores*, s'hi detallen els vint-i-vuit personatges que intervenen a l'obra teatral. Abans del text en vers s'hi troba el villancet a tres veus *Belen sembrado de glorias* (tiple, *alto* i tenor), a les pàgines 3v a 4v. A la pàgina 5r i fins a la 14r s'hi desenvolupa el text dramàtic, que sembla estar incomplet, ja que hi manca la part central.

El text teatral s'inicia amb la intervenció de la mateixa Verge Maria, que narra l'anunciació i la futura vinguda del Messies. Les escenes se succeeixen ordenadament fins a la pàgina 7v, quan el *Mesonero* fa advertències de comportament a la seva criada. El quadre queda tallat degut als fulls que hi manquen. A la pàgina 8r

33. Cal agrair al personal de la Biblioteca Lambert Mata de Ripoll la seva amant disposició i les facilitats donades en l'obtenció de les imatges del volum que conté el villancet que s'estudia.

34. El text del villancet i la imatge de la partitura original ja es mostren a Jordi MASCARELLA I ROVIRA, «Per Nadau Parlatz Gascon. Notes sobre una convenció teatral catalana dels segles XVI i XVII», *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès*, 2 (1987), p. 9-21.

s'hi relata l'anunciació als pastors, i acaba amb l'adoració del Messies. En el text s'especifica que es canta un villancet, i hi consten tan sols els versos de la *responsión* i de les set *coplas*. Malauradament, el villancet no conté la música i tampoc s'adiu amb cap dels altres villancets que es troben al volum. Després de la setena *copla* es manifesta en vermelló: «dexen de cantar y baylar»; fet inequívoc que el villancet es prestava a ser ballat en la representació.

El text d'aquest villancet s'inicia amb els versos «Este ninyo se lleva la flor que los otros no, este sí que se lleva la flor». Curiosament aquest inici literari coincideix amb un fragment de l'obra teatral de Lope de Vega *El piadoso aragonés*, datada el 1626 (figura 9). La coincidència textual es troba en el foli 22 del manuscrit del mateix *Fénix de los ingenios*.³⁵

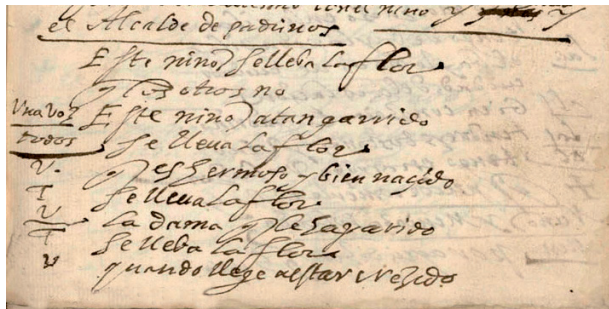


FIGURA 9. Fragment del manuscrit d'*El piadoso aragonés*, de Lope de Vega, 1626.
FONT: Biblioteca Nacional d'Espanya, Ms/15086, f. 22r.

Clou el volum el villancet en gascó a quatre veus (tiple, *alto*, tenor i baix) que s'inicia amb l'incipit de *Bartolatje*, *Mauvisatje*, a les pàgines 14v a 17r, i que és objecte d'aquesta segona part del treball.

Al villancet en qüestió el precedeix el redactat *Un colloqui de dos Pastors en llengua Gascona, per la vigília de Nadal que la hu se diu Bartolatje y laltre se diu Mauvisatje*, que són els dos personatges que presenten els diàlegs del villancet.

La forma en què es troba tot el volum dona a entendre que es tractaria d'un volum-guio per tal de presentar conjuntament les veus dels villancets en dues pàgines obertes i a la vegada tota l'extensió del text del drama nadalenc, fet que podria obeir a dues raons: 1) que es tractés d'un volum per a conservar els villancets

35. Biblioteca Nacional d'Espanya, Ms/15086, f. 22r, manuscrit autògraf de Lope de Vega, de 1626, també disponible en línia a <<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-piadoso-aragones-manuscrito-tragicomedia-inc-tanta-descompostura-vuestra-alteza-exp-escrito-en-servicio-vuestro-0/html/>> (consulta: 14 novembre 2021). Confronteu-ho amb: Miquel QUEROL I GAVALDÀ, *Cancionero musical de Lope de Vega*, vol. 1, *Poesías cantadas en las novelas*, Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1986, col·l. «Cancioneros Musicales de Poetas del Siglo de Oro», 2, p. 24-25 i 68-70. En aquest cas es tracta d'un villancet a quatre veus del compositor de la Nova Espanya Gaspar Fernández (c. 1563/1571-1629).

i extreure'n les partícels que es necessitessin, o 2) que seria un volum de sobre-
taula o de faristol per a poder ser cantat, en aquest cas per quatre cantors o més
situats al voltant del llibret.

L'OBRA

L'estructura del villancet és simple i presenta una introducció per part del
tenor seguida de la primera *copla* i que continua amb la *responsión* a quatre. La
peça conté deu *coplas*, més una d'onzena que és tractada com a *despedició*, i des-
prés de cadascuna de les *coplas* es torna a la *responsión* a quatre. L'obra està escrita
en 12è mode, en do, en claus altes per natura, que a la transcripció s'ha transportat
una cinquena descendent.

Es tracta d'un villancet breu, sense massa extensió: l'entrada conté quinze
compassos de música; les *coplas*, setze, i la *responsión*, dinou. Ben diferent de l'an-
terior villancet presentat, *Orray cat de bins Arnauton*, que té una entrada de quin-
ze compassos, una primera *reponsión* de trenta-dos, un *estribillo* de dotze, una
segona *responsión* de trenta-quatre i unes *coplas* de tretze i dotze compassos, res-
pectivament.

El compàs és de 3/2, o de proporció menor, que en la transcripció s'ha man-
tingut com a l'original. Moltes de les figures no es troben ennegrides com a sínco-
pes i hemiòlies, fet que en la transcripció s'ha tingut present de remarcar amb uns
petits angles damunt dels pentagrames per tal d'assenyalar-ho.

Pel que respecta als àmbits de les veus en la *responsión* a quatre, aquestes es
mouen en un espectre molt reduït, sobretot en la part del tiple:

Tiple	mi ₃ - la ₃	[si ₃ - mi ₄ a l'original]	4a justa
Alto	sol ₂ - fa ₃	[re ₃ - do ₄ a l'original]	7a menor
Tenor	fa ₂ - re ₃	[do ₃ - la ₃ a l'original]	6a major
Baix	fa ₁ - sol ₂	[do ₂ - re ₄ a l'original]	9a major

Referent a la part del tenor en la introducció a solo aquesta és igual que en la
responsión a quatre:

Tenor	fa ₂ - re ₃	[do ₃ - la ₃ a l'original]	6a major
-------	-----------------------------------	--	----------

En canvi, es mostra més reduïda en les *coplas*:

Tenor	fa ₂ - do ₃	[do ₃ - sol ₃ a l'original]	5a justa
-------	-----------------------------------	---	----------

No deixa d'estranyar que la part del tiple es manifesti tan reduïda, igual que
la del tenor, tant a la introducció com a les *coplas* (figura 10). En aquest sentit, es
podria afirmar que el villancet, més que pertànyer a les matines de Nadal, ben
bé podria interpretar-se per tal de cloure el drama litúrgic, presentant-ne més l'as-

pecte teatral que el que seria purament paralitúrgic. En el cas que es tractés de la part final del drama nadalenc s'escauria en el moment de l'anunciació als pastors i de l'adoració d'aquests. I, tenint present la reduïda extensió de la part del tiple, bé podríem pensar que devia ser interpretada per un cantor masculí en falset (ja fos castrat o tiple sencer), més que no pas per un infant.

UNA POSSIBLE AUTORIA

Una dada interessant l'aporta el nom que es troba a la pàgina 2v, en què s'especifica que «Aquest llibre es del canonge Francesc Fadre de Manresa». I a la pàgina 3r hi apareix la data de 1650. Sabem que el canonge Fadre era organista a la seu de Manresa entre 1635 i 1660 i, a la vegada, mestre de capella de la mateixa seu entre 1655 i 1656. Tanmateix, al 1605, al temple manresà s'hi troba el canonge Tomàs Fadre, a qui es paga per raó dels cants de Corpus.³⁶ En aquest sentit podem entendre: 1) que Francesc Fadre podria ser l'autor del llibret mentre era mestre de capella o organista, o 2) que tan sols n'era el propietari i que en realitza la còpia possiblement en 1650.

Una curiosa coincidència és que el cognom Fadre sembla que és originari de la Catalunya del Nord o, si més no, històricament hi ha estat molt lligat; concretament es troba ben estès en els distints departaments del que havia estat segles endarrere l'àrea catalana.



FIGURA 10. La part musical de *Bartolatje, Mauvisatje*.

FONT: Biblioteca Lambert Mata.

36. Glòria BALLÚS CASOLIVA, «Cap a una història de la música a Manresa, a partir dels manuscrits inèdits de Joaquim Sarret i Arbós (1853-1935) (I)», *Anuario Musical*, 59 (2004), p. 226-228, i «Cap a una història de la música a Manresa, a partir dels manuscrits inèdits de Joaquim Sarret i Arbós (1853-1935) (II)», *Anuario Musical*, 60 (2005), p. 224, 228-229.

EL TEXT DEL VILLANCET

Un colloqui de dos Pastors en llengua Gascona, per la vigília de Nadal que la hu se diu Bartolatje y laltre se diu Mauvisatje.

[Entrada, a solo]

*Bartolatje, Mauvisatje,
has audit?
Ju hè audit un bèl crit
que ma'spantat le maynatje.*

[1.] Copla solo Bartol[atje].

*Bartol. 1/ Aquens a la mieja nit
verí una claredaig
ju pensevi era surtit
le sòl per tut le serraig.
Un Angèn ses asustaig
deves nos ab bèl coratje.*

Responsión, a quatro

*Bartolatje Mauvisatje,
has audit?
Ju ay audit un bèl crit
que ma'spantat le maynatje.*

2.

*Bar. Ju teneua bèla pòr
cant senterí le brugit
tut solet a mieja nit
me temblava tut le còr.
Ju son Angèn deu Señor
dixec, nu't faray damnatje.*

3.

*Mau. Pusque lo'Angèn ta parlaig
di-nos tut lo que t'a dig.
Barto. Dixec, que havia parig
una Vèrges sens pecaig
he, delà, Diu era naig,
vestit nòstre mortau tratje.*

4.

*Barto. Glòria naut en las ausuras
he pats, cantèc ab refil*

*hè mès de milanta mil
le fazian grans mesures.
O, que bèlas criaturas
vestidas d'un bèl floratje.*

5.

*Barto. Puix emprés que'l trobariam
le ver Diu petit garçó
en una paubra mayso
que'al hostau ya no cabian.
Sa may he un biellet servian
he prestavan vassallatge.*

6.

*Mau. Aquera mayso que dit
sabes se la trobarem?
Bar. Si, que dit bais a Belem
prèp de un portau petit,
queu te de fret tut perit
sa may ab paubre ropatje.*

7.

*Mau. Anen, anen corsa hèta
adorà le Divinai,
vèrb de Diu, en le portau.
Bar. Tutis no laixem la pleta
que si la laixam soleta
le lop nos harà ultratge.*

8.

*Mau. No harà que lo Angèn
le regardarà deu lop,
que le arronsarà l'escop
au trauès de sòn xipèn
he le lop huirà lèn
per tamblà cauque potatge.*

9.

*Mau. Bartol si'es bertat acò
que t'a dit le Sant Angèn
ju prengui le miu rabèn
he tu pren le tiu timbó
he hassam un gentiu só
alegren tut le vilatje.*

10.

*Mau. Que le daren au Garçó
cant le auren adorat?*

Bar. Ju le daray le timbó,

Mau. ju un joli columbat,

*Bar. ju de mantega un cubat
he un braui frescau frumatje.*

Despedició

*Bar. Les mius frays he companyós
Diu vos balle le bon jorn,
bun Nadau ajan tut hom
totis regosijen nos
tau jorn ajan tuts donós
julin he may bun passatje.*

Finis

El text mostra una rima consonant, tota ella en art menor. La pràctica totalitat dels versos tendeixen a tenir el final masculí, i tot el text es presenta de manera isosil·làbica en set síl·labes. Pel que fa al mapa de rimes de les estrofes i les respostes, aquestes són: una quarteta [introducció a solo], un sextet [*copla* a solo], una quarteta [*responsión*] i deu sextets [les deu *coplas* que segueixen]. La rima: introducció a solo, 7a, 3b, 7b, 7a; *copla* a solo, 7c, 7d, 7c, 7d, 7d, 7a; *responsión*, 7a, 3b, 7b, 7a; *copla* 2a, 7e, 7b, 7b, 7e, 7e, 7a; *copla* 3a, 7d, 7f, 7f, 7d, 7d, 7a; *copla* 4a, 7g, 7h, 7h, 7g, 7g, 7a; *copla* 5a, 7i, 7j, 7j, 7i, 7i, 7a; *copla* 6a, 7b, 7k, 7k, 7b, 7b, 7a; *copla* 7a, 7l, 7m, 7m, 7l, 7l, 7a; *copla* 8a, 7n, 7o, 7o, 7n, 7n, 7a; *copla* 9a, 7j, 7n, 7n, 7j, 7j, 7a; *copla* 10a, 7j, 7q, 7j, 7q, 7q, 7a; *despedició*, 7r, 7s, 7s, 7r, 7r, 7a.

És interessant el plantejament de proximitat a la rima encadenada que presenten totes les *coplas* en oposició a la introducció i resposta, fet aquest que mostra la qualitat i el coneixement líric de l'autor dels versos. Aquest aspecte facilita l'execució musical del villancet tenint present que cada *copla* manté les mateixes melodies.

A la vegada, i com ja s'ha exposat, podem entendre aquesta obra com una peça independent o com una part integrada a una representació teatral. També podem trobar-li un caire que ens aproximi a la representació dels drames litúrgics nadalencs, els pastorets, pel fet que als dos personatges del villancet se'ls anomeni Bartolatje i Mauvisatje, donant-los un cert toc humorístic, ja que es podrien traduir com Bartolatje ('xerraire') i Mauvisatje ('malacara'). Aquests noms ens aproximen a dos personatges molt comuns i que condueixen la part humorística de les representacions nadalencs dels pastorets, com ara els populars Lluquet i Rovel·ló, en cas de Josep M. Folch i Torres; Borrego i Carquinyoli, de Lluís Millà; Garrofa i Pallanga, de Frederic Soler, *Pitarra*; Sharot i Nabab, de Josep Duró i Gili, entre altres.

BREU APROXIMACIÓ A ASPECTES LINGÜÍSTICS DELS VILLANCETS

Els dos textos dels villancets estan escrits en dues varietats del gascó, dialecte de l'occità. No és intenció d'aquest treball endinsar-se en les característiques del gascó, ni en els vocalismes ni en els consonantismes, tampoc en la seva morfosintaxi, ni tan sols en les comparatives amb l'aranès o el català. Sí, però, que cal esmentar-ne algunes mostres, i en aquest cas cal dir que el villancet *Orray cat de bius* presenta influències gràfiques catalanes (*ju* per *mi*, *tut* per *tot*), com també mots en què es canvia el final per tal de poder rimar, com *por* ('por', pronunciada *pou*) per rimar amb *corre* ('cor'); també altres canvis com *ausuras* o *d'auturas* (de *Gloria en excelsis*) per rimar amb *mesures*, entre altres. Altrament, hi trobem les formes de *play sant son* per *playsant son* ('plaent so', o 'agradable so'). A la vegada s'hi destaquen elisions, com la de *El'Angeu*. S'hi troba també la mescla de formes gascones i llenguadocianes, amb l'article tolosà *le*. El text també presenta alguna variant del gascó, com ara *bet* en lloc de *bèth*, o com alguna diferència consonàntica en una mateixa *copla*, com ara *donsella* i *mamela*. També, alguna diferència en l'infinitiu verbal, com ara *cantar* o *adora[r]*. Sembla que el text d'*Orray cat de bius Arnauton* s'aproxima al vocabulari usat a l'àrea de Comenge i Coserans, com també sembla tenir similitud amb velles formes parlades a Bearn i el País de Foix (Arieja).

El villancet *Bartolatje, Mauvisatje* presenta connotacions i girs lingüístics comuns en l'àrea occitana de Tarn (Albi), Erau (Montpeller), Avairon (Rodés), Aude (Carcassona), però sobretot en l'Alta Garona (Tolosa), Arieja (Foix). A la vegada, fa servir l'article *le* per al masculí, i palatalitza les *t* finals: *parlaig* ('parlat') / *dig* ('dit') / *pecaig* ('pecat') / *naig* ('nat'), habitual del comengès i del cosecranès.³⁷

Així doncs, bé es podria creure que no es tractaria d'una apropiació del vocabulari gascó per a l'ús dels villancets sinó que els dos compositors haurien usat textos gascons per a la creació d'ambdues obres. En aquest sentit hi pot cabre la intenció de presentar un cert «exotisme» en les interpretacions de la música de les matines nadalenques, anant més enllà del que podrien ser pures imitacions de «personatges» gascons, per tal com es presenten els gallecs, els asturians, els negres, etc.³⁸

La similitud temàtica en els dos villancets, l'àngel que anuncia als pastors el naixement de l'Infant, esdevé un recurs força comú en la música nadalenca catalana. Tot i així, es distancia, en certa manera, de l'expressió més culta i elaborada que es troba en els villancets nadalencs, en què el text presenta similituds i compa-

37. Torno a agrair a Xavi Gutiérrez Riu el seu interès i la recerca que ha dut a terme en l'estudi dels textos dels villancets, així com la revisió i l'accentuació que n'ha fet.

38. De caràcter general i referent a la música tradicional gascona, vegeu: Josèp Maria BOYA i Carme GASSÓ (dir.), *Es gascons e era musica*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Musèu dera Val d'Aran, 1988.

racions més elaborades en la manera de narrar els simbolismes del naixement i l'adoració dels pastors. En aquest sentit, Antoni Comas, en caràcter general, descriu els personatges del text, els pastors, els quals expressen alegria i estan disposats «a anar a l'Establia tot tocant els instruments i dialogant entre ells sobre l'esdeveniment que l'àngel els acaba d'anunciar». ³⁹ Els instruments musicals citats al text es troben dins el panorama rural que representen els pastors i que són de caire popular: «le miu ràbeu» [rabec] i «le tiu timbó» [timbal], pel que fa a *Bartolatge*, *Mauvisatje*, mentre que en *Orray cat de bius Arnauton*, els pastors es limiten a cantar cançons a l'Infant, elements tots ells ben presents en el panorama de la música tradicional nadalenca.

NOTES CRÍTIQUES A LA TRANSCRIPCIÓ DELS VILLANCETS

El criteri emprat en la transcripció dels dos villancets ha estat el de ser el més fidel possible a l'original i arribar a presentar unes edicions adequades als músics pràctics i als cors que en desitgin la interpretació. A la vegada, amb la intenció que amb la transcripció i l'aparell crític pogués tornar-se a refer l'obra amb els criteris originals del manuscrit, fet pel qual es presentarien unes transcripcions «d'anada i de tornada». Els elements que manquen en els originals es troben especificats en el present aparell crític.

Tot i així, el villancet *Orray cat de bius Arnauton*, al qual li manquen fragments en algunes parts o veus, es presenta tal com es troba en els documents, i es deixa al futur intèrpret la possibilitat d'omplir els buits originats pels rosegadors. En aquest sentit, s'ha considerat que la present edició havia de mostrar-se tal com es troba en el seu estat inicial, i en cap moment s'ha tingut la intenció d'omplir-hi els buits que hi manquen.

Abreujaments:

Ti: tiple

A: *alto*

T: tenor

B: baix

AC: acompanyament

c1: primer cor

c2: segon cor

1/4, 2/4, 3/4: part del compàs

39. Martí de RIQUER i Antoni COMAS, *Història de la literatura catalana*, vol. 4, Esplugues de Llobregat, Ariel, 1964, p. 248.

ORRAY CAT DE BIUS ARNAUTON

Responsión 1a:

Veu	Compàs	Comentari crític
Ti c2	1-7 ^{3/4}	sense notació ni text
A c2	1-7	sense notació ni text
A c1	1-8 ^{1/4}	sense notació ni text
B c1	1-8 ^{2/4}	sense notació ni text
T c2	1-8 ^{3/4}	sense notació ni text
B c2	1-8 ^{3/4}	sense notació ni text
AC	6-10 ^{2/4}	sense notació
A c1	9	mi#
AC	16 ^{2/4} -18 ^{1/4}	sense notació

Estribillo:

Veu	Compàs	Comentari crític
Ti	3, 7 i 9	sense ennegrir

Responsión 2a:

Veu	Compàs	Comentari crític
Ti c1	1-12	sense notació ni text
T c1	1-4	sense notació ni text
T c1	5	mínima sense ennegrir
T c1	6	la, mínima amb #
B c1	6	la, mínima amb #
A c2	7	mi#
Ti c2	13	sense ennegrir
A c2	13	sense ennegrir
T c2	13	sense ennegrir
B c2	13	sense ennegrir
Ti c1	14	la, falta al manuscrit
B c1	17	sense ennegrir
Ti c2	20	sense ennegrir
A c2	20	sense ennegrir
T c2	20	sense ennegrir
B c2	20	sense ennegrir
Ti c2	29	sense ennegrir
A c2	29	sense ennegrir
T c2	29	sense ennegrir
B c2	29	sense ennegrir
B c1	31	sense ennegrir
Ti c2	31	sense ennegrir
A c2	31	sense ennegrir
T c2	31	sense ennegrir
B c2	31	sense ennegrir

Copla, a solo:

Veu	Compàs	Comentari crític
Ti	13	la, semimínima
Ti	11	sense ennegrir
Ti	17	sense ennegrir

Copla 3a, a solo:

Veu	Compàs	Comentari crític
T	3	mínima sense ennegrir

Orray catebius Arnauton [de Joan Prim]

Veu	Comentari crític
Ti c2	<i>catebius</i> en lloc de <i>cat de bius</i>
Ti c2	<i>pluy</i> en lloc de <i>play</i>

BARTOLATJE, MAUVISATJE**Entrada:**

Veu	Compàs	Comentari crític
T	2	mínima sense ennegrir
T	4	mínima sense ennegrir
T	8	semibreu sense ennegrir
T	12	semibreu sense ennegrir

Copla 1a:

Veu	Compàs	Comentari crític
T	1	mínimes sense ennegrir
T	2	mínimes sense ennegrir
T	5	mínimes sense ennegrir
T	6	mínimes sense ennegrir
T	7	mínima i semibreu sense ennegrir
T	12	semibreu sense puntet

Responsió:

Veu	Compàs	Comentari crític
Ti	2	mínima i semibreu sense ennegrir
A	2	mínima i semibreu sense ennegrir
T	2	mínima i semibreu sense ennegrir
B	2	mínima i semibreu sense ennegrir
Ti	4	mínima i semibreu sense ennegrir
T	4	mínima i semibreu sense ennegrir

B	4	mínima i semibreu sense ennegrir
Ti	7	semibreu sense puntet
B	7	semibreu sense puntet
A	8	semibreu sense ennegrir
T	8	semibreu sense ennegrir
Ti	9-11	sense ennegrir
T	11	semibreu sense puntet
B	11	semibreu sense ennegrir
T	13	semibreu sense ennegrir

BREUS CONCLUSIONS

Ens trobem davant dues obres ben diferenciades entre si però que venen a mostrar que els villancets nadalencs podrien tenir una extracció fora de l'àmbit català i hispànic, i que arribaven fins a l'altre costat dels Pirineus. A la vegada, se'ns presenten dues opcions que permeten ampliar el coneixement sobre aquestes obres: 1) que s'utilitzessin textos «exòtics», entenent-los com a fora de la llengua habitual, el català i el castellà, i mostrant el gascó com un element extern i foraster, o 2) que poguessin haver estat escrits per a ús de capelles musicals de la Gascunya i de l'antiga Catalunya del Nord.

De totes maneres, la presència d'ambdós villancets amplia el coneixement d'aquest gènere musical paralitúrgic, que ofereix una nova perspectiva del panorama musical nadalenc i obre la porta a l'estudi filològic i lingüístic dels textos. A la vegada s'hi destaca el fet de la variació textual d'aquests villancets, encara que mínima, com és el cas de l'obra de Prim. Així com també la presència d'uns textos ben allunyats geogràficament del que era habitual en terres de la Catalunya interior, de l'Urgell (Agramunt i Verdú, pel que fa a Reduà i Prim) i del Bages (Manresa, en el cas de Fadrés).

En el present article s'hi inclouen les partitures de les dues composicions, a més de la de Joan Prim. Les obres no presenten dificultats per als cors que les desitgin interpretar. L'únic inconvenient el presenta *Orray cat de bins Arnauton*, amb la manca d'alguns petits fragments que no contenen ni la música ni el text. En aquest sentit, cal deixar al bon criteri que se li suposa al director coral, sempre que sigui sabedor del terreny en què es mou, de fer una interpretació el més rigorosa i seriosa possible de l'obra. Pel que fa a *Bartolatje*, *Mauvisatje* és més assequible en tots els sentits i de més reeixida interpretació, i presenta un text entenedor i afable.

BIBLIOGRAFIA

- L'Alcorà*. Barcelona: Proa, 2002, p. 445-446.
 ALTISENT, Agustí. *Història de Poblet*. L'Espluga de Francolí: Abadia de Poblet, 1974, p. 241-242, 452, 504.

- ARCO Y GARAY, Ricardo del. «Un abaciologio inédito de Poblet». *Universidad* [Saragossa: Tipografía La Académica], IV (1935), p. 52.
- BALLÚS CASÒLIVA, Glòria. «Cap a una història de la música a Manresa, a partir dels manuscrits inèdits de Joaquim Sarret i Arbós (1853-1935) (I)». *Anuario Musical*, 59 (2004), p. 226-228.
- «Cap a una història de la música a Manresa, a partir dels manuscrits inèdits de Joaquim Sarret i Arbós (1853-1935) (II)». *Anuario Musical*, 60 (2005), p. 224, 228-229.
- BOIX I BESORA, Nil. «Un exemple d'impacte social, cultural i religiós de l'onada migratòria francesa a Catalunya. El cas concret del Santuari del Miracle de Riner, el Solsonès». *Pedralbes: Revista d'Història Moderna* [en línia], 2019, p. 510-534. <<https://raco.cat/index.php/Pedralbes/article/view/370950>> [Consulta: 9 gener 2022].
- BONASTRE, Francesc. «A l'entorn d'una cançó francòfoba del s. XVII». *Anuario Musical*, 42 (1987), p. 105-110.
- BOYA, Jusep Maria; GASSÓ, Carme (dir.). *Es gascons e era musica*. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura: Museu de Val d'Aran, 1988.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. *Villancicos aragoneses del siglo XVII de una a ocho voces*. Barcelona: CSIC. Institució Milà i Fontanals. Departament de Musicologia, 1998. (Monumentos de la Música Española; 55).
- *Villancicos policorales aragoneses del siglo XVII*. Barcelona: CSIC. Institució Milà i Fontanals. Departament de Musicologia, 2000. (Monumentos de la Música Española; 59).
- *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*. Barcelona: CSIC. Institució Milà i Fontanals. Departament de Musicologia, 2002. (Monumentos de la Música Española; 65).
- «Un villancico para la reflexión: el teatro en el templo en el Siglo de Oro. Jaques y valentones, y Cristo en germanía». A: SEGARRA MUÑOZ, María Dolores (ed.). *Los juegos del sonido: Estudios en homenaje al profesor Antonio J. Alcázar Aranda*. Madrid: Alpuerto, 2020, p. 53-108.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.). *Música de la catedral de Barcelona a la Biblioteca de Catalunya*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2009.
- FINESTRES Y DE MONSALVO, Jaime. *Historia del Real Monasterio de Poblet. Ilustrada con disertaciones curiosas sobre la antigüedad de su fundación, catálogo de abades y memorias cronológicas de sus gobiernos, con las de papas, reyes y abades generales del Císter tocantes a Poblet. Dividida en cinco libros. Su autor el R. P. M. D. Jaime Finestres y de Monsalvo*. Barcelona: Orbis, 1948, p. 55 i 98. [Original de Joseph Barber, Cervera 1753-1765]
- GUAL I REMÍREZ, F. Xavier; GUAL I VILÀ, Valentí; MILLÀS I CASTELLVÍ, Carles. «La immigració francesa a Catalunya: el cas del Baix Llobregat (segles XVI i XVII)». *Pedralbes: Revista d'Història Moderna*, núm. 18 (1998), p. 133-148.
- KNIGHTON, Tess; TORRENTE, Álvaro (ed.). *Devotional music in the iberian world, 1450-1800: The villancico and related genres*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- LAIRD, Paul R. *Towards a history of the Spanish villancico*. Warren (Michigan): Harmonie Park Press, 1997.
- LLOBET PORTELLA, Josep M. «La immigració francesa a Cervera segons els capítols matrimonials conservats a l'Arxiu Històric Comarcal de la ciutat (1501-1700)». *Espacio, Tiempo y Forma: Serie IV, Historia Moderna*, 2 (1989), p. 45-62.

- LOMAS CORTÉS, Manuel. «La permanencia morisca en la Ribera Baja del Ebro tras la expulsión de 1610». A: *Actas del XII Simposio Internacional de Mudéjarismo*. Terol: Centro de Estudios Mudéjares, 2013, p. 520, 534, 538.
- LOMBARTE MARTÍNEZ, Javier. *Una aproximación al villancico barroco en Cataluña en la segunda mitad del siglo XVII a través de cuatro piezas del fondo musical de la Biblioteca de Cataluña*. Treball de l'assignatura de musicologia del Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona (inèdit), 2000, p. 5, 55, 98.
- LOPE DE VEGA. *El piadoso aragonés* [en línia]. Biblioteca Nacional d'Espanya, Ms/15086, f. 22r, 1926. També disponible en línia a Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-piadoso-aragones-manuscrito-tragicomedia-inc-tanta-descompostura-vuestra-alteza-exp-escrito-en-servicio-vuestro--0/html/>> [Consulta: 14 novembre 2021].
- MADURELL MARIMON, Josep Maria. *Miscel·lània de notes històriques del monestir de Valldonzella*. Barcelona: Germandat de Valldonzella, 1976. (Estudis Cistercencs; 12), p. 83-84, 87.
- MASCARELLA I ROVIRA, Jordi. «Per Nadau Parlatz Gascon. Notes sobre una convenció teatral catalana dels segles XVI i XVII». *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès*, 2 (1987), p. 9-21.
- NADAL, Jordi; GIRALT, Emili. *Immigració i redreç demogràfic: Els francesos a la Catalunya dels segles XVI i XVII*. Vic: Eumo, 2000.
- PIQUER I JOVER, Josep Joan. *El senyoriu de Verdú: Introducció per a l'estudi del règim jurisdiccional que els abats de Poblet exerciren sobre la vila*. Tarragona: Reial Societat Arqueològica, 1968.
- *Abaciologi de Vallbona (1153-1977)*. Santes Creus: Fundació d'Història i Art Roger de Belfort, 1978, p. 56, 87, 128-133, 143.
- PLANES I CLOSA, Josep Maria. *Demografia i societat de Tàrrrega i de l'Urgell durant l'Antic Règim*. Agramunt: Saladrígues, 1995, p. 215-216.
- PUJOL I COLL, Josep. «Villancets “de negre” catalans del segle XVII». *Revista Catalana de Musicologia*, XI (2018), p. 133-143.
- QUEROL I GAVALDÀ, Miquel. *Cançoners català dels segles XVI-XVIII*. Barcelona: CSIC. Instituto Español de Musicología, 1979. (Monumentos de la Música Española; 37), p. 60-74.
- *Villancicos polifónicos del siglo XVII*. Barcelona: CSIC. Instituto Español de Musicología, 1982. (Monumentos de la Música Española; 42).
- *Cancionero musical de Lope de Vega*. Vol. I: *Poesías cantadas en las novelas*. Barcelona: CSIC. Instituto Español de Musicología, 1986. (Cancioneros Musicales de Poetas del Siglo de Oro; 2), p. 24-25, 68-70.
- RIQUER, Martí de; COMAS, Antoni. *Història de la literatura catalana*. Vol. 4. Esplugues de Llobregat: Ariel, 1964, p. 248.
- SALIS I CLOS, Josep M. «Joan Prim, un compositor de Verdú». *Xercavins*, 18 (2004), p. 29-30.
- «Noves aportacions biogràfiques de compositors catalans de la segona meitat del segle XVII». *Recerca Musicològica*, 17-18 (2007-2008), p. 195-196.
- *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*. Lleida: Diputació de Lleida. Institut d'Estudis Ilerdencs, 2010, p. 117, 158-164, 254-257.

- SALIS I CLOS, Josep M. «El *villancico Esta nit gloriosa*. Aportació a la cultura popular de finals del segle XVII i inicis del XVIII». *Revista Catalana de Musicologia*, IV (2011), p. 53, 58.
- *El repertori litúrgic marià a Catalunya a finals del segle XVII: Les antífones marianes majors de l'M 1168 del Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya*. Vol. I. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. 436-447.
- «Tres composicions musicals dels segles XII-XIV de Verdú i Vallbona de les Monges». A: TORRES, Miquel (coord.). *Romànic tardà a les terres de Lleida*. Sant Martí de Maldà: Grup de Recerques de les Terres de Ponent, 2013, p. 83. [Actes de la XLII Jornada de Treball, Vilagrassa, 2011]
- «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*, 20 (2016), p. 98-123.
- «Aproximació a la música religiosa a la segona meitat del segle XVII i inicis del XVIII a la Conca de Barberà. Aspectes de la vida i obra d'alguns músics de la comarca». *Aplec de Treballs* [Montblanc], 35 (2017), p. 168-174.
- TODA I GÜELL, Eduard. *La davallada de Poblet (Poblet als segles XVII i XVIII)*. L'Espluga de Francolí: Abadia de Poblet, 1997. (Scriptorium Populeti; 16), p. 154. [Edició anotada i estudi introductori a cura de Gener Gonzalvo i Alexandre Masoliver]

E: SdUAdu
 AU Agramunt 1600-1800
 Ui 256, CI, n.23
 Villansico en frances A 8
 Villansico en Gascon
 A 8 Para Navidad en frances

Orray cat de bius Arnauton, a 8

Josep Reduà [Raduà] (*1610-15; †1668-70)

ENTRADA, a solo

[Coro 1º] [c]

Tenor

Organo

Orray cat de bius Arnauton

Or - raycat debius Arnau-ton, or - raycat debius Arnau-ton,

*Orray cat de bius Arnauton

[T]

[org.]

per lay - re nau - si - a be't play sant son, or - ray, or - ray,

[T]

[org.]

per lai - re nau - si - a, per lai - re nau - si - a be't play sant son.

*Text sense aplicar

**Al mn., sense ennegrir

Transcripció: Josep M. Salisí Clos

RESPONSIÓ 1a, a 8

[Coro 1º] [c]

Tiple *Oray cat de bius Arnauto*

Alto *Or - ray cat de bius Ar-nau-ton,*

Tenor *Or - ray cat de bius Ar-nau-ton,*

Bajo *Arnauto per*

[Coro 2º]

Tiple *cat de bius, cat de bius*

Alto *cat de bius, cat de bius*

Tenor *cat de bius, cat de bius*

Bajo *cat de bius, cat de bius*

Organo *Oray cat de bius Arnauto*

Or - ray cat de bius Ar-nau-ton, nau-ton or - ray Ar-nau-ton or

**Oray cat de bius Arnauto

*Al mn, sense notació ni text

**Text sense aplicar

5

[S] or - ray, or - ray, or - ray, cat de bius, cat de bius,

[A] cat de bius,

[T] 8 or - ray, or - ray, or - ray, cat de bius, cat de bius,

[B] [bius]

[S] or - ray cat de

[A] ray cat de

[T] cat de

[B] cat de

[org.]

Detailed description: This musical score is for two villancets in Gascon. It consists of two systems of staves. The first system has five staves: Soprano ([S]), Alto ([A]), Tenor ([T]), Bass ([B]), and Organ ([org.]). The Soprano part begins with a measure containing a fermata and a '5' above it, followed by four measures of music. The Alto part has a single measure of music in the fifth measure. The Tenor part begins with an octave sign '8' and has four measures of music. The Bass part has a single measure of music in the fifth measure. The Organ part has four measures of music. The second system also has five staves. The Soprano part has two measures of music. The Alto part has two measures of music. The Tenor part has two measures of music. The Bass part has two measures of music. The Organ part has two measures of music. The lyrics are in Gascon and are written below the corresponding staves.

10

[S] cat de bius Ar-nau ton, per lai - re nau - si - a be't play sant son,

[A] ^{*} cat de bius Ar-nau ton, per lai - re nau - si - a be't play sant son,

[T] ₈ cat de bius Ar-nau ton, per lai - re nau - si - a be't play sant son,

[B] cat de bius] Ar-nau ton, per lai - re nau - si - a be't play sant son,

[S] bius, cat de bius Ar-nau ton, per lay - re nau -

[A] bius, cat de bius Ar-nau ton, per lay - re nau -

[T] ₈ bius, cat de bius Ar-nau ton, per lay - re nau

[B] bius, cat de bius Ar-nau ton, per lay - re nau -

[org.]

*Al mn, #

15

[S] or - ray, or ray, or - ray, per

[A] or - ray, or ray, or - ray, per

[T] or - ray, or ray, or - ray, per

[B] or - ray, or ray, or - ray, per

[S] si - a be't play sant son, or - ray, or - ray cat de bius Ar-nau-ton,

[A] si - a be't play sant son, or - ray, or - ray cat de bius Ar-nau-ton,

[T] si - a be't play sant son, or - ray, or - ray cat de bius Ar-nau-ton,

[B] si - a be't play sant son, or - ray, or - ray cat de bius Ar-nau-ton,

[org.]

20

[S] lai - re nau - si - a be't play sant son, per lai - re nau -

[A] lai - re nau - si - a be't play sant son,

[T] lai - re nau - si - a be't play sant son, per

[B] lai - re nau - si - a be't play sant son,

[S] be't play sant son, play sant son, per lay - re nau - si - a be't

[A] be't play sant son, play sant son,

[T] be't play sant son, play sant son, per lay - re nau - si - a be't play sant

[B] be't play sant son, play sant son,

[org.]

si - a be't play sant son, be't play san son,

per lai - re nau - si - a be't play sant son,

lai - re nau - si - a be't play sant son, per lai - re nau - si -

per lai - re nau - si - a be't play sant son, be't play sant

play sant son, be't play sant son, per

per lay - re nau - si - a be't

son, per lay - re nau - si - a, per

per lay - re nau - si - a be't play sant

[org.]

25

[S] per lai - re nau - si - a be't play sant son, per lai - re nau -

[A] be't play sant son, per lai - re nau - si - a be't

[T] a, per lai - re nau - si - a be't play sant son, be't play sant

[B] son, per lai - re nau - si - a be't play sant

[S] lay - re nau - si - a be't play sant son, be't play sant

[A] play sant son, be't play sant son, per lay - re nau -

[T] lay - re nau - si - a be't play sant son, per lay - re,

[B] son, be't play sant son, per

[org.] son, be't play sant son, per

30

[S] si - a be't play sant son, per lai - re nau - si - a be't play sant son.

[A] [play sant son, be't play sant son.

[T] son, per lai - re nau - si - a be't play sant son.

[B] son, be't play sant son, play sant son.

[S] son, be't play sant son.

[A] si - a bet play sant son, be't play sant son.

[T] per lay - re nau - si - a be't play sant son, be't play sant son.

[B] lay - re nau - si - a be't play sant son, be't play sant son.

[org.]

ESTRIBILLO, a solo

[Coro 1º] [c]

Tiple *Non plaurits le garçonet*

Organo

Non plau - rets le gar - ço - net hill de diu Pay -

*Non plaurits les garçonet

[S]

re, que vos re - gar - da - rà deu frct la vòs - tra may -

[org.]

[S]

re, la vòs - tra may - re.

[org.]

*Text sense aplicar

**Al mn, sense ennegrir

[Coro 1º]

****Non plaurets le garçonnet**

*Al mn, sense notació ni text

**Text sense aplicar

[S] ⁵

[A] ^{*}
 hill de diu Pay - re, non plau - rets le gar - ço - net, non plau-rets,

[T] ^{*}
 hill de diu Pay - re, non plau - rets le gar - ço - net, non plau-rets,

[B] ^{*}
 hill de diu Pay - re, non plau - rets les gar - ço - net, non plau-rets,

[S]
 non plau - rets le gar - ço - net, non plau - rets, non plau-

[A] ^{**}
 non plau - rets le gar - ço - net, non plau - rets, non plau-

[T]
 non plau - rets le gar - ço - net, non plau - rets, non plau-

[B]
 non plau - rets les gar - ço - net, non plau - rets, non plau-

[org.] ^{*}

*Al mn, sense ennegrir

**Al mn, #

10

[S] non plau-rets, non plau-rets, **

[A] non plau-rets, non plau-rets,

[T] non plau-rets, non plau-rets,

[B] non plau-rets, non plau-rets,

[S] rets, non plau-rets, non plau-rets le gar-ço-net, hill de diu Pay - *

[A] rets, non plau-rets, non plau-rets le gar-ço-net, hill de diu Pay - *

[T] rets, non plau-rets, non plau-rets le gar-ço-net, hill de diu Pay - *

[B] rets, non plau-rets, non plau-rets le gar-ço-net, hill de diu Pay - *

[org.]

*Al mn, sense ennegrir

**Al mn, no s'hi troba

[S] ¹⁵ que vos re - gar - da - rà deu - fred la vòs - tra may - re,

[A] que vos re - gar - da - rà deu fret la vòs - tra may - re,

[T] ₈ que vos re - gar - da - rà deu fret la vòs - tra may - re,

[B] que vos re - gar - da - rà deu fret la vòs - tra may - re,

[S] re, que vos re - gar - da - rà deu

[A] re, que vos re - gar - da - rà deu

[T] re, que vos re - gar - da -

[B] re, que vos re - gar - da - rà deu

[org.]

*Al mn, sense ennegrir

20

[S] que vos re-gar-da - rà deu fret, que vos re - gar-da -

[A] que vos re - gar-da - rà deu fret

[T] que vos re - gar-da - rà deu fret

[B] que vos re-gar-da-rà deu fret, que vos re - gar-da - rà deu fret, que vos

[S] fret la vòs - tra may - re, que vos re - gar-da - rà deu fret,

[A] fret la vòs - tra may - re, que vos re-gar-da - rà deu fret, que vos re - gar-da -

[T] ra deu fret la vòs-tra may - re, que vos re-gar-da - rà deu

[B] fret la vòs - tra may - re, que vos re-gar-da - rà deu fret, que vos re-gar-da - rà deu

[org.]

*Al mn, sense ennegrir

25

[S] rà deu fret ——— deu fret, que vos re - gar - da - rà deu fret la vòs - *

[A] que vos re - gar - da - rà deu fret, que vos re - gar - da - rà deu fret la vòs - *

[T] que vos re - gar - da - rà deu fret, que vos re - gar - da - rà deu fret, gar - da - rà deu fret la vòs - *

[B] re - gar - da - rà deu fret, que vos re - gar - da - rà deu fret, que vos re - gar - da - rà deu fret la vòs - *

[S] que vos re - gar - da - rà deu fret la vòs - *

[A] rà deu fret, que vos re - gar - da - rà deu fret, deu fret la vòs - *

[T] fret, que vos re - gar - da - rà deu fret, deu fret, la vòs - *

[B] fret que vos re - gar - da - rà deu fret, que vos re - gar - da - rà deu fret la vòs - *

[org.] fret que vos re - gar - da - rà deu fret, que vos re - gar - da - rà deu fret la vòs - *

*Al mn, sense ennegrir

30

[S] - tra may - re, la vòs - tra may - re. *

[A] - tra may - re, la vòs - tra may - re. *

[T] - tra may - re, la vòs - tra may - re. *

[B] - tra may - re, la vòs - tra may - re. *

[S] - tra may - re, la vòs - tra may - re. *

[A] - tra may - re, la vòs - tra may - re. *

[T] - tra may - re, la vòs - tra may - re. *

[B] - tra may - re, la vòs - tra may - re. *

[org.] - tra may - re, la vòs - tra may - re. *

*Al mn, sense ennegrir

COPLA, a solo

[Coro 1°] [c]

Tiple *Dat le vo be - rà dun - ze - lla*

Organo

Dat le vo - be - rà dun - ze - lla de vòs - tre pit vir - gi - naus,

[S] ⁵

dat - le pus vòs - tra ma - mè - la re - gar - dat - le de tots maus, re - can -

[org.]

[S] ¹⁰

tan - le tots no - saus com bèt ^{*} gran ai - re. Que vos ^{§ **} re - gar - da - rà deu

[org.]

[S] ¹⁵

fret la vòs - tra may - re, ^{*} la vòs - tra may - re. ²⁰

[org.]

*Al mn, sense ennegrir

**Al mn, semínima

COPLA 1a, a solo

[Coro 1º] [c]

Tenor

Oray, peu cap de

Or - ray peu cap de san Au-xèu, que vi lan -

[T]

geu san Ga-bri - sèu que bay-sa - va, que bay-sa - va de daut deu

[T]

cèu, e bo - la - bi - a com bèt fau - con.

[a la Responción 1a]

COPLA 2a, a solo

[Coro 1º] [c]

Tenor

Oray si tu au-gue-se

Or - ray si tu au-gue-ses au - sit tot a -

[T]

quò que nos au - ia dit, queau-ia nat a miet - ja nit

[T]

to - ta la nòs - tra sau - va - sion.

[a la Responción 1a]

COPLA 3a, a solo

[Coro 1º] [c] Tenor

Or - ray cau a - nar a - do - rà quel In - fant —

[T] 5 — plau-ran es - tà, di-gan-le to - tes un — can - tar

[T] 10 per que no plau - re ques ra - zó. —

*Al mn, sense ennegrir [a Entrada i Resposión 1a]

Orray catebius Arnauton [a 5?]*

Joan Prim (*1628; †1692)

E: Bbc M 1637-II/36 FonsVerdú
Villancico para Navidad Prim

[C] Tiple 2°

Orray catebius

Or - rayca-te-biusAr-nau-ton, or -

[S2] ray, or-ray, ca-te - bius Ar-nau-ton, ca-te - bius Ar-nau-ton,

[S2] or - ray, or - ray, per lay - re nau -

[S2] si-a be't pluy san son, ca-te - bius Ar-nau-ton, per lay-re nau-si-a be't

[S2] pluy san son, ca-te - bius Ar-nau-ton, per lay-re nau - si-a be't pluy san

[S2] son, be't pluy san son, per lai - re nau - si - a be't pluy san son. _____

Transcripció: Josep M. Salisí Clos

Bartolatje, Mauvisatje, a 4

Anònim [1650?]

Ripoll Biblioteca Lambert Mata
Fons Antic Fons Mata Ms. S/R 87, 14v-17r.
Col·loqui de dos pastors en llengua Gascona,
per la Vigília de Nadal que la hi se diu
Bartolatje y laltre se diu Mauvisatje.

[Entrada]

Tenor

Bar-to - lat - je, Mau-vi - sat - je, has ____ au - dit?

T

Ju hè au - dit ____ un bèl crit que ma's-pan-tat ____ le may - nat - je.

Primera cobla Solo Bartol.

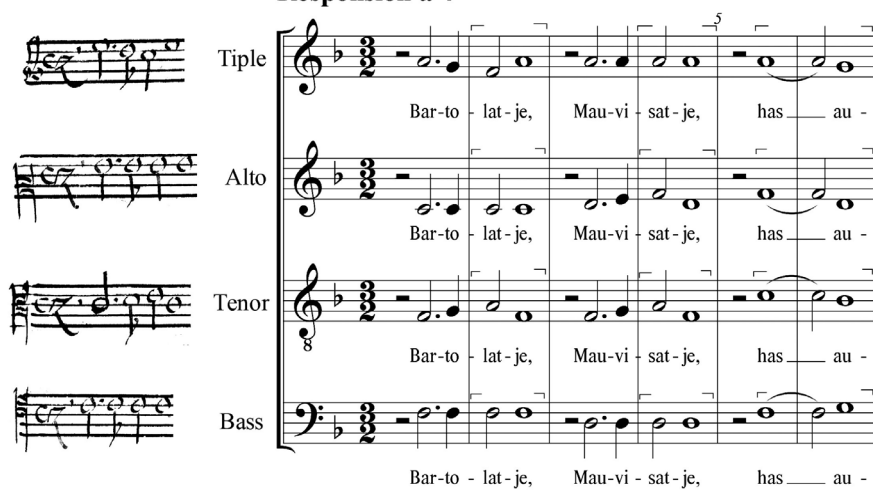
Tenor

A - quens a la mie - ja nit ve - rí u - na cla - re -
ju pen - se - vie - ra sur - tit le sòl per tut le ____ ser -

T

daig,
raig, Un An - gèu ses a - sus - taig de-ves nos ab bèl ____ co - rat - je.

Transcripció: Josep M. Salis Clos

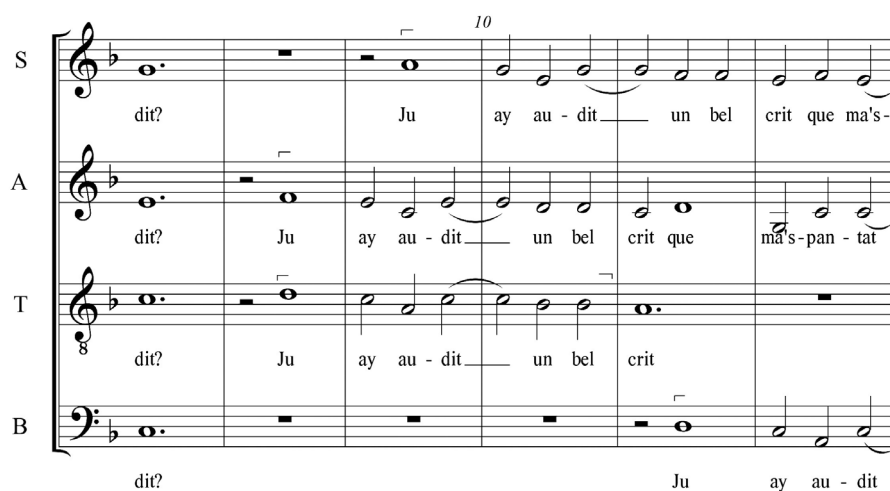
Responción a 4


Tiple
 Bar-to - lat - je, Mau-vi - sat - je, has ____ au -

Alto
 Bar-to - lat - je, Mau-vi - sat - je, has ____ au -

Tenor
 Bar-to - lat - je, Mau-vi - sat - je, has ____ au -

Bass
 Bar-to - lat - je, Mau-vi - sat - je, has ____ au -



S
 dit? Ju ay au - dit ____ un bel crit que ma's -

A
 dit? Ju ay au - dit ____ un bel crit que ma's - pan - tat

T
 dit? Ju ay au - dit ____ un bel crit

B
 dit? Ju ay au - dit

15

S
pan - tat le may - nat - je, mai - nat - je.

A
le may - nat - je, may - nat - je.

T
8 que ma's-pan - tat le may - nat - je, may - nat - je.

B
un bel crit que ma's - pan - tat le may - nat - je.

1a

Aquens a la mieja nit
verí una claredaig,
ju pensevi era surtit
le sòl per tut le serraig.
Un Angèu ses asustaig
deves nos ab bèl coratje.

2a

Ju teneua bèla pòr
cant senteri le brugit,
tut solet a mieja nit
me temblava tut le còr.
Ju son Angèu deu Señor
dixec, nu't faray damnatje.

3a

Pusque lo' Angèu ta parlaig
di-nos tut lo que t'a dig.
Dixec, que havia parig
una Vèrges sens pecaig
he, delà, Diu era naig,
vestit nòstre mortau tratje.

4a

Glòria naut en las asuras
he pats, cantèc ab refil
hè mès de milanta mil
le fazian grans mesuras.
O, que bèlas criaturas,
vestidas d'un bèl floratje.

5a

Puix emprès que'l trobariam
le ver Diu petit garçó,
en una paubra maysó
que'al hostau ya no cabian.
Sa may he un biellet servian
he prestavan vassallatge.

6a

Aquera maysó que dit
sabes se la trobarem?
Sí, que dit bais a Belem
prèp de un portau petit,
queu te de fret tut perit
sa may ab paubre ropatje.

7a

Anen, anen corsa hèta
adora le Divinau,
vèrb de Diu, en le portau.
Tutis no laixem la pleta
que si la laixam soleta
le lop nos harà ultratge.

8a

No harà que lo Angèu
le regardarà deu lop,
que le arronsarà l'escop
au trauès de sòn xipèu
he le lop huirà lèu
per tamblà cauque potatge.

9a

Bartol si'es bertat acò
que t'a dit le Sant Angèu
ju prengui le miu rabèu
he tu pren le tiu timbó
he hassam un gentiu só
alegren tut le vilatje.

10a

Que le daren au Garçó
cant le auren adorat?
Ju le daray le timbó,
ju un joli columbat,
ju de mantega un cubat
he un braui frescau frumatje.

Despedició [11a]

Les mius frays he companyós
Diu vos balle le bon jom,
bun Nadau ajan tut hom
totis regosijen nos,
tau jom ajan tuts donós
juli he may bun passatje.

COMPARACIÓ DEL KYRIE DE LA MISSA BWV 232 DE JOHANN SEBASTIAN BACH I EL DE LA MISSA HARWV 32 DE GOTTLLOB HARRER EN EL CONTEXT EN QUÈ ES VAN GENERAR: DOS MODELS DE MÚSICA D'ESGLÉSIA EN EL CANVI D'ÈPOCA

JORDI RIFÉ I SANTALÓ
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM

El present estudi aporta les analogies i diferències dels *kyrie* de Bach i de Harrer dins del context de les misses respectives BWV 232 i HarWV 32. S'assenyala el canvi estilístic que s'evidencia entre ambdós *kyrie* i ambdues misses, el pas del darrer Barroc a l'estil galant. També, s'apunten aspectes referents a la diferència de tractaments i consideracions teològiques. Es posa en relleu el canvi cultural a les primeres dècades del segle XVIII a Leipzig i a Dresden. Es palesa la penetració de l'*stilus theatralis* dins de l'àmbit de la música d'església, sobretot en Harrer. Es contrasta la retòrica usada per Bach, respecte a la dialèctica que emana de l'obra analitzada de Harrer. I, finalment, es ratifica que els nous aires estètics de l'estil galant eren més emprats per Harrer que no pas per Bach, tot i que aquest també assumí el nou estil tot procurant-ne una singular elaboració dins la missa i en especial en els *kyrie*.

PARAULES CLAU: J. S. Bach, G. Harrer, *Missa en si menor* BWV 232, *Missa en re major* HarWV 32, *kyrie*, darrer Barroc, estil galant.

COMPARISON OF THE KYRIE OF JOHANN SEBASTIAN BACH'S
MASS BWV 232 WITH THE KYRIE OF GOTTLLOB HARRER'S
MASS HARWV 32 IN THE CONTEXT IN WHICH THEY WERE WRITTEN:
TWO MODELS OF CHURCH MUSIC IN A CHANGE OF PERIOD

ABSTRACT

This study discusses the analogies and differences of Bach's and Harrer's Kyries, respectively, within the context of their BWV 232 and HarWV 32 Masses: the transition from the Late Baroque to the Galant Style. It also points out aspects of the difference in

treatment and theological considerations, highlighting the cultural change in the early decades of the 18th century in Leipzig and Dresden. The penetration of the *stilus theatralis* into the realm of church music is found to be evident, especially in Harrer. The rhetoric used by Bach, for its part, contrasts with the dialectic that emanates from Harrer's analyzed work. Lastly, it is confirmed that the new aesthetic airs of the Galant Style were used more by Harrer than by Bach, although the latter also took up the new style, achieving a unique elaboration in the Mass and especially in the Kyries.

KEYWORDS: J. S. Bach, G. Harrer, *Mass in B minor* BWV 232, *Mass in D major* HarWV 32, Kyrie, Late Baroque, Galant Style.

La *Missa en si menor* (BWV 232) de Johann Sebastian Bach és una de les obres zenitals de la història de la música, possiblement, també, dins del conjunt de la seva obra. La gènesi de la seva factura¹ se situa en 1733, quan compon el *kyrie* i el glòria per a la cort de Dresden governada per l'elector de Saxònia i rei de Polònia August III. Si bé el *sanctus*² ja el va compondre el 1724 i posteriorment el va manllevar per a la missa. La resta de la missa —credo,³ *sanctus*, *benedictus* i *agnus-dei*— la clourà entre els anys 1748 i 1749.⁴

Pel que fa a la *Missa en re major* (HarWV 32) de Gottlob Harrer,⁵ cal indicar que la seva factura se situa el desembre de 1735 i, també, fou destinada a la cort de Dresden. Harrer compongué diverses obres,⁶ però, fins ara i pel que fa a les misses, només en té conservades dues: la *Missa en re major* i la *Missa en fa major* (HarWV 33). La justificació de la selecció de la *Missa en re major* en comptes de la *Missa en fa major* per a la comparativa amb la de Bach rau en el fet que la primera palesa un contingent instrumental, vocal i textural susceptibles de contrastar-los coherentment amb la de Bach, mentre que en la *Missa en fa major* els instruments sonen *colla parte* i, en el credo i l'agnus, les veus canten *a cappella* seguint majori-

1. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. II, p. 46. Vegeu, també: Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: Messe in b-moll*, p. 10-15.

2. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. II, p. 223.

3. Christoph WOLFF, «“Et incarnates” and “Crucifixus”: The earliest and the latest settings of Bach's B-minor Mass», a Mary Ann PARKER (ed.), *Eighteenth-Century music in theory and practice: Essays in honor of Alfred Mann*, p. 1-17. Ens indica, però, que el *Crucifixus* es basa en la cantata *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* BWV 12/1 feta a Weimar el 1714.

4. Per a tota la informació sobre la factura de la *Missa en si menor*, vegeu: Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. II, p. 221-225. Vegeu, també, Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: Messe in b-moll*, p. 13-20 i 134-135.

5. Per a totes les referències a la música de Harrer cal confrontar-les amb Ulrike KOLLMAR, *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*. Vegeu, també: Michael MAUL, «Dero berühmter Chor»: *Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren (1212-1804)*, p. 258-266.

6. Ulrike KOLLMAR, *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*, p. 174-248. I, també: Andreas GLÖCKNER, «Handschriftliche Musikalien aus den Nachlässen von Carl Gotthelf Gerlach und Gottlob Harrer in den Verlagsangeboten des Hauses Breitkopf 1761 bis 1769», *Bach-Jahrbuch*, 70 (1984), p. 107-116.

tàriament la textura de l'*stile antico*, per la qual cosa ja es diferencia a bastament de la de Bach i no aportaria suficients elements per a la comparació.

Així doncs, he escollit aquestes misses per a la comparació perquè presenten tres característiques comunes: la primera, es tracta d'obres per ser interpretades en un servei religiós catòlic; la segona, el seu destí és la cort de Dresden, i la tercera, ambdues estan pensades com a *missa solemnis*. I, així mateix, cal mencionar que Harrer fou el *kantor*, successor de Bach, al front de la Thomaskirche de Leipzig, la qual cosa, de per si, ja comporta un interès afegit per poder entreveure analogies i diferències entre ambdues obres i poder corroborar el canvi esteticostilístic.

Per a la comparativa m'he centrat en els *kyrie*,⁷ ja que contenen en el seu si la llavor que després es desenvoluparà en el decurs de la missa, a més de la proximitat temporal de llur factura, 1733 el *kyrie* de Bach i 1735 el de Harrer. Amb tot, faré unes anàlisis inicials d'ambdues misses per tal d'incardinar adequadament els dos *kyrie* en el seu context litúrgic. Per tant, un dels objectius de recerca és comparar les dues propostes compositives centrades en el *kyrie*, a fi i efecte d'escatir-ne tant l'estil com l'estètica que se'n deriva i, així doncs, atorgar viabilitat a la hipòtesi que entre la música de Bach i Harrer, i en especial les parts a estudi de les misses esmentades, hi ha un canvi d'estil que fluctua entre el darrer Barroc i l'estil galant.

Les fonts en què m'he basat són les de les edicions de la *Missa en si menor* de Johann Sebastian Bach —NBA (BWV 232)— i la *Lateinische Kirchenmusik, Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik*,⁸ on hi ha inclosa la *Missa en re major* de Gottlob Harrer.

La metodologia emprada abasta els paràmetres d'anàlisi musical en les seves vessants de l'organització sonora, la construcció formal i els aspectes de la relació música-text. Per a la comparació he referenciat obres dels compositors següents: Zelenka, Fux, Caldara, Wilderer, Pergolesi, Hasse i Vinci. Alguns d'aquests compositors tingueren contacte amb Bach o amb Harrer i/o algunes de les seves obres estaven a les estanteries de les biblioteques⁹ d'aquests dos músics. Altres compo-

7. Per al present estudi m'he basat —tot ampliant-lo— en el meu treball: Jordi RIFÉ, «The Kyries of J. S. Bach's B-minor Mass and Gottlob Harrer's D-major Mass (HarVV 32): Between Late Baroque and the Style Galant», *Bach: Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, vol. XLV, núm. 2 (2014), p. 68-93.

8. Tant per a l'estudi com per als exemples que apareixen en el treball m'he basat en: Johann Sebastian BACH, Neue Bach Ausgabe (NBA) *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Frühfassungen zur Si menor-Messe*, Missa (BWV 232¹, Fassung von 1733), i, també en: Johann Sebastian BACH, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Messe in h-Moll BWV 232*. Pel que fa a la Missa D-Dur de G. Harrer, vegeu: Gottlob HARRER, *Lateinische Kirchenmusik*, a Ulrike KOLLMAR (ed.), *Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik*, Serie II, Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts im mitteldeutschen Raum, Band 10. Pel que fa als exemples d'altres compositors —Hasse, Vinci i Zelenka— he emprat el llibre de Daniel HEARTZ, *Music in european capitals: The galant style, 1720-1780*. Les referències dels exemples de Caldara, Pergolesi i Wilderer se citaran oportunament.

9. Vegeu Kirsten BEIßWENGER, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*. I, també: Ulrike KOLLMAR, *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*, p. 252-308.

sitors i altres obres —sobretot pel que fa a fragments d'òpera—, els he emprat perquè el radi d'acció de la influència italiana fou enorme a l'època que estem considerant. En el mateix sentit, he usat alguns tractats de Mattheson i de Tosi.

GÈNESI CONTEXTUAL DE LES OBRES

El context històric de finals del segle XVII situa l'entrada oficial de la confessió catòlica a Dresden. En efecte, el 1697 l'elector de Saxònia Frederic August I, després de la seva ascensió al tron de Polònia, abraçà la fe catòlica.¹⁰ La dona del rei, Cristiana Eberhardina, s'oposà a la decisió del seu marit i es retirà de la cort. Dresden, per tant, esdevingué una cort catòlica, tot i ésser un país luterà. No obstant, hi convisqueren ambdues confessions.

Malgrat que com diu Wolff¹¹ es desconeix per a quina ocasió es va compondre tota la *Missa en si menor* de Bach, sí que es coneixen els trets més significatius de la seva composició. Si bé el *kyrie* i el glòria de 1733 ja constituïen un conjunt formal homogeni, la història de l'origen de la *Missa en si menor*¹² —com ha estudiat Wollny— en la seva totalitat, gira entorn del credo. En aquest sentit, Bach, a finals de 1730 i a inicis de 1740, copià i estudià obres llatines d'església de diversos compositors des de Palestrina a Bassani, Lotti, Caldara i d'altres. Foren, precisament, una missa de Bassani i un magníficat de Caldara les obres que més influenciaren en la composició de la *Missa en si menor*.

Wolff,¹³ tot i que com ell diu manquen dades per poder-ho demostrar, apunta una interessant hipòtesi sobre l'estrena del *kyrie* i el glòria BWV 232¹ de Bach. Indica la possibilitat de la interpretació de les dues parts amb motiu de la visita del nou príncep elector a Leipzig el 20 i 21 d'abril de 1733. En efecte, un seguit de celebracions i oficis s'esdevingueren en aquest sojorn del nou príncep elector Frederic August II a la ciutat de Leipzig i en ells hi podien tenir cabuda les esmentades parts de la missa. En aquest sentit, el *kyrie* i el glòria formaven un binomi que podia ser adequat i acceptable per ambdues confessions, la luterana i la catòlica. No obstant, sí que es té constància que al juliol de 1733 aquestes parts de la missa s'interpretaren a Dresden,¹⁴ entre d'altres, amb el vistiplau de Zelenka, compositor de l'església i director provisional dels músics de la cort. A més, la missa estava acompanyada d'una carta en la qual Bach explicitava tant la dedicatòria a l'elector

10. Wolfgang HORN, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745: Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, p. 15-23; en aquestes pàgines s'explicita tota la problemàtica històrica de les dues confessions —catòlica i luterana— a Dresden.

11. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. II, p. 225.

12. Peter WOLLNY, «Ein Quellenfund zur Entstehungsgeschichte der h-Moll Messe», *Bach-Jahrbuch*, 80 (1994), p. 163-169. Per a la cronologia de les obres vocals de Bach a Leipzig, vegeu: Alfred DÜRR, «Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs», *Bach-Jahrbuch*, 43 (1957), p. 77, 93, 107, 116 i 118, i Alberto BASSO, *Jean-Sébastien Bach*, vol. II, 1723-1750, p. 900-901.

13. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. II, p. 146.

14. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. II, p. 148-151.

i futur rei August III com un *desideratum* per tal que li concedís el títol de *Hofcompositour* —compositor de cort— a fi i efecte d'aixoplugar-lo de les insídies i problemes que sorgien en la seva tasca professional de *Thomaskantor* a Leipzig. Finalment, la sol·licitud tingué el seu efecte el 1736.

Harrer fou contractat, tal com ho indica Kollmar,¹⁵ com a *Supernumerarius*, músic agregat, al servei de la cort de Dresden i Varsòvia, després del 1725 i abans de l'òbit de l'elector Frederic August I el 1733. Harrer entrà al servei del comte Heinrich von Brühl al 1733,¹⁶ després de la mort de Frederic August I. Brühl mantingué la seva pròpia capella a la cort saxonopolonesa. En aquesta època Harrer rebé lliçons de composició musical per part de Zelenka, per recomanació del mateix comte Brühl. L'ambient catòlic a la cort de Dresden tampoc passà debades a Brühl. En efecte, Kollmar¹⁷ també ens explica que tot i que Brühl venia d'una nissaga de pares protestants, la seva esposa era catòlica i es casà pel ritus catòlic. Així mateix, assistí a les misses catòliques, com era costum a la cort saxonopolonesa. En 1740 Brühl escrigué una obra titulada *Gottseeligkeit* en la qual reflecteix tot el seu pensament religiós. El seu enterrament, però, fou a l'església protestant de Sant Nicolau de Dresden. Així doncs, aquestes dades poden explicar, també, la factura de la *Missa en re major* catòlica de Harrer en el context esmentat.

El 1735, la cort de Dresden residia a Varsòvia. Precisament, la missa de Harrer està datada el desembre d'aquest any. I, probablement, l'obra fou composta per l'aniversari de la reina Maria Josepa, que era el 8 de desembre. Tot i que no s'ha de descartar que també es fes pel Nadal del 1735, ja que, com apunta Horn,¹⁸ l'ària del *Qui tollis... suscipe* del glòria especifica la indicació *da siciliano e con affetto* amb compàs 3/8 —la qual cosa pot pressuposar que pels dissenys rítmico-melòdics i de compàs s'interpretés en l'esmentada festivitat del Nadal.

De 1738 fins a 1741,¹⁹ Harrer, aixoplugat per Brühl, va fer una estada d'estudis musicals a Itàlia, concretament a Venècia, Roma i Nàpols. En aquesta estada contactà amb Johann Adolf Hasse i amb el seguici del príncep elector saxó Frederic Cristià. De retorn ocupà el lloc de *Kapellmeister* a la Capella de Brühl. Després de la seva presentació musical als membres del Consell Municipal de Leipzig el 8 de juny de 1749²⁰ i sota una forta recomanació de Brühl, el 7 d'agost de 1750

15. Ulrike KOLLMAR, *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*, p. 27.

16. Ulrike KOLLMAR, «Harrer, Gottlob», a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Band 8, p. 708-710.

17. Ulrike KOLLMAR, *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*, p. 119, nota a peu de pàgina núm. 518.

18. Wolfgang HORN, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745: Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, p. 181-182.

19. Ulrike KOLLMAR, «Harrer, Gottlob», a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Band 8, p. 708-710.

20. Per a totes les informacions i consideracions al respecte del procés d'entrada de Harrer com a *Thomaskantor*, vegeu: Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. II, p. 225-227 i 236-237; Ulrike KOLLMAR, *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl*

fou escollit *kantor* de la Thomaskirche de Leipzig en successió de Johann Sebastian Bach.

ASPECTES GENERALS DE LES OBRES

Les característiques del context explicat ubiquen els trets generals d'ambdues misses. En aquest sentit, l'any i la dedicatòria ens aporten les coordenades espaciotemporals per les quals discorren les misses en qüestió. Els aspectes de la cort de Dresden i el marge temporal de dos anys en la seva factura —1733, el *kyrie* i el glòria de Bach i, 1735, pel que fa a la *Missa en re major* de Harrer— fan inferir-nos tant la coincidència d'espai com la quasi coincidència en l'any. No obstant, cal entreveure'n, mitjançant la comparació, les possibles analogies i diferències estéticoestilístiques que se'n deriven.

També, si ens fixem en el títol, podem induir una factura similar pel que fa al contingut vocal i instrumental, si bé amb algunes diferències que tot seguit detallarem.

La *Missa en si menor* de Bach duu per títol (figura 1):

No. 1 / *Missa* / a / 5 Voci / 2 Soprani / Alto / Tenore / Basso / 3 Trombe / Tambori / 2 Traversi / 2 Oboi / 2 Violini / 1 Viola / e / Continuo / di / J. S. Bach.²¹

I la *Missa en re major* de Harrer duu per títol (figura 2):

*Missa. / a XIX. / CATB. / VV Viola / 2 Oboè 2 Flauti Traversi. / 2 Tromb. et Timpani / con / Bassi et Organo. [u.r.:] GH / Ao. 1735. Mes. Dec.*²²

Tal com emergeix de la informació que ens aporten els títols de les portades, la diferència rau en el fet que Bach empra cinc veus —amb dos *soprani*— i tres *trombe*, mentre que Harrer usa quatre veus i dues *trombe*. Així mateix, en el decurs de l'anàlisi especificarem l'ús dels oboès d'*amore* en Bach, cosa que conferirà un color singular a la missa i en especial al *kyrie* analitzat.

Les dimensions de les misses —en *si menor* i en *re major*— de Bach i Harrer, respectivament, presenten una notable llargària. No obstant, la missa de Bach²³ és

am sächschich-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig, p. 104-117, i Michael MAUL, «Dero berühmter Chor»: Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren (1212-1804), p. 258-266.

21. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: Messe in h-moll*, p. 12 i 138.

22. Ulrike KOLLMAR, *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächschich-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*, p. 198 i XIII.

23. Per a un estudi musicològic de la *Missa en si menor*, vegeu: Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: Messe in h-moll*, i George B. STAUFFER, *Bach: The Mass in B minor: The great catholic Mass*, p. 55. Per a una anàlisi tècnica de la missa, vegeu: Hans DARMSTADT, *Johann Sebastian Bach: Messe in h-Moll BWV 232 (nach der Edition der NBA rev. 1, 2010)*. Per a una visió de praxi interpretativa, vegeu: Helmut RILLING, *Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe*, i Robert J. SUMMER, *Choral masterworks from Bach to Britten: Reflections of a conductor*.

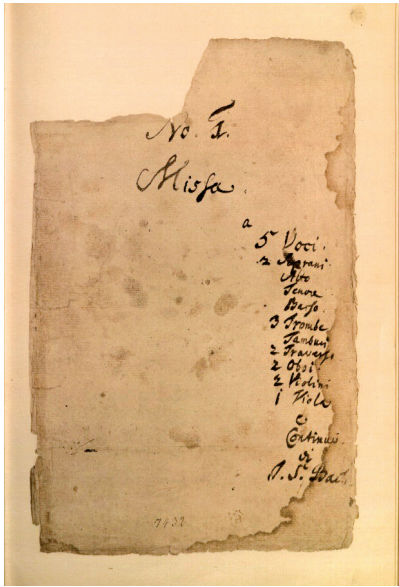


FIGURA 1. Portada de la *Missa en si menor* de Bach.

(Tittelblatt der Partitur: Johann Sebastian Bach: *Hohe Messe in si menor*. Faksimile des Autographs in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin, Leipzig, 1924.)



FIGURA 2. Portada de la *Missa en re major* de Harrer.

(Gottlob Harrer: *Messe in D-Dur*. Faksimile des Autographs in der Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signatur: Mus. 2740-D-2.)

la que palesa una major llargària respecte a la de Harrer. En efecte, si comparem ambdues misses pel nombre de compassos —vegeu la taula 1 i la figura 3— amb què està elaborada cada part, induïrem que la de Bach té molts més compassos i, per tant, una dimensió temporal de més durada que la de Harrer.

Tot i que si entrem en detalls més concrets, hom pot observar que tant el *kyrie* com l'*agnus dei* evidencien una aproximació quant al nombre de compassos. Per contra, a les altres parts, el glòria, el credo, el sanctus i el benedictus, emergeixen més quantitat de compassos en la missa de Bach que en la de Harrer.

De fet, aquest contrast de proporcions a les parts centrals de la missa es podria interpretar, d'una banda, pels contactes que volia establir Bach amb la cort de Dresden i, així, voler fer una missa amb tota la solemnitat que requeria a fi i efecte d'atraure els favors de dita cort;²⁴ i, d'altra banda, per la pregona religiositat i fe de

24. Christoph WOLFF, «Zur musikalischen Vorgeschichte des Kyrie aus Johann Sebastian Bachs Messe in h-moll», a Martin RUHNKE (ed.), *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*, p. 316: «[...] Hierzu gehört die Vorgeschichte des Werkes, vornehmlich der *Missa* (kyrie und Gloria),

Bach. Recordem a tal efecte que el credo²⁵ se circumscriu plenament en el contingut del que és el *Symbolum Nicenum*, el text que patentitza clarament el que acabem de dir. A més, si bé Bach revisà diverses vegades el *kyrie* i el glòria, el credo el compongué en els darrers mesos de la seva vida. És, en aquest sentit, que hom pot parlar d'una obra de síntesi i testimoni de tota una vida.

TAULA I
Comparació del nombre de compassos

	BWV 232	HarWV 32
<i>Kyrie</i>	270	219
<i>Glòria</i>	770	383
<i>Credo</i>	836	271
<i>Sanctus</i> ²⁶	521	151
<i>Agnusdei</i>	95	88

FONT: Elaboració pròpia.

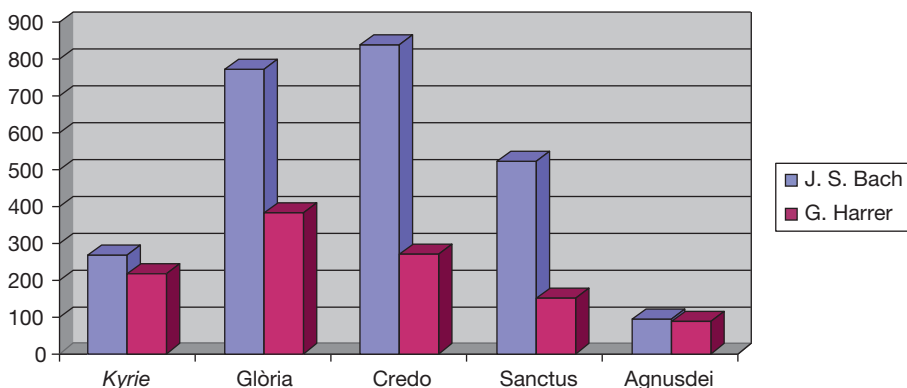


FIGURA 3. Histograma comparatiu entre el nombre de compassos de les parts de la *Missa en si menor* BWV 232 de J. S. Bach i de la *Missa en re major* HarWV 32 de G. Harrer. (Elaboració pròpia.)

die Bach als ein in sich geschlossenes Werk am 27. Juli 1733 dem Dresdener Hof mit dem Gesuch um den Titel "Königlich Pohnlischer und Churfürstlich Sächsischer Hoff-Compositeur" einreichte, und zwar nicht nur die Vorgeschichte, wie sie sich aus Daten, Fakten und archivalischen Quellen herleiten läßt, sondern auch diejenige, die sich auf das musikalische Werden des Kunstwerkes bezieht».

25. Vegeu l'interessant treball de Maxence CARON, *La pensée catholique de Jean-Sébastien Bach: La Messe en si*, p. 149-161.

26. El nombre total de compassos del sanctus procedeix de la suma dels compassos del sanctus més els del benedictus més els de la repetició de l'hosanna. És a dir, he considerat el còmput de duració real que pot tenir en el desenvolupament de la missa.

ANÀLISI DE LA MISSA EN CONJUNT

El *kyrie* i el glòria constitueixen en Bach una estructura homogènia, a la qual més tard s'hi afegirà el credo i les altres parts. En Harrer, però, s'observa que les parts estan constituïdes totes elles en el mateix any de factura.

Pel que fa al *kyrie*, cal indicar que està seccionat en les tres parts pròpies del cànon de l'*Ordo Missae* —*kyrie eleison* - *Christe eleison* - *kyrie eleison*. En el cas de Bach, el primer *kyrie* palesarà dues subparts inicials que responen al *tempo adagio-largo*, mentre que en Harrer només en serà d'una, amb *andante*. El *Christe* està articulat en un *tempo moderato* en ambdós compositors, tot i que en Bach no hi estigui indicat. I, al darrer *kyrie*, el *tempo* serà *alla breve* en Bach i *vivace* en Harrer. Tots els altres detalls del *kyrie* seran tractats a l'apartat següent.

Ambdós compositors treballen el glòria seccionant-ne les parts del text. Així, diverses textures i densitats sonores configuren el seu esdevenir. Destaquem, aquí, l'ús del ritme llombard —de gust a la cort de Dresden— que fa Bach al *Domine Deus*²⁷ per part de la flauta i dels violins en la seva primera versió de 1733. Cal també notar que el material que presenta Bach en el *Gratias agimus tibi* és idèntic al seu *Dona nobis pacem*, és a dir, *alla breve* amb textura de l'*stile antico*. Aquest element li atorga la recurrència temàtica pròpia per consolidar la unitat a tota la missa. De fet, el *kyrie* II també palesa aquest *stile antico* tot i que amb dissenys diferenciats de la part del *Gratias agimus tibi* del glòria i del *Dona nobis pacem* de l'agnus. No obstant, sí que podríem pensar en una certa similitud i, per tant, en una certa unitat i simetria des de l'inici de la missa. Destaquem de Harrer la invocació, tot i que breu, del *Qui tollis* I usant figuracions rítmiques dels instruments —VI I/II, Va i Bc— amb grups reiteratius de semicorxera amb puntet que, juntament amb la textura acordal de les veus, atorguen un caràcter insistent al text. Seguidament, passa al *Qui tollis* II amb disseny de siciliana, la qual cosa li confereix, juntament amb la

27. Vegeu, entre d'altres: Gerhard HERZ, «Der lombardische Rhythmus im "Domine Deus" der h-Moll-Messe J. S. Bachs», *Bach-Jahrbuch*, 60 (1974), p. 90-97; Gerhard HERZ, «Der lombardische Rhythmus in Bachs Vokalschaffen», *Bach-Jahrbuch*, 64 (1978), p. 148-180; Alfred DÜRR, «Johann Sebastian Bachs, Missa si menor BWV 232¹. Faksimile nach dem Originalstimmensatz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Mit einem Kommentar von Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1983», *Bach-Jahrbuch*, 71 (1985), p. 169-174. A la nota núm. 5 de la pàgina 171, exposa una posició contrària a Herz, ja que per a Dürr només és un ritme esporàdic en el decurs del fragment «Domine Deus». J. S. Bachs, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie II, Band 1a, Frühfassungen zur si menor-Messe BWV 232, Kritischer Bericht, p. 56. Uwe Wolf es fa ressò de la controvèrsia d'opinions entre Herz i Dürr sobre el fragment del ritme llombard en el «Domine Deus» de la *Missa en si menor* de Bach. Vegeu, finalment, l'aparell crític a Johann Sebastian BACH, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, *Messe in h-Moll BWV 232*, Herausgegeben von Uwe Wolf, p. 305. Com diu Hans DARMSTADT, *Johann Sebastian Bach: Messe in h-Moll BWV 232 (nach der Edition der NBA rev. 1, 2010)*, p. 110: «Die Diskussion von Fragen der Aufführungspraxis steht nicht im Mittelpunkt dieser Arbeit, doch berührt sie kompositionstechnische Überlegungen. Nach der Quellenlage wird es keine absolute Sicherheit geben, wie und in welchem Umfang mit den Andeutungen in dem bachschen Stimmensatz umzugehen ist. Ich selbst schließe mich den Überlegungen Harnoncourts an, würde aber beide Flöten *unisono* einsetzen (zwei eins)».

intervenció a solo del *soprano*, un caràcter totalment oposat i contrastat amb el del *Qui tollis* I. En conseqüència, els trets galants i italians entren a formar part de la música eclesiàstica, i dilueixen el contingut del significat textual.

El credo, *Symbolum Nicenum*, de Bach és un dels punts àlgids de la seva missa. Esprem al màxim les possibilitats que implica el programa semàntic que emana del text. En aquest sentit, el seccionament que també en fa mostra una sèrie de recursos tecnicocompositius en plena consonància amb el text musicat. No és sobrer assenyalar, una vegada més, el *pattern* del disseny de l'acompanyament de *ciaccona* com *ostinato* propi dels laments barrocs i el *passus duriusculus* i la catàbasi del *Crucifixus*,²⁸ figures retoricomusicals que emfatitzen, si fos possible més, el text. Així mateix, l'explosió sonora amb el *tutti* orquestral i vocal que mostra l'*Et resurrexit*, implica un impacte sonor total a l'oient-fidel que confirma a bastament el nucli de la fe cristiana, la resurrecció. I, en darrer terme, cal comentar que tot i que l'estètica barroca de Bach plana majoritàriament damunt de tota la missa, es podria indicar que l'*Et in Spiritum sanctum*, compost per baix, dos oboès d'*amore* i continu és com una ària d'estil galant. El seu disseny ritmicomelodic de pastoral o giga expressa un afecte que combina molt bé amb el text al qual serveix. Pel que fa a Harrer, el seu *Crucifixus*, també en mi menor, està construït en una textura amb densitat tímbrica reduïda a *soprano*, Fl I/II, Vl I/II, Va i Bc. Els ingredients galants hi són palesament presents: ritmes llombards, tresets ornamentals i baixos tambor. No arriba, però, a la sobrietat que Bach fa de l'*expressio verborum* del *Crucifixus* en el seu darrer detall. En l'*Et resurrexit*, tot i que amb *tutti* vocal i instrumental, pesa més la música que la retòrica del text.

Bach mostra, en la factura del seu *sanctus*, tot el seu dilatat ofici compositiu en el treball de l'homofonia i contrapunt, amb polirítmies i polimetries del *sanctus*; en l'elaboració de la fuga en el *Pleni sunt coeli et terra*; homofonia i fuga en l'*hosanna*, i en la composició de l'ària virtuosa al *benedictus*. Harrer, per la seva part, també divideix el text com Bach, però l'homofonia és la que, majoritàriament, vesteix el text del *sanctus* i l'*hosanna*. En el *benedictus* també recorre a l'estructura d'ària, en la qual hi apareixeran clars elements galants.

La darrera part de la missa, l'*agnusdei*, comporta, a efectes invocatius i litúrgics, una tripartició del text, la qual també està musicada diferentment pels dos compositors. En aquest sentit, Bach usa l'ària en sol menor a l'*agnusdei* i l'*stile antico* per al *Dona nobis pacem*, que com hem dit és idèntic al *Gratias agimus tibi* del glòria i que aporta, així, unitat recurrent a tota la missa. Harrer, en canvi, distribueix la invocació de l'*agnus* en tres parts. La primera i tercera estan elaborades amb el *tutti* i en re major, mentre que la segona està elaborada a solo en estil d'ària. El *Dona nobis pacem* final l'elabora amb una fuga en estil modern amb recurrència al *kyrie* II, que atorga, com ja s'ha mencionat, unitat a tota la composició de la missa.

28. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: Messe in h-moll*, p. 89-90; Friedemann OTTER-BACH, *Johann Sebastian Bach: Leben und Werk*, p. 59-62; Dietrich BARTEL, *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque music, «passus duriusculus»*, p. 357-358, «*catabasis*», p. 214-215.

ANÀLISI I COMPARACIÓ DELS KYRIE

La taula II mostra, en detall, la comparació entre el *kyrie* de la *Missa en si menor* de Bach i el de la *Missa en re major* de Harrer, mitjançant una sèrie de paràmetres que fan emergir les analogies i diferències entre ambdós compositors:

TAULA II

<i>Part</i>	<i>Compositor</i>	<i>Tempo</i>	<i>Metre</i>	<i>Compassos</i>	<i>Tonalitat</i>	<i>Contingent</i>
<i>Kyrie</i> I	Bach	<i>Adagio</i> <i>Largo</i>	C C	1-4 5-126	si menor si menor	SI/IIATB, Fl <i>traverso</i> I/II, Ob <i>d'amore</i> I/II, Fg I/II, Vl I/II, Vla I/ II, Violoncello Bc
	Harrer	<i>Andante</i>	C	1-10	re major → la major	<i>Tromba</i> I/II, Ti, Ob I/ II, Vl I/II, Vla, SATB, Bc (Organo)
<i>Christe</i>	Bach		C	1-85	re major	VII/II (<i>unisono</i>), S I/II und Bc
	Harrer	<i>Moderato</i>	3/8	1-149	la major	VI I /II, Vla, A und Bc
<i>Kyrie</i> II	Bach	<i>Alla breve</i>	♢	1-59	fa# menor	SI/II (<i>unisono</i>) ATB, Orquestra (sense <i>Trompetes, colla parte</i>)
	Harrer	<i>Vivace</i>	C	1-60	re major	<i>Tromba</i> I/II, Ti, Ob I/ II, Vl I/II, Vla, SATB, Bc (Organo) [<i>colla</i> <i>parte</i>]

FONT: Elaboració pròpia.

KYRIE I

El *kyrie* I de Harrer està construït amb molt pocs compassos, només deu. La paleta orquestral actua en la seva plenitud. En aquest *kyrie* I (exemple 1), preval la textura homòfona de les veus, que li confereix, juntament amb la textura simultània del *tutti* orquestral i els dissenys dels violins i del baix continu —ritmes amb puntet—, un caràcter majestuós i emfàtic. Aquest caràcter també és emfatitzat per la declamació de les veus, que posen èmfasi en el mot *kyrie* mitjançant l'articulació prosodicorítmica —negra amb punt-corxera-negra (ritme dactílic)— que reforça l'accent esdrúixol del text. Al c. 5 el *soprano* i l'*alto* —al c. 2 el tenor també el canta però no complet— realitzen la figuració reduïda del tema inicial del *kyrie*, és a dir, corxera amb puntet-semicorxera-corxera, disseny, aquest, que esdevindrà el motiu temàtic central tant del *kyrie* II de Harrer com del *largo* del *kyrie* I de Bach. El nucli harmònic del *kyrie* I de Harrer està sostingut pels oboès, les *trom-*

bes i la viola. Aspecte, aquest, que preludia el que després serà una tècnica emprada a l'escola preclàssica de Mannheim.

També, els primers quatre compassos de l'*adagio* del *kyrie* I de Bach (exemple 2) palesen la solemnitat pròpia que demana el text, la invocació al Senyor. L'ús instrumental, l'articulació del text i la textura són similars als de Harrer. La discriminació rau en la tonalitat emprada, en la plantilla instrumental, en el tractament retòric i en l'elaboració fugada a la segona part —*largo*— del *kyrie* I de Bach.

En efecte, en el cas de Harrer està en re major i cadència conclusiva a la dominant, la major, mentre que en Bach va de si menor a una semicadència suspensiva en el cinquè grau, fis-moll, que resoldrà a si menor en el compàs 5 del *largo* següent. Així mateix, la tonalitat ja diferencia l'*ethos* emprat per Bach respecte al de Harrer. El primer, vehicula la súplica a Déu mitjançant el to menor, si menor, que implica una àrea semàntica dolença, mentre que Harrer empra el to major, re major, potser més propi dels nous temps o de la solemnitat que es vol donar a Déu talment com si fos un monarca. Efectivament, el vincle de la reialesa amb Déu ja venia de vell antuvi. La simbiosi o identificació del binomi Déu-rei palesava una voluntat de la monarquia com a representant màxima de Déu a la terra i, així mateix, d'eternitzar nissagues a les diverses corts europees del moment. Recordem el *Te Deum* (1719)²⁹ que se celebrà amb motiu de les noces a Dresden de Frederic August II —futur August III, rei de Polònia— amb Maria Josepa de la casa d'Habsburg i que es feu dins l'església reial —la Hofkirche im Theater—, que era com un teatre. Potser, aquest aspecte, tot i que la missa està datada al 1735, és un dels trets que durién Harrer a usar l'esmentada tonalitat major.

Johann Mattheson, en el seu tractat *Das Neu = Eröffnete Orchestre* de 1713, ja es feia ressò de l'*ethos* que tenia cada tonalitat. Així, en el títol del capítol corresponent, ja explicita la relació entre to i afecte: «Von der Musicalischen Thone / Eigenschafft und Würdung in / Ausdrüdung der Affecten».³⁰ Citem, aquí, només les referències a les quatre tonalitats emprades als *kyrie* de les misses que estudiem (la negreta és de Mattheson):

22. / *H.moll. (15.) ist bizarre, unlustig und melancholisch; bewegen er auch selten zum Vorchein sommet / und mag folches vielleicht die Urfache sehn / warum*

29. Wolfgang HORN, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745: Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, p. 9. Així mateix, cal esmentar que el model de monarquia absoluta pressuposava que la religió reial fos la religió de la nació («un roi, une loi, une foi»), idees properes al concepte que tenia Bossuet sobre el gallicanisme, és a dir, «Cuius regio, eius Religio». De fet, ell fou un dirigent per als afers políticoclesials a la França absolutista de Lluís XIV, vegeu: «Bossuet» a Hermann GUNKEL, *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, Band 1, p. 1206-1207.

30. Johann MATTHESON, *Das Neu = Eröffnete Orchestre* (1713), edició facsímil. Johann Mattheson cita, al capítol segon de la part tercera del seu tractat, diverses explicacions sobre el caràcter de cada to, p. 231-253. Vegeu, també, el comentari dels tons a diverses obres de Bach: Rudolf WUSTMANN, «Tonartensymbolik zu Bachs Zeit», *Bach-Jahrbuch*, 8 (1911), p. 60-74. Tant pel que fa al caràcter dels tons com de l'assimilació de la modalitat a la tonalitat i de les diverses afinacions de l'època, vegeu: Rita STEBLIN, *A history of key characteristics in the eighteenth and early nineteenth centuries*, 2a ed.

Andante

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Tromba I
- Tromba II
- Timpani
- Oboe I
- Oboe II
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Soprano
- Alto
- Tenor
- Bass
- Continuo Organo

The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are singing the Kyrie text: "Ky - ri - e, Ky - ri - e e". The instrumental parts include woodwinds (Tromba, Oboe), strings (Violin, Viola), and continuo (Continuo Organo).

EXEMPLE 1. *Kyrie 1, andante*, Gottlob Harrer.

Adagio

Flauto Traverso I

Flauto traverso II

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Fagotto I, II

Violin I

Violin II

Viola

Soprano I

Ky - ri - e, Ky - ri - e - lei - son, e - lei - i - son.

Soprano II

Ky - ri - e e - lei - i - son, e - lei - i - son, e - lei - i - son.

Alto

Ky - ri - e e - lei - i - son, Ky - ri - e e - lei - i - son.

Tenor

Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - i - son.

Bass

Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son.

Violoncello Continuo (bez.)

7 6 7 5 6 9 8 7 6 5 6 7 6 8

EXEMPLE 2. *Kyrie I, adagio*, Johann Sebastian Bach.

ihn die Alten aus ihren Clöstern und Zellen so gar verbanner haben / daß sie sich auch seiner nicht einmahl erinnern mögen.

23. / *Fis moll* (16.) *ob* er gleich zu einer **grossen Betrübniß** leitet, ist bieselbe doch mehr languissant **und verliebt** als lethal; es hat sons dieser Tohn etwas abandoniertes, singulieres und misanthropisches an sich.

20. / *A dur*, (No. 13.) **greisst sehr an** / *ob* er gleich brilliert / und ist mehr zu klagenden und traurigen Passionen als zu divertissemens geneigt; insonderheit schickt er sich sehr gut zu Violin-Sachen. [...].

14. / Der siebende Thon / *D. Dur.* ist von Nature etwas **scharff und eigensinnig**; zum lermen, lustigen, triegerischen, und aufmunternden Sachen wol am aller bequemsten; doch wird zugleich niemand in Abrede sehn, dab nicht auch dieser harte Tohn, wenn zumahl anstatt der Clarine eine Flöte, und anstatt der Baude eine Violine dominiert, gar artige und frembde Anleitung zu delicaten Sachen geben könne [...].

Pel que fa a la plantilla instrumental, cal indicar que Bach, a diferència de Harrer, empra timbres de vent de fusta que reforcen els greus —fagots—, i timbres singulars —oboès d'amore—³¹ i eteris —flautes travesseres— que atorguen una atmosfera colorística tant a l'*adagio* com al *largo* del seu *kyrie* I, i que ajuden, juntament amb la tonalitat de si menor, a posar en relleu la semàntica dolentosa del text. Per contra, Harrer desplega en l'*andante* del *kyrie* I la fastuositat pròpia de l'acte solemne indicat abans. En aquest sentit, assenyala amb els ictus inicials (c. 1-2) i finals (c. 7-8) els mots *kyrie eleison* en qüestió mitjançant les dues *trombes* i els *timpani*, reforçant, així, encara més els esmentats mots. Cal notar, en el

31. Philip BATE, *The oboe: An outline of its history, development and construction*, p. 88-89. L'oboè d'amore és un oboè alto afinat en la. En l'oboè barroc en do —soprano—, el pavelló de sortida campaniforme de l'aire li atorga un timbre molt diferenciat de l'oboè d'amore, car aquest el té bulbiforme i aquest fet, juntament amb les característiques pròpies de l'instrument, fa que la producció dels harmònics sigui més brillant en l'oboè que en l'oboè d'amore. Però, per contra, l'esmentat pavelló de l'oboè d'amore li confereix un timbre peculiar molt convenient per tocar en el to menor de tonalitats amb sostinguts. Bate ens indica: «It is probable that the oboe d'amore was for originally taken as interchangeable with the treble when the *tessitura* of the music demanded, and this seems to be the way in which Bach usually regarded it. His writing for the d'amore shows a consistent tendency towards medium sharp keys, while such signaturas are rare in contemporary parts for the C oboe. Conversely, Bach's Choice of key may to some extent have been dictated by the instrument in cases where he wished to exploit its characteristic tone - more sombre than that of the treble, less weighty than that of the tenor. Two oboi d'amore were available in the household of the Prince Anhalt-Cöthen, and at Leipzig, Bach employed one regularly from 1723 onwards», p. 89-90. També, vegeu: George B. STAUFFER, *Bach: The Mass in B minor: The great catholic Mass*, p. 52-53. Stauffer, a més, indica que la part dels instruments que Bach usa en la missa contrasta amb la part de les veus —segueix més el model italià—, ja que pel que fa als instruments de vent de fusta i de metall Bach usa el segell germànic. També cal ressenyar l'excel·lent i detallat treball sobre els instruments a l'època de Bach de Jürgen EPPELSHEIM, «The instruments», a *Johann Sebastian Bach: Life, times, influence*, p. 127-142, i, concretament pel que fa a l'oboè d'amore, vegeu la pàgina 136.

kyrie I, també, la riquesa de xifrat en Bach a diferència de l'absència total d'aquest en Harrer.

El *largo* del *kyrie* I de Bach (exemple 3) mostra, en tota la seva brillantor, l'excels art de la fuga que Bach desenvolupa al llarg de 122 compassos. Hi és patent, tal com ho ha investigat Wolff,³² el referent temàtic del *kyrie* de la *Missa en sol menor* (copiada ca. 1731)³³ de Johann Hugo von Wilderer (per a Bach vegeu la figura 4; per a Wilderer, la figura 5). Així mateix, proposem la comparació amb dos incipits més, que pertanyen als *kyrie* de la *Missa Circumcisiones* de Zelenka (figura 7) i a la *Missa en do major* de Fux (figura 8), ja que tant Bach com Harrer tenien a la seva biblioteca³⁴ obres d'ambdós compositors —encara que no les misses assenyalades. Però el radi d'influència en el cas de Fux, com a referent en el món catòlic austríac i per extensió al germànic, i el contacte amb Zelenka, tal com ja s'ha indicat, justifiquen a bastament la proposta de comparació. Interessa assenyalar aquí l'ús similar, pel que fa al disseny rítmic, que en fan els compositors proposats. Tanmateix, però, en el cas de Zelenka i Fux³⁵ llurs dissenys melòdics i tonals s'apropen més al del *kyrie* II de Harrer (figura 6).



FIGURA 4. *Kyrie* I, *largo*, *Missa en si menor*, Johann Sebastian Bach (Wolff, 2009).



FIGURA 5. *Kyrie* I, *Missa en sol menor*, Johann Hugo von Wilderer (Wolff, 2009).

32. Christoph WOLFF, «Zur musikalischen Vorgeschichte des Kyrie aus Johann Sebastian Bachs Messe in h-moll», a Martin RUHNKE (ed.), *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*.

33. Vegeu, en aquest sentit: Kirsten BEIßWENGER, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, p. 323.

34. Kirsten BEIßWENGER, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, p. 285 i 399-400, i Ulrike KOLLMAR, *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*, p. 268-271 i 304-308. Per al tema de Bach i Fux, vegeu: Friedrich Wilhelm RIEDEL, «Musikgeschichtliche Beziehungen zwischen Johann Joseph Fux und Johann Sebastian Bach», a Anna Amalie ABERT i Wilhelm PFANNKUCH (ed.), *Festschrift für Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*.

35. Ulrike KOLLMAR, *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*, p. 270 i 307.

FIGURA 6. *Kyrie II, Missa en re major*, Gottlob Harrer (Kollmar, 2006).FIGURA 7. *Kyrie I, Missa Circumcisionis en re major* de Jan Dismas Zelenka (Kollmar, 2006).FIGURA 8. *Kyrie I, Missa en do major* de Johann Joseph Fux (Kollmar, 2006).

La fuga del *largo* del *kyrie* I de Bach és una *fuga gravis*,³⁶ solemne, que palesa una simetria en la seva arquitectura i està pintada amb un color melangiós de si menor. El tema emprat intensifica la declamació del text mitjançant la *repercussio* insistent del mot *kyrie* inicial —si-si-si-si (c. 5, en el tenor: c. 30; vegeu figura 9 [Wolff, 2009])— i l'*exclamatio* —salt ascendent de 7a disminuïda (c. 7, en el tenor: c. 32)— que juntament amb la *suspiratio* —notes en contratemps, entretallades per pauses en el mot *eleison*— (c. 62-64; vegeu figura 10 [Wolff, 2009]) són recursos retoricomusicals³⁷ que atorguen més èmfasi al text cantat:



FIGURA 9

36. George B. STAUFFER, *Bach: The Mass in B minor: The great catholic Mass*, p. 55.

37. Vegeu l'anàlisi que en fan aplicat al *kyrie* de Bach: Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. II, p. 59, i George B. STAUFFER, *Bach: The Mass in B minor: The great catholic Mass*, p. 55-56. Vegeu també: Dietrich BARTEL, *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque music*, «*exclamatio*», p. 265-269, «*repercussio*», p. 372-374, «*suspiratio*», p. 392-394.

Tenor

61

Suspirstio

e - lei son,

FIGURA 10

30

Fl. II

Ob. I, II

Fag.

Viol. I, II Vla.

Alto

Ten.

Cont.

Ky - ri - e - le - i - son, Ky - ri - e - le - i - son, e - le

30 8

5 3 6 4 2 6 6 4 5 4 6 4 3 7 6 4 6 6 5 6 6 6 6 5 6 7 8 7 5 4 3 4 5 7 4 3

EXAMPLE 3. *Kyrie I, largo*, Johann Sebastian Bach.

Així doncs, s'observa en el *kyrie* i un tractament molt diferenciats, en ambdós compositors, tant pel que fa a l'ús de la tonalitat com en el del contingent instrumental i en el desenvolupament textural. Tot això coadjuva a desenvolupar una expressió més propera al *pathos* en Bach que en Harrer. Expressió que, d'altra banda, és característica de l'estètica barroca.

CHRISTE

Ambdós compositors presenten el *Christe* estructurat en diverses seccions —vegeu la taula III— que responen al model d'ària amb *ritornelli*, proper a la forma ABA. Tanmateix, però, en el contingent ritmicomelòdic i instrumental és on es

diferenciarien les singularitats. Efectivament, el contingent vocal i instrumental de Bach està constituït per dos *soprani*, violins a l'uníson i baix continu, mentre que el de Harrer el formen l'*alto* a solo, dos violins, viola i baix continu. Pel que fa al disseny ritmicomelòdic, cal indicar que mentre Bach empra el metre quaternari (C), Harrer ho fa amb el ternari (3/8), que és més propi dels aires de dansa, com ara un minuet. En aquest sentit, apuntem la idea de Mattheson sobre el minuet, ja que el to escollit per Harrer en la confecció del *Christe* també s'adiu amb el concepte que proposa Mattheson:

*Le Menuet, la Minuetta, sie sey gemacht zum Spielen zum Singen zum Tantzen
ins beseondre Keinen andern Affect, als eine mässige Lustigkeit.*³⁸

TAULA III
Seccions del Christe

<i>Christe</i> Bach	<i>Christe</i> ³⁹ Harrer
R ₁ (c. 1-10) re major	R ₁ (c. 1-28) la major
A ₁ (c. 10-33) re major → la major	A ₁ (c. 28-68) la major → mi major
R ₂ (c. 33-42) la major	R ₂ (c. 68-83) mi major
A ₂ (c. 42-53) la major → si menor	A ₂ (c. 83-131) mi major → la major
R ₃ ⁴⁰ (c. 53-58) si menor	R ₃ (c. 131-149) la major
A ₃ (c. 58-76) si menor → re major	
R ₄ (c. 76-85) re major	

FONT: Elaboració pròpia.

Així mateix, podem comparar un fragment de l'*Stabat Mater* de Pergolesi⁴¹ (figura 11) amb la formació tímbrica i amb els dissenys ritmicomelòdics del *Christe*

38. Johann MATTHESON, *Der vollkommene Capellmeister*, p. 333.

39. El *Christe* de Harrer palesa tres petits interludis o ponts instrumentals —c. 40-41; c. 48-49; c. 103-104— que no els he consignat en la taula corresponent, els he englobat amb la part de la veu, ja que no expliciten tot el material temàtic que comporten els *ritornelli* analitzats. No obstant, els podríem interpretar com a punts d'esponjament breus de la línia melòdica.

40. Aquest *ritornello* R₃, l'analitzem per indicar que es tracta d'un pont, d'un passatge de transició vers la tonalitat final, més que no pròpiament el *ritornello*, ja que tot i que palesa el material temàtic dels *ritornelli*, no el desenvolupa en tota la seva extensió. Aprofitem la nota per indicar que R (= *ritornello*) i A (= part vocal i instrumental).

41. Giovanni Battista PERGOLESI, *Stabat mater for soprano, alto, strings and basso continuo*. Vegeu, pel que fa a Bach i Pergolesi: Alfred DÜRR, «Neues über Bachs Pergolesi Bearbeitung», *Bach-Jahrbuch*, 54 (1968), p. 89-100. Per als aspectes de la música italiana i Bach, vegeu: Christoph WOLFF, «Bach und die italienische Musik», a Günther WAGNER (ed.), *Bachtage Berlin: Vorträge 1970 bis 1981 Sammelband*, p. 225-233 i concretament la pàgina 231 pel que fa a la *Missa en si menor* BWV 232¹. També: Andreas GLÖCKNER, «“Das kleine italienische Ding” – Zu Überlieferung und Datierung der

de Harrer (figura 12). Tanmateix, però, la diferència essencial rau en la tonalitat menor que emprà Giovanni Battista Pergolesi, cosa que també l'allunya del concepte de minuet de Mattheson.

The image shows a musical score for a section of Pergolesi's *Stabat Mater*. The score is written for Violino I, II, Viola, Alto, and Violoncello/Contrabasso/Organo. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The music is in a minor key. The Violino I, II part has a *dolce* marking. The Viola part has a *[b]* marking. The Alto part is mostly rests. The Violoncello/Contrabasso/Organo part has a *[b]* marking. The bottom of the page shows a sequence of numbers: 6 6 16 15 4 2 6 6 7.

FIGURA 11. *Stabat Mater*, «Eia, mater, fons amoris», ca. 1736, Pergolesi.

The image shows a musical score for a section of Harrer's *Christe*. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, Alto, and Continuo. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The music is in a major key. The Violino I, II part has a *Moderato* marking. The Viola part has a *p* marking. The Alto part is mostly rests. The Continuo part has a *p* marking. The bottom of the page shows a sequence of numbers: 6 6 16 15 4 2 6 6 7.

FIGURA 12. *Christe* de Harrer.

Però, els dissenys de les línies melòdiques de Bach són d'estil netament barroc, ja que palesen el fraseig continuat (*Fortspinnung*), és a dir, les corbes i contra-

Kantate "Amore traditore" (BWV 203)», *Bach-Jahrbuch*, 82 (1996), p. 133-137. També: Francesco DEGRADA, «Lo *Stabat Mater* di Pergolesi e la parodia di Bach», a Wolfgang OSTHOFF i Reinhard WIESEND (ed.), *Quaderni*, 36 (1987), *Bach und die Italianische Musik. Bach e la Musica Italiana*, p. 141-169. També, Johann Sebastian BACH, *Varia: Kantaten, Quodlibet, Einzelsätze, Bearbeitungen*, a Andreas GLÖCKNER (ed.), *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (NBA), I/41.

corbes pròpies de l'estil esmentat. Així, els dissenys melòdics dels violins en semicorxera en graus conjunts ascendents, descendents, arpegiats, amb salts d'octava i l'articulació que en fa Bach en són un bon exemple (exemple 4). En canvi, en Harrer hi apareix el fraseig específicament galant: frase curta, periòdica i articulada (exemple 5), fraseig que s'apropa molt al que estava en voga en la música operística del moment. Així, porto a col·lació un fragment de l'òpera *Il più bel nome* (1708) (exemple 6), d'Antonio Caldara, en el qual s'observa, clarament, la similitud de fraseigs entre ell i Harrer.



EXAMPLE 4. *Christe*, fraseig de violins, Johann Sebastian Bach.



EXAMPLE 5. *Christe*, fraseig de violins (c. 1-6), Gottlob Harrer.



EXAMPLE 6. Fraseig de violins, *Il più bel nome* (1708) (p. 76-77),⁴² Antonio Caldara.

Analitzant més detingudament el fraseig, observem que Bach articula el duet mitjançant terceres (exemple 7) i sextes paral·leles (c. 10-13 i c. 18-21) i imitacions amb retards⁴³ (exemple 8) (c. 14-17). Aquests procediments els juxtaposa alternativament en el decurs de tota l'ària del *Christe*. També, caldria assenyalar que Bach empra tresets —com si fossin *gruppetti* en forma de nota real— que són re-

42. Ursula KIRKENDALE, *Antonio Caldara: Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*, 1966, p. 41-42: el 2 d'agost de 1708 s'interpretà a Barcelona el *Componimento da camera per musica: il più bel nome nel festeggiarsi il Nome Felicissimo di Sua Maestà Cattolica Elisabetha Cristina Regina delle Spagne* de Caldara. L'obra està conservada al Conservatoire Royal de Bruxelles Bibliothèque, RISM Manuscript B-Bc / 584.

43. Johann Joseph FUX, *The study of counterpoint: From Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*, p. 127-134. Recordem que Bach tenia un exemplar en llatí del *Gradus ad Parnassum* (1725) de Fux; vegeu, al respecte, Kirsten BEIßWENGER, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, p. 285.

curios galants⁴⁴ per tal d'embellir la línia melòdica de les veus (c. 11 i 20). Stauffer, manllevant les idees de Marshall, indica que el duet mostra els *affetti amorosi* propis dels duets amorosos de l'òpera napolitana del moment.⁴⁵ Per la seva banda, Wolff⁴⁶ fonamenta el referent compositiu del *Christe* de Bach en el de la *Missa en sol menor* de Johann Hugo von Wilderer. Wolff⁴⁷ també ens indica les similituds entre el duet del *Christe* de Bach i els duets de la seva cantata profana *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen*, BWV 213 (setembre 1733). Tot i el virtuosisme, el duet dels dos *soprani* explicita tant pel seu àmbit —el del *soprano* I és re₃-sol₄ i el del *soprano* II és si₂-fa₄— com pels registres emprats i com pels dissenys cantats, una encomiable sobrietat que posa en relleu més patentment el text cantat.

EXAMPLE 7. *Christe*, moviment paral·lel, Johann Sebastian Bach.

EXAMPLE 8. *Christe*, retards, Johann Sebastian Bach.

Malgrat que a Leipzig es prohibí l'òpera el 1720,⁴⁸ els aires operístics napolitans també degueren tenir la seva influència en Bach. En aquest sentit, el 14 de

44. George B. STAUFFER, *Bach: The Mass in B minor: The great catholic Mass*, p. 10-13 i 57. A la pàgina 10 i següents, parla de l'estil galant i la seva manifestació a la missa, sobretot al *kyrie* i al glòria, ja que, segons Stauffer, les altres parts requereixen més contingent polifònic. També explica la moda a Dresden i la música de diversos compositors italians —napolitans— que dugueren el nou gust a la ciutat.

45. George B. STAUFFER, *Bach: The Mass in B minor: The great catholic Mass*, p. 57. Vegeu, també: Christian AHRENS, «Joh. Seb. Bach und der "neue Gusto" in der Musik um 1740», *Bach-Jahrbuch*, 72 (1986), p. 69-79.

46. Christoph WOLFF, «Zur musikalischen Vorgeschichte des Kyrie aus Johann Sebastian Bachs Messe in h-moll», a Martin RUHNKE (ed.), *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*, p. 323-324.

47. Christoph WOLFF, «Zur musikalischen Vorgeschichte des Kyrie aus Johann Sebastian Bachs Messe in h-moll», a Martin RUHNKE (ed.), *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*, p. 324, nota núm. 33.

48. Gilles CANTAGREL, *Bach en son temps*, p. 131.

setembre de 1731, Bach fou invitat a interpretar un recital d'orgue com a part integrant dins de les celebracions que es feren per a l'estrena a Dresden,⁴⁹ el dia anterior, de l'òpera *Cleofide* de Hasse.⁵⁰ Aquesta òpera, dirigida per Hasse i cantada en el paper principal per la seva dona, Faustina Bordoni, introduí una nova estètica en el món operístic de Dresden. Aquesta dada històrica, suara esmentada, ens reforça la possibilitat de portar a col·lació un fragment de l'òpera *Cleofide* de Hasse (figura 13) a fi i efecte de poder-la comparar amb els procediments que emprà Bach en la confecció del seu *Christe*. En efecte, en destacaríem el desplegament del duet mitjançant un *arioso* amb tercers paral·lels, cosa que també es troba en el *Christe* de Bach, així com els *affetti amorosi* citats anteriorment.



FIGURA 13. *Cleofide* (1731), *arioso*, J. A. Hasse.

Els violins del *Christe* de Bach, ja referenciats abans, despleguen tot un fraseig sobri —pel *tempo* i els registres usats—, però virtuosístic, en un *continuum* sens fi tot acompanyant, introduint i parafrasejant les veus. El baix continu, tot i l'escomesa de solidificar l'edifici harmònic, a voltes també és hereu del material temàtic exposat pels violins —c. 17-18 i 67-68—, la qual cosa li confereix un cert protagonisme i allibera, així, el seu esdevenir de mer acompanyant.

Pel que fa a Harrer, hom observa certs trets de *coloratura* en el disseny melòdic de l'*alto* (exemple 9); aquest element evidencia clarament la influència de l'estil operístic italià dins dels àmbits eclesiàstics, tot i l'opinió crítica d'alguns.⁵¹ Molt

49. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. II, p. 145.

50. Daniel HEARTZ, *Music in european capitals: The galant style, 1720-1780*, p. 321-328. L'exemple és de la pàgina 325.

51. Agricola es feia ressò de les reflexions de Tosi sobre la intromissió de la música teatral en l'església: Johann AGRICOLA, *Anleitung zur Singkunst* (1757): *Zusammen mit dem italienischen Original von Pier Francesco Tosi Opinioni de'cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato* (1723), p. 225: «Der Unverstand verer wird ihm misfallen, welche unter die schlüpfrigten theatralischen Arien geistliche Terte legen lassen; um eben dieselbe Musik mit Behfall in der Kirche singen zu können: gleich als wenn zwischen der einen und der andern Schreibart gar kein Unterschied zu befinden wäre; und als wenn die Überbleibsel der Schaubühne für den Gottesdienst gut genug wären». Tosi, p. 105, a AGRICOLA: «Gli dispiacerà l'imprudenza di chi sa tradurre in latino le parole dell'Arie più lubriche del Teatro per cantare l'istessa Musica con applauso in Chiesa, come se tra l'uno, e l'altro stile non vi fosse differenza alcuna, e convenissero a Dio gli avanzi delle Scene». Així mateix, vegeu: Michael MAUL, «Das Thomaskantorat im 17. und 18. Jahrhundert», a Matthias SCHNEIDER i Beate BUGENHAGEN (ed.), *Zentren der Kirchenmusik*, Band 2, p. 257-258.

probablement, tal com ho indiquen Stauffer i Kollmar,⁵² molts dels cantants d'òpera també formaven part de la música d'església de la cort de Dresden i és per aquest motiu que poguessin suscitar *glamour* operístic, admiració i solemne espectacularitat als serveis de la música d'església. El timbre de l'*alto* podia estar interpretat tant per un falsetista com per un castrat, color que encara atorgava més relleu al fraseig esmentat i estava en plena consonància amb els gustos estètics musicals del moment. L'àmbit emprat per l'*alto* és de la $\sharp_2$ -re $_4$ i el registre més emprat és de re $\sharp_3$ -la $_3$, tot i que també hi apareixen incursions al registre agut. Es tractaria, per tant, d'un altista professional i amb una bona tècnica del pas del registre de cap al de pit, a fi i efecte d'homogeneïtzar el color o timbre —en el cas del falseista. Vegeu, al respecte, el comentari de Tosi:

Fra le maggiori diligenze del Maestro una ne richiede la voce delle Scolaro, la quale, ò sia di petto, ò di testa deve uscir limpida, e chiara senza che passi pel naso, nè in gola si affoghi, che sono due difetti i più orribili d'un Cantore, e senza rimedio, quando han preso possesso.⁵³

Així mateix, les indicacions sobre la unificació de la veu de cap amb la de pit que dona Tosi per al soprano són aplicables també a l'altista:

Un diligente Istruttore sapendo, che un Soprano senza falsetto bisogna, che canti fra l'angustie di poche corde non solamente procura d'acquistarglielo, ma non lascia modo intentato acciò lo unisca alla voce di petto in forma, che non si distingua l'uno de l'altra, che se l'unione non è perfetta, la voce farà di più registri, e conseguentemente perderà la sua bellezza.⁵⁴

52. George B. STAUFFER, *Bach: The Mass in B minor: The great catholic Mass*, p. 17-18. Ulrike KOLLMAR, *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*, p. 99.

53. Johann AGRICOLA, *Anleitung zur Singkunst (1757): Zusammen mit dem italienischen Original von Pier Francesco Tosi Opinioni de'cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato (1723)*, p. 21: «Eine der vornehmsten Sorgen des Meisters muß auf des Schülers Stimme gerichtet sehn. Es mag eine Bruststimme (voce di petto) oder eine Kopfstime (voce di testa) sehn; so muß sie immer rein und hell heraus kommen; ohne daß sie (wie man sagt) durch die Nase gehe, oder in der Rehle stecken bleibe. Dieses sind die behden gräßlichsten Fehler eines Sängers; und wenn sie einmal eingewurzelt sind, ist ihnen nicht mehr abzuhelfen». Tosi, p. 13-14, a AGRICOLA.

54. Johann AGRICOLA, *Anleitung zur Singkunst (1757): Zusammen mit dem italienischen Original von Pier Francesco Tosi Opinioni de'cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato (1723)*, p. 21: «Ein sleißiger Unterweiser, weil er weis, daß ein Sopran ohne Falsett, genöthiget ist in dem engen Umfange nur weniger Töne zu singen; so suchet er nicht allein ihm das Falsett zu verschaffen; sondern er läßt auch nichts untersucht, damit dasselbe mit der natürlichen Stimme auf eine solche Art vereinigt werde, daß man eins vom andern nicht unterscheiden könne. Denn wenn diese Bereinigung nicht vollkommen ist: so hat die Stimme einen verschiedenen Laut, oder (wie die Mälschen sagen) verschiedene Register (n), und verliert folglich ihre Schönheit [...]». Tosi, p. 14 a AGRICOLA.

EXEMPLE 9. *Christe, coloratura*, Gottlob Harrer.

Observi's, com a comparació, el fragment que proposem de l'òpera *Artaserse*, de Leonardo Vinci (figura 14), que fou estrenada a Roma el 1730. Aquesta òpera tingué una gran acceptació i un gran aplaudiment per part del públic assistent. L'efecte produït per les *coloraturi* ascendents i descendents mitjançant ritmes llombards captivaren vivament el públic operístic de Roma.⁵⁵ Ens interessa destacar aquí no tant la tessitura, ja que en Vinci és un sopranista mentre que en Harrer és un altista, sinó la similitud de *coloraturi* i l'ús dels ritmes llombards que tant es posaren de moda a les primeres dècades del segle XVIII i que, tal com s'està observant, entraren, també, dins de la música litúrgica d'església.



FIGURA 14

Respecte als violins, aquests, com en el *Christe* de Bach (figura 15), prelu·dien, interludien, postludien i acompanyen la veu, realitzant les figuracions pròpies del fraseig galant —curt, periòdic i articulat— ensems que ritmes llombards, tan de moda a l'època, que després la veu heretarà:

55. Daniel HEARTZ, *Music in european capitals: The galant style, 1720-1780*, p. 313-314. També, com indica Hertz: «Hasse's setting for Venice in 1730 of the revised text was one of the numbers taken over in the London *Artaserse* during the 1734-35 season, in which both Farinelli and Cuzzoni repeated their roles. It figures in *The Favourite Songs in the Opera call'd Artaxerxes by Sig. Hasse* [...]. Hasse chose a more rarefied key, E, clothing an Adagio in common time, as in Vinci's aria. He too used Lombard rhythms, but more in the violins than in the voice part. He also deploys the ever-so-modish three-note snaps of the Neapolitans». L'exemple és de la pàgina 314.



FIGURA 15

El baix continu treballa, a voltes, amb dissenys de baix tambor⁵⁶ o nota pedal desglossada; vegeu la comparació i clara diferència entre els dos dissenys d'acompanyament de Harrer (figura 16) i de Bach (figura 17). També cal assenyalar aquí l'absència de xifrat en Harrer i el xifrat detallat de Bach en el *Christe*.

FIGURA 16. *Christe*, baix tambor, Gottlob Harrer.FIGURA 17. *Christe*, baix continu, Johann Sebastian Bach.

Caldria assenyalar, en darrer terme, l'evident similitud entre el *Christe* de la *Missa Eucharistica* (1733) de Zelenka (figura 18) i el *Christe* de Harrer (figura 19). Recordem, a tal efecte, que Harrer fou deixeble de Zelenka. Noti's, també, l'ús que fa dels ritmes llombards en els violins, ritmes posats de moda, com ja hem indicat, a l'època que estudiem.

56. Vegeu Manfred BUKOFZER, *La música en la época barroca: De Monteverdi a Bach*, p. 254; William S. NEWMAN, *The sonata in the classic era*, p. 122; Leonard G. RATNER, *Classic music: expression, form and style*, p. 84.

Figure 18 shows the musical score for the 'Christe' section of the Mass Eucharistica (1733) by Jan Dismas Zelenka. The score is in 3/8 time and D major. It features four staves: Violin (Vln.), Viola (Vla.), Chorus (Soprano), and Bass (Bc.). The Chorus part includes the lyrics 'Chris - te e - lei - son, Chris - te, Chris - te, Chris - te e - lei - son, Chris - te, Chris - te, Chris - te e - lei'. The score includes dynamic markings such as *mp*, *f*, and *p*.

FIGURA 18. *Missa Eucharistica*⁵⁷ (1733), *Christe*, Jan Dismas Zelenka.

Figure 19 shows the musical score for the 'Christe' section of the Mass by Gottlob Harrer. The score is in 3/8 time and D major. It features five staves: Violino I, Violino II, Viola, Alto, and Continuo. The Alto part includes the lyrics 'Chi - ste, Chi - ste, Chi - ste e - lei - son, Chi - ste, Chi - ste, Chi - ste e - lei - son, e - lei - son, son, son, son'. The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *ten.*.

FIGURA 19. *Christe*, Gottlob Harrer.

57. Daniel HEARTZ, *Music in european capitals: The galant style, 1720-1780*, p. 332.

KYRIE II

Harrer, en el *kyrie* II, elabora el disseny del tema fugat que és la disminució del disseny del *kyrie* I, amb la qual cosa confereix una certa recurrència temàtica a aquesta primera part de la missa i fins i tot a tota la missa, ja que el disseny, d'aquest *kyrie* II, és el mateix que usa en el *Dona nobis pacem* de l'agnusdei. Així mateix, com ja he comentat, aquest *kyrie* II té un disseny idèntic —el mot *kyrie*— que el de la part del tema fugat del *largo* del *kyrie* I de Bach, és a dir, corxera amb punt-semicorxera-corxera-corxera.

El procediment compositiu del *kyrie* II és la fuga. Una fuga moderna, en re major, amb *tempo vivace*, amb compàs C i amb el *tutti* vocal i instrumental; tot i que en el decurs del fugat els instruments sonen *colla parte*, és a dir, doblem o van a l'uníson amb les veus. També cal indicar l'aparició d'un interludi instrumental (c. 24-30). Aquests aspectes diferencien els *kyrie* II d'ambdós compositors, ja que Bach (exemple 10) empra palesament l'*stile antico*⁵⁸ per confeccionar el seu *kyrie* II i no el secciona, sinó que l'impuls imitatiu el fa seguir sense solució de continuïtat fins a la cadència final.

Alla breve

Ky - ri - e e - lei - son, e - le - i - son, e - le - i -

61 4 6 8 8 6 5 8 6 4 8 41 7 6 4 3 2 6

EXEMPLE 10. *Kyrie* II, Johann Sebastian Bach.

No obstant, el *kyrie* II de Harrer (exemple 11) es podria comparar, per la seva factura, amb el *largo* del *kyrie* I de Bach més que no pas amb el *kyrie* II, ja que aquest darrer està elaborat amb una textura que respon a l'*stile antico*, com hem dit, mentre que el primer s'adequa més a la comparació per l'ús modern que ambdós compositors fan de l'estil fugat. En qualsevol cas, s'observa clarament la riquesa contrapuntística de Bach enfront de la de Harrer, el qual, com a bon mestre

58. Vegeu, per a tota la referència a l'*stile antico* aplicat a Bach: Christoph WOLFF, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs: Studien zu Bachs Spätwerk*, p. 129-142.

Vivace

The musical score is written for a full orchestra and choir. The instruments and voices included are Tromba I & II, Timpani, Oboe I & II, Violino I & II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The tempo is marked 'Vivace'. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The Soprano and Alto parts have lyrics: 'Ky - ri - e e - lei'. The Continuo part is marked 'senza B. rip.'.

EXEMPLE 11. *Kyrie* II, Gottlob Harrer.

de capella i compositor, també coneix l'esmentada tècnica del contrapunt imitatiu però no amb la versatilitat i densitat que emana del fugat de Bach. Malgrat tot, sí que es palesa la plasmació del xifrat, que, com en Bach, es patentitza el coneixement de la tècnica compositiva de la fuga d'escola, ja que el xifrat vol assegurar, clarament, l'edifici harmónicocontrapuntístic del discurs musical. També, cal explicitar que el pes de la retòrica és més disminuït en Harrer que en Bach. Efectivament, si comparem el disseny inicial del *kyrie*, observarem que també hi apareix una *repercussio*, però tant el salt ascendent de 5a justa com el to de re major afebleixen l'aspecte invocatiu que comporta la semàntica de la súplica vers Déu. Podríem qualificar-lo d'un *kyrie* més festiu, en el qual el sentit del text perd força a favor de la música *per se*.

Els detalls més específics de l'anàlisi d'ambdues fugues —*kyrie* I, *largo*, de Bach i *kyrie* II, *vivace*, de Harrer— ens aporten les dades següents a efectes de comparació:

1. Bach no usa *stretti* com en la fuga de Harrer, però la desenvolupa extensament mitjançant el material temàtic de l'exposició, que reelabora amb diversos episodis atorgant més riquesa i recurrència temàtica a la llarga fuga que ens proposa.

2. Bach estructura la fuga alternativament amb l'esquema següent: instruments-veu-instruments-veu. Podria fer-se una analogia amb l'estructura de concert i/o d'ària. Estructures possiblement transvasades, tal com explicita Bukofzer,⁵⁹ a textures més grans, és a dir, l'estructura s'adaptava a l'estil. Per contra, l'estructura que proposa Harrer és: veu-instruments-veu.

3. Bach clou amb una cadència autèntica brillant V-I sobre H (c. 125-126). Harrer cadencia dues vegades: primer, cadència autèntica (V-I) sobre la tònica re major (c. 58-59) i segon, cadència plagal (IV-I) sobre la tònica re major (c. 59-60). L'acord de la subdominant està construït amb estat directe i amb acord dissonant de 9a que explicita el retard provocat per la veu de l'*alto* i la *tromba* II. I, així, clou amb un color de més recolliment respecte l'*eleison* de la cadència anterior del c. 59.

4. La recurrència temàtica i estructural implica una clara simetria de plantejament en el tractament fugat que fa Bach en el *largo* del *kyrie* I. En aquest sentit, el plantejament de simetria no és tan acusat en Harrer.

INTERPRETACIÓ DE CONJUNT I CONCLUSIONS

ASPECTES TEOLÒGICS

Podem interpretar musicalment la tripartició del *kyrie-christe-kyrie* (vegeu la taula IV) com una exegesi del text⁶⁰ per part dels dos compositors. Efectivament, el primer *kyrie* representa una invocació a un Déu que ens sobrepassa, que ens transcendeix, que ultrapassa els llindars humans i que per adreçar-nos a ell ho fem amb la màxima solemnitat, és el Déu de l'Antic Testament. En contrast, el *Christe* representa Déu encarnat, el Déu del Nou Testament; per tant, ambdós compositors empenen una textura menys densa, amb un estil d'ària, amb unes figuracions instrumentals, a voltes de virtuosisme, i amb dissenys melòdics d'estil més modern; en conseqüència, més propers als homes.

59. Manfred BUKOFZER, *La música en la época barroca: De Monteverdi a Bach*, p. 367-368.

60. Hans Heinrich EGGBRECHT, «Religiosität», a *Wolfenbütteler Forschungen*, Band 65, *Bach und die Moderne*, 1995, p. 41-43. També, Hans Heinrich EGGBRECHT, «Sinnbildlichkeit in Text und Musik bei Johann Sebastian Bach», *Musik und Kirche*, 58 (1988), p. 180-181. Stiller parla del *Predigt-musik*: Günther STILLER, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*, p. 135-136. Per a un apropament al simbolisme de Bach, vegeu: Albert SCHWEITZER, *J. S. Bach: El músico poeta*, pàgina 265 i següents; també Arnold SCHERING, «Bach und das Symbol», *Bach-Jahrbuch*, 34 (1937), p. 83-95.

Certament, però, l'elaboració que fa Bach és més acurada que la de Harrer pel que fa al tractament musical en la concepció teològica trinitària⁶¹ que comporta el *kyrie*. Com hem dit, el *kyrie* I invoca un Déu solemne que ens depassa, i Bach ho fa amb les dues parts analitzades —*adagio* i *largo*. L'*adagio* seria com el pròleg de sentir-nos davant la presència divina, quatre compassos plens de reiteració dels mots inicials del *kyrie* i amb pes textural homofònic. El *largo* expressa aquest Déu omnipotent, i ho fa amb un fugat amb estil modern, que implica l'estil d'escola, l'estil de la tradició apresada en l'ofici de compositor. L'estil modern de la fuga pot interpretar-se com el Déu històric però present a l'època, per tant, Bach el suplica amb la manera pròpia del moment. També, la duració del fugat presenta una significativa quantitat de compassos, 122, la qual cosa pot interpretar-se com la súplica constant i diària al Déu etern que Bach ens proposa.

El *Christe*, mostra el Déu proper, ja que s'ha fet home. És la promesa realitzada de l'Aliança que uneix l'Antic Testament i el Nou Testament. Tal vegada, per això emprà Bach el to major —re major—, atès que comporta la veritable reialesa. I així mateix, el seccionament del *Christe* amb *ritornelli* atorga una manifestació modernitat a la demanda a Crist, una modernitat que actualitza el missatge de súplica. El duo de *soprani* també coadjuva a posar en relleu la semàntica del text, adés per tercers i/o sextes paral·leles —que implica modernitat (Nou Testament)—, adés per diàlegs imitatius amb *stretti* i retards —que implica antigor (Antic Testament). Es podria dir que el *Christe* representa una síntesi que ja trobem en el diàleg místic proposat a la cantata *Wachet auf* BWV 140 (1731) de Bach, però ara destil·lada pel decurs de l'experiència religiosa i creativa de Bach. També, l'uníson dels violins emfatitza la unitat de la doble natura Déu-Crist, tanmateix és un recurs que Bach ja emprà en altres ocasions, com ara als recitatius acompanyats quan Crist intervenia a la *Passió segons sant Mateu*.

El *kyrie* II torna al capteniment invocador del primer, però ara amb el recurs de l'*stile antico*, l'estil palestrinà per excel·lència. Estil que ajuda a vehicular el contingut teològic del darrer *kyrie*, ja que tot i que hem suplicat al *Christe*, Crist encara no està encarnat. Després de la litúrgia de la paraula s'esdevindrà la litúrgia del sacrifici, i és quan hom ja tindrà patentitzada la certesa del Jesús-Crist encarnat que ens promet la resurrecció. Extrems, aquests, que Bach elabora com si fos un capellà que fes la prèdica mitjançant el seu art excels, que fou la música. De fet, els estils emprats en l'elaboració del *kyrie* —vegeu la taula IV— atorguen significat simbòlic, si fos possible més, al que acabem de formular.

Cal remarcar, finalment, la tríada harmònica en la qual Bach estructura tot el *kyrie*: *kyrie* I (si menor) - *Christe* (re major) - *kyrie* II (fa# menor)⁶² —vegeu la

61. Maxence CARON, *La pensée catholique de Jean-Sébastien Bach: La Messe en si*, p. 53-83. Vegeu, també, Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: Messe in h-moll*, p. 60-61. Vegeu també, per a diversos aspectes sobre Bach i la teologia: Jaroslav PELIKAN, *Bach: Among the theologians*, en especial les pàgines 116-127, ja que parla sobre «Aesthetics and Evangelical Catholicity in the *B Minor Mass*».

62. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: Messe in h-moll*, p. 61.

taula iv. És en aquest sentit que el símbol trinitari (Pare-Fill-Esperit Sant) es fa patent amb el joc tonal. La frontissa de l'eix tonal rau en el *Christe*, re major, la reialesa de Déu encarnada. Aquesta part està flanquejada per dos tons menors les característiques dels quals —anteriorment indicades— comporten un *ethos* que impregna els dos *kyrie* d'un color dolencós que ajuda al recolliment per adreçar-se a Déu.

Des d'aquesta perspectiva, el *kyrie* de Harrer no elabora tan detalladament el contingut teològic. En efecte, en Harrer s'hi entreveu la textura, majoritàriament homòfona, en el *kyrie* i emprada en estil modern. Aquest implica un discurs que es dirigeix, talment, a un Déu sobirà, no a un Déu proper. En el *Christe* porta a collació tots els elements característics del nou estil galant i amb *coloraturi* per part de l'*alto*. Tot això comporta que l'estil teatral irromp clarament dins l'estil eclesiàstic. Per tant, la música i el nou estil estan per sobre el text que vesteixen. En Harrer el text pot ser una excusa per elaborar el seu discurs musical. I és, en aquest sentit, que podríem dir que el text se subordina a la música, prima més la música, el *cantabile*, els nous aires operístics italians que no la sobrietat que emergeix de la semàntica del text litúrgic del *Christe*. En darrer terme, en el *kyrie* II, tot i estar treballat amb el fugat d'estil modern, hom pot interpretar que Harrer palesava plenament l'ús de la tècnica del contrapunt imitatiu i que seguia els canons compositius de l'època.⁶³

TAULA IV

	Bach	Harrer
<i>Kyrie eleison</i>	<i>Tutti</i> : si menor Estil modern (homofonia i fugat)	<i>Tutti</i> : re major Estil modern (homofonia)
<i>Christe eleison</i>	Solo (duet): re major Estil d'ària (barroca)	Solo: la major Estil d'ària (galant)
<i>Kyrie eleison</i>	<i>Tutti</i> : fa# menor <i>Stile antico</i>	<i>Tutti</i> : re major Estil modern (fugat)

FONT: Elaboració pròpia.

63. Wolfgang HOCHSTEIN, «Die Messe», a Wolfgang HOCHSTEIN i Christoph KRUMMACHER (ed.), *Geschichte der Kirchenmusik*, Band 2, *Das 17. Und 18. Jahrhundert. Kirchenmusik im Spannungsfeld der Konfessionen*, p. 222-223: «Das Modell einer voll entwickelten Missa solemnis 18. Jahrhunderts sieht folgendermaßen aus: -Das Kyrie besteht aus drei Sätzen: Kyrie I (manchmal mit langsamer Einleitung, chorisches besetzt und ggf. mit solistischen Episoden) – Christe eleison (Solostimmen, ggf. mit respondierendem Chor) – Kyrie II (Fuge). Hin und wieder geht dem Kyrie ein selbständiger Instrumentalsatz voran ("Sinfonia"). Süddeutsch-österreichische Komponisten vertonen das Kyrie meist einsätzig in A-B-A'-Form». Tot i així, el model proposat per Hochstein s'hauria de modificar en el *largo* del *kyrie* I de Bach, ja que palesa l'estil fugat, i en el *Christe* tant de Bach com de Harrer, ja que no responen exactament a l'esmentat model. No obstant, en línies generals és un model que fou un paradigma molt usat en el decurs del segle XVIII, sobretot a la segona meitat. Vegeu també, en aquest sentit: George B. STAUFFER, *Bach: The Mass in B minor: The great catholic Mass*, p. 13.

ASPECTES ESTILÍSTICS I COMPOSITIUS

Així doncs, malauradament, la manca de dades sobre el pensament religiós de Harrer ens impossibilita apuntar més aspectes sobre el tema. No obstant, basant-nos en la seva obra, en concret en la missa estudiada, no s'observa un tractament com el que fa Bach respecte a l'hermenèutica del *kyrie*, en les seves vessants de retòrica, símbol i sobrietat compositiva. En Harrer, hom entreveu, més, el pes dels nous aires galants i italians que provenien de l'òpera que no pas el *métier* propi que comporta el vestir en música textos religiosos. En aquest sentit és més patent l'ús del simbolisme en Bach que en Harrer. Fins i tot el pes de la retòrica i el símbol perd força en l'estètica galant de Harrer. És evident, doncs, que ens trobem davant d'una nova època, en què es prioritza més la frase senzilla més lligada al cant i/o a la *vocalità* que no la frase que duu, en el seu si, una semiòtica que posa en relleu els components semàntics i significants del text al qual vesteix.

La música de Bach palesa la darrera tradició del Barroc musical, mentre que la de Harrer mostra els nous gustos del moment. La música de Bach està arrelada al fet religiós, és una música que s'identifica intrínsecament amb la fe i amb la lloança permanent a Déu. Harrer, per contra, porta a col·lació els models i arquetips importats d'Itàlia que tant agradaven a la cort de Dresden. Darrer Barroc i estil galant, dues estètiques esgrimides per dos compositors que ens apropen al canvi estètic i estilístic de l'Europa setcentista. En aquest sentit, l'*stilus theatralis* penetra paulatinament a la música eclesiàstica, fins i tot en gèneres d'estricta obediència litúrgica i amb textos que segueixen un cànon, com és ara la missa. Del *kyrie* analitzat de la *Missa en re major* de Harrer emergeix el que acabem de dir. Sobretot, pel que fa a la seva part central, que és el *Christe*.

Possiblement, podem dir que el *kyrie* funciona com una llavor on està present tot el desenvolupament de la missa i, consegüentment, hom pot extrapolar, no sense certes precaucions, els trets estéticoestilístics emergents a les altres parts de la missa. A manera de cloenda, tot i només haver realitzat la comparació, en detall, entre els *kyrie* de les misses esmentades de Bach i Harrer, podem concloure, juntament amb els tasts practicats a les altres parts de les dues misses, que els estils emergents de les misses palesen un balanceig entre l'estètica barroca i l'estil galant, aquest darrer plenament representat per Harrer. Bach, empra recursos galants en certs moments —com en el *Christe* i en els ritmes llombards del *Domine Deus* del glòria. Harrer, tot i estar circumscrit a ple dret en els postulats galants, també palesa trets propis del Barroc; així s'observa en els fugats emprats —*kyrie* II, agnus *Dona nobis pacem*, glòria *Cum Sancto Spiritu*, entre d'altres. Per tant, Harrer també és deutor de la llarga tradició musical barroca, tot i que en menor proporció, d'un dels seus trets rellevants, com és ara la retòrica.

Pel que fa a la paleta instrumental, també ens aporta elements diferencials. Així, Bach encara empra el color de l'oboè d'*amore*, timbre que anirà paulatinament caient en desús en pro d'una estandardització instrumental que tindrà a veure amb factors pràctics, socials i tècnics. És a dir, tant l'estabilització de plantilles instrumentals com els gustos del moment i com l'afinació temperada que s'anirà

consolidant en el decurs de la segona meitat del segle XVIII, comportaran uns nous usos i pràctiques musicals que aniran configurant un nou univers sonor més propi del Classicisme musical que del darrer Barroc.

El xifrat està molt més explicitat i elaborat en Bach que en Harrer. Tanmateix, els aspectes harmònics hi són més rics en el primer que en el segon. En el decurs del *kyrie* hom podria extreure'n multitud d'exemples; no obstant, en proposo un, que ja evidencia prou palesament el que acabo de comentar. Es tracta dels compassos 14 al 18 del *Christe*: Bach empra una progressió descendent de 5a disminuïda o 4a augmentada —(re-sol#)-(do#-fa#)-(si-mi)— i clou amb un cromatisme en cadència autèntica conclusiva. Si analitzem l'harmonia de Harrer, aquesta mostra un comportament més senzill. En efecte, en l'articulació dels acords s'afirma constantment la lògica de les funcions tonals —I-IV-V-I— amb les respectives modulacions als tons veïns i amb la clausura de la cadència galant⁶⁴ —V(6/4-7/+I)—, i amb un ritme harmònic més estàtic que en Bach. La claredat i simplicitat de plantejament contrasta a bastament amb el teixit harmònic que Bach elabora. Certament, el mateix paràmetre harmònic ja ens indica que una nova època sorgeix amb nous gustos i estètiques més properes a la plàstica de l'art rococó i a l'estil musical napolità.

En conseqüència, Bach xifra amb precisió tot el discurs musical que crea en la missa. Aquest fet implica que el compositor vol assegurar, en detall, tota l'arquitectura compositiva que ens proposa. Per contra, Harrer, tot i que la composició té unes pautes marcades, deixa més oberta la interpretació pels continuïstes, sobretot en el cas del *Christe*. En aquest, no hi ha xifrat, a diferència del *Christe* de Bach i, per tant, obre una certa praxi interpretativa pel que fa a les possibles versions de la seva missa per part dels músics del baix continu.

L'ús dels ornaments també evidencia una clara diferenciació entre Bach i Harrer. Efectivament, mentre que Bach palesa una sobrietat en el seu ús, en Harrer s'hi noten els ornaments, trinats, *appoggiature* i mordents, juntament amb els tresets i ritmes llombards, com a elements que atorguen més relleu al *bellum* que al *pulchrum*. És a dir, Harrer pensa més en la línia melòdica embellida i *cantabile*, en el cas del seu *Christe*, que en tot el conjunt, ja que aquest només està al servei de reforçar la melodia.

Així doncs, s'ha observat un tractament pel que fa a l'ús de la tonalitat, el contingent instrumental i el desenvolupament textural molt diferenciat en ambdós compositors. Aspectes, aquests, que en Bach estaran en plena consonància amb la *Tonmalerei* barroca, molt lligada al text religiós. En contrast, en Harrer s'hi observa el gust de la música per si mateixa amb un làbil nexa amb el text religiós. La tripartició dels pressupòsits que emanaven de la retòrica, *docere, delectare et movere*, són articulats exhaustivament per Bach, mentre que en Harrer hom podria entreveure que el pes recau només en el *delectare*.

64. Charles CUDWORTH, «Cadence galante: The story of a cliché», *The Monthly Musical Record*, 79 (1949), p. 176-178.

Les biblioteques de Bach i Harrer tenien obres de diversos compositors. En aquest sentit, en els *kyrie* estudiats hem observat que els referents de Bach són Wilderer i Palestrina, i en Harrer hi podríem trobar Fux, Zelenka, Pergolesi i Caldara. Així, en Harrer, no s'hi noten influències de Bach; en tot cas, s'hi nota la influència del seu mestre Zelenka i dels aires musicals nouvinguts d'Itàlia, en especial els operístics. Malgrat la no influència de la música de Bach en Harrer, sí que es pot observar que amb l'obra d'aquest darrer irromp una nova manera de fer música que sonarà, a partir de 1750, també, a la Thomaskirche. Bach, per contra, exhaureix fins al darrer detall el seu discurs musical i ho fa amb un magisteri que sintetitza òptimament els estils i tècniques apreses tant de la tradició com dels coetanis, i clou, així, la llarga era del Barroc musical.

Com a corollari, Bach és barroc pel que fa a la composició de fugues en el *kyrie* i fraseig en el *Christe*, però en aquest darrer també hi apareixen trets de l'estil galant i de l'òpera napolitana. Per contra, Harrer palesa un clar estil galant en la factura del seu *kyrie*, i sobretot en el *Christe*, no obstant sí que agafa l'herència barroca en la construcció de la seva fuga per al *kyrie* II, tot i que el seu fraseig sigui de disseny més galant que no pas en Bach.

ASPECTES HISTÒRICS, ESTÈTICS I CULTURALS

A la ciutat de Dresden la cort procurà exercir una primacia cultural pel que fa a les arts. La música hi ocupà un lloc preeminent i els gustos de la cort anaren ressonant en els altres estaments socials, la noblesa i les autoritats eclesiàstiques. En aquest sentit, molts monarques i nobles, amb el seu mecenatge, aixoplugaven i impulsaven els músics a fi de formar-se amb els millors mestres i aprendre els estils que estaven en voga en aquell moment. L'estipendi concedit possibilitava consolidar la formació tot viatjant als centres musicals rellevants de la Itàlia de la primera meitat del segle XVIII. Aquest fou el cas de Gottlob Harrer, qui a l'aixopluc del comte de Brühl pogué viatjar a Venècia, Roma i Nàpols, d'on extragué una bona formació ensems que un coneixement i assimilació dels nous arquetips i de l'estètica musical italiana. Aquesta estètica es concretà a la música en el que hom anomena *estil galant*, que comporta una sèrie d'elements harmònics, fraseològics i rítmics que li atorguen un caràcter singular molt diferenciat del Barroc. Podríem parlar de dues fases de l'estil galant:⁶⁵ una primera, d'inici, que abastiria des de ca. 1720 fins a ca. 1750, i una segona, de consolidació, que abastiria des de ca. 1750 fins a ca. 1780. Harrer l'inclouríem a la primera fase.

El caldo de cultiu i el radi d'acció de la cort de Dresden respecte a la Itàlia de l'època, en especial els seus rellevants centres quant a la música, Venècia, Roma i Nàpols, feren possible la ràpida assumpció dels nous aires italians, sobretot pel

65. William S. NEWMAN, *The sonata in the classic era*; David A. SHELDON, «The Galant Style revisited and re-evaluated», *Acta Musicologica*, vol. 47, núm. 2 (juliol-desembre 1975), p. 240-270.

que fa a la música d'òpera. En efecte, el teatre d'òpera de Dresden maldava per esdevenir un dels centres operístics prestigiosos a l'Alemanya del moment. Els repertoris allí representats es feien ressò del que passava a Itàlia i palesaven la música tant dels italians com dels compositors alemanys que aprengueren el nou estil a Itàlia. La monarquia, la noblesa i el públic aplaudia els nous gustos i estètica aplicats tant a la música teatral com a la música instrumental. Aquest fet no passà debades per als compositors autòctons i forans, que l'empraren, fins i tot, en la música d'estricta obediència litúrgica, en la música d'església.

El contingut dels llibrets operístics, paulatinament, plasmarà diversos aspectes de la vida quotidiana —per exemple: *La serva padrona*. El pes mitològic va caient en desús. Interessa més la simplicitat de plantejament argumental que no les referències a un passat llunyà. Aquest fet implicarà tota una sèrie de canvis en la consciència dels diversos estaments socials de l'època. A més, el prestigi dels divos —*castrati* i *prime done*— que ja esclataren en ple Barroc del segle XVII, ara estaran en el seu punt àlgid —figures com Tosi, Farinelli, entre d'altres, malden per ocupar llocs i càrrecs rellevants en la música, i fins i tot dins la cort. La cort no era pas aliena a tots aquests canvis, els assumia i els gestionava tant per als afers interns com també a l'església.

Tots aquests aspectes, anteriorment citats, també tindran el seu ressò dins dels àmbits eclesiàstics, malgrat les prohibicions i els documents eclesiàstics que sorgiren al respecte. És dins d'aquest context que pren cos, en el món catòlic, l'encíclica *An-nus qui*, del 19 de febrer de 1749,⁶⁶ de Benet XIV. De fet, volia posar fre a l'entrada de la música teatral —*musica theatralis*— dins l'església. Així, prohibia l'ús de timbales, trompes, trompetes, flautes, salteris, llaüts i segueix: «Cantus iste ille est, qui fidelium animos ad devotionem et pietatem excitat... ab iis hominibus libentius auditur...». Però, també, podem conjecturar que fou un document amb l'ànim d'aturar el regalisme imperant en afers religiosos. En aquest sentit, podem contrastar aquest aspecte subjacent de l'encíclica amb els reglaments de constitució per a l'església catòlica de Dresden el 1708. La normativa ve especificada com a «reglaments del rei per a l'església», títol prou significatiu pel que fa al regalisme abans esmentat:

Reglements du Roi pour l'Eglise et Chapelle Royale, ouverte aux Catholiques (1708):

Les Predications se feront tous les Dimanches et Festes commandées et ces jours la on chantera une Messe solemnelle avec la Musique à voix et Instruments du

66. Karl Gustav FELLNER (ed.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Band II, *Von Tridentinum bis zur Gegenwart*, p. 149-152. A la pàgina 151 diu: «Die Würde des Gottesdienstes in der Ehrfurcht vor der Majestas Domini ist die Grundlage der Gedanken der Enzyklika Benedikts XIV. In ihr liegt die Aufgabe, mit den entsprechenden künstlerischen Mitteln, auch der eigenen Zeit, die Frömmigkeit zu wecken: *Cantus iste ille est, qui fidelium animos ad devotionem et pietatem excitat*. Dafür ist Voraussetzung, daß die Kirchenmusik vom Menschen mit Gefallen aufgenommen wird (*ab iis hominibus libentius auditur*). Der zeitgebundene *stile moderno* erhielt damit seinen Sinn in der Kirchenmusik. In der symphonischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts wurde verwirklicht».

Roi et avec la splendeur accoutumé des Roix et Souverains Catholiques et meme dans les Messes privées des jours ouvriers toutes les fois que le Roi s'y trouvera les Musiciens de la Chapelle doivient s'y trouver. (Einl.9)⁶⁷

Malgrat aquesta encíclica, l'impuls musical de l'època seguí el seu camí també en el si de la música eclesiàstica catòlica. Cal no perdre de vista que els nous aires teatrals també foren polèmics a Leipzig. Recordem, a tal efecte, que el teatre de l'òpera fou tancat al 1720. I, a l'església de la Thomaskirche, ja des dels temps de Kuhnau,⁶⁸ tingueren lloc diverses controvèrsies al respecte.

L'interès de la comparació entre el *kyrie* de Bach i el de Harrer també abastex aspectes de confessió religiosa. Ambdós fan misses catòliques en una àrea geogràfica, Saxònia, de majoria luterana, malgrat la confessió de la reialesa vers el catolicisme. Tot i així, les parts de la missa poden adequar-se plenament tant a l'univers catòlic com al luterà, ja que les dues primeres parts de la missa actuen com un comodí en les dues confessions. També és curiós constatar que Bach, malgrat viure en un context en què el pietisme maldava per tenir la primacia enfront de l'ortodòxia luterana, no sembla, fins ara, seguir el contingut de les *Pia Desideria*. Possiblement, i tal com ho assenyala Wolff,⁶⁹ alguns dels textos que musicà Bach per a les cantates sí que reflectien l'esmentat pensament pietista, però no se'n pot desprendre que Bach fos afí al pietisme. La *Missa en si menor* de Bach tampoc és un espill d'idees pietistes, més aviat la podem considerar com una proposta entre el catolicisme i el luteranisme. Òbviament, Harrer també visqué en el context esmentat, però la seva proposta palesa la clara tendència vers les misses concert que anirà tenint aquest gènere en el decurs de la segona meitat del segle XVIII.

Com anem observant, doncs, els tasts practicats a tota la missa a l'apartat dels «Aspectes generals de les obres» ja ens fan emergir les diferències substancials entre la missa de Bach i la de Harrer. Trets generals que, afegits a l'estudi detallat que hem practicat al *kyrie*, ens fan concloure amb la clara ratificació de la hipòtesi inicial plantejada, és a dir, que les misses estudiades palesen l'evident simultaneïtat d'estils i estètiques entre el darrer Barroc i l'estil galant, sobretot a partir de 1720.

Així, el darrer Barroc i l'estil galant esdevindran paradigmes musicals, ens sems que culturals, per ser indicadors de la fi d'una època i l'inici d'una altra, ja que ultra ser unes tendències estètiques, substantiven amb el seu contingut sengles períodes culturals que impliquen, també, un pensament, una societat i una religió. Aspectes aquests, que si en el Barroc arriben a la fi en el decurs temporal

67. Wolfgang HORN, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745: Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, p. 34-36.

68. Michael MAUL, «Das Thomaskantorat im 17. und 18. Jahrhundert», a Matthias SCHNEIDER i Beate BUGENHAGEN (ed.), *Zentren der Kirchenmusik*, Band 2, p. 257-258. Vegeu també, pel que fa a la irrupció assumida a Hamburg i Lübeck dels nous aires italians i tot el que això comportà: Albert SCHWEITZER, *J. S. Bach: El músico poeta*, p. 80-82.

69. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. II, p. 132. Vegeu, per a tota la temàtica del pietisme a Leipzig: Tanya KEVORKIAN, *Baroque piety: Religion, society, and music in Leipzig, 1650-1750*, p. 195-196 i 206-209.

que estem considerant, en l'estil galant implicarà l'avantsala de la seva futura consolidació, per forjar, ja a meitats del segle XVIII, l'estil preclàssic.

És interessant, també, assenyalar la retòrica de Bach enfront de l'incipient estil galant, que és més dialèctic.⁷⁰ En efecte, ja que si bé el text religiós mou a la pietat, l'estil musical nou implica un canvi a l'oient, un canvi de sensibilitat, la qual cosa de per si sostreu al fidel-oient de les sonoritats barroques que vehiculen i serveixen el text sacre. Per contra, fa que l'atenció del fidel-oient se centri més en la simplicitat melòdica i *cantabile* de la frase. En conseqüència, aquest fet fa perdre pes a tot l'entramat retòric a favor de la proposta sonora en si mateixa i, per tant, en detriment del text al qual vesteix, és a dir, podríem dir que es posa de rellevància la confrontació dialèctica entre el contingut i el continent, entre el missatge (text) i el mitjà (música), cosa que no passava amb l'estil barroc, en el qual la música servia el text i en Bach arribà a un grau extrem de fusió en què el binomi text-música era considerat un *unicum* inseparable que portava l'oient-fidel, mitjançant la retòrica, a la pietat.

Harrer ja no serà l'exegeata del text litúrgic com Bach, sinó que es limitarà a posar música als textos de la missa, la pregonesa dels quals depassarà amb escreix el vestit musical que li posarà Harrer. La música de Harrer manté, així, només un petit vincle semàntic amb els mots litúrgics, però no es pot equiparar a l'íntima fusió que Bach proposa en la relació música-text.

De fet, Harrer és un espill de la societat en què viu. Una societat que estigué sotmesa a un canvi de perspectiva pel que fa a usos i costums, i consegüentment a la seva concepció i praxi religiosa. En aquest sentit, pren cos el món fastuós i espectacular del teatre i s'insereix en el món religiós, a l'església. Això comportarà uns canvis d'actitud moral vers la praxi ritual i litúrgica de la religió.

La música, així, servirà aquests canvis. La seva primigènia funció de promoure el recolliment i la pietat s'anirà diluint enfront de l'impacte que comportarà la música teatral. L'església-temple es convertirà en església-teatre; el cas més paradigmàtic d'això el tenim en l'església reial, la Hofkirche im Theater, teatre transformat en església per ordre de l'elector August I a Dresden el 1708, per confirmar, davant Roma, la seva total assumptió del catolicisme. Aquesta estètica perviurà fins ben entrat el segle XIX, i es clourà amb l'entrada, com a reacció del liberalisme eclesiàstic del segle XVIII, del cecilianisme, que implicarà un retorn al passat palestrinà i, per tant, un arraconament gradual de la música teatral dins l'església.

Bach també visqué en aquest context, si bé, a diferència de Harrer, el seu pe-ríple vital estigué més plenament circumscrit i condicionat pel món luterà. L'ambient luterà a Leipzig, al període en què Bach hi visqué, fou més conservador quant als nous aires musicals que el de Dresden, a excepció, possiblement, de la Neukirche, tal com es podria inferir de l'estudi de Glöckner.⁷¹ Tot i això, hi con-

70. Vegeu, en aquest sentit: John BUTT, *Bach's dialogue with modernity: Perspectives on the Passions*, p. 291-292.

71. Andreas GLÖCKNER, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, 1990, col·l. «Beiträge zur Bach Forschung», 8, p. 16-17 i 82-93. La panoràmica de la música

visqueren tendències oposades —església *versus* societats d'*amateurs*—⁷² que, malgrat el pes de la sobrietat luterana, el fidel de la balança s'anà inclinant vers la modernitat que suposava la penetració dels nous aires italians. Bach, precisament, sabé coordinar aquesta nova estètica, que embolcallava l'Europa de la divuitena centúria, amb la síntesi dels trets més significatius de tota la tradició barroca. Bach actuà, així, com un veritable orfebre que exhauereix fins al mínim detall tots els elements que posa en joc.

A manera de conclusions, s'ha constatat l'evident canvi estètic i estilístic entre els *kyrie* analitzats. Bach segueix la tradició barroca amb alguns trets de l'estil galant, mentre que Harrer palesa, a l'inrevés de Bach, més pes en l'estil galant que en els elements del Barroc musical.

D'altra banda, s'ha observat que en Bach el pes del text religiós palesa més elaboració i interpretació exegetica mitjançant la música que en Harrer, el qual el palesa com un únic element per fer música, la qual cosa evidencia la clara penetració de l'estil teatral dins de l'estil eclesiàstic.

En darrer terme, el pes de la retòrica en Bach és més palès que en Harrer, el qual presenta el seu discurs musical molt més proper a ressaltar les línies melòdiques que en la curiositat del conjunt de l'obra. És, en aquest sentit, que hom pot dir que el *kyrie* de Harrer, i per extensió tota la missa, estan més a prop de la dialèctica que no de la retòrica barroca.

Bach-Harrer, Leipzig-Dresden poden esdevenir dues antinòmies axiològiques amb una polisèmia de gran diversitat de contingut interpretatiu i de valoració. No obstant, el que hem volgut fer amb aquesta recerca és mostrar científicament el canvi esteticostilístic entre els *kyrie*, i per extensió entre les misses, d'ambdós compositors, i reflexionar-interpretar les dades en vista del context històric i de l'esperit de l'època en la qual Bach i Harrer visqueren: entre el darrer Barroc i l'estil galant.

BIBLIOGRAFIA

- AGRICOLA, Johann. *Anleitung zur Singkunst* (1757): *Zusammen mit dem italienischen Original von Pier Francesco Tosi Opinioni de'cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato* (1723). Neu Herausgegeben, mit einem Vortwort und einem Anhang von Erwin R. Jacobi. Hannover: Hermann Moeck, 1966.
- AHRENS, Christian. «Joh. Seb. Bach und der "neue Gusto" in der Musik um 1740». *Bach-Jahrbuch*, 72 (1986), p. 69-79.
- BACH, Johann Sebastian. *Varia: Kantaten, Quodlibet, Einzelsätze, Bearbeitungen*. A: GLÖCKNER, Andreas (ed.). *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (NBA). I/41. Kassel: Bärenreiter, 2000.

a la nova església de Leipzig plantejada per Glöckner ens pot fer inferir que un nou estil planava, fins i tot, a l'època de Bach: l'estil italià i galant.

72. Gilles CANTAGREL, *Bach en son temps*, p. 131.

- BACH, Johann Sebastian. Neue Bach Ausgabe (NBA) *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Frühfassungen zur Si menor-Messe*, Missa (BWV 232¹, Fassung von 1733). Herausgegeben von Uwe Wolf. Kassel: Bärenreiter, 2005.
- *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Messe in b-Moll BWV 232*. Herausgegeben von Uwe Wolf. Kassel: Bärenreiter, 2010.
- BARTEL, Dietrich. *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- BASSO, Alberto. *Jean-Sébastien Bach*. Vol. II: 1723-1750. París: Fayard, 1985.
- BATE, Philip. *The oboe: An outline of its history, development and construction*. Londres: Ernest Benn Limited, 1962.
- BEIßWENGER, Kirsten. *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*. Kassel: Bärenreiter, 1992.
- BUKOFZER, Manfred. *La música en la época barroca: De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza, 1986. (Alianza Música; 30).
- BUTT, John. *Bach's dialogue with modernity: Perspectives on the Passions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- CANTAGREL, Gilles. *Bach en son temps*. París: Fayard, 1997.
- CARON, Maxence. *La pensée catholique de Jean-Sébastien Bach: La Messe en si*. Versailles: Via Romana, 2010.
- CUDWORTH, Charles. «Cadence galante: The story of a cliché». *The Monthly Musical Record*, 79 (1949), p. 176-178.
- DARMSTADT, Hans. *Johann Sebastian Bach: Messe in b-Moll BWV 232 (nach der Edition der NBA rev. 1, 2010)*. Dortmund: Klangfarben Musikverlag, 2012.
- DEGRADA, Francesco. «Lo *Stabat Mater* di Pergolesi e la parodia di Bach». A: OSTHOFF, Wolfgang; WIESEND, Reinhard (ed.). *Quaderni* [Venècia: Centro Tedesco di Studi Veneziani], 36 (1987): *Bach und die Italienische Musik. Bach e la Musica Italiana*, p. 141-169.
- DÜRR, Alfred. «Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs». *Bach-Jahrbuch*, 43 (1957), p. 77, 93, 107, 116 i 118.
- «Neues über Bachs Pergolesi Bearbeitung». *Bach-Jahrbuch*, 54 (1968), p. 89-100.
- «Johann Sebastian Bachs, Missa si menor BWV 232¹. Faksimile nach dem Originalstimmensatz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Mit einem Kommentar von Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1983». *Bach-Jahrbuch*, 71 (1985), p. 169-174.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich. «Sinnbildlichkeit in Text und Musik bei Johann Sebastian Bach». *Musik und Kirche* [Kassel: Bärenreiter], 58 (1988), p. 176-184.
- «Religiosität». A: *Wolfenbütteler Forschungen*. Band 65: *Bach und die Moderne*. Herausgegeben von Herzog August Bibliothek. Wiesbaden: Harrassowitz, 1995, p. 41-43.
- EPPELSHEIM, Jürgen. «The instruments». A: SCHWENDOWIUS, Barbara; DÖMLING, Wolfgang (ed.). *Johann Sebastian Bach: Life, times, influence*. Kassel: Bärenreiter, 1977, p. 127-142.
- FELLNER, Karl Gustav (ed.). *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*. Band II: *Von Tridentinum bis zur Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter, 1976.
- FUX, Johann Joseph. *The study of counterpoint: From Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*. Traducció i edició a cura d'Alfred Mann. Londres: The Norton Library, Norton & Company, 1965.
- GLÖCKNER, Andreas. «Handschriftliche Musikalien aus den Nachlässen von Carl Gotthelf

- Gerlach und Gottlob Harrer in den Verlagsangeboten des Hauses Breitkopf 1761 bis 1769». *Bach-Jahrbuch*, 70 (1984), p. 107-116.
- GLÖCKNER, Andreas. *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*. Leipzig: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach, 1990. (Beiträge zur Bach Forschung; 8).
- «“Das kleine italienische Ding” – Zu Überlieferung und Datierung der Kantate “Amore traditore” (BWV 203)». *Bach-Jahrbuch*, 82 (1996), p. 133-137.
- GUNKEL, Hermann. *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*. Band 1. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1927.
- HARRER, Gottlob. *Lateinische Kirchenmusik*. A: KOLLMAR, Ulrike (ed.). *Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik*. Serie II: Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts im mitteldeutschen Raum. Band 10. Leipzig: Friedrich Hofmeister, 2008.
- HEARTZ, Daniel. *Music in european capitals: The galant style, 1720-1780*. Nova York; Londres: W. W. Norton & Company, 2003.
- HERZ, Gerhard. «Der lombardische Rhythmus im “Domine Deus” der h-Moll-Messe J. S. Bachs». *Bach-Jahrbuch*, 60 (1974), p. 90-97.
- «Der lombardische Rhythmus in Bachs Vokalschaffen». *Bach-Jahrbuch*, 64 (1978), p. 148-180.
- HOCHSTEIN, Wolfgang. «Die Messe». A: HOCHSTEIN, Wolfgang; KRUMMACHER, Christoph (ed.). *Geschichte der Kirchenmusik*. Band 2: *Das 17. und 18. Jahrhundert. Kirchenmusik im Spannungsfeld der Konfessionen*. Köthen: Laaber, 2012, p. 222-223.
- HORN, Wolfgang. *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745: Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Carus, 1987.
- KEVORKIAN, Tanya. *Baroque piety: Religion, society, and music in Leipzig, 1650-1750*. Burlington: Ashgate, 2007.
- KIRKENDALE, Ursula. *Antonio Caldara: Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*. Graz: Colònia: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1966.
- KOLLMAR, Ulrike. «Harrer, Gottlob». A: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*. Band 8. Kassel: Bärenreiter, 2002, p. 708-710.
- *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*. Beeskow: Ortus, 2006.
- MATTHESON, Johann. *Das Neu = Eröffnete Orchestre* (1713). Ed. facsimil. Hildesheim: Georg Olms, 1993.
- *Der vollkommene Capellmeister* (1739). Herausgegeben von Friederike Ramm. Kassel: Bärenreiter, 1999.
- MAUL, Michael. «Das Thomaskantorat im 17. und 18. Jahrhundert». A: SCHNEIDER, Matthias; BUGENHAGEN, Beate (ed.). *Zentren der Kirchenmusik*. Band 2. Köthen: Laaber, 2011, p. 257-258.
- «*Dero berühmter Chor*»: *Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren (1212-1804)*. Leipzig: Lehmsstedt, 2012.
- NEWMAN, William S. *The sonata in the classic era*. Nova York: W. W. Norton, 1972.
- OTTERBACH, Friedemann. *Johann Sebastian Bach: Leben und Werk*. Stuttgart: Reclam, 1999.
- PELIKAN, Jaroslav. *Bach: Among the theologians*. Eugene (Oregon): Wipf & Stock Publishers, 1986.

- PERGOLESI, Giovanni Battista. *Stabat mater for soprano, alto, strings and basso continuo*. Edició a cura de Jürgen Neubacher. Londres: Eulenburg, 1992.
- RATNER, Leonard G. *Classic music: expression, form and style*. Nova York: Schirmer Books, 1980.
- RIEDEL, Friedrich Wilhelm. «Musikgeschichtliche Beziehungen zwischen Johann Joseph Fux und Johann Sebastian Bach». A: ABERT, Anna Amalie; PFANNKUCH, Wilhelm (ed.). *Festschrift für Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*. Kassel: Bärenreiter, 1963.
- RIFÉ, Jordi. «The Kyries of J. S. Bach's B-minor Mass and Gottlob Harrer's D-major Mass (HarWV 32): Between Late Baroque and the Style Galant». *Bach: Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, vol. XLV, núm. 2 (2014). Berea, OH: Baldwin Wallace University, p. 68-93.
- RILLING, Helmut. *Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe*. Stuttgart: Hänssler, 1979.
- SCHERING, Arnold. «Bach und das Symbol». *Bach-Jahrbuch*, 34 (1937). Leipzig: Breitkopf & Härtel, p. 83-95.
- SCHWEITZER, Albert. *J. S. Bach: El músico poeta*. Buenos Aires: Ricordi, 1955.
- SHELDON, David A. «The Galant Style revisited and re-evaluated». *Acta Musicologica*, vol. 47, núm. 2 (juliol-desembre 1975), p. 240-270.
- STAUFFER, George B. *Bach: The Mass in B minor: The great catholic Mass*. Nova York: Schirmer Books, 1997.
- STEBLIN, Rita. *A history of key characteristics in the eighteenth and early nineteenth centuries*. 2a ed. Rochester: University of Rochester Press, 2002. [1a ed., 1983]
- STILLER, Günther. *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1970.
- SUMMER, Robert J. *Choral masterworks from Bach to Britten: Reflections of a conductor*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc., 2007.
- WOLF, Uwe. *J. S. Bachs, Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie II, Band 1a, Frühfassungen zur si menor-Messe BWV 232, Kritischer Bericht. Kassel: Bärenreiter, 2005.
- *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Messe in h-Moll BWV 232*. Kassel: Bärenreiter, 2010.
- WOLFF, Christoph. «Zur musikalischen Vorgeschichte des Kyrie aus Johann Sebastian Bachs Messe in h-moll». A: RUHNKE, Martin (ed.). *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*. Kassel: Bärenreiter, 1967, p. 316.
- *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs: Studien zu Bachs Spätwerk*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1968.
- «Bach und die italienische Musik». A: WAGNER, Günther (ed.). *Bachtage Berlin: Vorträge 1970 bis 1981 Sammelband*. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag, 1985, p. 225-233.
- «“Et incarnatus” and “Crucifixus”: The earliest and the latest settings of Bach's B-minor Mass». A: PARKER, Mary Ann (ed.). *Eighteenth-century music in theory and practice: Essays in honor of Alfred Mann*. Nova York: Stuyvesant, 1994, p. 1-17.
- *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*. Vol. II. Barcelona: Robinbook, 2003.
- *Johann Sebastian Bach: Messe in h-moll*. Kassel: Bärenreiter, 2009.
- WOLLNY, Peter. «Ein Quellenfund zur Entstehungsgeschichte der h-Moll Messe». *Bach-Jahrbuch*, 80 (1994), p. 163-169.
- WUSTMANN, Rudolf. «Tonartensymbolik zu Bachs Zeit». *Bach-Jahrbuch*, 8 (1911), p. 60-74.

ELS PROLEGÒMENS A LA CONSOLIDACIÓ DEL SIMFONISME A CATALUNYA

XOSÉ AVIÑOA
Universitat de Barcelona

RESUM

La societat musical catalana, especialment la relacionada amb la capital, mostrà des de ben d'hora l'interès per acostar-se a les composicions que requerien una orquestra simfònica. Si bé es considera que la principal fita d'aquest neguit fou la creació de l'Orquestra Pau Casals el 1920, al llarg del segle XIX hi ha un alt nombre d'iniciatives encaminades a facilitar al públic audicions musicals de gran format. Aquest article hi fa referència tot posant en relleu les dificultats i els encerts de cadascuna d'elles.

PARAULES CLAU: música simfònica, institucions musicals, iniciatives musicals.

THE BACKGROUND OF SYMPHONISM'S CONSOLIDATION IN CATALONIA

ABSTRACT

The music lovers in Catalonia and especially those connected with Barcelona, the capital, were soon to show an interest in the compositions calling for a symphony orchestra. Although the principal milestone in this respect is considered to have been the creation of the Orchestra Pau Casals in 1920, numerous initiatives aimed to offer the public large-format musical performances had already arisen in the course of the 19th century. This article discusses these initiatives, highlighting the difficulties which each of them faced and their merits.

KEYWORDS: symphonic music, musical institutions, musical initiatives.

MOVIMENT ORQUESTRAL AL SEGLE XIX

La recerca documental realitzada sobre hemeroteca i les monografies d'època,¹ molt abundants i testimonis de l'interès de la societat catalana de cada moment per l'evolució del gust musical, certifica que a la Catalunya del segle XIX havia arribat amb força el neguit per la familiarització amb una forma d'activitat musical basada en l'orquestra simfònica —tingués el nom que en cada moment se li atribuís— és a dir, el concert públic, la dotació d'espais adequats per acollir una formació instrumental nombrosa, el contacte auditiu amb els noms internacionals que començaven a distingir-se, la posada en marxa d'escoles musicals destinades a la familiarització amb la composició simfònica i els primers resultats d'aquesta creació local.

PRIMER PERÍODE: FINS A LA DÈCADA DE 1840

En els primers quaranta anys del segle XIX, el simfonisme és una mera aventura episòdica i curiosa, com posa en evidència el *Calaix de sastre* del baró de Maldà, cronista excepcional durant més de cinquanta anys de l'activitat cultural, política i social de la Barcelona de finals del segle XVIII i principis del segle XIX. L'activitat concertística és molt casolana, englobada en les conegudes «acadèmies de música», que reunien en domicilis particulars (can Comellas, Soler, Guitard, Novell, Santjoan, Gironella, Clariana, Rocafort, Amat, Giblé o Vega) o en teatres en època quaresmal (singularment el Teatre de la Santa Creu, però a poc a poc, nous espais que feien competència a aquest teatre) els afeccionats més destacats.

No podem parlar pròpiament de temporades de concerts sinó d'iniciatives privades puntuals amb programes molt heterogenis, com, per exemple, el recital del violinista Melcior Ronzi a casa del baró de Rocafort (23 d'abril de 1806), amb l'acompanyament de *violetta*, interpretada pel baró; flauta, tocada pel seu fill; violins, viola i clavicèmbal. En el cas dels concerts en espais públics, els programes eren formats per episodis operístics, alguna simfonia indeterminada i algunes audicions excepcionals com l'estrena de *La creació*, de Haydn, a la Confraria dels Velers (21 de març de 1804), amb una exhibició i un volum instrumental i vocal que va espantar el baró de Maldà.

En un context com aquest, són escasses, per desinterès del cronista, les referències als creadors, fet habitual en l'època, com es pot confirmar repassant les cartelleres d'espectacles d'*El Diario de Barcelona*, en les quals només es parla dels intèrprets, presentats sempre com a excepcionals, però no dels autors de la música interpretada. Només es pot localitzar alguna notícia referida a creadors, com és el cas de l'afectuosa i localista referència a Carles Baguer (*Carlets*, 1768-1808), l'or-

1. Aquest text ha estat confegit a partir de l'arxiu de l'autor, reunit com a resultat de la recerca duta a terme per la redacció de la *Història de la música catalana, valenciana i balear*, Barcelona, Edicions 62, 1999-2004.

ganista de la catedral de Barcelona i Ferran Sor (1778-1839), llavors un jove prometedor i organista de l'església de Jonqueres. En canvi, l'atenció es dirigeix a alguns intèrprets de relleu com el fagotista Josep Fèlix (1801), l'oboïsta Francesco Grossi (1806, 1808), el trompa Alexandre Perlendin (1804), el violinista Josep Ferrari (1803, 1808) o el violoncellista Pierre Rachele (1808), que solien interpretar i difondre obres del seu propi repertori.

En relació amb les obres interpretades, l'investigador es troba amb una constant imprecisió terminològica. La denominació *simfonia* tant es podia referir a una obertura operística, a un episodi instrumental informal o a una composició simfònica de format germànic. Per exemple, al costat d'una *simfonia nova* de Beethoven (16 de febrer de 1818) indeterminada però d'estètica precisa, hi figuren obres com ara la *Simfonia*, de Mateu Ferrer (16 de febrer de 1818), la de l'òpera *Agnese*, de Carnicer (21 de febrer de 1818), i la de l'òpera *Guzmán*, de Generali (2 de març de 1818).

Aquest marc musical barceloní ens submergeix en una gran varietat i frivoli-tat estètica, atès que els valors constructivistes germànics que hi acabarien dominant encara no s'hi havien pogut establir; per això, la presència d'instrumentistes, espanyols o estrangers, continuava sent garantia d'èxit i una manera de despertar interès pels diferents instruments solistes o de conjunt, de fomentar el desenvolupament de l'ensenyament musical i de l'estabilització de l'activitat musical. Recordem els concerts de flauta d'Ignasi Cascante (1818, 1824), de piano d'Antonio Stecchi (1834) o dels violinistes Francesco Berini (de 1815 a 1835) i Antoni Passarell (1827), el futur director d'*El Barcino Musical*.

SEGON PERÍODE: DE 1840 A 1874

La dècada de 1840, considerada com la de l'arrencada del Romanticisme musical a casa nostra,² es caracteritza per la creació i vitalitat de noves institucions i una nova empenta musical que permet que en aquest període es consolidi l'interès per la música simfònica. La més rellevant és la creació de la Societat Filharmònica de Barcelona (1844), amb un primer concert (8 d'agost de 1844) sota la direcció de Josep Cuyàs, iniciat amb un himne monàrquic de Josep Piqué. A partir de 1851, la novella entitat incorporà a les activitats musicals les del teatre i la literatura i passà a denominar-se Societat Filharmònica Dramàtica i Literària, i va publicar el butlletí *La Violeta de Oro*, en contínua reivindicació de la reinstauració dels Jocs Florals, que no arribarien fins al 1859. A partir de 1854 l'entitat va denominar-se Centro Filarmónico i va ocupar un nou edifici a la Rambla, al costat del Teatre Principal, amb gabinet de lectura, cafè, billars i esbargiments diversos. Es destacà per la preparació de programes musicals amb solistes de relleu, amb episodis ins-

2. Tal com sosté l'article «Aquel año de 1845», publicat per l'autor a l'*Anuario Musical*, núm. 45 (1990), Barcelona, CSIC.

trumentals d'òperes de moda i fantasies o arranjaments lliures sobre àries i altres moments cantables. També va combinar la promoció de balls de disfresses amb l'organització de sessions extraordinàries, com els concerts de Liszt, o d'audicions ordinàries a càrrec dels mateixos socis.

Contribuí també a l'estabilització musical l'aparició de la revista, dirigida pel ja esmentat Antoni Passarell, *El Barcino Musical* (1846), que destaca una societat catalana progressivament interessada per qüestions històriques, tècniques o anecdòtiques del món de la música i que, probablement, va quedar fortament influïda per la visita de Franz Liszt (*Gran concert per a piano i orquestra* de Weber (Barcelona, 15 d'abril de 1845), a benefici dels pobres de la Misericòrdia), així com les de Sigismond Thalberg i Ole Bull, entre molts altres, que exhibiren un rigor concertístic superior.

En aquells mateixos anys, creada la necessitat dels concerts i establertes les directrius del gust musical, teatres com el Principal i el Liceu posaren en marxa els cicles de *Concerts de quaresma* amb la intenció de procurar feina a les orquestres en els temps de recolliment quaresmal. Mateu Ferrer, com a director de l'orquestra del Principal o Joan B. Dalmau i Marià Obiols, com a titulars de l'orquestra del Liceu, s'encarregaren de preparar els concerts i, en moltes ocasions, de proveir les orquestres de partitures noves per tal de ser estrenades en aquests concerts. Les sessions comptaren també amb l'aportació de solistes i programacions de referent operístic propi del repertori teatral, com l'estrena de l'obertura de *Le nozze di Figaro* mozartiana al Liceu de Montsió (18 d'abril de 1840), molt abans que aquest autor esdevingués popular.

De 1845 a 1870 hi ha una contínua aparició d'iniciatives concertístiques: en els primers anys apareixen entitats com la Societat Apol·línia, lligada al Teatre de l'Odeó (1848), i la Sociedad Musical Barcelonesa, amb una vida curta, de 1845 a 1848, situada al Saló de Sant Agustí i que oferí alguna obra significativa, com ara la simfonia de José Rodón Escala, sota la direcció de Casimiro Zerilli. A partir de 1860 el flux fou continu: l'Orfeón Barcelonés, que competí amb Clavé per la primacia de la fundació de grups corals a Espanya, mantingué la revista *El Orfeón Español* i oferí concerts mensuals, com el celebrat el 24 de febrer de 1861 amb una simfonia nova i unes variacions per a flauta de P. Tolosa; la Sociedad Lírico Dramática, que oferí concerts al Teatre de la Santa Creu; el denominat Conservatorio de Barcelona, probablement el del Liceu, que feia el mateix; l'Ateneu Català (anomenat Ateneu Barcelonès a partir de la dècada següent), que inicià l'hàbit concertístic amb l'*Stabat Mater* de Tintorer (31 de març de 1861) o música de cambra alemanya; l'Institut Musical, que estrenà la gran simfonia per a banda militar i orquestra *Un recuerdo a Zaragoza*, del músic major del Regiment de la Constitució, senyor Moreno (7 d'abril de 1861); el Teatre Circo, que oferí concerts de l'orquestra del Liceu. J. A. Clavé oferí els *bailes conciertos* als Jardins d'Euterpe i després als Camps Elisis, inaugurats el 21 d'abril de 1861, amb l'orquestra del Liceu, en el curs dels quals es van oferir obres tan importants com una simfonia de Gabriel Balart (24 de novembre de 1861). L'Orquestra del Gran Teatre del Liceu estrenà la simfonia *A mi patria*, de Baltasar Saldoni (29 de novembre

de 1863) i oferí el cicle *Concerts sacres* de 1867, que van permetre l'audició d'obres com l'*Stabat Mater* de Rossini. El 1866, en el lloc que ocupava el Casino del Príncipe, sorgí el Centro Artístico de Barcelona amb la intenció d'oferir concerts denominats *clàssics*, destinats a un públic exclusivament masculí, que barrejava episodis lírics amb incursions al món simfònic alemany, si bé en reduccions per a piano; a partir del juny de 1870 el Liceo Lírico-Dramático Quintana oferí concerts destinats a la societat aristocràtica al Novetats.

De totes aquestes iniciatives, la més rellevant fou la del cicle anomenat *Concerts clàssics*, posats en marxa el 1867 als jardins del Prado Catalán, on ja existia una certa tradició concertística. La celebració el 1866 d'un concurs promogut per l'Ateneu Català amb un «premio de 5.000 reales, ofrecida por esta sociedad, a la mejor [sinfonía] que se presente para grande orquesta, con el solo objeto de cooperar con nuestras escasas fuerzas a establecer la equidad necesaria», propicià la creació simfònica local, que donà lloc a la presentació d'un alt nombre de composicions; va guanyar el premi Joan Casamitjana, amb una simfonia en quatre moviments estrenada al Liceu al març del mateix any i poc després en el cicle *Concerts clàssics*. Aquest cicle, iniciat el 17 de març de 1867 i ofert les tardes dels diumenges amb l'objecte de popularitzar les obres simfòniques antigues i modernes, anava a càrrec d'una orquestra de vuitanta professors dirigits al principi pel mestre Rius; el repertori prioritzava la música simfònica, si bé es tenia cura de no importunar el públic amb obres completes; de bell antuvi, Casamitjana intervingué com a orquestrador i, a partir del 31 de març de 1867, com a director dels concerts. La gran atenció de la premsa del moment cap als concerts indica que els programes en què començaven a aparèixer els noms de Mozart, Haydn, Weber, Liszt o el mateix Casamitjana impactaren el públic d'aleshores. A partir del 12 de juny de 1867 els concerts, ja denominats *Concerts Casamitjana*, es van traslladar als Camps Elisis per tal de continuar amb l'èxit assolit. Entre uns i altres, els vuit concerts oferts van fer populars les obres de Casamitjana, la simfonia *Dolores* d'Obiols i algunes de les obertures operístiques de Mozart (*La flauta màgica*), Weber (*Oberon*), Nicolai (*Les alegres comares de Windsor*), etc.; quan Casamitjana marxà a París el cicle se suspengué.

Tot aquest esclat organitzatiu anà perfilant-se en el Sexenni Revolucionari (1868-1874), en què, malgrat el to dels conflictes polítics, continuà la creació d'entitats i espais musicals, tal com s'evidencia amb la diversitat de concerts en indrets com el Casino Barcelonés (25 d'abril de 1867, concert dirigit pel mestre Barrau), el Centro Nuevo Recreo (1868, amb repertori cambrístic), el Centro Artístico (on el 16 de juliol de 1868 es va oferir algun fragment d'una sonata de Beethoven i la fantasia simfònica de Manent, *La violeta*, per a pianos i cordes), el Salón Elíseo (on l'1 de juliol de 1869 es va interpretar l'obra simfònica de Bartumeus *A sega'l blat*) o la Sociedad de los Cuartetos de la Juventud Artística.

Aquesta riquesa i diversitat institucional i concertística desenvolupà l'esperit crític del públic i més serietat en l'oferta i en el to de les associacions que van sorgir; l'herència dels *Concerts Casamitjana* forçà la confecció de programes més allunyats del referent líric, interessats per l'obra compositiva d'autors estrangers de relleu i pels autors de casa.

TERCER PERÍODE: DE 1874 A L'ECLOSIÓ MODERNISTA

L'increment dels concerts, el major rigor en els programes i una consciència associacionista més gran van prendre una gran volada a partir de la Restauració borbònica. Aquest darrer període del segle s'inclinà pel conreu de la música simfònica i de cambra i per la promoció possibilista del repertori autòcton, seguint l'impuls del factor nacionalista i de la inclinació modernitzadora, que més endavant seria denominada *modernista*. La preocupació per la música simfònica anà encaminada a la presentació de les obres més importants del repertori germànic, en condicions de rigor interpretatiu, és a dir, ben tocades i completes, a fi que el públic s'anés familiaritzant amb allò que el debat ideològic començava a considerar imprescindible per a una societat avançada.

La fundació de la Societat Santa Cecília, de l'Associació de Pianistes-Compositors i de la Societat Wagner, al mateix temps, n'avançaven el canvi. La Societat Santa Cecília, sorgida el 1872 per iniciativa de la revista *La España Musical*, reuní un gran nombre de músics barcelonins per tal de fer concerts que fomentaven «la audición de las mejores obras de los más distinguidos autores españoles y extranjeros» i per actuar com a mútua professional. L'activitat de la també fugaç Societat de Concerts de Barcelona (1880-1883), a iniciativa de Felipe Sancho, que acollí els concerts de Jesús de Monasterio (1880), de Ferdinand Hiller (1881) —primer director de procedència alemanya que arribava a Barcelona i que va oferir bona part del repertori simfònic beethovenià—, d'Eusebi Dalmau (1881) i de Cosme Ribera (1883), mostrà una ferma opció pel repertori simfònic. Curiosament, un dels concerts dirigits per Ribera (7 de juny de 1883) presentà el «Preludi» del *Parsifal*, de Wagner, que no despertà un interès especial tot i que l'obra acabava de ser estrenada a Bayreuth.

Per aquells mateixos anys els *Concerts de quaresma* del Liceu atorgaren una atenció precisa al repertori simfònic, en especial els de 1872, dirigits per Eusebi Dalmau; els de 1882, per Joan Goula; els de 1885, per Marino Mancinelli, o els de 1886, per Antoni Nicolau, acabat d'arribar de París, que va fer escoltar una versió concertística de *La damnation de Faust*, que va fer furor entre els afeccionats.

La creació del Teatre Líric el 1881 fou decisiva en aquest procés; els concerts, que tenien lloc en un edifici de nova planta destinat a oferir espectacles d'alta qualitat tot l'any, definiren plenament la nova estètica i van ser animats per una estratègia innovadora: Bonaventura Frigola, el responsable del cicle, oferí la direcció del primer concert, amb una orquestra formada per cent deu músics i setanta coristes, al compositor francès Jules Massenet, el primer gran compositor que recalcava a Barcelona, que va alternar obres seves (*Marxa solemne a la memòria de Beethoven* o les *Escenes pintoresques*) amb l'*Andante per a corda* de Frigola, la *Simfonia pastoral* de Beethoven i la *Marxa solemne* de Meyerbeer.

Sens dubte, els concerts a l'Exposició Universal de 1888, com la mateixa exposició, van sacsejar les consciències i els gustos de la societat barcelonina. El primer concert tingué lloc al Palau de Belles Arts el 8 de juny de 1888, amb la presència de la reina regent i de tota la cort espanyola, i fou dirigit per Joan Goula, amb

una orquestra de cent vint professors, cors, orgue a càrrec de Primitiu Pardàs, i banda preparada per Rodoreda. El programa, fruit de l'estètica del moment, comptava amb l'obertura de *Tannhäuser* de Wagner; l'«Allegretto» de la *Simfonia núm. 7* de Beethoven; una cantata de Goula a dos cors, orgue, orquestra i banda, dedicada a l'emperador Alexandre II de Rússia; una *suïte* de Guiraud i episodis de Liszt, Thomas, Pardàs i Rubinstein, tots ells tancats per la «Marxa nupcial» d'*El somni d'una nit d'estiu*, de Mendelssohn.

El primer resultat del neguit de modernització de la societat catalana fou la creació de l'Associació Musical de Barcelona, a finals del mes de juny de 1888. La primera sessió va tenir lloc als locals del Foment de la Producció Espanyola, on l'entitat estava instal·lada provisionalment. En la primera fase de la seva activitat, l'associació es va dedicar al conreu de la música simfònica i convocà un concurs de composició de música instrumental (1890), si bé el resultat de la seva tasca primerenca fou eminentment de cambra.

Un segon episodi d'aquesta modernització en auge de la societat catalana fou la creació de la Societat Catalana de Concerts, per iniciativa d'Antoni Nicolau (1892), la primera que pogué oferir temporades i programacions estables. De 1892 a 1896 es desenvoluparen nou sèries de concerts que familiaritzaren el públic amb el gran repertori internacional, en especial d'estètica alemanya, que imperava en aquells moments, i es començà a formar una orquestra preparada per al repertori simfònic. Per iniciar el primer cicle, la Societat Catalana convocà un concurs de composició que guanyà Felip Pedrell amb *Lo cant de la muntanya*, obra de 1877, estrenada en el primer concert (19 d'octubre de 1892) i considerada poc innovadora pel sector modernista, que, en certa manera, es veié compensat per l'estrena en el segon cicle de la *Introducció a l'Atlàntida*, de Morera.

Després de l'abandó de Nicolau, els cicles de la Societat Catalana de Concerts es decantaren també per la música de cambra. Gràcies als bons oficis d'Isaac Albéniz, vingué a Barcelona el Quartet Belga, format per Matthieu Crickboom, Laurent Angenot, Karel Miry i Henry Gillet, que portà un aire nou vinculat als moderns ambients musicals de Brussel·les. Aquests músics feren possible la visita de Vincent d'Indy a Barcelona, director d'uns concerts denominats *Concerts històrics* (del 14 al 28 de març de 1895), amb un criteri didàctic molt representatiu de l'esperit del moment; els cinc concerts comprenien músiques de diferents èpoques i foren presentats amb caràcter diacrònic a fi de fer notòria l'evolució de l'estètica musical: música del segle XVIII, Beethoven, Romanticisme francoalemany, Wagner i el darrer dedicat a l'escola francesa moderna, amb obres de Chausson, Fauré, Bréville, d'Indy, Ropartz, Bordes i Chabrier.

Antoni Nicolau, defenestrat dels concerts que havia menat en els mesos anteriors, inicià el 1896 els cicles denominats *Concerts Nicolau*, que representaren la proposta més atrevida del moment, per oferir una part substancial de la tetralogia wagneriana *L'anell del Nibelung*, així com episodis diversos de *Tristany i Isolda* i *Els mestres cantaires*, per a orquestra i solistes, obres inèdites al nostre país, si bé els cenacles de wagnerians no en quedaren del tot satisfets. Animat per l'èxit, Nicolau continuà els concerts amb el repertori wagnerià i hi afegí les simfonies de

Beethoven, a més d'obres d'autors representatius com Schumann, Grieg, Berlioz, Mendelssohn o Saint-Saëns. La passió per aquest repertori a Barcelona era tan alta que el públic assumí incongruències tècniques com ara oferir els tres primers moviments de la *Novena simfonia* de Beethoven (27 de desembre de 1896) per manca de cor, o la simfonia «sencera» però sense cors (11 d'abril de 1897). Nicolau feu possible també que en aquests cicles intervingués Richard Strauss, un dels compositors de més relleu del moment, que a l'octubre de 1897 dirigí a Barcelona alguns dels seus poemes simfònics.

Per completar el repàs de l'activitat concertística de la fi de segle a càrrec de Nicolau, cal recordar els cicles de concerts del Líric amb l'orquestra del Liceu al desembre de 1893 i al gener de 1894, en un intent de no deixar sense feina els músics després del recent atemptat; també els cicles de concerts commemoratius de les exposicions de belles arts de 1894 i 1896.

Molt rellevants van ser també els *Concerts de quaresma* de 1900 perquè van significar l'estrena de les simfonies de Beethoven en un moment especialment propici. Del 8 de març al 5 d'abril de 1900 Nicolau presentà les simfonies en ordre cronològic, per tal de fer evident el progrés compositiu, amb la inclusió de la *Novena simfonia* (30 de març de 1900), l'obra més emblemàtica de la Barcelona del primer terç del segle xx, amb cors i solistes. La participació en aquest concert de l'Orfeó Català implicà un cert aldarull en el Liceu, seu de la burgesia castellanista, perquè va aparèixer sense estendard, embargat per raons polítiques. En certa manera, el final del segle coincidia amb el coronament del projecte simfònic més ambiciós. Nicolau s'encarregà també del cicle següent, del 24 de febrer al 24 de març de 1901, que oferí l'estrena de la *Missa de Rèquiem*, de Berlioz, amb la col·laboració de l'Orfeó Català i amb la presència de Richard Strauss, el qual estrenà obres seves com *Vida d'heroi*, *Les entremaliadures de Till* i *Don Joan*. A la tònica del repertori simfonicocoral, el cicle afegia la presència de directors estrangers de renom, cosa que oferia la possibilitat de contactar amb escoles directorials consagrades; Strauss tingué un excel·lent record de la interpretació de l'Orfeó Català i els dedicà el cor a setze veus *Cap al vespre*.

Per acabar, esmentem també la Societat Barcelonesa de Concerts, fundada el 1898 per Manuel Burgès (1874-1945), membre de la Federació Internacional de Societats Simfòniques i amb la direcció honorària de Camille Saint-Saëns i Miquel Llobet; Núñez de Arce, Tomás Bretón, Vincent d'Indy, Isaac Albéniz i Théodore Dubois eren entre els socis d'honor; poca cosa se sap, però, de l'actuació de l'entitat, el darrer concert de la qual tingué lloc a l'abril de 1901 al Teatre Novetats amb una orquestra de noranta-vuit professors.

INSTITUCIONS SIMFÒNIQUES DEL PRIMER TERÇ DEL SEGLE XX

El primer terç del segle xx foren anys d'una ambiciosa proposta institucional. Vegem-ne les principals. La Societat de Concerts Clàssics, fundada el 1900 per Enric Granados per tal d'assolir una orquestra simfònica estable a partir de la

corda i amb el propòsit d'aixecar un auditori a fi de substituir el Teatre Líric, que acabava de ser destinat a l'enderroc; després de sis pobres temptatives concertístiques, al cap d'un any es fusionà amb el Cercle Artístic de Pintors i Escultors. L'Orquestra Barcelona (1905), dirigida per Enric Granados, que només va oferir tres concerts. Els *Concerts Catalònia*, creats per Manuel Martí, que no anaren més enllà d'un concert tot dedicat a la música catalana (20 de maig de 1905). L'Orquestra Filharmònica de Barcelona (1907), que durà només dues temporades, dirigida per José Lassalle, i que oferí els concerts en el Teatre Principal, en el marc dels *Espectacles i audicions Graner*, i en el Teatre de les Arts, que descobriren al públic autors poc coneguts de la música germànica com Mozart, Haydn, Schubert, Bruckner o Brahms, també autors nacionalistes com Borodín o Sibelius i autors de casa com Pahissa o Taltabull. El Sindicat Musical de Catalunya, que, sota el guiatge del mateix José Lassalle, oferí alguns concerts esporàdics entre 1908 i 1916. Entitats efímeres com l'Associació Musical d'Aficionats (1904); la Joventut Filharmònica (1904); el Centre Artístic Musical (1905); el Círcol Musical Bohemi (1905), que pervisqué durant alguns anys i oferí concerts esporàdics; l'Associació de Cultura Musical Popular, entitat poc coneguda que el 1913 oferí un cicle de concerts interpretats per gent provinent de l'aristocràcia local; l'Associació Íntima de Concerts (1920), depenent de l'Orfeó Gracienc, que oferí els seus concerts al Teatre Auditorium, sota la direcció musical del violinista Enric Ainaud, amb una clara voluntat pedagògica; els Concerts Blaus (1926); l'Institut d'Estudis Musicals (1932); el Club de Futbol Junior, dedicat a l'activitat esportiva i que començà les seves activitats anyans en pro de la música el 1932; l'Associació d'Estudiants de l'Escola Municipal de Música (EMM) (1933), animada per Jaume Llobet, Enric Ribó, Gràcia Tarragó, Pere Baldomà, Sebastià Soler i Josep Guinart, que es constituí després de la primera vaga d'estudiants que conegué l'Escola Municipal; l'Associació d'Amics de l'Educació Musical (1934), situada a l'Associació Obrera de Concerts i animada per Manuel Borguñó, o una ambiciosa Societat Catalana de Concerts, vinculada a l'Acadèmia Ardevol (1936), que oferí el seu concert inaugural a l'estudi de Lluís Masriera. Els suara esmentats *Concerts Catalònia*, animats el mateix any per Manuel Martí, que permeteren donar a conèixer alguns dels compositors catalans nous com Oró, Mas i Serracant, Ferran, Rodríguez Alcántara, Coca i Pahissa.

Recuperem ara una entitat que venia de l'exposició de 1888, l'Associació Musical de Barcelona. La inauguració del Palau de la Música Catalana (1908) permeté l'estabilitat dels concerts tot generant un rosari de propostes concertístiques, tant al nou auditori com als cicles musicals del Liceu; la més destacada fou l'activitat de l'Associació Musical de Barcelona. Aquesta associació, en la qual feu l'aprenentatge com a director Joan Lamote de Grignon, oferí concerts simfònics esporàdics, sempre extraordinaris pel repertori i els protagonistes; col·laborà amb la Schola Cantorum de París, sota la direcció de Charles Bordes (1901), amb els *Espectacles i audicions Graner* (1905), amb entitats catalanes com l'Orfeó Català, l'Orfeó Barcelonès, l'Orfeó Gracienc, l'orquestra del Liceu o l'Associació de Lectura Catalana, o es posà sota la batuta de Siegfried Wagner (1907) per escoltar les obres de Wagner i del seu fill. La voluntat de renovació del repertori es descobrí en accions

com l'estrena a Espanya de la *Missa Solemnis* de Beethoven, oferta en diversos concerts successius durant el març de 1906 a causa de la seva gran dificultat. A partir de 1907, l'Associació Musical de Barcelona incrementà la seva presència concertística a la ciutat i des del març de 1908 la seva activitat s'estabilitzà durant alguns anys fins a l'aparició d'altres entitats similars. El Festival Grieg, amb motiu de la mort del músic, el concert d'honor al rei Alfons XIII, l'estrena de *Les béatitudes*, de César Franck, i els monogràfics dedicats a Schumann, Beethoven o Saint-Saëns foren els trets característics de la temporada de 1908, realitzada en el marc dels *Concerts de quaresma* del Liceu; aquell mateix any muntà una temporada de tardor al Liceu en què participà el director Vincent d'Indy i la quaresma següent un altre cicle amb la col·laboració del director wagnerià Franz Beidler, el compositor Gabriel Fauré, que hi estrenà el seu *Rèquiem*, i el violoncellista Pau Casals.

Per festejar la inauguració del Palau, l'Orfeó Català oferí, a partir del 13 de febrer del 1908, tot un seguit de concerts interpretats per l'entitat coral ajudada d'una orquestra formada per a l'ocasió i de l'orgue de la casa Walker, inaugurat per Alfred Sittard. Naturalment, la programació acudí al repertori vocal i organístic internacional i d'autors catalans com Millet, Pedrell, Morera, Nicolau o Daniel. En temporades següents es repetí aquesta experiència tan profitosa i implicaren intèrprets catalans com Casals, Benvingut Socias, Vicenç M. de Gibert, Josep M. Comella, Maria Pichot, etc.

La creació de l'Orquestra Simfònica de Barcelona (OSB) fou la primera iniciativa orquestral estable del moment, gràcies tant a la necessitat de consolidar una activitat precària com a l'efecte beneficis de dues visites orquestrals, la de l'Orquestra Sinfónica de Madrid, dirigida per Enrique Fernández Arbós, durant el 1909 i el 1910, i la de l'Orquestra Tonkünstler de Munic, dirigida per José Lassalle, també el 1910. La proximitat humana dels membres de la Sinfónica de Madrid, que interpretaren una exquisida *Novena simfonia* beethoveniana i feren conèixer alguns autors espanyols com les cèlebres instrumentacions de la *suite Ibèria*, d'Albéniz, animaren Joan Lamote de Grignon a fundar l'OSB sota el patrocini d'Eusebi Bertrand i Serra; aquesta entitat simfònica oferí audicions a moltes ciutats i pobles. El repertori habitual estava format per autors alemanys, francesos, russos i catalans. Paradigma de la nova política concertística fou l'estrena a Espanya de la *Missa en si menor* de J. S. Bach, al novembre del 1911, en el marc d'un Festival Bach. La tasca de l'OSB fou institucionalment inestable per la tradicional indiferència dels poders públics i per l'aparició d'institucions simfòniques noves, com l'Orquestra dels Amics de la Música, l'Íntima de Concerts i l'Orquestra Pau Casals; l'OSB patí de valent la creixent competència i la qualitat de l'orquestra de Casals, cosa que provocà certes tensions entre els protagonistes, fins que Casals sabé integrar la tasca directorial de Lamote en els seus projectes. L'OSB feu una feina d'alta qualitat, entre la qual destaca la Primera Manifestació Simfònica d'Autors Ibèrics, celebrada entre l'octubre i el novembre de 1921, que tornà una vegada més sobre el repertori espanyol i català.

La més rellevant de totes les institucions del moment, però, fou l'Associació de Música Da Camera creada el 1913 per uns joves pertanyents a l'Acadèmia

Calassància, sota el consell de bona part dels afeccionats més rellevants de la societat musical catalana del moment. La resposta del públic a uns concerts reservats a un nombre limitat de socis fou en alguns moments excessivament frívola, com denuncià Josep Carner en *La creació d'Eva i altres contes* (1922), en què evocava irònicament els sorolls que acompanyaven els actes dels concerts. Però l'activitat de l'Associació de Música Da Camera fou valenta, molt representativa dels valors musicals del moment i compromesa en el conreu de la música de la més alta qualitat. La projecció social de l'entitat li valgué un caràcter representatiu que la portà a formar part de la comissió organitzadora del Congrès de la Societat Internacional de Musicologia (SIM) el 1936. Un dels trets característics de l'entitat fou el dels concerts monogràfics, com l'interpretat per la Société des Concerts d'Autrefois, l'homenatge a Granados (1916), amb motiu de la seva tràgica mort; la sessió Beethoven (1918), a càrrec d'Édouard Risler, piano; la sessió Ricard Viñes (1919), amb tot un seguit d'estrenes dedicades a l'interpret; música pastoral dels segles XVI-XVIII, amb la participació de Wanda Landowska al clavicèmbal; el recital Chopin (1921), a càrrec d'Alfred Cortot; el recital de cançons russes (1922), per M. Davidoff i V. Andoga-Juroff; els Trios de Schumann i Beethoven (1923), pel trio Casals, Thibaud, Cortot; el Festival Beethoven, amb la *Novena simfonia*, a càrrec de l'Orquestra Casals i l'Orfeó Català; música del segle XVIII (1923), a càrrec del Münchener Vereinigung für Alte Musik; el Festival Ravel (1924), amb la presència del músic; el Festival Falla (1925), amb les primeres audicions d'*El amor brujo*, *El retablo de Maese Pedro* i *El sombrero de tres picos*; el Festival Schönberg (1925), amb la primera audició del *Pierrot Lunaire*; el Festival Juli Garreta, amb motiu de la seva mort; nou Festival Falla (1926), amb l'estrena mundial del *Concerto*, amb la presència de Wanda Landowska; el de cants espirituals negres (1926), per The Fisk Jubilee Singers; el festival monogràfic dedicat a Jaume Pahissa (1927), amb obres per a orquestra i per a cant i piano; la sessió en honor de l'Orfeó Català (1928), amb la interpretació de la *Missa Solemnis*, de Beethoven; la sessió Joaquín Turina (1928); la del centenari de la mort de Schubert (1928); la sessió en honor d'Ottorino Respighi (1929); la sessió Honegger (1929), amb la presència del compositor; la sessió Robert Gerhard (1929), amb un seguit d'estrenes; la curiosa commemoració del Centenari del Romanticisme (1930); sessió de la Moderna Escola Espanyola (1931), amb obres de la denominada Generació del 27; el Festival Darius Milhaud (1932), amb estrenes d'aquest compositor; el Festival Stravinsky (1933), amb les primeres audicions de la *Simfonia dels Psalms*, *Capriccio* o *L'ocell de foc*; el Festival Richard Strauss (1934) i el Festival Mozart (1936). El 1930 van engegar els cicles d'*Audicions íntimes*, per tal d'oferir concerts més exquisits a un nombre més reduït de públic. En total sumaren més de tres-centes audicions i feren possible la familiarització amb la música més exquisida del passat i del present, sense distincions. Una de les tasques de més relleu de l'entitat fou esdevenir l'ànima de la Lliga d'Associacions Musicals de Catalunya, constituïda per la Comissió d'Educació General de la Mancomunitat amb la voluntat de difondre arreu de Catalunya els repertoris orquestrals més rellevants.

És en un context com aquest que cal situar la creació de l'Orquestra Pau Casals. Esmento aquesta institució, eix de la nostra trobada, per afany de rigor expositiu, si bé no m'estendré en els comentaris. D'ella sorgí l'Associació Obrera de Concerts. Fundada el 1925 pel mateix Casals en un context d'utopia socialista, donat que els estatuts expressaven clarament les condicions per formar part de l'entitat, entre les quals hi havia la de l'extracció social obrera. Oferí dotze concerts per temporada. També en sorgí l'Institut Orquestral per agrupar els obrers que tenien coneixements musicals a fi d'oferir concerts-mítin en les barriades obreres.

També cal esmentar la Societat Filharmònica de Barcelona, apel·latiu emprat per diverses entitats en el curs del primer terç del segle xx, creada pel compositor i violinista Joan Manén, amb la pretensió d'oferir concerts simfònics regularment. La Junta estava formada per Joan Manén, l'ànima de l'entitat; Antoni Massana, que n'era el vicepresident; Joan Gols, secretari; Antoni Mussons, tresorer. I també en aquests anys va iniciar la seva història l'Associació de Cultura Musical, que projectaria la major part de la seva activitat després de la Guerra. Fundada el 8 de novembre de 1931 amb un concert de l'Orquestra Filarmònica de Madrid sota la direcció de Bartolomé Pérez Casas, formava part d'una federació d'associacions d'àmbit estatal del mateix nom, el secretari de la qual era Josep Subirà, i fou dirigida en els seus inicis per Frank Marshall i un patronat format per Domènec Mas i Serracant, Manuel Rocamora, Eusebi López Sert, Josep Ribalta, Josep M. Roviralta, Tomàs Rosés, Maria Milans, Isabel Llorach i Concepció Mac Croy.

Com a dada curiosa pel que significa d'aproximació a la música del món de la tecnologia, cal indicar també l'activitat concertística de l'associació Discòfils - Associació Pro Música (1935), sorgida de la fascinació que el disc oferia com a eina de consum moderna i estable. Signaven el manifest de la seva creació promots com Anglès, Conxita Badia, Barberà, Clausells, J. V. Foix, Gerhard, Lamote, J. M. Llamaña, Isabel Llorach, Marshall, J. Miró, A. Pi Sunyer, J. Prats, C. Riba, J. L. Sert i Toldrà, entre d'altres, i estigué vinculada estretament al Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània (GATCPAC). La seva activitat començà al març de 1935 amb una audició comentada de la *Cinquena simfonia* de Jan Sibelius a càrrec de Gerhard, seguida d'audicions dedicades a Hindemith, la música medieval i renaixentista, els italians del segle xvii o Schönberg, a càrrec de Gerhard, Mayer, Anglès o Palau.

Completa aquest atomitzat panorama concertístic la presència ocasional d'entitats internacionals de gran relleu, que permeté descobrir el rigor interpretatiu d'algunes orquestres foranes. El 1901 es presentà al Teatre Novetats de Barcelona l'Orquestra Filharmònica de Berlín, sota la direcció d'Arthur Nikisch, amb un programa fet del repertori europeu. L'any següent arribà la Société des Concerts Lamoureux, també al Teatre Novetats. El 1903 arribà el cor de la Schola Cantorum de París, dirigit per Charles Bordes, que incentivà l'interès pel repertori simfonicocoral dels grans noms internacionals com Haendel, Victoria, Lassus, Rameau, Jannquin, Carissimi, Bach, Franck i Palestrina, així com la presència d'obres de Nicolau i de Lamote de Grignon. A l'abril de 1905 tornà la Société des Concerts Lamoureux, dirigida per Camille Chevillard, amb un repertori compro-

mès; el 1908 tornà l'Orquestra Filharmònica de Berlín, dirigida per Strauss, amb obres pròpies i de Beethoven i Wagner; finalment, el 1910 ho feu l'Orquestra Sinfònica de Madrid, que fou l'esperó per a la fundació de la primera orquestra estable a Barcelona, l'Orquestra Simfònica de Barcelona.

EN CONCLUSIÓ

La llista d'iniciatives encaminades a facilitar al públic audicions musicals de gran format pot semblar feixuga i innecessària, però permet fer-se càrrec de la inquietud per la música orquestral que hi havia en les successives generacions d'aficionats a la música de la societat barcelonina, i, per imitació, la de les grans ciutats catalanes del moment. En aquest recull d'activitats musicals dels anys anteriors a la fundació de l'Orquestra Pau Casals no s'hi ha esmentat l'abundosa activitat cambrística, que complementava l'activitat simfònica i que reflectia la creixent demanda de propostes musicals de la societat que va acollir la iniciativa de Pau Casals.

D'ORQUESTRES I MÚSICS A CATALUNYA. 1910-1944

JOSEP MARIA ALMACELLAS I DÍEZ

Societat Catalana de Musicologia

RESUM

L'article és la plasmació escrita de l'exposat en la Jornada al voltant de l'Orquestra Pau Casals (OPC) celebrada a la seu de l'Institut d'Estudis Catalans en data 30 de novembre de 2021. Es fa un retrat genèric de la música instrumental a Catalunya tant pel que fa a les agrupacions musicals autodenominades *orquestra* en el període estudiat, com pel que fa als músics i la seva feina, sense tractar de temes relacionats amb el repertori. Tampoc no s'entra en els àmbits de la música religiosa ni en les músiques escèniques. Es presenta la distribució d'aquestes agrupacions al llarg del país. L'article abraça des de la dècada prèvia a la creació de l'OPC fins a la presentació pública de l'Orquestra Municipal de Barcelona, i inclou tot el període d'activitat de l'OPC.

PARAULES CLAU: Catalunya, música, orquestra, músics, segle XX, festa major.

ON ORCHESTRAS AND MUSICIANS IN CATALONIA. 1910-1944

ABSTRACT

This paper presents the contents of a conference given in the symposium on the Orchestra Pau Casals (OPC), which took place at the headquarters of the Institut d'Estudis Catalans on 30 November 2021. It gives a general description of the instrumental music in Catalonia in the period under study, covering both the ensembles which described themselves as orchestras and the respective musicians and their work, without discussing their repertoires. The spheres of religious music and of stage musics are not dealt with either. The paper goes on to specify the distribution of these ensembles throughout Catalonia. In particular, the time ranging from the decade preceding the creation of the OPC to the public presentation of the Barcelona Municipal Orchestra is covered, including the OPC's entire period of activity.

KEYWORDS: Catalonia, music, orchestra, musicians, 20th century, annual city festival.

L'any 2020 es va programar una sèrie d'activitats per commemorar el 100è aniversari de la creació de l'Orquestra Pau Casals (OPC). La Fundació Pau Casals, el Museu de la Música, l'Auditori de Barcelona i la Societat Catalana de Musicologia van organitzar la celebració de concerts, exposicions, xerrades i conferències al voltant d'aquest esdeveniment. Entre aquests actes s'havien de celebrar unes jornades d'estudi que, com tants altres esdeveniments, es van veure afectats i suspesos per la pandèmia de la covid-19.

La Societat Catalana de Musicologia no va voler desentendre's de la commemoració d'aquest important centenari i va decidir dur a terme una jornada a la seu de l'Institut d'Estudis Catalans, que es va celebrar el dia 30 de novembre de 2021. La Jornada va comptar amb la participació dels doctors Xosé Aviñoa, Joaquim Garrigosa i l'autor d'aquest article, Josep Maria Almacellas i Díez. Aquest article, el precedent i el posterior de la nostra revista són fruit d'aquesta jornada.

L'objectiu de la xerrada i, per tant, d'aquest article, és contextualitzar l'OPC en el món musical de les orquestres a Catalunya. Ampliem el concepte d'orquestra a agrupació instrumental que adopta aquest nom i que té un repertori que abraça tant sardanes com música de ball, concerts, serenates o actes institucionals o religiosos. Es presenta la distribució territorial d'aquestes agrupacions, així com de bandes municipals. Així mateix, s'exposa la situació laboral dels músics en aquest període de la nostra història i les diferents sortides laborals que podien tenir, com ara el cinema, la ràdio, els cafès, etc. També es parla dels problemes i les friccions entre les orquestres pel fet de compartir músics. Finalment, es parla de les orquestres simfòniques del període fins la creació de l'Orquestra Municipal de Barcelona (OMB), l'any 1944.

Tot plegat no és el fruit de la recerca intensiva que podria correspondre a una tesi doctoral, tot i que s'exposen diversos aspectes que obren camins de recerca. Les fonts bàsiques¹ que s'han fet servir han estat: l'hemeroteca de *La Vanguardia*,² l'*Anuario Musical* de l'any 1930,³ la pàgina web de la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica,⁴ l'hemeroteca de la Biblioteca Nacional⁵ i el blog de Josep Loredó Moner.⁶ Com es veurà, també hi apareixen informacions de treballs i recerques anteriors meves i altres referències i fonts. Per a l'ampliació de dades, caldria consultar l'Arxiu de Revistes Catalanes Antigues (ARCA)⁷ de la Biblioteca de Catalunya. També cal fer constar que s'ha fet servir la pàgina web de l'Idescat⁸ com a font en les mencions a població dels municipis.

1. Totes les adreces d'Internet han estat revisades amb darrera consulta entre els dies 3 i 4 d'octubre de 2022.

2. <<https://www.lavanguardia.com/hemeroteca>>.

3. <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003721011&page=14&search=anuario+musical&lang=ca>>.

4. <<https://prensahistorica.mcu.es/ca/inicio/inicio.do>>.

5. <<https://www.bne.es/ca/catalogs/hemeroteca-digital>>.

6. <<https://fotosformacionsmusicaldecatalunya.blogspot.com/>>.

7. <https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/inicio/inicio.do>.

8. <<https://www.idescat.cat/pub/?id=shd>>.

1. PARLEM D'ORQUESTRES

En el marc temporal que volem tractar, entendrem el terme *orquestra* de la manera com la feien servir els mateixos usuaris del terme. Així, *orquestra* serà una agrupació instrumental, habitualment de més de set membres, que treballa tot tipus de gènere musical i que pot tenir diverses formacions instrumentals.

En un article signat per Mestre Jordi de març de 1930 (figura 1), podem llegir que aquestes orquestres, dites *de festa major*, eren formades per tres violins primers, un de segon, un contrabaix, una flauta, dos clarinets, dos cornetins i un fiscorn baix.

Típicas y tradicionales son las fiestas mayores de Cataluña con sus *envelats*, especie de monumental tienda de campaña, que convierte en pocas horas el más solitario paraje en suntuoso salón de baile.

Plato fuerte de las fiestas mayores son, además de los bailes en el *envelat*, el "oficio" a grande orquesta y la serenata a las autoridades que se efectúa en la plaza pública y a la que concurre toda la población, por lo que más que serenata resulta un verdadero concurso, en el cual toman parte todas las orquestas contratadas para la fiesta.

Para efectuar todo este trabajo se fundaron las orquestas denominadas de fiesta mayor, compuestas de tres violines primeros, asumiendo uno de ellos el cargo de director, un violín segundo, un contrabajo, una flauta, dos clarinetes, dos cornetines y fiscorno-bajo, siendo de notar los magníficos efectos que se logran con dicho instrumental, cuando están tratados por un Urgellés, un Escalas o un Coto. estas corporaciones en casos especiales suelen aumentarse con un violoncello, dos trombones y timbales.

FIGURA 1. Formació de les orquestres de festa major.

FONT: Mestre Jordi, «Las orquestas de fiesta mayor», *Gaceta Musical* (Barcelona), any II, núm. 10 (març 1930), p. 1 i 3. També disponible en línia a <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004028980&search=&lang=es>>.

Vegem-ne alguns exemples. Del mes d'agost de 1918 veiem aquesta referència sobre les festes a la Bisbal (figura 2). Llegim com La Principal de la Bisbal, després d'acompanyar una missa cantada, sortia a tocar sardanes. Tot seguit, passava a fer un concert vermut al qual s'afegia un trio de violí (Josep Munner), violoncel (Ramon Bernard) i piano (Júlia M. Huarte). A la tarda, La Principal de Palafrugell feia una audició de sardanes i un concert i, a la nit, un ball.

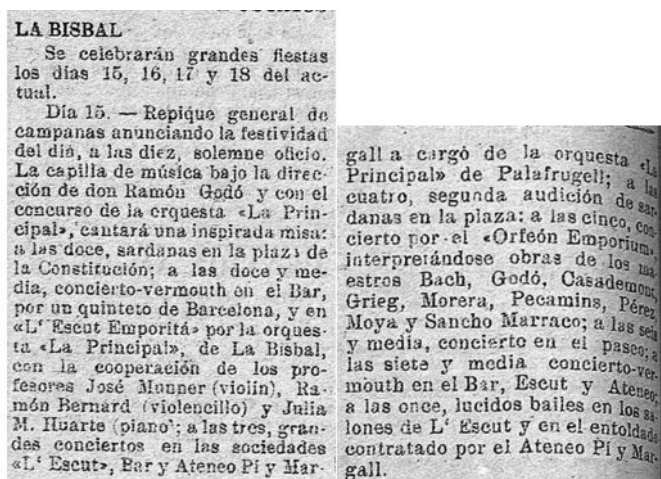


FIGURA 2. Exemple de feina d'orquestra de festa major.

FONT: *El Norte: Diario Tradicionalista*, any IX, núm. 2604 (14 agost 1918), p. 2.

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica a <https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1003546943>.

D'uns anys després, podem llegir un dia complet de La Principal de Sant Sadurní d'Anoia a la Granada (figura 3). A mig matí va a l'estació acompanyant l'orfeó L'Aliança a rebre el president de la Societat Euterpenca dels Cors de Clavé. A la tarda, participa en el concert de l'orfeó, tocant sola *Els cants de la terra* i la *Rapsòdia hongaresa* núm. 2, de Liszt, i acompanyant l'orfeó en *Les flors de maig* i *La Maquinista*, ambdues de J. Anselm Clavé. Va completar el dia amb la celebració d'un animat ball.

I encara, per arrodonir aquest retrat del que són i fan aquest tipus d'orquestrs, una notícia del mes d'agost de 1933 (figura 4). A Sant Gregori hi ha hagut la festa major i hi han actuat dues orquestres. Cal tenir en compte que aquest poble tenia una població censada d'uns dos mil habitants. En dos dies diferents (la festa va durar tres dies), dues orquestres hi són presents: La Principal de la Bisbal, que ofereix sardanes, balls i peces de concert, i Els Únics, de Cassà de la Selva, que toca sardanes i balls.

Veiem, doncs, com aquestes agrupacions completen les necessitats musicals de qualsevol vila o ciutat en les seves festes majors.

Llegim un prospecte publicitari d'una orquestra (figura 5). En aquest cas l'orquestra Monné d'Olesa.⁹ Cal explicar que aquesta orquestra venia de l'escissió d'Els Nois, de la qual parlarem més endavant.

9. D'aquesta orquestra s'ha publicat el llibre: Montserrat CASTELLVÍ I MARTÍ, Teresa SOLER LLOBET i Rafel MITJANS BERGA, *El llegat dels músics Monné d'Olesa i d'Esparreguera*, Esparreguera, Altafulla, 2019.

LA GRANADA

Como era de esperar, un verdadero acto de simpatía y afecto constituyó el festival que organizó el día 28 en su local social, el orfeón «L'Aliança», con motivo del primer aniversario de su fundación.

Presidió el acto el presidente de la Sociedad Euterpane de los Coros de Clavé, don José Capdevila.

A la una y media de la tarde el mencionado orfeón salió en corporación de su local, precedido de la orquesta La Principal de San Sadurní de Noya, dirigiéndose a la estación en espera del tren en que llegaba el señor Capdevila, dispéndole una cariñosa acogida.

A las cuatro y media empezó la fiesta, dando el orfeón un concierto bajo la batuta de su maestro director don Carlos Sabat, entonando «El cant de la Senyera» y «L'Empordà».

A continuación la orquesta interpretó «Els cant de la terra», y seguidamente por toda la masa coral «Les flors de malg», cosechando unánimes aplausos de la numerosa y distinguida concurrencia que llenaba el vasto salón de dicho local.

Durante el descanso la orquesta ejecutó la «Rapsodia húngara núm. 2», de Liszt.

La segunda parte fue a cargo también del mencionado orfeón, cantando «Els orfeonistes» y la «Sardana de les monges».

Seguidamente el presidente de la Federación dirigió la palabra al público, explicando la significación de la obra del Inmortal Clavé, siendo acogidas sus últimas palabras con una calurosa y delirante ovación.

Como final de la fiesta la sección de hombres, juntamente con la orquesta, interpretó «La Maquinista», a la que se dedicaron fargos y ensordecedores aplausos.

Por la noche, y en honor de las gentiles y distinguidas señoritas que componen el elemento femenino de dicho orfeón, se celebró un baile que duró hasta altas horas de la madrugada, retnando gran alegría y entusiasmo entre los concurrentes.—Piquer.

FIGURA 3. Exemple de repertori d'orquestra de festa major.

FONT: *La Vanguardia*, any LI, núm. 21296 (28 maig 1932), p. 30. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1932/05/28/pagina-30/33196169/pdf.html>>.

SAN GREGORIO

En la escuela nacional de niñas dirigida por la profesora doña Carmen Riús, se ha abierto una exposición de labores efectuadas por las alumnas de dicha escuela durante los últimos cursos.

Según la opinión general entre quienes la han visitado, los trabajos expuestos en esta manifestación escolar son muy notables y dignos de los mejores elogios.

—Los esposos Gregorio Vila y Paquita Vidal gozan de la ventura de verse padres por cuarta vez, con el nacimiento de una robusta y hermosa niña, venida al mundo esta semana.

Felicitamos a los expresados consortes, amigos nuestros.

—Con mucha concurrencia de forasteros, se celebró la fiesta mayor, amenizada por la orquesta «La Principal» de La Bisbal, la cual nos dió a conocer un repertorio modernísimo de sardanas, bailes y piezas de concierto.

La temperatura, realmente primaveral, contribuyó eficazmente a la brillantes de esta fiesta.

El tercer día, dedicado a la tornaboda, la fuente de Verdaguer reunió a casi todo el vecindario en este pintoresco lugar, amenizado también con sardanas y bailes que estuvieron a cargo de «Els Unics», de Cassà de la Selva.

—Hemos tenido el gusto de saludar a don Antonio Ribera, oficial primero de la Delegación de Hacienda de la provincia; don Narciso Prat Picó, procurador de los tribunales de la capital; don José Fábregas, veterinario; don Antonio Badia, maestro nacional de Jafre, y don Joaquín Saurina, director de la graduada de niños de Amer. Este último pasa aquí la temporada de vacaciones.—Corresponsal.

FIGURA 4. Festa major de Sant Gregori.

FONT: *La Vanguardia*, any LII, núm. 21663 (2 agost 1933), p. 12. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1933/08/02/pagina-12/33186369/pdf.html>>.

**Grans jolas
de concert**

**Escollit repertori
de Sardanes**

**Extens i variat re-
pertori de música
moderna i antiga
per a Concerts
i Balls**

**Orquestra
Monné d'Olesa**

Música Religiosa
(aprobada)

Misses a dos i tres veus
dels millors compositors

Conjunt immillorable

Orquestra Monné d'Olesa

Repertori d'obres musicals
d'autors estrangers i espanyols

Tanhauser	Wagner
Loengrin	id
Rienzi	id
Cavalleria Rusticana	Mascagni
Bohème	Puccini
Tosca	id
Gioconda	Ponchielli
Mignon	A. Gnomás
Meístófeles	Boito
Aida	Verdi
Carmen	Bizet
Rupssien Rapsodia	Michiels
Suite Oriental	Popy
» Egiptien	Luigin
» Turque	Gaiwin
Brisas de España	C. Noguerras
Salimbanguis	Ganne
Aires Andaluzes	Lucena
Doña Francisquita	Vives
Maruxa	id
Bohemios	id
Ruy-Blas	Acevedo

Orquestra Monné d'Olesa
PRIMERA CATEGORIA

El Casario	Guridi
Molinos de viento	Luna
La Holandesita	Kalman
Maniobras militares	id
Cançó d'amor i de guerra	M. Valls
Huésped del Sevillano	Guerrero
La del Soto del Parral	S. Vert
La Montería	Guerrero
Eva	Suppe
Die Fran Meisterin	id
Un dia en Viena	id
La Canción del Olvido	Serrano
Guillermo Tell	
Mario Spada	
Rondalla	Granados
Flors boscanes	
Motius populars catalans	Gironella
Marcha Nupcial	Goberna
Retraite Tartere	(A.) Monné
La Alsaciana	Guerrero
La Duquesa del Tabarin	
Suite Española	
» Granada-Sevilla	Albéniz
El Dictador	Mulán
Souvenir de Haydn (solo violi)	
Capricho de Flauta	
Cançoneta Napolitana	Callizeie
Talismán	Vives
Sorrentina (corda sola)	A. Gravalosa
Suite Ibérica (corda sola)	Vinals

AVISOS I CONTRACTES:
F. Monné (Quicu d'Olesa)
Olesa de Montserrat - Telèf. 34

FIGURA 5. Prospecte de l'orquestra Monné d'Olesa.

FONT: Arxiu Artur Sala i Lladó. Extret de <<https://fotosformacionsmusicalsdecatalunya.blogspot.com/search/label/OLESA%20DE%20MONTSERRAT%20%283%29>>.

Pel que ara ens ocupa, podem llegir com es destaca la gran oferta musical que ofereix l'agrupació: des de jotes i sardanes fins a repertori de concert, ball i música religiosa. En la llista d'obres musicals hi ha un repertori de base operística, de sarsuela i altres peces populars en aquest període. El prospecte correspon a la temporada de 1929.

Per poder donar el servei eclèctic del qual estem parlant, ens trobem tant aquelles orquestres que ofereixen l'audició de sardanes amb la seva formació d'orquestra, amb violins i clarinets, a més dels cornetins o el contrabaix, com aquelles que tenen dues formacions instrumentals.

En aquest segon cas, hi ha l'exemple de la Cobla-orquestra Barcelona - Albert Martí. Observem les dues formacions instrumentals i la compaginació d'instruments dels músics.

En la primera fotografia (figura 6) podem observar la formació de cobla. D'esquerra a dreta i de davant al darrere: flabiol i tamborí, dos tibles, dues tenores, dues trompetes, dos fiscorns, trombó i contrabaix.



FIGURA 6. Cobla-orquestra Barcelona - Albert Martí en la seva formació de cobla (1929).

FONT: <<https://fotosformacionsmusicalsdecatalunya.blogspot.com/search/label/BARCELONA%20%2801%29>>.

En la segona fotografia (figura 7) tenim dos clarinets, flauta travessera, tres violins, fiscorn, dues trompetes, viola i contrabaix. Aquesta formació coincideix amb la que llegíem com a característica, segons l'article que he comentat al principi d'aquest apartat.

Pel que fa a la compaginació d'instruments i músics, en aquest cas, el flabiol (Narcís Cla i Vilar) es compagina amb el violí; el 2n tible (Jacint Hereu i Sallés, *Cinto*) ho fa amb la flauta; el 1r tible (Joan Puig i Deulofeu, *Joan de Pals*) també toca el violí; el 1r tenora (Albert Martí i Galceran) és un dels clarinets; el 2n tenora (Pere Forment) és l'altre clarinet; els dos trompetes (Antoni Frigola i Vives i Enric Martí i Llata) i el 1r fiscorn (Josep Torres i Font) mantenen el seu respectiu



FIGURA 7. Cobla-orquestra Barcelona - Albert Martí en la seva formació orquestral (1929).

FONT: <<https://fotosformacionsmusicaldecatalunya.blogspot.com/search/label/BARCELONA%20%2801%29>>.

instrument; l'altre fiscorn (Ramon Mayans i Roca) passa a tocar el violí; el trombó (Josep Boldú i Farreny) passa a viola i, finalment, el contrabaix (Antoni Rosell) toca el mateix instrument en les dues formacions.

Aquestes polivalències i l'eclecticisme del repertori que abraçaven ens poden fer dubtar del nivell tècnic d'aquests músics. Res més lluny de la realitat. Per exemple, en aquesta mateixa formació que acabem d'analitzar, l'Albert Martí, que va donar nom a la formació, tocava a la Banda Municipal de Barcelona (BMB), dirigida per Joan Lamote de Grignon, o Narcís Cla va tocar el violí a l'OPC.

També podem veure la composició de la Unión Filarmónica en aquest anunci de la festa major de Banyoles de l'any 1913 (figura 8). En el programa general de les festes llegim que va tocar el dia 24 a dos quarts de sis de la tarda, una *serenate* davant del local del Fomento de Cultura y Sport, que l'havia contractat. A un quart de set feia una altra *serenate* a la plaça de la Constitució. El dia 25, a les 11 del matí, a la plaça de la Constitució, va oferir un gran concert matinal i a la tarda, a la mateixa hora i llocs que el dia anterior, sengles *serenate*.

Pel que fa als músics, cal destacar que en Cassià Casademont va ser viola de l'OPC i de l'OMB, a més d'eminent compositor. En Juli Jarque va ser membre de l'OPC i violí de les agrupacions i orquestres de Ràdio Barcelona els anys vint i trenta del segle passat. Fausto del Cerro va pertànyer a la primera OMB i va escriure una bona quantitat d'obres de ball.¹⁰ Josep Font va ser viola de l'OPC. Josep Nori va ser membre de la BMB i de l'OPC. Finalment, Pere Freixas va ser clarinet de la BMB.

10. <<https://datos.bne.es/persona/XX1439938.html>>.

VILA DE BANYOLAS

FESTA MAJOR DE 1913

Cartell general de las Firas y Fiestas que se celebrarán durante los días 23, 24, 25, 26 y 27 d' Octubre.

PROGRAMA

DIA 23

AL MITJ DIA.—Repicament general de campanes anunciant les festes.

TARDE.—A les 4.—Lo tradicional **Ball de Passada** per l'orquestra «Los Juncans», ab acompanyament de Gegants, Cap grossos y Caballins.

A les 6.—**Solemnas Completes** en l'Església de Sant Estebe. Grans lluminaries en els principals edificis, en les societats d'aquesta Vila y Casas Consistorials.

Inauguració de la Fira en el precós Passeg de l'Industria.

A les 8 del vespre.—**Sardanes** a la Plassa de la Constitució per las orquestres «Los Juncans» y «Unió Banyolina».

DIA 24

MATÍ.—**Gran aubada** per las orquestres.

A les 10.—**Ofici Solemne** en l'Església del Monastir, ab assistència del Magnífic Ajuntament y Comissions de Festes.

A les 11.—**Sardanes llargues** a la Plassa de la Constitució, per les molt renombrades orquestres «La Principal», de La Bisbal; «Los Juncans», d'aquesta Vila; «La Principal», de Palafrugell; y «Los Montgrins», de Torroella.

TARDE.—A les 2.—**Grans Concerts instrumentals** en les Societats «El Ateneu Banyolense», «Círcol de Catòlics», «La Lliga», «L'Amistat» y «Foment de Cultura y Sport».

UNIÓN FILARMÓNICA

Orquesta contratada por el FOMENTO DE CULTURA Y SPORT

compuesta de los profesores siguientes:

D. Casiano Casademont.	Maestro Compositor y Violin, DIRECTOR
" Julio Jarque	Violin solista
" Fausto del Cerro	Violin solista
" José Font	Viola
" Mario Simón	Contrabajo solista
" Carlos Vallés	Flauta y flautin solista
" José Mori	Clarinete solista
" Pedro Freixas	Clarinete
" José Clará	Cornetín solista
" Francisco Borrás	Cornetín
" Pablo Guanter (Rosinyol)..	Fiscorno solista

A les 9.—Solemne Ofici en l'Església de A les 6 y quart.—Serenate a la Plassa per

FIGURA 8. Formació de la Unión Filarmónica.

FONT: *Juventud*, any II, núm. 22 (Banyoles, 12 octubre 1913), p. 1. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica a <https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1001563039>.

S'ha de fer esment que, a mesura que s'avança en el segle XX, el jazz i els ballables que se'n deriven van agafant més força i èxit popular. I això es reflecteix, com no pot ser d'una altra manera, en el repertori i, consegüentment, en la formació instrumental. La corda va minvant i creix la presència de clarinets i metalls en les orquestres. Això es veurà, fins i tot, en el nom de les orquestres, les quals agafaran, en força ocasions, noms anglicitzats, com Jovenivol's Orchestra, Demon's Jazz, Napoleon's Band, Crazy Boys, Melody's Boys...

2. LA MÚSICA EN EL TERRITORI CATALÀ

Anem ara a exposar la seu de les orquestres que hem pogut documentar. Ho farem amb alguns mapes d'elaboració pròpia i, posteriorment, amb resums nu-

mèrics. Per tenir una idea més general del contacte amb agrupacions musicals d'arreu, es presenten mapes tant de tot el període estudiat com de períodes parcials.

En el primer mapa es pot veure la presència de bandes municipals arreu del país (figura 9): 58 municipis tenien banda, segons les fonts comentades. El fet que hi constin no significa que tinguessin vida activa i real al llarg de tot el període, però sí que van fer alguna o algunes actuacions. Es pot comprovar la preeminència d'aquest tipus d'agrupació a la meitat sud del país.

Encara en el camp institucional, presentem el mapa de les orquestres municipals en el període 1910-1944 (figura 10). Cal fer la mateixa prevenció de les bandes, en el sentit que no es garanteix que estiguessin actives al llarg de tot el període, però sí que ho van estar en algun moment. Les dues poblacions amb marca groga (Figueres i Reus) tenien orquestra de societats privades. A més d'aquestes dues poblacions, tretze tenien orquestra municipal o depenent de l'escola municipal de música. Observem que, en aquest cas, el pes és al nord-est del país.

A continuació exposem la seu de les orquestres de les quals hem estat parlant. En els mapes s'inclouen agrupacions que prenen el nom de *orquestra*. Amb el benentès que, com hem dit, aquest terme recull un eclèctic conjunt de grups: des d'orquestres simfòniques fins a orquestres de *jazz*, passant per orquestres de cambra o de sardanes. També s'inclouen orquestres de teatres, de cinemes i de locals on hi

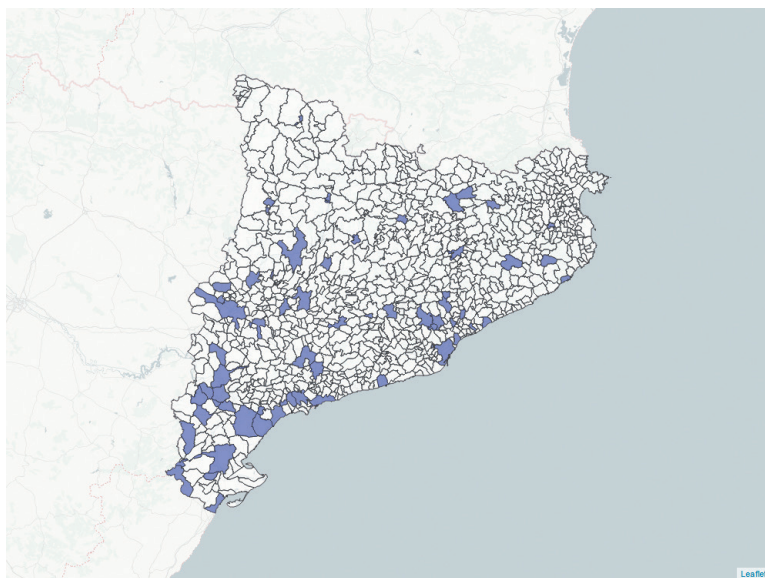


FIGURA 9. Municipis amb banda en el període 1910-1944.

FONT: Elaboració pròpia.

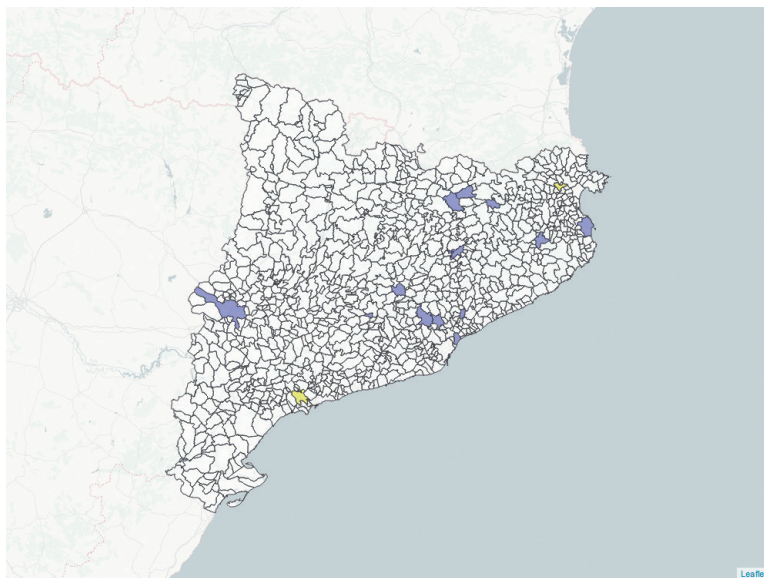


FIGURA 10. Municipis amb orquestra municipal en el període 1910-1944.
FONT: Elaboració pròpia.

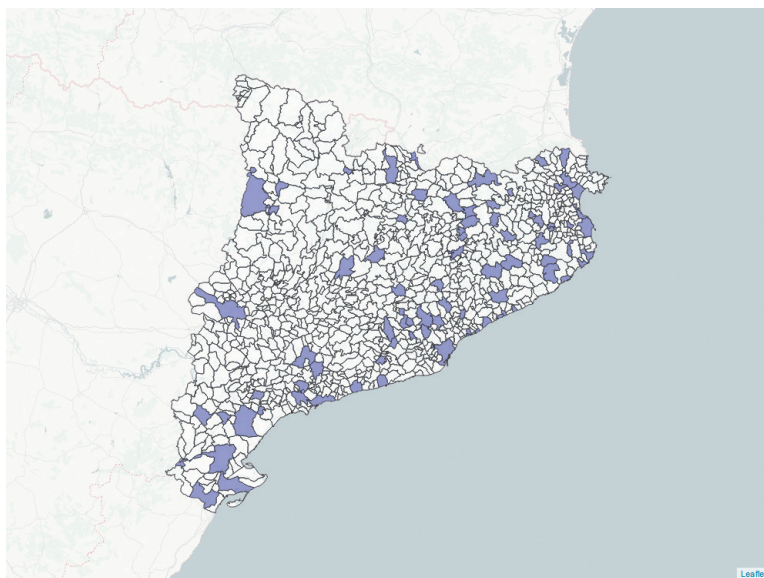


FIGURA 11. Orquestres en la dècada 1910-1919.
FONT: Elaboració pròpia.

havia música. De tot plegat en parlarem més endavant. No s'inclouen les orquestres de repertori religiós.

Hem optat per presentar mapes de tres dècades separades i un darrer de tot el període.

Comencem per la dècada 1910-1919 (figura 11). Trobem 252 orquestres de 81 poblacions diferents, 46 de les quals són de la ciutat de Barcelona. Observem que a les comarques lleidatanes només 6 poblacions (Lleida, Tremp, la Poble de Segur, Torà, la Seu d'Urgell i Bellver de Cerdanya) tenien orquestra. La resta del territori quedava més repartit.

En la dècada següent, que entenem de 1920 a 1929 (figura 12) trobem fins a 375 orquestres de 109 poblacions, 111 de les quals són de la ciutat de Barcelona. La repartició és una mica més homogènia, tot i que en les comarques pirinenques lleidatanes només trobem orquestra a 4 poblacions: Talarn, la Poble de Segur, Coll de Nargó i la Seu d'Urgell.

En el període següent, de 1930 fins al mes de juny de 1936 (figura 13), l'aixecament militar feixista va estroncar tota la vida estival de festes majors i la documentació consultada fa minvar la presència de les orquestres d'una manera molt important. En aquests anys, trobem fins a 487 orquestres repartides per 130 municipis, 180 de les quals són de la ciutat de Barcelona. L'expansió pel territori és

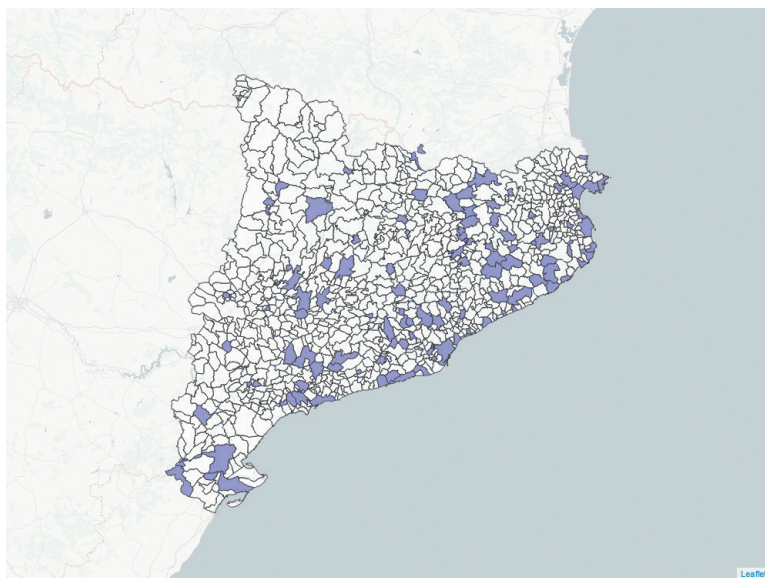


FIGURA 12. Orquestres en la dècada 1920-1929.

FONT: Elaboració pròpia.

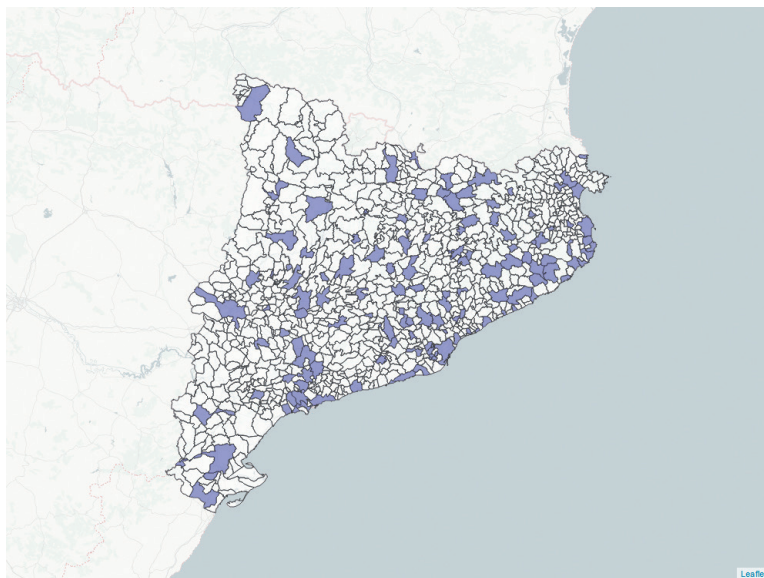


FIGURA 13. Orquestres entre el 1930 i el juny de 1936.
FONT: Elaboració pròpia.

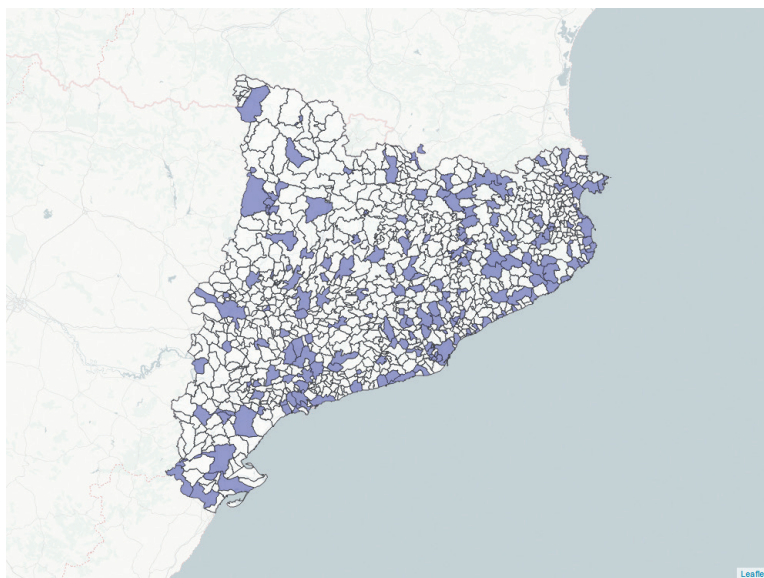


FIGURA 14. Orquestres en el període 1910 - abril 1944.
FONT: Elaboració pròpia.

evident: només dues comarques —l'Alta Ribagorça i el Moianès— no tenien orquestra en aquest període.

En el període de la Guerra, de juliol de 1936 a març de 1939, trobem documentades 78 orquestres de 14 poblacions, 64 de les quals corresponen a la ciutat de Barcelona. En la primera postguerra i fins a la creació de l'OMB, és a dir, en el període d'abril de 1939 a abril de 1944, trobem documentades 192 orquestres de 16 municipis, 174 de les quals són de la ciutat de Barcelona.

Observem, finalment, el mapa de tot el període de 1910 a abril de 1944 (figura 14). Només a l'Alta Ribagorça no hi ha una orquestra documentada en el període. Totes les altres comarques del país en tenen alguna. Hem documentat 1.013 orquestres. La localitat queda documentada en la majoria dels casos, tot i que n'hi ha 27 de dubtoses. Un total de 180 municipis van tenir una orquestra en el període estudiat.

Per comarques, la repartició és la següent:

TAULA 1
*Quantitat d'orquestres per comarques
(1910 - abril 1944)*

<i>Comarca</i>	<i>Total</i>
Alt Camp	14
Alt Empordà	29
Alt Penedès	12
Alt Urgell	4
Anoia	26
Bages	34
Baix Camp	15
Baix Ebre	6
Baix Empordà	37
Baix Llobregat	31
Baix Penedès	7
Barcelonès	434
Berguedà	14
Cerdanya	8
Conca de Barberà	13
Garraf	8
Garrigues	2
Garrotxa	24

TAULA 1
*Quantitat d'orquestres per comarques
 (1910 - abril 1944) (Continuació)*

<i>Comarca</i>	<i>Total</i>
Gironès	30
La Selva	35
Maresme	35
Moianès	1
Montsià	7
Noguera	4
Osona	28
Pallars Jussà	6
Pallars Sobirà	3
Pla de l'Estany	7
Pla d'Urgell	2
Priorat	6
Ribera d'Ebre	3
Ripollès	20
Segarra	11
Segrià	9
Solsonès	3
Tarragonès	5
Terra Alta	2
Urgell	8
Vall d'Aran	1
Vallès Occidental	22
Vallès Oriental	43

FONT: Elaboració pròpia.

A part de les 426 orquestres de la ciutat de Barcelona, cal destacar els municipis següents, amb 7 o més orquestres:

TAULA 2
Municipis amb 7 o més orquestres
(1910 - abril 1944)

<i>Municipi</i>	<i>Total d'orquestres</i>
Granollers	26
Girona	21
Manresa	19
Figueres	17
Mataró	16
Igualada	14
Olot	14
Terrassa	12
Ripoll	11
Valls	11
Berga	9
Olesa de Montserrat	8
Vilafranca del Penedès	8
Arbúcies	7
Badalona	7
Cassà de la Selva	7
Reus	7
Sabadell	7
Sant Celoni	7
Santa Coloma de Farners	7
Torroella de Montgrí	7
Vic	7

FONT: Elaboració pròpia.

Una dada significativa és que trobem municipis amb un bon nombre d'orquestres en relació amb la seva població. En destaquem els que tenen fins a una orquestra per a menys de 800 habitants:

TAULA 3
Relació d'habitants per orquestra

<i>Municipi</i>	<i>Orquestres</i>	<i>Població</i>	<i>Habitants per orquestra</i>
Riudoms	2	345	172,50
La Vilella Baixa	2	458	229,00
Tortellà	4	1.204	301,00
Sant Feliu de Pallerols	5	1.593	318,60
Bordils	3	1.011	337,00
Salàs de Pallars	2	740	370,00
Capellades	6	2.275	379,17
Teià	4	1.528	382,00
Prats de Rei	2	783	391,50
Verges	3	1.202	400,67
Granollers	26	12.699	488,42
Solivella	3	1.558	519,33
Torà	3	1.567	522,33
Taradell	4	2.192	548,00
Arbúcies	7	4.056	579,43
Sant Celoni	7	4.192	598,86
Torroella de Montgrí	7	4.264	609,14
Puigcerdà	5	3.090	618,00
Santa Coloma de Farners	7	4.619	659,86
Begur	2	1.372	686,00
Olesa de Montserrat	8	5.621	702,63
Cassà de la Selva	7	5.000	714,29
Berga	9	6.816	757,33
Ripoll	11	8.560	778,18

FONT: Elaboració pròpia. Les dades de població són del 1930, extretes de l'Idescat: <<https://www.idescat.cat/pub/?id=shd>>.

3. UNA MICA D'HISTÒRIA I UN CONCURS

Hem vist que ser músic d'orquestra era una de les principals dedicacions dels músics de l'època. Abans de passar a altres ocupacions i les condicions en les quals es desenvolupava la feina dels músics, vull destacar un parell d'aspectes: les or-

questres que apareixen el 1910 i tenen una història que abraça, com a mínim, fins al 1944, i la convocatòria del concurs d'orquestres de festa major que es va celebrar en el marc de l'Exposició Universal de l'any 1929, la qual cosa dona fe de la importància i el reconeixement que tenien aquestes agrupacions.

En el període estudiat, trobem algunes orquestres que sobreviuen al llarg del període. Algunes venen del segle XIX i fins i tot n'hi ha que encara estan en actiu en l'actualitat amb el mateix nom. Les dades, tant de creació com de dissolució, són, de vegades, controvertides. En la majoria dels casos no hi ha un estudi definitiu sobre aquestes formacions, tot i que d'algunes en trobem opuscles i referències a Internet:

— Muixins, de Sabadell. Orquestra fundada, segons les fonts, l'any 1793 (vegeu-ne el cartell, figura 15), el 1796¹¹ o el 1810.¹² Va actuar fins l'any 1954, en què va tenir un accident d'autocar tornant d'una actuació a Rubí i hi van morir tres músics de l'orquestra.



FIGURA 15. Cartell dels Muixins (1954).

FONT: Arxiu personal de Jaume Nonell Juncosa.

11. Xosé AVINOA, «Orquestra Els Muixins de Sabadell», a *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. X, Barcelona, Edicions 62, 2003, p. 108.

12. Daniel SANAHUJA I CAPELLA, «Recordant. Orquestra Muixins», *Quadern de les Idees, les Arts i les Lletres* (Barcelona), núm. 50 (1986), p. 564-565. També disponible en línia a <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7676416>>.

— Escolans, de Sant Sadurní d'Anoia.¹³ Fundada l'any 1827 per Antoni Torrelló i Sàbat. Va estar en actiu fins l'any 1959.

— Fatxendes, de Sabadell. Fundada, segons les fonts, el 1842¹⁴ o el 1852.¹⁵ Va estar en actiu fins l'any 1973.

— Els Nois d'Olesa. Fundada l'any 1847. L'any 1916 es produeix una escissió (figura 16),¹⁶ que dona lloc a un plet que arribarà als jutjats l'any 1928:¹⁷ d'una banda, els Sales (representats per Daniel Pujol i Llorenç Sales) (figura 17), i de l'altra, els Monné (representats per Josep i Francesc Monné).

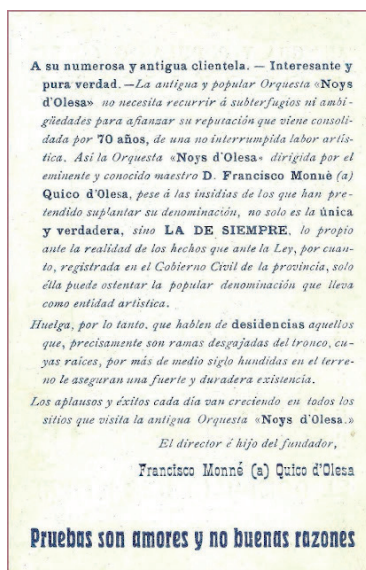


FIGURA 16. Anunci de l'escissió per part dels Monné (1917).

FONT: Arxiu Artur Sala i Lladó. Extret de <<https://fotosformacionsmusicalsdecatalunya.blogspot.com/2018/06/nois-d-monne.html>>.

13. Josep JUANOLA I HERAS i Pere REBORDOSA I GIL, *Orquestra «Els escolans», tota una època*, Sant Sadurní d'Anoia, Ajuntament de Sant Sadurní d'Anoia, Conselleria d'Ensenyament i Cultura, 1985.

14. Xosé AVIÑO, «Orquestra Els Fatxendes de Sabadell», a *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. x, Barcelona, Edicions 62, 2003, p. 108.

15. Jaume NONELL i Lluís SUBIRANA, *Els Fatxendes: una gran orquestra de Sabadell*, Sabadell Fundació Ars, 2006.

16. Podeu trobar una breu explicació d'aquesta escissió, així com del gradual canvi de repertori que es va produir amb l'arribada i èxit del jazz a casa nostra a Anna COSTAL i FORNELLS, «Música i ball a la Catalunya contemporània. Un nou model de festa urbana», en els comentaris al CD *Els balls d'envelat a Olesa. Primers de segle XX*, Olesa de Montserrat, Ajuntament d'Olesa de Montserrat, 2012. També disponible en línia a <http://www.aolesa.com/uploads/libreto_ok561.pdf>.

17. *La Vanguardia*, any XLVII, núm. 19963 (15 febrer 1928), p. 17. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1928/02/15/pagina-17/33209832/pdf.html>>.

Olesa de Montserrat, Octubre de 1916

Sr.

Muy señor mío: Al formarse esta corporación artística, no tiene otro objeto que presentar al público ocho de los más renombrados profesores que componían la "Antigua Orquesta Nois d'Olesa" y tres de indiscutible mérito artístico, entre ellos el joven Lorenzo Sales, violinista concertista, hijo del antiguo Director Francisco Sales, formando un conjunto de 11 profesores.

Contando con grandioso y escogido repertorio de actualidad en bailables de zarzuela y de couplet, como también para funciones religiosas y fantasías de concierto, tanto obligadas como de conjunto, de los más reputados autores.

A continuación detallamos el personal cuyos méritos artísticos son bien conocidos en toda Cataluña.

PERSONAL ARTÍSTICO

Francisco Sales. . . . Violín 1.º y Director
José Pujol. . . . Flauta y Flautín Solista
Félix Valdeperas. . . . Clarinete Solista
Francisco Costa. . . . Contrabajo »
José Torras. . . . Fiscorno »
Juan Riba. . . . Cornetín »
Daniel Pujol. . . . »
Juan Pujol. . . . Violín 1.º

Dicho personal es el que componía la "Antigua Orquesta Nois d'Olesa". Además, forman parte de "La Moderna Orquesta Nois"

Lorenzo Sales. . . . Violín Concertino
Ramón Vidal. . . . Viola y Pianista
Pedro Torruella. . . . Clarinete

No dudando que a la nueva Sociedad dispensará V. la misma confianza que a la anterior, y esperando vernos favorecidos con sus contratos, nos reiteramos de V. afectísimos s. s. g. s. m. e.

"La Moderna Orquesta Nois d'Olesa"

Lluís Duran i Duran

FIGURA 17. Anunci dels Nois-Sales (1916).

FONT: Lluís DURAN I DURAN, *Músics i orquestres d'Olesa*, Olesa de Montserrat, 1994. Extret de <<https://fotosformacionsmusicalsdecatalunya.blogspot.com/2018/06/nois-d-sales.html>>.

Durant molts anys, doncs, el nom Nois anava acompanyat d'un aclariment i s'anunciaven com a Nois-Sales (també com a Moderna Orquesta Nois) o Nois-Monné.¹⁸ La part Monné va acabar les seves actuacions acabada la Guerra, mentre que la part Sales no ho va fer fins als anys cinquanta del segle passat.¹⁹

— L'Antiga del Pep, de Figueres. Es crea l'any 1874 i actua fins l'any 1952.

— La Principal de Palafrugell, de Palafrugell. Fundada l'any 1875, va fer actuacions fins l'any 1977.

— La Farnense, de Santa Coloma de Farners. Fundada l'any 1876, actua fins l'any 1987, ja només en formació de cobla.

— Els Bofills, de Sant Pere de Torelló. Fundada l'any 1879, fa encara algun bolo en formació de cobla.

18. Aquesta família va donar al Museu de la Música un fons documental: <https://ajuntament.barcelona.cat/museummusica/ca/blog/els-musics-monne-dolesa-i-desparreguera?fbclid=IwAR1ivz5h_vxKxYyTJWDBVo_QimiZloqZTM8-Ag9LAYQ7FVnGrCdb8P0WOUA>.

19. Lluís DURAN I DURAN, *Músics i orquestres d'Olesa*, Olesa de Montserrat, 1994.

— La Catalana de Granollers, de Granollers. Fundada l'any 1883, s'extingeix amb la Guerra.

— Els Montgrins, de Torroella de Montgrí. Fundada l'any 1884, segueix en actiu en formació de cobla i d'orquestra de ball.

— La Principal de la Bisbal, de la Bisbal d'Empordà. Fundada l'any 1888, continua en actiu en formació de cobla i d'orquestra de ball.

— Unió Artística de Barcelona, de Barcelona. Creada l'any 1891, encara és en actiu l'any 1939.

— La Principal Olotina, d'Olot. Es funda l'any 1898 i l'any 1934 canvia el seu nom per La Principal d'Olot. Subsisteix actualment en formació de cobla.

— Orquestra Planes, de Martorell. Fundada l'any 1899, va tenir un gran renom sobretot en els anys vint i trenta del segle xx. Com veurem tot seguit, va guanyar el primer premi del concurs d'orquestres amb motiu de l'Exposició Universal del 1929. El 1945 en formava part en Jaume Ventura (conegut com a *Rudy Ventura*).

— Orquestra Torres, de Barcelona. Fundada l'any 1899. No en tenim més notícies, tan sols sabem que l'any 1941 encara és en actiu.²⁰

— Els Rossinyols, de Castelló d'Empúries. Creada l'any 1899, actua fins l'any 1936. El 1945 reneix com a cobla orquestra Pau Rossinyol i desapareix l'any 1951.

— Unió Cassanenca, de Cassà de la Selva. Es crea l'any 1905. Actua amb aquest nom fins l'any 1995, en què canvia a cobla La Nova Unió i desapareix l'any 1999.

— La Principal de Tortellà, de Tortellà. Neix l'any 1910 i deixa d'existir l'any 1965.

Com ja s'ha dit, la importància que tenien aquestes orquestres es va veure reconeguda amb la convocatòria del concurs d'orquestres de festa major que es va celebrar en el marc de l'Exposició Universal de l'any 1929. El repertori presentat per les orquestres ens fa veure també l'eclecticisme que té i els gustos del públic de l'època.

Al concurs, celebrat el dia 6 de setembre de 1929,²¹ s'hi van presentar cinc orquestres: Fatxendes, que va tocar *Hamlet*, de Thomas, i *La Dolorès*, de Bretón; Monné (antiga Nois), que van interpretar *Suite turca*, de Gauwin, i *La del Soto del Parral*, de Vert; Nois d'Olesa (Sales d'Olesa), que van presentar *Las golondrinas* d'Usandizaga, i *Lohengrin*, de Wagner; Planas, de Martorell, que va oferir *Suite égyptienne*, de Luigini-Viñals, i *El caserío*, de Guridi-Viñals, i Unió Artística, de Granollers, que va tocar *Mignon*, fantasia de Thomas, i *La verbena de la Paloma*, de Bretón. L'obra obligada va ser la *Rapsòdia hongaresa núm. 2*, de Liszt.

El jurat el conformaven: Enric Morera, president; Joaquim Zamacois, secretari, i Joan Lamote de Grignon, Jaume Pahissa i Julià Palanca, vocals.

20. *La Vanguardia Española*, any LVII, núm. 23388 (6 setembre 1941), p. 5. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1941/09/06/pagina-5/33105619/pdf.html>>.

21. *La Vanguardia*, any XLVIII, núm. 20449 (6 setembre 1929), p. 4. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1929/09/06/pagina-4/33234991/pdf.html>>.

Els premis, un primer amb una dotació de dues mil pessetes i un segon dotat amb mil pessetes, van ser adjudicats a l'orquestra Planas, el primer, i la Fatxendes, el segon.²² En aquell moment, l'orquestra de Martorell era dirigida per Joan Vinyals Vilaret i l'orquestra Fatxendes per Vicente Petri.

4. ALTRES DEDICACIONS DELS MÚSICS DE L'ÈPOCA

La tasca de les orquestres dites *orquestres de festa major* en el concurs de l'Exposició Universal, tot i la seva importància, no era l'única presència de la música en la vida popular ni en la vida laboral dels músics. Cafès, restaurants, hotels, cinemes, sales d'espectacles, teatres d'òpera, opereta, *music-hall* i sarsuela o audicions a sales de concerts, a part de les celebracions religioses, oferien feina als músics i possibilitats d'escoltar música al públic en general. Fem-ne un repàs que no vol ser exhaustiu.

En el ram de l'hostaleria, trobem músics en diversos locals. Va ser un recurs laboral de complement salarial per a molts bons músics del nostre país. Vegem, per exemple, Eduard Toldrà amb el seu sextet, al cafè Royal (figura 18). Durant les temporades 1933 a 1936, les seves actuacions eren retransmeses per Ràdio Barcelona.



FIGURA 18. Sextet Toldrà al Cafè Granja Royal (1934).

FONT: <<https://www.eduardtoldrasoler.info/eduard-toldr%C3%A0-i-soler/the-violinist>>.

© Arxiu familiar Narcisa Toldrà i Sobrepera.

22. *La Vanguardia*, any XLVIII, núm. 20452 (10 setembre 1929), p. 8. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1929/09/10/pagina-8/33235561/pdf.html>>.

A restaurants també trobem grups instrumentals. Veiem aquest fragment de l'anunci de la pàgina d'espectacles de Barcelona de *La Vanguardia* d'agost de 1919 (figura 19). Fins a tres restaurants tenen músics en aquesta referència: el Gran Café Restaurant Tívoli, al carrer de Casp; el Restaurant Moritz, a la cantonada dels carrers Sepúlveda amb Muntaner, i un conjunt de deu músics al Gran Café Brasserie i Restaurant Colón, que suposem que ja es trobava situat a l'avinguda de la Catedral.

Gran Café Restaurant
Tivoli

EXTRAORDINARIOS CONCIERTOS todas las noches en la espléndida TERRASSE del piso pral. Magníficos salones para banquetes.

La Rabassada

Gran PARQUE DE ATRACCIONES á 400 metros de altura. Estupendas MONTAÑAS RUSAS en el centro de un bosque de pinos. Elegantísimo RESTAURANT. Reservados. Paseo de moda de los Señores automovilistas. Hasta la una de la madrugada. Teléfono G.-6.304.

Restaurant Moritz
CERVECERIA

Conciertos todos los días, de nueva á una noche, en los espaciosos jardines. Cubiertos desde 4 pesetas, con vino.

Diversiones particulares

Gran Café Brasserie
y Restaurant "Colón"

Arrendatario G. M. PETRINA
Nueva dirección — Nueva cocina
Orquesta durante las comidas
Sábado, 23 de Agosto — Almuerzo 7 pesetas
— DEJEUNER —

Hors d'Oeuvre Varié
Riz Napolitaine
Oeufs au beurre noir
Merlan St. Germain
Langouste Sauce Mayonnaise
Cotes de veau Parmentière
Pied de porc grillé
Aux choux de Bruxelles
Sorbets d'ananas
Pâtisserie
Fruits

Almuerzo en la Brasserie 5 platos á elegir
Entrées y dessert 6 pesetas.

Tarde y noche: Gran concierto Instrumental
de 10 Profesores en la gran terrasse.

FIGURA 19. Anuncis d'actuacions musicals a restaurants.

FONT: *La Vanguardia*, any XXXVIII, núm. 16785 (23 agost 1919), p. 13. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1919/08/23/pagina-13/33307728/pdf.html>>.

I encara a hotels, en tenim algun exemple. Així, dels anys vint trobem, com exemple, un anunci (figura 20) de l'Hotel Majestic, en què s'anuncia l'actuació de l'orquestra Salvat.



FIGURA 20. Anunci de l'Hotel Majestic.

FONT: *La Vanguardia*, any XLV, núm. 19468 (13 juliol 1926), p. 9. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1926/07/13/pagina-9/33256240/pdf.html>>.

Al final de la festa de Sant Medir de 1932, les colles van a l'hotel Florida, on actua l'orquestra de l'hotel (figura 21).

A los acordes de la renombrada banda «Lira Hortense», dirigida por el maestro Alejandro Vidal, y a continuación los demás invitados que componen dicha Sociedad, con lujosos «dandeaux», se comenzará la tradicional pasada, que seguirá por las calles siguientes: Camp, Illas y Vidal, Muntaner, Arimón, San Gervasio, Wagner, Balmes, Alfonso XII, Granada, Luis Antúnez, Salmerón, Plaza de Lesseps, Septimania, Vallirana, Prat de la Riba, Zaragoza, Julio Verne, San Gervasio, Plaza de la Bonanova, en su iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Bonanova, donde se celebrará la acostumbrada misa en honor al Santo, después de la cual se comenzará la marcha hasta la ermita, para recibir el tradicional homenaje con la bandera, después de este acto se hará el regreso, dirigiéndose al Gran Hotel Florida, donde se servirá un espléndido banquete, siendo amenizado dicho acto por la celebrada orquesta del hotel.

FIGURA 21. Orquestra de l'hotel Florida.

FONT: *La Vanguardia*, any LI, núm. 21221 (1 març 1932), p. 19. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1932/03/01/pagina-19/33183706/pdf.html>>.

Passada la Guerra es van fer famoses les actuacions a l'hotel Ritz de Bernard Hilda amb orquestra (figura 22).

Un altre tipus de feina, i que va funcionar en les dècades dels anys deu i vint, va ser la que estava relacionada amb el cinema. Es tractava de projeccions en llocs poc habituals o en sales ja especialitzades i amb una plantilla més o menys fixa. Cal destacar, com ja hem fet en anteriors feines, que trobem músics de gran renom i reconeguda talla artística fent aquest tipus d'actuacions.²³

23. Sobre la música als cinemes es pot consultar Josep LLUÍS I FALCÓ, «Música y músicos en la Cataluña silente», a *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes* (en línia) (Alacant), 2002. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/musica-y-musicos-en-la-cataluna-silente--0/html/ff9f231e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#inicio>.



FIGURA 22. Dos anuncios de l'hotel Ritz amb Bernard Hilda.

FONT: *La Vanguardia Española*, any LIX, núm. 23837 (24 gener 1943), p. 4. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1943/01/24/pagina-4/33109450/pdf.html>>. *La Vanguardia Española*, any LIX, núm. 23842 (30 gener 1943), p. 5. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1943/01/30/pagina-5/33109511/pdf.html>>.

Vegem-ne algun exemple. Com a espais inusuals, n'exposem dos.

Així, l'any 1913 al Teatre Principal, una orquestra dirigida pel mestre Francesc Pérez Cabrero il·lustra musicalment la superproducció *Quo Vadis* (figura 23).

FIGURA 23. Anunci de *Quo Vadis* al Teatre Principal.

FONT: *La Vanguardia*, any XXXII, núm. 14521 (6 maig 1913), p. 7. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1913/05/06/pagina-7/33336428/pdf.html>>.

O al mes d'abril de 1916, es projecta la pel·lícula *Christus* al Palau de la Música Catalana, amb música d'una orquestra dirigida pel mestre Joan Lamote de Grignon (figura 24).

**Palau de la música
Catalana**

Demà, a les 6 de la tarda i a dos quarts de 10 del vespre. Primeres projeccions de la grandiosa visió artística-reiniciosa, aprovada per l'autoritat pontifícia:

CHRISTUS

Orquestra baix la direcció del
MESTRE LAMOTE DE GRIGNON

Aquesta visió sols se projectarà durant nou dies i únicament al Palau de la Música Catalana

Despatx de localitats i entrades per a totes les projeccions, a les taquilles del Palau. Entrada general, una peseta.

FIGURA 24. Anunci de *Christus* al Palau de la Música Catalana.

FONT: *La Vanguardia*, any XXXV, núm. 15585 (9 abril 1916), p. 11. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1916/04/09/pagina-11/33317654/pdf.html>>.

A partir de l'any 1926 trobem una orquestra fixa en les projeccions del cinema Coliseum. L'orquestra és dirigida per Blai Net. En els intermedis, l'orquestra interpreta peces del repertori simfònic. En el primer anunci s'informa de la interpretació de l'obertura de *Der Freischütz*, de Weber. La formació arriba a tenir fins a trenta-tres músics, segons l'anunci que podem veure (figura 25).



EXITO — :: — HOY — :: — EXITO
La graciosísima y fina comedia

El mal de las esposas

ESTHER RALSTON y el insuperable
FORD STERLING.—Es un film Paramount.
ESTHER RALSTON.—Es un film Paramount.
TERESITA PLANAS, soprano lírica
THE JOANNYS, siluettistas.

La ESTRELLA de la CANCIÓN FRANCESA

Nitta-Jo

.....

VIERNES, estreno de la joya Paramount

El Ocaso de una Raza
y FESTIVAL

BEEHOVEN

Obertura de LEONORA Núm. 3
SINFONIA Núm 3 «HEROICA» (Integra)
Orquesta compuesta de 33 profesores bajo
la dirección del
Maestro **BLAI NET**

COLISEUM

Teléfono 3535 A

ORQUESTA COLISEUM

DIRIGIDA POR EL MAESTRO BLAI NET

Hoy martes, dos grandes éxitos: EL IDEA-
LISTA, por Agnes Ayres, y VOLUNTAD TRIUN-
FANTE, por Ernest Torrence y Lois Wilson.
Durante el intermedio la Orquesta Coliseum,
dirigida por el maestro Blai Net, ejecutará la
obertura de «Freischütz», de Weber.

PREFERENCIA. 1.50 — GENERAL. 0.50

FIGURA 25. Anuncis del cinema Coliseum.

FONT: *La Vanguardia*, any XLV, núm. 19564 (2 novembre 1926), p. 26. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1926/11/02/pagina-26/33257623/pdf.html>>. *La Vanguardia*, any XLVI, núm. 19696 (5 abril 1927), p. 18. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1927/04/05/pagina-18/33243099/pdf.html>>.

Tot i no ser motiu d'aquest article,²⁴ dedicarem algunes línies a tractar altres àmbits de la vida musical en directe, com són les temporades d'òpera i altres músiques escèniques.

Al llarg del període que estem exposant trobem temporades d'òpera a Barcelona al Gran Teatre del Liceu, al Teatre Principal, al Teatre Bosc (fins l'any 1930 com a mínim), al Teatre Novetats (fins al 1931 com a mínim) i a l'Olympia (fins al 1934). Durant la Guerra hi ha representacions operístiques al Tívoli, on també se'n presenten tot just acabada la Guerra. En aquest darrer cas, dirigides per Josep Sabater.

Arreu del país trobem documentades representacions operístiques a Tarraгона, Sant Celoni, Reus i Manresa.

També queden documentades representacions de sarsuela i opereta al Teatre Còmic, al Centre Aragonès, al Teatre Tívoli, al Teatre Nou, al Teatre Victòria, tots de Barcelona, i a la Societat recreativa La Principal de Vilafranca de Penedès.

A principis dels anys quaranta, passada la Guerra, trobem temporades de sarsuela a Barcelona als teatres Tívoli (director, Moreno Torroba), Coliseum (director, mestre Palos), Còmic (director, mestre Guerrero) i Romea (director, Obradors).

5. LES CONDICIONS LABORALS DELS MÚSICS

El cinema sonor anirà arribant a poc a poc a Catalunya. Els discos i les ràdios s'afegiran als problemes laborals que plantegen els empresaris de teatres.

El mes de setembre de 1921 hi ha notícies sobre un conflicte entre empresaris teatrals i el Sindicat Musical de Catalunya. Aquest volia determinar la quantitat de músics que havien de conformar cada orquestra teatral. Es va acordar que aquest nombre el decidiria l'empresari, de manera que el director i el representant del Sindicat en determinarien la distribució dels instruments. Va quedar pendent d'acordar l'estona del menjar (si havia de ser d'una hora i mitja o dues) i si calia cobrar, com a extraordinari, el temps que es treballés al teatre més enllà de la una de la matinada. Els empresaris deien que no podien fer-se responsables de l'estona que els músics s'havien de quedar tocant, per la demanda de bisos del públic. La posició del governador contenia una certa intransigència:

Hablando de este asunto el gobernador civil con los periodistas, ha hecho recalcar que los músicos tienen gran parte de la culpa de lo que está ocurriendo.

Si continúan —añadió— poniéndose tontos, les prohibiré que toquen en sitio alguno y de esta manera los que tan exigentes se muestran ahora se quedarán luego

24. És bo recordar aquí que l'objectiu de l'article no és fer una llista exhaustiva d'actuacions musicals. Tampoc no són tema de l'article la música escènica, ni la música religiosa, ni la música de cambra. Ens interessa fer un retrat de la presència de la música en directe en la societat i de la feina dels músics per, així, contextualitzar la vida de l'OPC. I també cal recordar que, per fer aquest retrat, les fonts utilitzades són les que s'han mencionat en la introducció de l'article.

sin trabajo. No habrá música en Barcelona y si la hay correrá a cargo de las bandas de los regimientos, que no están asociadas.²⁵

Finalment, es va arribar a un consens.²⁶ L'acord, però, no va tancar les desavinences. L'estona del menjar i l'hora d'acabar la feina continuaven provocant problemes. Així mateix, el nombre de músics que havia de formar part de les orquestres no tenia el vistiplau dels empresaris. I s'hi ha d'afegir la demanda d'augment de sou. L'any 1922 el conflicte es trasllada a sales de ball, balls públics, cabarets i *music-halls*. Els empresaris d'aquests darrers locals van amenaçar amb eliminar les orquestres i substituir-les per un mestre pianista. Pel que fa a les sales de ball, algunes —«Ideal-Salón, Iris Park, Sportmant-Club, Salón Bohemia y Venus-Sport»²⁷— ja tenien orquestres conformades per músics no sindicats, la qual cosa va fer que aquests empresaris es retiressin de les negociacions.

Els empresaris fan accions dràstiques:

El conflicto de los músicos

A consecuencia del conflicto existente entre el Sindicato Musical y los empresarios ayer se suspendió el espectáculo en los music-halls. En alguno de ellos tocó una orquesta de ciegos. En los cabarets se bailó a los acordes, de pianos de manubrio.²⁸

Al conflicte s'hi van afegir algunes sales de cinema, que en van eliminar les orquestres i van projectar pel·lícules, fins i tot, sense música. Amb un augment del sou, els músics van tornar a la feina.

L'any 1923 els empresaris van arribar a tancar els locals. El conflicte va anar allargant-se i renovant-se periòdicament, fins que finalment, l'any 1924, acaba quan la majoria de teatres i altres empreses decideixen contractar músics no associats al Sindicat.

A més d'aquestes qüestions laborals i de confrontació amb l'empresariat, s'anava covant una crisi estructural important. A finals de la dècada d'aquests anys vint llegim diverses notícies que ens aclareixen les causes al·legades per la professió: invasió de música estrangera, música sonora i cinema sonor. Fins i tot, el Consell de Ministres de l'Estat mostra la seva preocupació:

25. «El conflicto de los teatros. El gobernador y los músicos», *La Vanguardia*, any XL, núm. 17988 (1 setembre 1921), p. 6. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1921/09/01/pagina-6/33292927/pdf.html>>.

26. «Conflicto resuelto», *La Vanguardia*, any XL, núm. 18003 (18 setembre 1921), p. 18. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1921/09/01/pagina-18/33294181/pdf.html>>.

27. *La Vanguardia*, any XLI, núm. 18195 (7 maig 1922), p. 19. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1922/04/12/pagina-19/33280014/pdf.html>>.

28. *La Vanguardia*, any XLI, núm. 18197 (10 maig 1922), p. 8. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1922/05/10/pagina-8/33280529/pdf.html>>.

En el Consejo de esta noche se ha hablado también de la necesidad de dictar una disposición en defensa de los músicos españoles, a los cuales la invasión de música extranjera y la implantación del cine sonoro que suprime las orquestas, crea una situación difícilísima. Se ha nombrado una ponencia para estudiar esta cuestión, formada por los ministros de Instrucción, de Trabajo y de Hacienda.²⁹

De l'any 1930 llegim un «Documento elevado por el Sindicato Musical de Cataluña al Excmo. Señor Presidente del Consejo de Ministros»³⁰ en què s'insisteix en l'extensió de la música mecànica i del cinema sonor com a causa de la crisi de feina dels músics:

Como consecuencia de la expansión que va alcanzando la música mecánica y el cine sonoro, invadiendo Cafés, Hoteles, Cines, Teatros, y eliminando de ellos a los artistas cuyos medios de vida dependen del espectáculo público, en Barcelona y en el resto de España se está creando una situación que, por lo angustiosa, pone en peligro hasta la misma existencia de los profesionales del arte escénico en general, y muy particularmente la de los artistas músicos. Hoy día, en Barcelona, suman veinticinco los locales públicos que han instalado o están instalando aparatos mecánico-musicales, entre los que se encuentran cinco teatros de categoría, y efecto de ello es, el que actualmente sean más de trescientos los profesionales de la música que hállanse ante el pavoroso problema de no tener en que ocupar sus actividades para procurarse los medios necesarios para poder subsistir.

I, encara l'any 1930, un article de Joan Gols, amb termes pejoratiu sobre el jazz i la música moderna, insisteix en les mateixes causes (figura 26).

Amb la Segona República, les condicions dels músics no van millorar excessivament.

L'any 1932, la Federació de Sindicats Musicals de Catalunya «tomó el acuerdo de pedir al Gobierno la adopción rápida de medidas eficaces para solucionar la crítica situación de los profesores músicos, creada por el cine sonoro y demás música mecánica. Al efecto nombró una comisión la cual quedó encargada de recabar inmediatamente el apoyo de las entidades musicales de España».³¹

Llegim també, com a exemple, les conclusions de l'assemblea de professors d'orquestra celebrada a València el mes de gener de 1935 (figura 27).

I, ja acabada la Guerra i amb el franquisme en marxa, el mes de juliol de 1939, des del *Boletín Oficial del Estado* (BOE), es fa un intent d'aconseguir que l'atur entre els músics minvi i que les seves condicions laborals millorin (figura 28).

Com a raons de la davallada de la feina s'insisteix en el cinema sonor, les gramols i la ràdio. Es considera una necessitat imperiosa que es puguin interpretar

29. *La Vanguardia*, any XLVIII, núm. 20502 (7 novembre 1929), p. 22. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1929/11/07/pagina-22/33233945/pdf.html>>.

30. Arxiu del Gran Teatre del Liceu, referència 10244-401.

31. *La Vanguardia*, any LI, núm. 21259 (15 abril 1932), p. 9. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1932/04/15/pagina-9/33199652/pdf.html>>.

La invasión de que fueron objeto nuestras latitudes por parte de la música de *jazz*, provocó, hace ya algún tiempo, una crisis gravísima en el profesionalismo musical de todo el mundo. En la profesión y en el arte mismo. No fueron pocos los profesores (y aún en estos días se da el caso) que, abandonando o poco menos, sus viejos y nobles instrumentos tradicionales, se lanzaron, obligados por las exigencias del momento, y por las necesidades de la vida, al estudio de los instrumentos del día. Violoncelistas y violinistas dejaron sus instrumentos de cuerda por el saxofón o por el trombón de varas, cuando no por los tambores, gongos, claxons, bocinas y demás ruidosos chirimbolos inventados por los negros y adicionados a la música civilizada, por los blancos, de una manera sistemática, completamente falta del buen gusto, que en otros tiempos les caracterizara.

Apenas habían, sin embargo, nuestros profesionales, acabado esta labor de adaptación a las citadas exigencias, cuando una nueva amenaza, un nuevo peligro ha venido a turbar la vida de la clase musical de todos los países: la música mecánica, el film sonoro. Y de tal manera lo ha hecho, que no quedan en Barcelona más que un par de salones de espectáculos, y aún de los de segunda categoría, con un trío que amenice la proyección de los films.

FIGURA 26. Fragment de l'article de Joan Gols.

FONT: Joan GOLS, «La crisis del trabajo [sic] en la música», *Música: Revista Musical para España y América* (Barcelona), any II, núm. 15-16 (novembre-desembre 1930), p. 291-292. També disponible en línia a <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0026401882&page=1&search=orquesta&lang=ca>>.

Clausura y conclusiones de la Asamblea de profesores de orquesta.

VALENCIA, 21

El sábado se celebró la sesión de clausura de la Asamblea de profesores de orquesta. Se pronunciaron varios discursos. Se nombró presidente de honor al diputado señor Puig y se aprobaron las siguientes conclusiones:

•Primera.—Implantación en España de la fórmula provisional adoptada por los profesores de Sevilla.

Segunda.—Las Emisoras de Radio deberán tener un conjunto orquestal según la importancia de la localidad donde resida.

Tercera.—Aplicación de la ley de Extranjeros a los profesores de orquesta.

Cuarta.—Que por el Ministerio de Trabajo se dicte una disposición por la que para ingresar en el centro profesional de los Jurados Mixtos de Profesores de Orquesta se necesita un previo examen de aptitud.

Quinta.—Colegiación oficial de los profesores de orquesta.

FIGURA 27. Clausura de l'assemblea de professors d'orquestra.

FONT: *La Vanguardia*, any LIV, núm. 22111 (22 gener 1935), p. 30. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1935/01/22/pagina-30/33137108/pdf.html>>.

ORDEN CIRCULAR de 7 de julio de 1939 declarando obligatorio para los teatros, cines, cafés, salones de té, restaurantes de primer orden, etc., el uso de las agrupaciones musicales en la forma que se dispone.

Los Profesores de Orquesta sufren en nuestro país una crisis de intensidad creciente, provocada de manera especial por razones de orden técnico: cine sonoro, radio, gramolas, etc. Dicho pato supone, como el de otras ac-

tividades, una pérdida económica; pero, al lado de ésta, existe en el presente caso un factor importante: la desaparición en un futuro próximo de la profesión musical, con todas sus consecuencias para el Arte español. Asimismo es conveniente que el Himno Nacional y los declarados oficiales del Movimiento, se interpreten en los lugares públicos de cierta categoría por orquestas, y no por aparatos mecánicos, puesto que con ello se contribuye a realzar más su alto significado.

Por todo ello, y de acuerdo con los Ministerios de Gobernación, Educación Nacional y Organización y Acción Sindical, he dispuesto:

1.ª—Se declara obligatorio para los teatros, cines, cafés, salones de té, restaurantes de primer orden, grandes hoteles y establecimientos similares de las poblaciones superiores a 50.000 habitantes, el uso de las agrupaciones musicales en la forma que a continuación se dispone:

2.ª—En el plazo máximo de veinte días, a partir de la inserción de esta Orden en el BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO, los Gobernadores civiles de las provincias donde radiquen las ciudades a que se refiere el número anterior, asesorados por los Delegados de Trabajo y Sindicales, propondrán al Ministerio de Organización y Acción Sindical los establecimientos que dentro del territorio de su mando vienen obligados a contratar una agrupación musical, así como la composición de ésta.

3.ª—Las categorías que servirán de base para clasificar los establecimientos, al objeto de imponerles esta obligación, deben fijarse: por su tributación a la Hacienda; por los precios de los artículos que se expendan o consuman; por los de las entradas y localidades, y por el aforo de locales. La composición de las orquestas dependerá de la clase y número de profesionales en paro dentro de la población de que se trata, a cuyo afecto se oirá previamente a la Central Nacional Sindicalista.

De esta medida quedarán excluidos, desde luego, aquellos comedores que no sean de distracción ni de lujo, y aquellos otros establecimientos cuya potencialidad económica o significado popular así lo aconsejen.

4.ª—Los Delegados de Trabajo remitirán en el mismo plazo de veinte días, al Servicio Nacional de Emigración, una relación de profesionales que todavía queden en paro en la localidad después de establecidas las clasificaciones que se previenen en el número 3.ª

5.ª—Las orquestas que se organicen por esta disposición, estarán únicamente integradas por músicos en paro que posean el carnet censal correspondiente o título o certificado oficial, y figuren inscritos como tales parados en la respectiva Oficina de Colocación.

6.ª—Las Empresas y Profesores quedan obligados a formalizar por escrito los oportunos contratos de trabajo, en los que se estipulen con perfecta claridad los derechos y obligaciones de las partes.

Burgos, 7 de julio de 1939.—
Año de la Victoria.

FRANCISCO G. JORDANA.

FIGURA 28. Obligatorietat de les agrupacions musicals.

FONT: *Boletín Oficial del Estado*, any IV, núm. 190 (9 juliol 1939). Ordre de Vicepresidència del Govern de data 7 de juliol de 1939 «declarando obligatorio para los teatros, cines, cafés, salones de té, restaurantes de primer orden [...] el uso de las agrupaciones musicales en la forma que a continuación se dispone», p. 3752. També disponible en línia a <https://www.boe.es/diario_gazeta/comun/pdf.php?p=1939/07/09/pdfs/BOE-1939-190.pdf>.

en les sales amb públic els himnes de l'Estat i els himnes oficials del Movimiento, i el fet que es facin en directe els fa adquirir un significat més gran. Es declara obligatori, en les poblacions de més de cinquanta mil habitants, que els locals considerats de certa categoria (que determinaran els governadors civils) hauran de tenir agrupacions musicals perquè toquin en directe.

6. EL MÓN SIMFÒNIC

Per acabar amb aquesta contextualització de l'OPC, fem un esment a la tasca simfònica que es va viure en el període que estem rememorant.

D'una forma més o menys recurrent, trobem actuacions i, fins i tot, petites sèries o temporades de concerts.

En primer lloc, cal esmentar l'Orquestra Simfònica de Barcelona, del mestre Joan Lamote de Grignon, amb la seva important tasca que es desenvolupa des de l'any 1910 fins l'any 1925.³²

Sense ànims d'inventari, no és l'objectiu d'aquest article, esmentem orquestres que anem trobant en el període de 1910 fins a la Guerra:

— Amics de la Música, dirigida per Francesc Pujol.³³

— Associació de Música Da Camera, amb petita orquestra pròpia, organitzadora de diverses temporades de concerts.³⁴

— Associació Musical de Barcelona, dirigida per Tomàs Buxó.³⁵

— Orquestra d'Estudis Simfònics, dirigida per Antoni Ribera.³⁶

— Orquestra Filarmònica,³⁷ l'any 1931 amb Novi de director.³⁸

— Orquestra Da Camera, de l'Institut Musical Ardèvol.³⁹

— Orquestra Gran Cafè Espanyol, dirigida per Alejandro Vilalta.⁴⁰

— Orquestra Filharmònica, dirigida per Joan Manén.⁴¹

— Orquestra Clàssica, dirigida per Josep Sabater;⁴² temporades successives,⁴³ passada la Guerra.⁴⁴

32. En podeu trobar informació a Francesc BONASTRE I BERTRAN, *Joan Lamote de Grignon (1872-1949): Biografia crítica*, Barcelona, Proa, 1998, p. 21-41.

33. Aquesta i les referències següents no inclouen la informació concreta d'any, número i pàgina, així com el vincle a aquesta, pel fet que les mencions a aquestes orquestres són múltiples i hi fem constar només una de les primeres: *La Vanguardia* (26 febrer 1917).

34. *La Vanguardia* (7 març 1913).

35. *La Vanguardia* (12 abril 1913).

36. *La Vanguardia* (1 juny 1923).

37. *La Vanguardia* (29 juny 1924).

38. *La Vanguardia* (8 agost 1931).

39. *La Vanguardia* (12 gener 1929).

40. *La Vanguardia* (24 gener 1930).

41. *La Vanguardia* (27 gener 1931).

42. *La Vanguardia* (28 juny 1931).

43. *La Vanguardia* (31 maig 1935).

44. *La Vanguardia* (29 setembre 1942).

— Orquestra Filharmònica de Barcelona, dirigida per Josep Fontbernat.⁴⁵

— Institut Orquestral de l'Obrera de Concerts, dirigit per Joan Pich i Santasusana.⁴⁶

A més, trobem mencions a orquestres dirigides per Evelio Burrull, Pérez Casas, Arbós, López del Toro, Mas i Serracant, Pablo Luna, Lizcano, Jacinto Guerrero, Ardévol, Joan Manén, Capdevila, Dotras Vila, Sabater, Pérez Cabrero, Clemente Lozano i tants altres.

El Sindicat Musical de Catalunya actua com a aglutinador de músics i organitza orquestres per a actes puntuals. Destaquem, pel nombre de membres de l'orquestra, algunes actuacions:

— Estrena, l'any 1934, de la sarsuela *Colores y barro*, de Jacinto Guerrero, al Teatre Victòria, amb 30 músics tocant.⁴⁷

— Interpretació, l'any 1935, del preludi de l'opereta *La embajada en peligro*, de Joan Dotras Vila, en el marc de l'acte d'homenatge a Andrés Hurtado, José L. Campúa i el mestre Dotras Vila per les 50 representacions de l'espectacle *Miss-Miss*. L'orquestra de professors del Sindicat Musical de Catalunya era formada per 36 membres.⁴⁸

— Amb motiu del centenari del naixement de Josep Anselm Clavé, l'any 1924, l'Orfeó Gracienc fa un acte al Coliseum en el qual s'estrena *Glòria a Clavé*, d'en Josep Sancho Marraco. L'orquestra estava composta de 40 músics, «La mayoría de los cuales pertenecen a "La Sinfónica"».⁴⁹

— Al teatre Apolo, s'interpreten uns sàinets de Carles Arniches, entre els quals l'intermedi de *La meiga*, l'any 1929. L'orquestra, dirigida per Francesc Palos, tenia 40 músics.⁵⁰

— L'any 1932, una orquestra de 80 músics del Sindicat Musical de Catalunya actua al Teatre Olympia, on l'Opéra Russe à Paris representa *El príncep Igor* de Borodín, sota la direcció de Michel Steiman.⁵¹

— Arribem a trobar, l'any 1925, una orquestra formada per 250 músics per a un acte benèfic (figura 29).

45. Presentació: *La Vanguardia* (14 abril 1935).

46. *La Vanguardia* (30 abril 1935).

47. *La Vanguardia*, any LIII, núm. 22070 (5 desembre 1934), p. 10. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1934/12/05/pagina-10/33163226/pdf.html>>.

48. *La Vanguardia*, any LIV, núm. 22304 (6 setembre 1935), p. 10. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1935/09/06/pagina-10/33148958/pdf.html>>.

49. *La Vanguardia*, any XLIII, núm. 18796 (20 maig 1924), p. 12. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1924/05/20/pagina-12/33274189/pdf.html>>.

50. *La Vanguardia*, any XLVIII, núm. 20340 (2 maig 1929), p. 12. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1929/05/02/pagina-12/33227887/pdf.html>>.

51. *La Vanguardia*, any LI, núm. 21259 (17 abril 1932), p. 20. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1932/04/17/pagina-20/33199729/pdf.html>>.

El festival organizado por el Sindicato Musical de Cataluña en favor de las familias de las víctimas de la catástrofe de Sarriá, el cual se celebrará mañana, a las once de la mañana, en el Olympia, ha de constituir un acontecimiento artístico. Se trata de un concierto que, sólo por las circunstancias que lo motivan, podrán escuchar los amantes del divino arte.

El programa y la calidad de los artistas que han de interpretarlo no pueden ser más sugestivos, ni ofrecer mayores garantías de éxito.

El Sindicato Musical de Cataluña ha conseguido obtener gratuitamente, el concurso de los eminentes violinistas Francisco Costa y Eduardo Toldrá, del notable violoncelista Bernardino Gálvez, de una orquesta integrada por 250 profesores, y de la banda municipal de Barcelona, que interpretará escogido programa; siendo muy digno de notar que la

obertura de *Los Maestros Cantores*, de Wagner, la ejecutarán juntos por primera y última vez en Barcelona, la orquesta y la banda municipal.

En ningún momento podrá regatearse un aplauso ni a los maestros Toldrá, Pujol y Lamote de Grignon, que han accedido gustosos a dirigir este concierto, ni al Sindicato Musical de Cataluña que lo ha organizado, poniendo a su contribución los más valiosos elementos con que cuenta.

FIGURA 29. Acte benèfic amb el Sindicat Musical de Catalunya.

FONT: *La Vanguardia*, any XLIV, núm. 19106 (16 maig 1925), p. 6. També disponible en línia a <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1925/05/16/pagina-6/33268013/pdf.html>.

El Sindicat Musical de Catalunya fins i tot arriba a actuar com a empresari al Teatre Bosque, segons referència del mes de desembre de 1923.⁵²

Aquesta tasca de diferents orquestres treballant simultàniament, d'una manera més o menys fixa, més menys esporàdica, afegida a les difícils condicions laborals que hem explicat, comportava que hi hagués músics que havien de compaginar diferents feines, fet que afectava el nombre d'assaigs que es podien fer i, de retruc, la qualitat de les actuacions.

Així, de l'any 1910 podem llegir aquest comentari sobre el desencert de l'orquestra, del qual es culpa l'empresari (figura 30).

El crític detecta, l'any 1918, que la companyia i l'orquestra del Liceu té alguns membres que no són els habituals i això afecta la qualitat de l'espectacle (figura 31).

I encara un tercer comentari sobre els equilibris d'una orquestra en la interpretació d'*Il piccolo Marat*, de Mascagni, feta a l'Olympia (figura 32).

I tres exemples de problemes dels músics i de les principals agrupacions per la coincidència de feines.

Com veurem en l'apartat següent, uns quants músics de la BMB també ho són de l'OPC. Això comportarà problemes per a uns concerts d'aquesta darrera a celebrar a París l'any 1924 (figura 33).

I també hi havia músics de la BMB que ho eren de l'orquestra del Liceu. En més d'una ocasió hi va haver problemes de coincidència d'actuacions. Llegim un exemple de l'any 1925, en el qual es fa entreveure que aquesta incompatibilitat va afectar les relacions entre el director de la BMB, Joan Lamote de Grignon, i el de l'orquestra del Liceu, Felix Weingartner (figura 34).

52. *La Vanguardia*, any XLII, núm. 18672 (25 desembre 1923), p. 15. També disponible en línia a <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1923/12/25/pagina-15/33277916/pdf.html>.

En cuanto á las demás obras, diremos, que bien la zarzuela *La felicitaja* y mal, muy mal *Para casa de los padres*.

En esta última, la orquesta desacertada, siendo la culpa de la empresa que obliga de rondón á poner en escena zarzuelas, con solo un ensayo, y esto disgusta á los músicos, que aun con buena voluntad, han de verse en ridículo, y fastidia al público que es el que paga y no para presenciar *buffas* como el de marras.

«Téngalo presente la empresa.
Hasta la otra.
De V. affmo. amigo
Antonio Mayor.
Vinaró 19.—12.—1910.

FIGURA 30. Crítica a l'empresari.

FONT: *Diario de Tortosa: Órgano del Partido Liberal-Dinástico*, any XXVIII, núm. 8711 (22 desembre 1910), p. 2. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica a <https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1001514197>.

Lo que hay que lamentar esta vez es que la compañía haya perdido algunos de sus notables artistas, entre ellos el insustituible maestro Ausemet. Turina es un músico de talento, pero no creemos que sea dirigiendo una orquesta como ha de adquirir más relieve su personalidad.

Además, la orquesta del Liceo está incompleta; advertimos en ella la presencia de elementos extraños, y lo advertimos precisamente porque la ejecución de las obras dejó mucho que desear.

Es lástima. El público responde al llamamiento de la empresa, los bailes gustan, los artistas rusos son aplaudidos con entusiasmo; pero se advierten las deficiencias indicadas, muy lamentables, porque restan perfección y brillantez al hermoso espectáculo.

FAUSTO

FIGURA 31. Crítica del Liceu.

FONT: *La Vanguardia*, any XXXVII, núm. 16368 (7 juny 1918), p. 13. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1918/06/07/pagina-13/33307992/pdf.html>>.

Con ellos merece un elogio el maestro Capuana, que trabajó, exagerando un poco con la batuta, sin duda para salvar sin contratiempos las dificultades de la partitura. Los coros estuvieron algo deficientes, y la orquesta hizo cuanto pudo. Pero la labor de Hipólito Lázaro fué lo que electrizó al público numerosísimo que deseaba oírle, prescindiendo de la obra. Más que como actor mereció tal homenaje como cantante, pues su justo timbre de voz, y la limpieza y holgura con que la maneja son dignos de encomio. Tuvo que dirigir unas breves palabras al auditorio, que no cesaba de aplaudirle.

FIGURA 32. Crítica de l'Olympia.

FONT: *La Vanguardia*, any XLV, núm. 19354 (28 febrer 1926), p. 30. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1926/02/28/pagina-30/33240707/pdf.html>>.

Informe del director de la banda municipal señor Lamotte de Grignón contrario a la concesión de licencia para un viaje a París para dar conciertos los días 24 y 25 del actual, a los nueve profesores que a la vez forman parte de la orquesta Pau Casals. (Es aprobado).

FIGURA 33. Incompatibilitat entre la Banda Municipal de Barcelona i l'Orquestra Pau Casals.
FONT: *La Vanguardia*, any XLIII, núm. 18786 (7 maig 1924), p. 10. També disponible en línia a <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1924/05/07/pagina-10/33272947/pdf.html>.

Una circunstancia se atravesó que explica en parte estas deficiencias. La banda municipal fué enviada a Madrid donde permaneció cerca de una semana. Muchos de sus profesores forman parte de la orquesta del Liceo. Esto ocurría en los días destinados a preparar y montar la *Tetralogia*; he aquí pues el plan desbaratado. ¿Cómo se solventó la dificultad? Montando en aquellos días, improvisadamente, obras que no exigían refuerzo de instrumentos de viento, y transigiendo, a como daticio, el maestro Weingartner en presentar la *Tetralogia* limitando y restringiendo la ya habitualmente insuficiente preparación de ensayos. Y ocurrió lo que era lógico ocurriera en estas condiciones: representaciones poco ajustadas, incolora la orquesta, el maestro como absorbido en la lectura de la partitura, falta de seguridad, vacilaciones. Y lo más de-

piorable aún eran ciertas presentaciones escénicas.

Pero sus condescendencias le valieron al maestro Weingartner, además de comprometer aquí su prestigio, el que se suprimiera el estreno de su *Cain y Abel* anunciado hace tiempo, y que estaba ya estudiado por los artistas, substituyéndolo incongruentemente por *Pagliacci*. Ciertamente es que con la *Escuela de la aldea* se acreditó Weingartner de compositor distinguido y muy experto. Pero aún no acertamos a adivinar el por qué de la substitución.

Y ha ocurrido en esta temporada que dos nombres que hace un año aparecían unidos por los homenajes de admiración, aparecen esta vez envueltos en una atmósfera de hostilidad y desprestigio.

FIGURA 34. Incompatibilitat entre la Banda Municipal de Barcelona i l'orquestra del Liceu.
FONT: *La Vanguardia*, any XLIV, núm. 19040 (27 febrer 1925), p. 17. També disponible en línia a <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1925/02/27/pagina-17/33250570/pdf.html>.

I per reblar el clau, el conflicte que es va produir entre l'OPC i el Liceu l'any 1929.

En data 11 de juliol de 1929, l'OPC envia una carta al governador civil de Barcelona, en què exposa el problema que té pel fet que l'empresa del teatre ha decidit iniciar la temporada abans, la qual cosa afecta la seva. Hi ha un greu problema pel fet que Pau Casals demana poder disposar dels músics tot un mes.

Barcelona 11 julio de 1929

Excmo. Sr

El objeto de la visita que el Maestro Pablo Casals junto con el infrascrito Secretario, ha tenido ayer el honor de hacer a V. E. no ha sido otro que informarle de la tramitación y estado actual del conflicto existente entre nuestra Orquesta y la Empresa del Liceo, por la pretensión de esta de adelantar la próxima temporada de invierno, inaugurándola a mediados de octubre, en lugar de comenzar ya entrado noviembre, como ha tenido siempre por costumbre.

[...]

El Presidente de esta [Comisión Mixta de Espectáculos Públicos] nos propuso [...] que hemos refutado:

1ª [...] Sr. Mestres efectuaría su plan completo sin alteración alguna [...] nuestro plan se hace así completamente imposible

2ª Nuestra orquesta necesita efectuar normalmente su establecido plan de cada año, dando DIEZ conciertos en la temporada de otoño, a saber: seis públicos y para el Patronato, tres para la Asociación Obrera y uno para la Asociación de Música de Cámara. Todo ello ha requerido, siempre y requiere más de 30 días

[...]

4ª La cesión de los días 21 y 25 por la noche, para efectuar dos conciertos, es absurda por no poderse verificar con dicho objeto ningún ensayo, cuando es público y notorio que el maestro Casals necesita ordinariamente de 12 a 14 ensayos para dos conciertos. [...] ⁵³

En els anys de la Guerra, Josep Fontbernat⁵⁴ va ocupar el càrrec de director general de radiodifusió de Catalunya i com a tal va dirigir l'Orquestra de les Emissores de la Generalitat.⁵⁵ També va estar al davant de l'Orquestra Simfònica Catalana.⁵⁶

L'any 1937 es crea a Barcelona, on s'ha traslladat el Govern de la República Espanyola,⁵⁷ l'Orquestra Nacional de Conciertos⁵⁸ (ONC), amb una plantilla de 117 instrumentistes, que dirigirà Bartolomé Pérez Casas.⁵⁹ La seva seu oficial serà Madrid. El desembre de 1937 es convoquen les proves per accedir-hi. Les sol·licituds es podran lliurar al Conservatori de Madrid, al Conservatori de València o al Consell Central de la Música (Ministeri d'Instrucció Pública i Sanitat) a Barcelona.⁶⁰

El febrer de 1938⁶¹ sabem els noms dels 116 instrumentistes que conformen la plantilla inicial de l'ONC. La plaça de violoncel solista no és anunciada.

53. Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Pau Casals, ANC1-367-T-226.

54. Havia estat director de l'orquestra de Ràdio Barcelona i, com hem vist abans, de l'Orquestra Filharmònica de Barcelona.

55. *La Vanguardia* (12 setembre 1936).

56. *La Vanguardia* (26 octubre 1937).

57. Decret de Presidència del Govern publicat a la *Gaceta de la República*, núm. 304 (31 octubre 1937), p. 392. També disponible en línia a <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1937/304/B00392-00392.pdf>>.

58. Decret del Ministeri d'Instrucció Pública i Sanitat del Govern publicat a la *Gaceta de la República*, núm. 304 (31 octubre 1937), p. 401-402. També disponible en línia a <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1937/304/B00401-00402.pdf>>.

59. Decret del Ministeri d'Instrucció Pública i Sanitat del Govern publicat a la *Gaceta de la República*, núm. 304 (31 octubre 1937), p. 402.

60. Anunci del Ministeri d'Instrucció Pública i Sanitat del Govern publicat a la *Gaceta de la República*, núm. 338 (4 desembre 1937), p. 909. També disponible en línia a <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1937/338/B00909-00909.pdf>>. I també a *La Vanguardia*, any LVI, núm. 23004 (4 desembre 1937), p. 3. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1937/12/04/pagina-3/33129307/pdf.html>>.

61. Ordre del Ministeri d'Instrucció Pública i Sanitat del Govern publicada a la *Gaceta de la República*, núm. 33 (2 febrer 1938), p. 569-570. També disponible en línia a <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1938/033/B00569-00570.pdf>>.

Destaquem que entre aquests músics, només un —el contrafagot Àngel Manén Planas— ha estat membre d'alguna de les orquestres conegudes entre nosaltres, com l'OPC, a més d'ocupar plaça de saxo tenor a la BMB. L'any 1944 ingressarà a l'OMB.

Tot seguit es convoca els músics per iniciar els assaigs el dia 1 de març a Barcelona,⁶² convocatòria que es canvia més endavant per una altra en la qual s'anuncia la constitució de l'ONC en un acte que se celebrarà al Conservatori Nacional de Música i Declamació de Madrid el dia 1 de març d'aquest any.⁶³

El dia 8 d'abril de 1938 es presentava al Liceu l'ONC, amb un programa constituït per la *Cinquena simfonia* de Beethoven, el preludi de *La migdiada d'un faune*, de Debussy, els *Nocturns*, també de Debussy, i la *Simfonia patètica*, de Txaikovski.⁶⁴ Tres concerts més al Liceu van completar una primera sèrie de concerts setmanals dominicals. La segona sèrie, també setmanal, van ser sis concerts celebrats al Palau de la Música Catalana. El mes de juliol, es va fer la tercera sèrie, amb quatre concerts. A l'agost i el setembre, amb caràcter «popular», també al Palau de la Música Catalana i en diumenge al matí, es va fer la quarta sèrie, amb quatre concerts. El mes de novembre hi ha una actuació a Manresa. La darrera sèrie de concerts, que es torna a celebrar al Liceu, s'allarga els mesos de novembre i desembre de 1938 i fins al darrer, que era el desè, que es va celebrar el divendres 13 de gener, dirigit per Joan Lamote de Grignon.

Passada la Guerra anem trobant diverses orquestres, algunes amb noms que denoten que el seu manteniment era per vies oficials o semioficials.

Tenint en compte que les tropes feixistes entren a Barcelona el 26 de gener de 1939, just dues setmanes després ja apareix l'anunci de la representació de l'òpera *Carmen*, amb direcció de Josep Sabater al Teatre Tívoli.⁶⁵ Fem menció d'algunes de les orquestres que van apareixent:

— Orquesta de Cámara Ardévol, que continua la seva vida.⁶⁶

— Orquesta Sinfónica de Horas Libres del Productor, amb 80 músics dirigits per Joan Pich Santasusana.⁶⁷

— Orquesta Sinfónica del S. E. U.⁶⁸

62. Ordre del Ministeri d'Instrucció Pública i Sanitat del Govern publicada a la *Gaceta de la República*, núm. 42 (11 febrer 1938), p. 799. També disponible en línia a <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1938/042/B00799-00799.pdf>>.

63. Ordre del Ministeri d'Instrucció Pública i Sanitat del Govern publicada a la *Gaceta de la República*, núm. 54 (23 febrer 1938), p. 995. També disponible en línia a <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1938/054/B00995-00995.pdf>>.

64. *La Vanguardia*, any LVII, núm. 23109 (6 abril 1938), p. 2. També disponible en línia a <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1938/04/06/pagina-2/33124550/pdf.html>>.

65. Aquesta i les referències següents no inclouen la informació concreta d'any, número i pàgina, així com el vincle a aquesta, pel fet que les mencions a aquestes orquestres són múltiples i hi fem constar només una de les primeres: *La Vanguardia Española* (12 febrer 1939), p. 6.

66. *La Vanguardia Española* (5 juliol 1939).

67. *La Vanguardia Española* (12 novembre 1939).

68. *La Vanguardia Española* (3 juny 1940).

— Orquesta Sinfónica Nacional de Barcelona, dirigida per Ferran J. Obradors.⁶⁹

— Orquesta Ibérica, dirigida per Josep Cubiles,⁷⁰ Enric Casals.⁷¹

— Orquesta Filarmónica, dirigida per César de Mendoza Lassalle,⁷² Capdevila⁷³ o Obradors.⁷⁴

— Orquesta Profesional de Cámara, dirigida per Enric Casals.⁷⁵

— Orquesta Clásica de Barcelona, dirigida per Josep Sabater.⁷⁶

— Orquesta Sinfónica de Educación y Descanso, amb 80 músics dirigits per Joan Pich Santasusana.⁷⁷

El mes de juny de 1940 es crea l'Orquesta Nacional de España (ONE), amb una plantilla de 183 instrumentistes.⁷⁸

A Catalunya no hi ha cap orquestra nacional, tot i que n'hi ha algunes de municipals, de vida efímera, com hem vist a l'apartat 2.⁷⁹

De manera puntual hi ha controvèrsies i peticions d'ajut. Com a exemple, hem de parlar de la controvèrsia entre Jaume Pahissa i Joan Lamote de Grignon al voltant de la proposta del primer d'eliminar la BMB per crear una orquestra municipal.⁸⁰

Al llarg del període trobem algunes peticions de subvencions, com la de juliol de 1922 a l'Ajuntament de Barcelona signada per l'OPC, l'Orquesta Simfònica de Barcelona, Amics de la Música i Íntima de Concerts.⁸¹

I fins i tot hi ha una petició de 1932 o 1933 perquè l'OPC passi a ser Orquestra Nacional de Catalunya.⁸²

Tot plegat contrasta amb el fet que, al mes de març de 1943, a Madrid hi ha tres orquestres mantingudes amb diner públic: Sinfónica, Filarmónica i Nacional. I, encara una altra dada: l'any 1944 el Govern de l'Estat atorga una subvenció

69. *La Vanguardia Española* (28 octubre 1940).

70. *La Vanguardia Española* (2 abril 1941).

71. *La Vanguardia Española* (13 abril 1942).

72. *La Vanguardia Española* (29 abril 1941).

73. *La Vanguardia Española* (10 novembre 1942).

74. *La Vanguardia Española* (11 juny 1943).

75. *La Vanguardia Española* (20 maig 1941).

76. *La Vanguardia Española* (5 octubre 1942).

77. *La Vanguardia Española* (12 octubre 1942).

78. Ordre del Ministerio de Educación Nacional publicada al *Boletín Oficial del Estado*, núm. 182 (30 juny 1940), p. 4252. També disponible en línia a <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1940/172/A04252-04252.pdf>>.

79. Notícies al respecte en trobareu a la tesi doctoral de Joan GAY I PUIGBERT, *L'Orquestra Simfònica de Girona (1929-1937): Un projecte de regeneració cultural a través de la música*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2018. També disponible en línia a <<http://hdl.handle.net/10803/462059>>.

80. Josep Maria ALMACELLAS I Díez, *Del carrer a la sala de concerts: La Banda Municipal. 1886-1944*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Arxiu Municipal, Memòria Històrica, 2006, p. 67-76.

81. Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Pau Casals, referència ANC1-367-T-225.

82. Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Pau Casals, referència ANC1-367-T-229.

d'un milió de pessetes a l'ONE.⁸³ Aquell mateix any es creava l'OMB, amb una plantilla de 88 músics.

7. CONCLUSIONS

Quan neix l'OPC, al llarg del país hi ha una tradició d'agrupacions instrumentals que perdura en el temps i que, amb els noms *orquestra*, *orquestrina*, *cobla orquestra* o d'altres, escampa la música arreu. Repertori variat, eclèctic, des de la missa fins al ball de festa major, passant per les sardanes, les processons o els concerts i les serenates. El públic coneix, així, fragments musicals de tot tipus d'èpoques i estils. Aquestes orquestres de festa major, doncs, donen a conèixer al gran públic repertori «clàssic». I destaquem l'extensió d'aquestes en tot el territori, més enllà del centralisme barceloní. De ben segur que estudiant i buidant revistes de comarques en surten més i amb més locals d'actuacions.

Cal destacar la qualitat dels músics que toquen en aquestes feines que ara podríem considerar «menors». Trobem noms de reconeguda qualitat.

La música en directe va tenir gran vida, fins que les ràdios, els discos i les pel·lícules sonores van treure part de la feina dels músics, els quals, com ha passat al llarg de la història, es van reinventar i, amb ampliació de repertoris, van anar subsistint fins arribar la Guerra, que va representar un daltabaix no només laboral, sinó també creatiu.

Els músics es veuen obligats, en moltes ocasions, a agafar totes les feines que se'ls ofereix, i n'hi alguns que sobresurten i són reclamats, amb els problemes de compaginar horaris que hem vist.

Finalment, cal comentar que no hem tractat de les agrupacions religioses, de les orquestres de senyoretes, de les temporades d'òpera i sarsuela, dels cabarets i *music-hall*, les ràdios i els enregistraments de discos. I, encara, queda pendent un estudi seriós, rigorós i definitiu sobre les plantilles de músics concrets que van formar part de les grans agrupacions d'aquests primers quaranta anys del segle xx: Orquestra Simfònica de Barcelona, Orquestra del Gran Teatre del Liceu, OPC, BMB, Orquestra Filharmònica i Orquestra Ibèrica.

83. Ordre del Ministerio de Educación Nacional publicada al *Boletín Oficial del Estado*, núm. 58 (27 febrer 1944), p. 1718. També disponible en línia a <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1944/058/A01718-01718.pdf>>.

PAU CASALS. UNA CONCEPCIÓ ARTÍSTICA DE L'ÀMBIT SIMFÒNIC¹

JOAQUIM GARRIGOSA
Ateneu Universitari Sant Pacià

RESUM

La creació de l'Orquestra Pau Casals l'any 1920 va suposar un pas endavant molt important en l'àmbit de la música simfònica a Catalunya. Pau Casals va dotar la ciutat de Barcelona d'un instrument altament privilegiat que durant els disset anys de la seva existència es va convertir en una de les agrupacions simfòniques de més prestigi del moment. Aquest article ofereix una visió del plantejament artístic de l'orquestra a partir dels repertoris que va interpretar durant les seves temporades de concerts i constata la visió absolutament actual en els plantejaments de la seva programació.

PARAULES CLAU: Orquestra Pau Casals, Pau Casals, Palau de la Música Catalana, Gran Teatre del Liceu, compositors catalans del segle xx, grans directors d'orquestra del segle xx, grans intèrprets del segle xx.

PAU CASALS. AN ARTISTIC CONCEPTION OF THE SYMPHONIC SPHERE

ABSTRACT

The creation of the Orchestra Pau Casals in 1920 was a big step forward in the field of symphonic music in Catalonia. Indeed, Pau Casals gave the city of Barcelona an extremely valuable musical implement that was destined to become one of the most prestigious symphony orchestras during the 17 years of its existence. This paper provides a view of the orchestra's artistic conception on the basis of the repertoires which it performed in its concert seasons, highlighting the thoroughly modern premises of its programming.

KEYWORDS: Orchestra Pau Casals, Pau Casals, Palau de la Música Catalana, Gran Teatre del Liceu, 20th-century Catalan composers, great 20th-century orchestra conductors, great 20th-century musicians.

1. Aquest article correspon a la conferència oferta a la Societat Catalana de Musicologia el 30 de novembre de 2021 a la Jornada al voltant de l'Orquestra Pau Casals, amb motiu del seu centenari.

L'any 1919, acabada la Gran Guerra que va assolar Europa i després d'anys de frenètica activitat com a violoncel·lista arreu del món, Pau Casals va prendre el determini de deixar la ciutat de Nova York i instal·lar-se a la ciutat de Barcelona amb la intenció de crear una orquestra de primer nivell a la capital catalana.²

A la Barcelona d'aquesta etapa hi havia l'Orquestra del Gran Teatre del Liceu, especialitzada en òpera, i algunes orquestres simfòniques, com l'Orquestra Simfònica de Barcelona, que presentaven una certa manca d'estabilitat quant a les temporades de concerts i a la continuïtat dels assaigs i dels músics que les formaven.

Pau Casals, al llarg de la seva carrera d'interpret, a més de ser violoncel·lista havia dirigit diverses orquestres. Amb només disset anys, Enric Granados li va encarregar la direcció dels assaigs d'orquestra per a la seva òpera *Maria del Carmen* i, posteriorment, en diverses ocasions havia dirigit orquestres de primer nivell com l'Orchestre Lamoureux de París, la London Symphony Orchestra, la New York Symphony Orchestra, la Simfònica de Viena i l'orquestra de la BBC.

Inicialment la intenció de Pau Casals no era crear una orquestra sinó transformar-ne alguna de les ja existents, però els responsables van manifestar que es tractava d'un projecte irrealitzable, raó per la qual Pau Casals va decidir tirar endavant la idea i crear una nova orquestra assumint ell mateix el risc econòmic que suposava.³

Els plantejaments amb la creació de l'orquestra eren clars. Pau Casals volia dotar la ciutat de Barcelona i Catalunya en general d'una orquestra de gran qualitat com les que havia conegut arreu del món i accentuar el seu compromís social amb la ciutadania a través de la música.

Es tractava, doncs, de crear una orquestra amb unes temporades estables de concerts i per això volia comptar amb els millors músics del país; en el cas d'alguns instruments no va dubtar a incorporar músics de gran vàlua de fora de Catalunya, com ara el trompista neerlandès Willem Valkenier.⁴ Cal assenyalar que, en la primera formació, més de dues terceres parts dels músics pertanyien també a l'Orquestra del Gran Teatre del Liceu i, per tant, estaven avesats a tocar conjuntament.⁵

2. Entre altres es pot consultar Lillian LITTLEHALES, *Pablo Casals*, en versió castellana, Mèxic, 1951, p. 97-119; Robert BALDOCK, *Pau Casals*, en versió catalana, Barcelona, 2005, p. 161 i següents; Josep Maria CORREDOR, *Converses amb Pau Casals*, en versió catalana, Girona, 2012, p. 130 i següents; José RECHE, *El quartet de trompes de l'Orquestra Pau Casals*, tesi doctoral consultable en línia i disponible a <<https://www.tdx.cat/handle/10803/565570#page=11>> (consulta: 13 desembre 2021), p. 17-105; Oriol MARTORELL, *Quasi un segle de simfonisme a Barcelona*, Barcelona, 1995, p. 13-106.

3. Gianni GINESI i Joaquim RABASEDA, «L'Orquestra Pau Casals. Una institució cultural del Noucentisme», a *El Noucentisme: un nou discurs per al segle XXI*, Sitges, 2018.

4. José RECHE, «La preocupació per les trompes de l'Orquestra Pau Casals», *Revista Catalana de Musicologia*, vol. XI (2018), p. 261.

5. Enric CASALS, *Pau Casals: Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts*, Barcelona, 1979, p. 79.

Per aconseguir dur a terme la idea que es proposava va treballar molt acuradament aspectes com:

— Una selecció molt personal dels músics que va ser duta a terme pel mateix Pau Casals en col·laboració molt estreta amb el seu germà Enric, violinista de gran prestigi, i el violoncellista Bonaventura Dini, amic d'infància del mateix Pau Casals.

— L'estabilitat dels músics, que es comprometien en cada projecte i que havien d'assistir a tots els assaigs i concerts. A més, els músics rebien una remuneració molt més elevada que en altres formacions.⁶

— L'orquestra plantejava un nombre elevat d'assaigs per assolir els bons resultats que perseguia. En alguns dels programes s'arribaven a fer fins a vuit assaigs que, per evitar coincidències amb altres formacions, podien ser de matí i tarda en un sol dia.

Al llarg de la seva existència (1920-1937) l'orquestra va fer entorn de tres-cents setanta-cinc concerts, la major part dels quals van ser a Barcelona, a sales com el Palau de la Música Catalana (on va oferir la majoria dels concerts), el Gran Teatre del Liceu, el Coliseum, l'Olympia, el Palau Nacional, el Teatre Tívoli, l'Aliança del Poble Nou o l'Orfeó Gracienc. Però també va actuar arreu de Catalunya, a poblacions com Reus, Girona, Vic, Olot, Figueres, Sant Feliu de Guíxols, Palamós, el Vendrell, Lleida, Mataró, Vic, Vilanova i la Geltrú o Granollers. Malgrat haver tingut algunes propostes per sortir a fora, l'Orquestra Pau Casals (OPC) només va actuar fora de Catalunya en dues ocasions: amb motiu de les accions culturals de l'Olimpíada de París de 1924, en què va fer tres concerts el mes de maig d'aquell any, i a Mallorca, on va fer dos concerts amb motiu dels Primers Festivals Chopin, el mes de maig de 1931.

Les temporades estables de l'OPC estaven constituïdes pels concerts de Tardor i de Primavera que generalment es feien al Palau de la Música Catalana, i alguns anys s'hi van afegir els *Concerts de quaresma* que se celebraven al Liceu. A tot això cal afegir els que feia cada any (excepte la temporada 1922-1923) per a l'Associació de Música Da Camera i els que, a partir de 1926, va fer per a l'Associació Obrera de Concerts.

PLANTEJAMENT ARTÍSTIC DE L'ORQUESTRA PAU CASALS

En vista de l'obra interpretada per l'OPC durant els anys de la seva existència, es fa evident que els objectius artístics de l'orquestra eren molt ambiciosos i els podem resumir en les premisses següents:

— Oferir al públic una visió força completa de la música orquestral de totes les èpoques, incloent la música de grans compositors alguns dels quals eren encara poc coneguts a Catalunya.

6. José RECHE, «La preocupació per les trompes de l'Orquestra Pau Casals», *Revista Catalana de Musicologia*, vol. XI (2018), p. 258.

— Interpretar tant obres dels principals autors de la gran música simfònica del passat, com obres dels compositors més recents que encara no eren prou coneguts pel públic, però que arreu d'Europa ja començaven a destacar.

— Donar a conèixer les obres més recents de la creació simfònica incloent estrenes d'obra de compositors contemporanis a l'OPC.

— Vetllar per la interpretació d'obra de compositors catalans i situar aquests compositors en l'àmbit de la gran música simfònica.

REPERTORI DE L'ORQUESTRA SEGONS LES ÈPOQUES DE COMPOSICIÓ

A continuació presentem algunes característiques que ens ofereix l'anàlisi de l'obra interpretada per l'OPC d'acord amb les grans etapes de la història de la música en l'àmbit orquestral. Hem treballat amb la llista dels programes de l'orquestra que ja fa anys va publicar Oriol Martorell i que, malgrat no ser exhaustiva, permet una excel·lent visió de conjunt⁷ completada amb altres aportacions de què hem tingut notícia. No citem els compositors per ordre cronològic sinó d'acord amb l'ordre descendent de les interpretacions realitzades per l'orquestra.

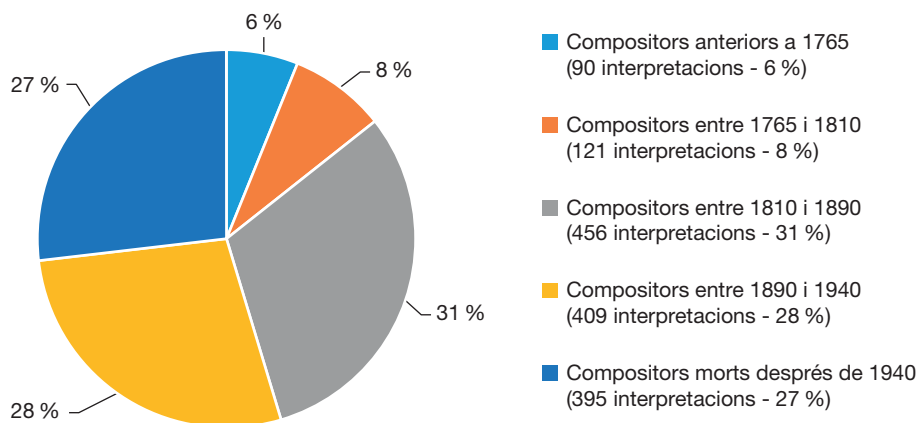


FIGURA 1. Interpretació d'obres segons l'època de composició.

FONT: Elaboració pròpia.

PERÍODE BARROC

Algunes vegades s'ha parlat de la interpretació de la música del Barroc per part de l'OPC exagerant el pes d'aquestes interpretacions en el conjunt dels con-

7. Oriol MARTORELL, *Quasi un segle de simfonisme a Barcelona*, Barcelona, 1995, p. 75-106.

certs. En realitat, com es pot veure a la figura 1, la interpretació d'obra barroca no va suposar més que un 6 % de l'obra interpretada. Tot i amb això, la presència d'interpretacions del període Barroc en aquesta època no ha de sorprendre, ja que, a diferència dels plantejaments historicistes de l'actualitat, durant gran part del segle xx hi havia el convenciment que calia interpretar-la en concerts simfònics, ja que l'etapa barroca havia establert els principis de la música orquestral.

El compositor més interpretat d'aquest període va ser Johann Sebastian Bach, de qui es van interpretar sobretot els *Concerts de Brandenburg* —especialment el número 3, que es va interpretar en una desena d'ocasions— i les *Suites per a orquestra* —especialment la *Suite número 3*, que es va interpretar vuit vegades. També se'n van interpretar concerts per a violí i per a dos violins i altres obres, algunes de les quals en versions de compositors més recents.

Altres compositors barrocs presents a la programació van ser Arcangelo Corelli, François Couperin, Georg Friedrich Händel, Jean-Philippe Rameau, Georg Philipp Telemann i Antonio Vivaldi, dels quals es van interpretar sobretot *concerti grossi* i algunes peces de ballet, com és el cas de la *suite Castor et Pollux* de Rameau.

PERÍODE CLÀSSIC

Aquest període tan important en la gènesi de l'orquestra simfònica va ser abordat per l'OPC en un 8 % de la seva programació, i els compositors més interpretats van ser Mozart i Haydn, sense oblidar Gluck i altres compositors com C. P. E. Bach, J. C. Bach, Luigi Boccherini o Domenico Cimarosa.

En el cas de Wolfgang A. Mozart destaca la interpretació de diverses simfonies, entre les quals la *Simfonia K. 551 (Júpiter)*, que va ser programada en una desena d'ocasions, seguida de la *Simfonia K. 550*, en tres ocasions.⁸ També hi trobem les obertures de *La flauta màgica* i *Les noces de Fígaro*, diversos concerts —entre els quals destaquen el *Concert per a flauta i arpa* i el *Concert per a piano K. 482 núm. 22*, a més de concerts per a violí— i *divertimentos* i serenates per a orquestra.

Quant a Franz Joseph Haydn, òbviament l'obra més interpretada va ser el *Concert en re per a violoncel* i diverses simfonies com la 99 i la 85. Cal destacar també la interpretació de *La creació*, amb la participació de l'Orfeó Gracienc, cor amb el qual l'OPC va col·laborar en múltiples ocasions. També cal assenyalar la interpretació de *Les estacions*, dividides entre dos concerts, que van comptar amb

8. No em puc estar de citar unes paraules del gran director Nikolaus Harnoncourt quan, en ser preguntat el 1981 sobre interpretacions de Mozart que l'haguessin convençut, responia: «Fins el moment he escoltat dues interpretacions que m'han resultat molt reveladores, que m'han satisfet malgrat que no coincideixen amb la meua imatge de Mozart: la *Simfonia en sol menor* sota la direcció de Pau Casals i les òperes sota la direcció de Fritz Busch al Festival de Glyndebourne» [traducció de l'autor]; el gran director vienès es referia a la *Simfonia núm. 40 K. 550* enregistrada per Pau Casals amb l'Orquestra del Festival de Marlboro. Nikolaus HARNONCOURT, *Diálogos sobre Mozart*, Barcelona, 2016, p. 120-121.

la col·laboració de l'Orfeó Català en una de les úniques ocasions en què va col·laborar amb l'OPC.

PERÍODE ROMÀNTIC

No és estrany que aquest període, el del gran simfonisme, compti amb multitud d'obra i de compositors en la programació de l'OPC. Les interpretacions d'aquesta etapa suposen entorn del 31 % de la totalitat de les interpretacions de l'orquestra.

El compositor més interpretat d'aquest període, Ludwig van Beethoven, va ser també el més interpretat de tota la programació de l'orquestra, amb vint-i-set obres i un total de més de dues-centes interpretacions. A l'inici de la quarta temporada (1923-1924) l'OPC ja havia interpretat les nou simfonies del compositor de Bonn. Cadascuna de les simfonies va ser interpretada en més de deu ocasions, i fou la *Cinquena* la més interpretada, amb disset interpretacions. També destaquen les obertures *Coriolà*, *Egmont*, *Leonora núm. 3* i *Fidelio*, els concerts per a piano 3, 4 i 5, el *Concert per a violí*, el *Triple concert* i altres obres com *Crist al Mont de les Oliveres*.

El cas de Johannes Brahms, mort poc més de vint anys abans de la creació de l'OPC, és especialment interessant, ja que era un compositor relativament poc interpretat en aquella època a Barcelona. A la tercera temporada de l'OPC (1922-1923), l'orquestra ja n'havia interpretat les quatre simfonies que, posteriorment, van ser programades en diverses ocasions. A més, l'OPC va interpretar-ne altres obres com el *Concert per a violí*, el *Concert per a violí i violoncel*, el *Concert per a piano núm. 2*, l'*Obertura tràgica*, les *Variacions sobre un tema de Haydn* i, fins i tot, una obra encara avui tan poc freqüent a les sales de concert com *Nänie*, amb l'Orfeó Gracienc i sota la direcció d'Eduard Toldrà.

La *Simfonia incompleta* de Franz Schubert va ser una de les obres que més va interpretar l'OPC (disset interpretacions). Però cal destacar també la interpretació de la *Simfonia gran*, que l'orquestra ja va interpretar a la segona temporada, a més de *Rosamunda* i la *Missa en mi bemoll*.

Felix Mendelssohn, malgrat ser un compositor bastant interpretat per l'OPC, no presenta gaires obres en el repertori de l'orquestra, però hi destaquen el *Somni d'una nit d'estiu*, la *Simfonia italiana*, *La gruta de Fingal*, el *Concert per a violí* i l'encara avui infreqüent *Simfonia de la Reforma*.

Altres compositors d'aquesta etapa són Carl Maria von Weber, sobretot amb les obertures *Oberon* i *El caçador furtiu*; Robert Schumann, amb la *Simfonia núm. 4*, el *Concert per a violoncel*, l'obertura *Manfred* i el *Concert per a piano*; Hector Berlioz, amb l'obertura *Carnaval romà*, *La damnació de Faust* i la *Simfonia fantàstica*; Franz Liszt, amb *Els preludis* i la *Simfonia Faust* (amb la participació de l'Orfeó Gracienc); César Franck, amb la *Simfonia en re menor*, i altres compositors com Modest Mussorgski, Aleksandr Borodín, Gioachino Rossini, Luigi Cherubini o Bedrich Smetana.

DARRER ROMANTICISME I INICIS DEL SEGLE XX

Aquesta etapa la tractem més en l'aspecte cronològic que no pas estilístic i hi podem trobar diversos compositors des de finals del segle XIX fins al primer terç del segle XX, gairebé contemporanis a la formació de l'orquestra. En aquest cas es tracta del 28 % de les interpretacions de l'OPC.

El cas de Richard Wagner és especialment interessant, ja que va ser el segon compositor més interpretat per l'orquestra després de Beethoven. De Wagner, malgrat ser un compositor essencialment operístic, se'n van interpretar gairebé la totalitat dels fragments simfònics de les seves òperes. En destaquen les interpretacions del *Preludi i mort d'amor* de *Tristany i Isolda*, les obertures d'*Els mestres cantaires*, *Tannhäuser*, *Parsifal*, *El vaixell fantasma*, *Lohengrin* i *Faust*, l'*Idilli de Siegfried* i molts altres fragments de música simfònica extreta de les principals òperes.

De Claude Debussy se'n van interpretar diverses obres entre les quals destaca el *Preludi a la migdiada d'un faune*. Encara que amb menys interpretacions, també cal esmentar-ne obres com *El mar*, els *Nocturns*, la *Rapsòdia per a clarinet* o *Rondes de primavera*.

El compositor rus Nikolai Rimski-Korsakov el trobem representat amb obres com *Schéhérazade*, *La gran Pasqua russa* o *El vol del borinot*.

Maurice Ravel també va comptar amb interpretacions de *Ma mère l'oye*, *Le tombeau de Couperin* i la *suïte* número 2 de *Dafnis i Cloè*. El *Boléro* només va ser interpretat en una ocasió.

D'Antonín Dvořák sobretot es van interpretar la *Simfonia del Nou Món* i l'obertura *Otello*; de Paul Dukas, *L'aprenent de bruixot* i l'obertura *Polyeucte*; de Gabriel Fauré, *Masques et bergamasques*, la *suïte Pelleas i Melisenda* i la *suïte Shylock*; en el cas de Piotr I. Txaikovski, malgrat ser un dels compositors més interpretats en l'actualitat, l'OPC en va fer poques interpretacions, entre les quals el *Concert núm. 1 per a piano*, la *Simfonia núm. 5* i la *Simfonia núm. 6* i, malgrat ser una obra de referència per als violoncellistes, només en una sola ocasió, les *Variacions sobre un tema rococó* per a violoncel i orquestra.

Cal destacar el cas de Gustav Mahler, mort només nou anys abans de la creació de l'OPC, i que ha estat un compositor que va entrar bastant més tard al repertori de les orquestres simfòniques del sud d'Europa. L'OPC ja en va interpretar les simfonies 1, 4, 6 i l'*Adagietto* de la *Simfonia núm. 5*.

Altres compositors d'aquest període també presents a les programacions de l'OPC van ser Camille Saint-Saëns (*Concert per a violoncel*, *El carnaval dels animals*, *Simfonia núm. 3*), Edvard Grieg (*Concert per a piano*), Anton Bruckner (*Simfonia núm. 8*), Max Reger (*Quatre poemes musicals*), Aleksandr Skriabin (*Poema de l'èxtasi*), Hugo Wolf, Lili Boulanger, Max Bruch, Ernst Chausson, Henri Duparc, Edward Elgar o Gustav Holst (de qui es va fer l'estrena absoluta de *The perfect fool*).

També trobem diversos compositors catalans d'aquesta etapa, entre els quals només citarem els més interpretats. Entre aquests, Juli Garreta va ser l'autor de

qui més obres es van oferir, entre les quals destaca la sardana *A en Pau Casals* en la seva versió simfònica, *Pastoral*, *Les illes Medes*, *Giverola* i el *Concert per a violí* (estrenat pel violinista Francesc Costa). Enric Granados, també amic de Pau Casals, va ser força interpretat en obres com l'interludi de *Goyescas*, *Liliana* o *Dues danses espanyoles* (en orquestració de Joan Lamote de Grignon). D'Isaac Albéniz l'orquestra interpretà *Catalònia* i altres obres originals per a piano orquestrades per Fernández Arbós (*Corpus en Sevilla*, *Evocación*, *Navarra*) o per Joan Lamote de Grignon (*Triana*). Altres compositors catalans de l'època de qui s'interpretà obra són Antoni Nicolau, Felip Pedrell o Joaquim Cassadó.

OBRA CONTEMPORÀNIA A L'ORQUESTRA PAU CASALS

La programació dels compositors contemporanis de l'Orquestra Pau Casals és un dels elements més sorprenents de la seva activitat musical, ja que suposen un 27 % de les interpretacions que es van dur a terme. Estem, doncs, davant d'una dada que ens indica el caràcter fortament innovador d'aquesta formació musical. Indiquem alguns dels compositors més destacats d'aquesta etapa.

A la figura 2 hi ha representada la interpretació d'obra de composició més propera a l'existència de l'OPC. Per facilitar la comprensió de la dedicació de l'OPC a la música contemporània, hi representem tres grups: les obres creades entre 20 i 30 anys abans de la seva interpretació per l'OPC, les creades entre 10 i 19 anys abans de la seva interpretació per l'OPC i les creades fins a 9 anys abans de la seva interpretació per l'OPC.

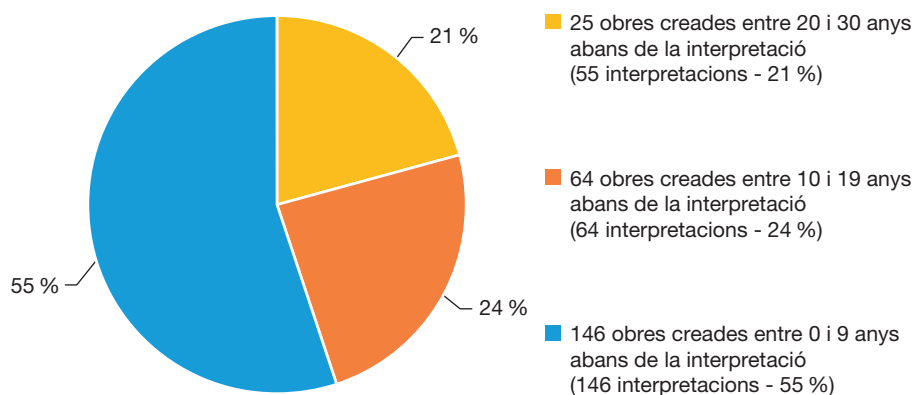


FIGURA 2. Interpretació d'obra contemporània de l'OPC.

FONT: Elaboració pròpia.

Richard Strauss va ser el compositor més interpretat d'aquest període, i l'obra més interpretada va ser el *Don Juan*, que es va interpretar en disset ocasions.

També es van interpretar en nombroses ocasions *Mort i transfiguració*, *Till Eulenspiegel*, la *Simfonia domèstica*, *El burgès gentilhome* (que es va presentar amb una escenificació de la Companyia Teatre Íntim d'Adrià Gual), *Vida d'heroi* o la gran *Simfonia dels Alps* (interpretada en tres ocasions).

D'Igor Stravinsky l'OPC en va programar vint-i-una obres, amb un total de quaranta-tres interpretacions diferents i en moltes de les quals la direcció va ser assumida pel mateix compositor. Va ser el març de 1924 quan el compositor —un dels més valorats del moment arreu del món— va dirigir per primera vegada a Barcelona tres concerts que deixaren un profund record.⁹ Va tornar la primavera de 1925 per dirigir tres concerts més, en el darrer dels quals va interpretar també com a solista el *Concert per a piano* sota la direcció de Pierre Monteux. Encara va dirigir l'OPC en una tercera ocasió, el 1933, en què es va interpretar la *Simfonia dels salms*, amb l'Orfeó Gracienc. Les obres de Stravinsky més interpretades van ser *L'ocell de foc*, *Focs artificials*, *El cant del rossinyol*, *Petruixka* i *Pulcinella*.

El cas de Manuel de Falla és, en certa manera, similar al de Stravinsky, ja que el compositor va dirigir alguns concerts i va interpretar com a pianista *Noches en los jardines de España* (l'octubre de 1932). Justament, l'obra més interpretada de Falla va ser *Noches en los jardines de España*, seguida d'*El amor brujo*, de fragments d'*El sombrero de tres picos* i de *La vida breve*. Cal destacar especialment l'estrena absoluta el novembre de 1926 del *Concerto per a clave* sota la direcció del compositor i amb Wanda Landowska al clavecí, en un concert de l'Associació Da Camera.

Encara que amb menys obres interpretades, cal citar algunes obres de compositors com Ernesto Halffter (*Sinfonietta*), George Enescu (*Rapsòdia romanesa núm. 1*), Erich W. Korngold (*Obertura per a un drama*), Arnold Schönberg (*Nit transfigurada* i *Pelleas i Melisenda*), Arthur Honegger (*Pacific 231*, *El rei David*, *Rugby*), Zoltán Kodály (*Psalmus hungaricus* i la *suïte* de *Háry János*, aquesta darrera en estrena absoluta), Joaquín Turina (*Orgia*), Ernst Bloch, Serguei Prokofiev (*L'amor de les tres taronges* i *Concert per a piano núm. 3*, aquest darrer amb el mateix compositor com a solista), Béla Bartók (*Danses romaneses* i *Rapsòdia per a piano*, aquesta darrera amb el mateix Bartók com a solista), Alban Berg (estrena absoluta del *Concert per a violí: A la memòria d'un àngel*), Ernst Krenek (estrena absoluta d'alguns fragments de l'òpera *Karl V* dos anys abans de l'estrena de l'òpera a Praga), Florent Schmitt, Anton Webern, Ernst von Dohnányi, Jacques Ibert, Darius Milhaud, Gustavo Pittaluga (estrena absoluta del *Concert militar per a violí*) i Joaquim Rodrigo.

Una especial importància per a la música d'aquest període més recent la va tenir la intervenció de l'Orquestra Pau Casals, l'abril de 1936, al XIV Festival de la Societat Internacional de Música Contemporània, en què es van tocar obres d'autors com Alban Berg, Ernst Krenek, Robert Gerhard, Manuel de Falla i altres.

9. Oriol MARTORELL, *Quasi un segle de simfonisme a Barcelona*, Barcelona, 1995, p. 28-29, i Oriol MARTORELL, «Stravinsky a Barcelona: sis visites i dotze concerts», *D'art*, núm. 8-9 (novembre 1983), p. 99-129.

En molts casos les obres més innovadores d'aquest període van ser preparades pels mateixos compositors o per directors que en coneixien bé l'obra, com Ernst Ansermet, Adrian Boult, Fritz Busch, Anton Fleischer, Arthur Honegger, Vincent d'Indy, Serge Koussevitsky, Pierre Monteux, Eduard Mörike, Hermann Scherchen, Arnold Schönberg, Richard Strauss, Igor Stravinsky o Anton Webern.

Quant als compositors catalans d'aquest període, cal assenyalar que Pau Casals entenia que la seva orquestra suposava una oportunitat per als compositors més propers i els va posar l'orquestra a disposició per a l'estrena de les obres simfòniques que creaven. Entre els compositors que es van interpretar cal esmentar-ne alguns, com Enric Morera (les sardanes simfòniques *Serra amunt* o *Davant la Verge*), Joan Lamote de Grignon (*Poema romàntic* o l'oratori *La nit de Nadal*), Jaume Pahissa (*A les costes mediterrànies*, *Sinfonietta* o *Suite intertonal*), Eduard Toldrà (sardana *Empúries*, *La maledicció del comte Arnau* o *La filla del marxant*), Joaquim Zamacois (*La sega*), Ricard Lamote de Grignon (*Un prat*), Joan Manén (*Concert simfònic per a piano* o *Nova Catalònia*), Francesc Pujol (*Festa*), Baltasar Samper (compositor mallorquí traslladat a Barcelona als dinou anys, amb *Cançons i danses de l'illa de Mallorca*), Enric Casals (*Trista*), Montserrat Campmany (*Visió simfònica*), Antoni Massana (*Homenatge a Debussy*), Joaquim Serra (*Variacions per a piano i orquestra*), Gaspar Cassadó (*Concert per a violoncel*), Manuel Blancafort (*suite El rapte de les sabines*), Robert Gerhard (*Ariel*, ballet en versió concert, i *Sis cançons populars catalanes*), Lluís Millet (*Catalanesques*), Frederic Mompou (*El carrer, el guitarrista i el vell cavall de Suburbis*, amb orquestració de Ricard Lamote de Grignon), Josep Muset (*Coral i variacions*) o Ferran J. Obradors (*Rèplica a la Farandola de Bizet*). Altres compositors catalans interpretats varen ser Josep Barberà, Antoni Català, Cassià Casademont, Josep Maria Pagès, Amadeu Cuscó, Agustí Grau, Manuel Martí i Josep Moreno-Gans.

La presència d'obra de compositors catalans va ser, doncs, prou significativa, ja que suposa un 17 % de les interpretacions de l'orquestra en les disset temporades de la seva existència. Si ens atenem a la presència estricta dels compositors, els catalans constitueixen gairebé la quarta part de la totalitat de compositors que va interpretar l'OPC. En aquest sentit, també cal insistir que el mateix Pau Casals molt sovint cedia la direcció de l'orquestra al compositor perquè tingués l'oportunitat de dirigir l'obra pròpia.

ESTRENES ABSOLUTES DE L'ORQUESTRA PAU CASALS

L'orquestra va estrenar un total de seixanta-sis obres (si bé cal precisar que diverses són versions orquestrals d'obres compostes anteriorment per a altres agrupacions no simfòniques, com és el cas d'algunes sardanes orquestrades o *suites* orquestrals d'obres escèniques). Cal destacar especialment, per la importància de les composicions i dels autors, les estrenes absolutes següents:

- 03-11-1921 Jaume Pahissa, *Sinfonietta*;
- 26-05-1922 Gustav Holst, *The perfect fool*;
- 02-11-1922 Juli Garreta, *Pastoral*;
- 18-10-1923 Juli Garreta, *Les illes Medes*;
- 23-10-1925 Juli Garreta, *Concert per a violí*;
- 12-05-1926 Gaspar Cassadó, *Concert per a violoncel*;
- 24-10-1926 Jaume Pahissa, *Suite intertonal*;
- 05-11-1926 Manuel de Falla, *Concerto per a clave*;
- 24-03-1927 Zoltán Kodály, *suíte de Háy János*;
- 23-10-1928 Joaquín Turina, *Orgía* (de les *Danzas fantásticas*);
- 23-10-1928 Joaquín Turina, *Ritmos*;
- 04-02-1930 Eduard Toldrà, *La maledicció del comte Arnau*;
- 01-11-1931 Robert Gerhard, *Sis cançons populars catalanes*;
- 31-10-1933 Gustavo Pittaluga, *Concert militar per a violí*;
- 16-10-1934 Eduard Toldrà, *La filla del marxant*;
- 19-04-1936 Alban Berg, *Concert per a violí*;
- 19-04-1936 Robert Gerhard, *Ariel*;
- 19-04-1936 Ernst Krenek, alguns fragments de l'òpera *Karl V.*

A més, l'orquestra va dur a terme nombroses estrenes d'obra de compositors catalans i d'altres països. Ja hem dit que en algunes ocasions es tractava simplement d'orquestracions d'obres creades per a altres agrupacions. A continuació oferim la llista completa dels compositors que van veure estrenades composicions amb el nombre d'obres estrenades entre parèntesis:

- Josep Barberà (1)
- Alban Berg (1)
- Manuel Blancafort (1)
- Montserrat Campmany (1)
- Cassià Casademont (1)
- Enric Casals (1)
- Gaspar Cassadó (2)
- Amadeu Cuscó (1)
- Manuel de Falla (1)
- Juli Garreta (8)
- Robert Gerhard (2)
- Gustav Holst (1)
- Zoltán Kodály (1)
- Ernst Krenek (1)
- Ricard Lamote (6)
- Joan Manén (1)
- Manuel Martí (1)
- Antoni Massana (3)
- Enric Morera (5)

- Josep Muset (1)
- Ferran J. Obradors (1)
- Josep Maria Pagès (2)
- Jaume Pahissa (3)
- Felip Pedrell (1)
- Gustavo Pittaluga (1)
- Francesc Pujol (4)
- Baltasar Samper (2)
- Joaquim Serra (1)
- Eduard Toldrà (5)
- Donald Francis Tovey (1)
- Joaquín Turina (2)
- Joaquim Zamacois (3)

ELS MILLORS INTÈRPRETS DE L'ÈPOCA AMB L'ORQUESTRA PAU CASALS

Gràcies als contactes internacionals adquirits al llarg de la seva carrera internacional i a les relacions que havia teixit, Pau Casals va poder comptar amb grans músics per col·laborar amb la seva orquestra.

GRANS DIRECTORS

Si bé Pau Casals va dirigir la majoria de concerts de la seva orquestra (entorn de dues tercers parts dels concerts) a d'altres hi va convidar grans noms de la direcció orquestral i en molts hi va cedir la batuta a altres directors perquè poguessin dirigir obra pròpia, o bé perquè ell mateix agafava el violoncel com a intèrpret i cedia la direcció de l'orquestra a un altre músic.

Entre els directors convidats més importants cal destacar noms com:¹⁰

— Ernst Ansermet. Creador de l'Orquestra de la Suisse Romande, va dur a terme l'estrena d'obres de Falla, Stravinsky o Britten;

— Adrian Boult. Director britànic que havia dirigit els Ballets Russos amb Diaghilev;

— Fritz Busch. Creador del Festival de Glyndebourne, va ser un gran especialista en les òperes de Mozart;

— Emil Cooper. Havia estrenat obres de Rimski-Korsakov i va ser director de l'Òpera de Nova York;

— Alfred Cortot. Com a pianista havia format trio amb Pau Casals, però també era molt sol·licitat com a director d'orquestra;

10. Els citeu per ordre alfabètic.

— Manuel de Falla. Malgrat que no va fer carrera com a director, sovint era requerit per dirigir les seves obres;

— Enrique Fernández Arbós. Havia dirigit arreu del món després d'haver estat concertino a Boston;

— Arthur Honegger. En moltes ocasions va dirigir orquestres per interpretar les seves obres i fer-ne enregistraments;

— Vincent d'Indy. Havia estat creador de la Schola Cantorum de París i fou un pedagog de la direcció orquestral que en moltes ocasions va dirigir obra de Debussy;

— Otto Klemperer. Deixeble de Mahler i de Schönberg, va ser un dels grans directors del segle xx que interpretà molta obra de Schönberg, Hindemith, Weill, Schreker o Krenek i va tenir molt reconeixement pels seus enregistraments amb la Philharmonia Orchestra de Londres;

— Serge Koussevitsky. Considerat també un dels grans directors del segle xx, va dirigir orquestres a Boston, Berlín i París;

— Clemens Krauss. Va ser deixeble de Richard Strauss i va dirigir les òperes de Viena, Berlín i Munic;

— Pierre Monteux. Va ser director d'orquestres com la del Concertgebouw d'Amsterdam i les simfòniques de Boston, París, San Francisco o Londres; havia dirigit estrenes mundials d'obres de Stravinsky, Ravel, Debussy i Prokofiev;

— Eduard Mörike. Va dirigir a sales com Halle, Bayreuth, Dresden o París i va ser director de l'Òpera de Berlín;

— Julius Prüwer. Havia estat deixeble de Brahms i havia dirigit la Filharmònica de Berlín i a Bayreuth;

— Franz Schalk. Havia estat alumne d'Anton Bruckner, va estrenar obres de Richard Strauss i va ser director de l'Òpera de Viena;

— Hermann Scherchen. Director de l'Orquestra de la Ràdio de Zurich entre altres, estrenà obres de Berg, Schönberg, Reger o Xenakis;

— Arnold Schönberg. Era amic personal de Robert Gerhard, que fou qui facilità que dirigís dos concerts amb obra pròpia a l'OPC;

— Georges Sébastian. Havia estat deixeble de Kodály i de Bartók i va ser director de les òperes de Munic, Berlín i París;

— Richard Strauss. Havia estat assistent de Hans von Bülow i director a l'Òpera de Weimar, de Munic, de Berlín i de Viena. Va dirigir la Filharmònica de Berlín i sovint dirigia la seva pròpia obra;

— Igor Stravinsky. A més de compositor era requerit als principals centres musicals per dirigir la seva obra;

— Anton Webern. Va ser director de diverses orquestres, entre les quals l'Orquestra Simfònica de Treballadors de Viena i sovint era requerit per dirigir la pròpia obra;

— Alexander von Zemlinsky. Havia estat professor de Schönberg, Korngold i Mahler. Va dirigir la Volksoper de Viena i l'Òpera de Praga.

GRANS SOLISTES

Entre els solistes convidats més importants trobem noms com:¹¹

— Diran Alexanian, violoncel. Havia tocat amb Johannes Brahms i va col·laborar amb Pau Casals;

— Jelly d'Arany, violí. Era neboda de Joseph Joachim. Bartók, Ravel i Vaughan Williams li van dedicar obres;

— Conxita Badia, *soprano*. Va estrenar nombroses obres de compositors catalans algunes de les quals li havien estat dedicades;

— Béla Bartók, piano. El compositor i pianista hongarès va interpretar la seva *Rapsòdia per a piano* amb l'OPC;

— Harold Bauer, piano. Havia estat pianista acompanyant de Pau Casals en diverses gires;

— Concepció Callao, contralt. Va ser una de les contralts catalanes de més projecció tant en el camp de l'òpera com del *lied* i la cançó;

— Enric Casals, violí. Havia tocat amb diverses orquestres i, a més de solista, va ser sotsdirector de l'OPC;

— Gaspar Cassadó, violoncel. Deixeble de Pau Casals, va ser un violoncel·lista de gran projecció amb gires concertístiques arreu del món;

— Alfred Cortot, piano. Pianista i director d'orquestra, havia tocat a trio amb Pau Casals i Jacques Thibaud;

— Francesc Costa, violí. Va ser un dels violinistes catalans més destacats de la primera meitat del segle xx i va fer gires arreu d'Europa, Amèrica i Àfrica;

— Fanny Davies, piano. Gran intèrpret del Romanticisme alemany, també havia destacat com a intèrpret de Debussy. Havia estat alumna i amiga de Clara Schumann;

— Samuel Dushkin, violí. Deixeble de Leopold Auer i Fritz Kreisler, Stravinsky li va dedicar el seu *Concert per a violí*;

— Maurice Eisenberg, violoncel. Deixeble de Pau Casals, va ser violoncel·lista amb les orquestres de Filadèlfia i Nova York, a més de solista arreu del món;

— Adila Fachiri, violí. Deixebleda del seu oncle Joseph Joachim, era germana de Jelly d'Arany. Ravel li va dedicar la *Sonata per a violí i violoncel*;

— Manuel de Falla, piano. El compositor gadità va interpretar com a solista amb l'OPC *Noches en los jardines de España*;

— Pierre Fournier, violoncel. Havia actuat com a solista amb Schnabel, Furtwängler, Stokowski, Karajan, Kubelik, Celibidache... Molts compositors, com ara Poulenc, Martinu, Honegger o Martinon, li van dedicar obres seves;

— Raya Gárbuzova, violoncel. Va fer recitals arreu d'Europa i dels Estats Units i va tocar amb les millors orquestres. Samuel Barber li va dedicar el seu *Concert per a violoncel*;

11. Els citeu per ordre alfabètic.

— Arthur de Greef, piano. Va ser alumne de Moscheles i Liszt, i amic de Grieg, del qual va ser un intèrpret privilegiat del *Concert per a piano*;

— Mieczyslaw Horzowski, piano. Nen prodigi del piano, va formar duo amb Pau Casals i va participar als Festivals de Prada i de Marlboro;

— Louis Krasner, violí. Entre altres obres que li van ser dedicades, va estrenar els concerts per a violí d'Alban Berg i d'Arnold Schönberg;

— Fritz Kreisler, violí. Va ser un dels prodigis de la interpretació violinística a finals del segle XIX i la primera meitat del segle XX. Edward Elgar li havia dedicat el seu *Concert per a violí*, que estrenà el 1910;

— Frederic Lamond, piano. Reputat intèrpret de Beethoven, havia estat deixeble de Franz Liszt i de Hans von Bülow;

— Wanda Landowska, clavicèmbal i piano. Precursora de la recuperació del clavicèmbal, Falla li va dedicar *El retablo de maese Pedro* i el *Concerto per a clave* i Poulenc, el *Concert champêtre*;

— Paquita Madriguera, piano. Pianista catalana que va ser la deixeblla predilecta d'Enric Granados;

— Frank Marshall, piano. Pianista i pedagog català, va ser un dels deixebles predilectes d'Enric Granados i continuà la seva escola pianística. Va tocar en diverses ocasions sota la direcció de Manuel de Falla;

— Joan Massià, violí. Pedagog i violinista català que actuà en concerts arreu d'Europa, alguns dels quals amb el pianista Ricard Viñes i molts altres amb Blanca Selva;

— Gregor Piatigorsky, violoncel. Va ser un dels grans violoncel·listes de la seva època i havia tocat amb Rakhmàninov, Horowitz o Rubinstein. Prokofiev, Hindemith, Milhaud o Webern li van dedicar composicions;

— Mercè Plantada, *soprano*. Cantant catalana que havia actuat arreu d'Europa i que va ser requerida per diversos compositors com Stravinsky, Richard Strauss, Pittaluga, Toldrà o Montsalvatge per interpretar les seves obres;

— Serguei Prokofiev, piano. El mateix compositor va interpretar com a solista amb l'OPC el seu *Concert núm. 3 per a piano*;

— Blanca Selva, piano. A més de pianista, va ser una pedagoga molt important que deixà una profunda petjada a Barcelona. Va col·laborar amb Vincent d'Indy i amb Isaac Albéniz, que li va dedicar el segon quadern d'*Ibèria*;

— Eduard Steuermann, piano. Deixeble de Schönberg, li va estrenar el *Concert per a piano* i va participar en l'estrena del *Pierrot Lunaire*;

— Richard Strauss, piano. Malgrat que pròpiament no va actuar com a solista de piano amb l'OPC, en un concert de l'orquestra de 1925 va acompanyar amb piano unes cançons seves que va cantar Mercè Plantada;

— Igor Stravinsky, piano. El compositor va intervenir com a pianista interpretant el seu *Concert per a piano* sota la direcció de Pierre Monteux en un concert monogràfic amb obra seva l'abril de 1925;

— Soulima Stravinsky, piano. Fill de Stravinsky, va intervenir en un concert interpretant al piano el *Capriccio per a piano* del mateix Stravinsky, que va dirigir l'obra;

— Jacques Thibaud, violí. Havia format trio amb Pau Casals i Alfred Cortot; Ysaÿe li va dedicar la *Segona sonata per a violí*;

— Eduard Toldrà, violí. Aquest excel·lent violinista i compositor, que havia estat un dels directors més assidus de l'OPC, va ser el primer director de l'Orquestra Municipal de Barcelona, antecessora de l'actual Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya;

— Donald Francis Tovey, piano. Pianista anglès que va fer gires de concerts arreu d'Europa;

— Joaquín Turina, piano. Aquest pianista i compositor andalús va interpretar *Jueves Santo a medianoche* en un concert de 1928 fent duo solístic amb Pau Casals;

— Willem Valkenier, trompa. Trompista de l'OPC, va acabar la seva carrera d'interpret en diverses orquestres als Estats Units;

— Pere Vallribera, piano. Va donar concerts arreu del món i va estrenar nombroses obres de compositors com Blancafort, Gerhard, Mompou, Montsalvatge o Toldrà;

— Emili Vendrell, tenor. Va ser un dels tenors més brillants del panorama concertístic i escènic de la Catalunya de la primera meitat del segle XX;

— Alexandre Vilalta, piano. Aquest reconegut pianista havia acompanyat molts dels grans intèrprets del moment en gires arreu d'Europa i d'Amèrica;

— Eugène Ysaÿe, violí. Deixeble de Wieniawski i de Vieuxtemps, va ser un violinista extraordinari a qui César Franck va dedicar la seva *Sonata per a violí i piano*.

CONCLUSIONS

A la seva època, l'Orquestra Pau Casals va ser una de les millors agrupacions orquestrals del panorama musical europeu. Ho corrobora, per exemple, el fet que amb motiu del centenari de la mort de Beethoven la discogràfica His Master's Voice va emprendre l'enregistrament de la integral de les simfonies de Beethoven amb les millors orquestres del moment; l'única orquestra que va enregistrar dues de les simfonies va ser l'Orquestra Pau Casals, que va gravar les simfonies 1 i 4 (l'audició d'aquests enregistraments encara sorprèn pel concepte interpretatiu i per la qualitat de l'orquestra). El gran director britànic Sir Adrian Boult, després de dirigir un concert a l'OPC l'any 1922 va voler estar una setmana a Barcelona seguint la tasca de Pau Casals al front de l'orquestra i posteriorment va publicar a Anglaterra un article sobre la seva manera de dirigir i de preparar l'orquestra.¹²

La dedicació de Pau Casals a la direcció va generar certs dubtes en determinats cercles musicals catalans, ja que preferien el violoncel·lista de fama mundial al

12. Adrian C. BOULT, «Casals as conductor», *Music and Letters*, vol. 4, núm. 2 (abril 1923), p. 149-152.

director que va endegar l'OPC. En aquest sentit és significativa la frase que Oriol Martorell recorda i que era de domini públic entre els afeccionats barcelonins quan afirmaven que a «n'en Casals ens agrada més veure'l de cara que no pas d'esquena!». ¹³ Les crítiques inicials de la *Revista Musical Catalana*, l'òrgan de difusió musical de l'Orfeó Català, també mostraven aquests dubtes davant les interpretacions de l'orquestra. ¹⁴

A la vista del repertori interpretat per l'orquestra, dels compositors programats i de l'equilibri entre els diferents períodes musicals proposats, s'endevina un plantejament global molt complet i una molt bona intuïció darrere de les propostes. El concepte d'orquestra impulsat per Pau Casals requeria una molt bona preparació, acurada en el fraseig i en el control de les dinàmiques i de gran precisió interpretativa. Pau Casals i els seus col·legues més propers van anar desgranant un disseny de propostes musicals gens fàcil; agosarat, podríem dir, però alhora molt savi en anar construint el so i la personalitat de l'instrument. En aquest sentit cal destacar la influència que, entre altres, degué tenir Joaquim Pena en la confecció de les programacions de l'OPC. ¹⁵ La presència d'autors del Classicisme i del Romanticisme va facilitar l'evolució d'una orquestra que, amb els anys, va esdevenir una agrupació de primer ordre a la seva època. A més, per primera vegada, van oferir al públic una visió coherent i integral de la gran música simfònica sense caure en els camins fàcils de l'espectacularitat.

Una de les coses que més sorprèn és l'assumpció del repertori més proper a la creació de l'orquestra. La interpretació d'una gran quantitat d'obres de finals del segle XIX i començaments del segle XX ens situa davant d'un plantejament nou i de gran valor. Però encara ho és més el fet que pels faristols de l'orquestra van passar composicions que eren d'actualitat patent. Malgrat que hi ha relativament poca obra d'experimentació sonora, la programació d'obres de Stravinsky, Schönberg, Berg o Bartók, per exemple, ens situa davant d'un paradigma que avui encara costa trobar a les orquestres actuals. I més, si tenim en compte que no va renunciar a determinades experiències escèniques en col·laboració amb la companyia Teatre Íntim d'Adrià Gual.

Si considerem, a més, la tasca social feta sobretot a través de l'Associació Obrera de Concerts, ens adonarem que estem davant d'un model molt revolucionari quant a la concepció de la difusió de la música. És per això que cal recordar, conèixer i estudiar aquesta agrupació exemplar que va marcar una època i que, sens dubte, va influir molt positivament sobre la cultura de la societat catalana d'aquell moment.

13. Oriol MARTORELL, *Quasi un segle de simfonisme a Barcelona*, Barcelona, 1995, p. 14.

14. És molt interessant veure els comentaris que en aquest sentit descriu José RECHE, *El quartet de trompes de l'Orquestra Pau Casals*, p. 37-43.

15. Anna DALMAU, Anna MORA i Francesc CORTÉS, *Pau Casals i Joaquim Pena: Passió per la música i pel país. Correspondència*, Barcelona, 2012.

ANNEX. OBRES INTERPRETADES PER L'ORQUESTRA PAU CASALS

Aquest annex recull les obres interpretades per l'OPC amb el nombre d'interpretacions que en va efectuar i la temporada de la primera interpretació. La llista s'ha elaborat a partir de la que va editar Oriol Martorell l'any 1995, amb diverses correccions a partir de la consulta de programes i aportacions del musicòleg Bernard Meillat.

<i>Autor</i>	<i>Obres</i>	<i>Nombre d'interpretacions</i>	<i>Primera interpretació</i>
Albéniz, Isaac	<i>Catalònia</i>	4	1920-21
Albéniz, Isaac	<i>Corpus en Sevilla</i> (orquestrada per Fernández Arbós)	1	1932-33
Albéniz, Isaac	<i>Evocación</i> (orquestrada per Fernández Arbós)	1	1932-33
Albéniz, Isaac	<i>Navarra</i> (orquestrada per Fernández Arbós)	1	1935-36
Albéniz, Isaac	<i>Pepita Jiménez</i> , obertura acte 2n	1	1923-24
Albéniz, Isaac	<i>Triana</i> (orquestrada per J. Lamote)	2	1932-33
Andreae, Volkmar	<i>Petita suite</i>	1	1935-36
Bach, Carl Philip Emmanuel	<i>Concert en re</i>	1	1921-22
Bach, Johann Christian	<i>Concert per a 2 pianos</i>	1	1929-30
Bach, Johann Sebastian	<i>Ària i fuga</i> (arranjament de M. Reger)	2	1926-27
Bach, Johann Sebastian	<i>Art de la fuga</i> , fragments	1	1934-35
Bach, Johann Sebastian	<i>Cantata núm. 54</i>	2	1931-32
Bach, Johann Sebastian	<i>Concert de Brandenburg</i> núm. 1	4	1924-25
Bach, Johann Sebastian	<i>Concert de Brandenburg</i> núm. 3	10	1920-21
Bach, Johann Sebastian	<i>Concert de Brandenburg</i> núm. 4	4	1922-23
Bach, Johann Sebastian	<i>Concert de Brandenburg</i> núm. 5	4	1921-22
Bach, Johann Sebastian	<i>Concert de Brandenburg</i> núm. 6	1	1923-24

<i>Autor</i>	<i>Obres</i>	<i>Nombre d'interpretacions</i>	<i>Primera interpretació</i>
Bach, Johann Sebastian	<i>Concert per a 2 pianos</i>	1	1926-27
Bach, Johann Sebastian	<i>Concert per a 2 violins</i>	3	1924-25
Bach, Johann Sebastian	<i>Concert per a clave 1</i>	1	1928-29
Bach, Johann Sebastian	<i>Concert per a clave, flauta i violí</i>	2	1931-32
Bach, Johann Sebastian	<i>Concert per a violí en mi</i>	3	1926-27
Bach, Johann Sebastian	<i>Fuga</i> (arranjament de D. F. Tovey)	1	1927-28
Bach, Johann Sebastian	<i>Fuga en do menor</i> (arranjament d'E. Elgar)	1	1921-22
Bach, Johann Sebastian	<i>Passacaglia</i> (arranjament d'A. Guédike)	2	1933-34
Bach, Johann Sebastian	<i>Preludis corals</i> (arranjament d'A. Schönberg)	3	1925-26
Bach, Johann Sebastian	<i>Suïte núm. 1 en do</i>	4	1926-27
Bach, Johann Sebastian	<i>Suïte núm. 2 en si menor</i>	2	1922-23
Bach, Johann Sebastian	<i>Suïte núm. 3 en re</i>	8	1920-21
Bach, Johann Sebastian	<i>Suïte núm. 3, ària</i>	5	1920-21
Bach, Johann Sebastian	<i>Suïte núm. 4 en re</i>	4	1933-34
Barberà, Josep	<i>Alfeu i Aretusa</i>	3	1933-34
Bartók, Béla	<i>Danses romaneses, suite</i>	1	1925-26
Bartók, Béla	<i>Rapsòdia per a piano</i>	1	1926-27
Bax, Arnold	<i>Variacions simfòniques</i>	1	1928-29
Beethoven, Ludwig van	<i>Concert per a piano núm. 3</i>	2	1923-24
Beethoven, Ludwig van	<i>Concert per a piano núm. 4</i>	4	1922-23
Beethoven, Ludwig van	<i>Concert per a piano núm. 5</i> (Emperador)	4	1923-24
Beethoven, Ludwig van	<i>Concert per a violí</i>	4	1926-27
Beethoven, Ludwig van	<i>Coriolà, obertura</i>	12	1920-21
Beethoven, Ludwig van	<i>Crist al Mont de les Oliveres, oratori</i>	1	1926-27
Beethoven, Ludwig van	<i>Egmont, obertura</i>	15	1920-21
Beethoven, Ludwig van	<i>El rei Esteve, obertura</i>	3	1921-22
Beethoven, Ludwig van	<i>Fantasia per a cor</i>	1	1927-28

<i>Autor</i>	<i>Obres</i>	<i>Nombre d'interpretacions</i>	<i>Primera interpretació</i>
Beethoven, Ludwig van	<i>Fidelio</i> , obertura	6	1922-23
Beethoven, Ludwig van	<i>La consagració de la llar</i> , obertura	3	1924-25
Beethoven, Ludwig van	<i>Leonora</i> núm. 1, obertura	2	1930-31
Beethoven, Ludwig van	<i>Leonora</i> núm. 2, obertura	4	1921-22
Beethoven, Ludwig van	<i>Leonora</i> núm. 3, obertura	15	1920-21
Beethoven, Ludwig van	<i>Les ruïnes d'Atenes</i> , obertura	3	1923-24
Beethoven, Ludwig van	<i>Obertura per a una festa onomàstica</i>	2	1929-30
Beethoven, Ludwig van	<i>Prometeu</i> , obertura	3	1928-29
Beethoven, Ludwig van	<i>Simfonia</i> núm. 1	11	1923-24
Beethoven, Ludwig van	<i>Simfonia</i> núm. 2	10	1921-22
Beethoven, Ludwig van	<i>Simfonia</i> núm. 3 (<i>Heroica</i>)	16	1920-21
Beethoven, Ludwig van	<i>Simfonia</i> núm. 4	13	1921-22
Beethoven, Ludwig van	<i>Simfonia</i> núm. 5	17	1920-21
Beethoven, Ludwig van	<i>Simfonia</i> núm. 6 (<i>Pastoral</i>)	13	1920-21
Beethoven, Ludwig van	<i>Simfonia</i> núm. 7	12	1921-22
Beethoven, Ludwig van	<i>Simfonia</i> núm. 8	13	1920-21
Beethoven, Ludwig van	<i>Simfonia</i> núm. 9	15	1923-24
Beethoven, Ludwig van	<i>Triple concert</i>	2	1920-21
Berg, Alban	<i>Concert per a violí (A la memòria d'un àngel)</i>	1	1935-36
Berg, Alban	<i>Wozzeck</i> , fragments amb cant	1	1935-36
Berlioz, Hector	<i>Benvenuto Cellini</i> , obertura	1	1929-30
Berlioz, Hector	<i>Carnaval romà</i> , obertura	7	1921-22
Berlioz, Hector	<i>Harold a Itàlia</i> , 1r quadre	2	1929-30
Berlioz, Hector	<i>La damnació de Faust</i> , fragments	1	1923-24
Berlioz, Hector	<i>La damnació de Faust</i> , integral	3	1930-31
Berlioz, Hector	<i>La damnació de Faust</i> , marxa hongaresa	3	1921-22

<i>Autor</i>	<i>Obres</i>	<i>Nombre d'interpretacions</i>	<i>Primera interpretació</i>
Berlioz, Hector	<i>Romeu i Julieta</i> , 2a part	2	1933-34
Berlioz, Hector	<i>Simfonia fantàstica</i>	2	1921-22
Bizet, Georges	<i>L'Arlesiana</i> núm. 1, <i>suíte</i>	2	1922-23
Bizet, Georges	<i>Pàtria</i> , obertura	1	1926-27
Bizet, Georges	<i>Roma</i> , <i>suíte</i>	1	1925-26
Blancafort, Manuel	<i>El rapte de les sabines</i> , <i>suíte</i>	1	1932-33
Blancafort, Manuel	<i>Matí de festa a Puiggraciós</i>	1	1929-30
Bloch, Ernst	<i>Kaa</i>	2	1934-35
Bloch, Ernst	<i>Schelomo (Salomó)</i> , rapsòdia per a violoncel	1	1927-28
Boccherini, Luigi	<i>Concert en si bemoll</i> per a violoncel	5	1922-23
Borck, Edmund von	<i>Preludi i fuga</i>	1	1935-36
Borodín, Aleksandr	<i>A les estepes de l'Àsia</i> central	2	1928-29
Borodín, Aleksandr	<i>El príncep Igor</i> , danses	4	1921-22
Borodín, Aleksandr	<i>Simfonia</i> núm. 2	1	1933-34
Bossi, Marco Enrico	<i>Intermedis goldonians</i>	1	1925-26
Boulanger, Lili	<i>D'un soir triste</i>	1	1921-22
Brahms, Johannes	<i>Concert per a piano</i> núm. 2	2	1923-24
Brahms, Johannes	<i>Concert per a violí</i>	3	1924-25
Brahms, Johannes	<i>Doble concert</i>	3	1923-24
Brahms, Johannes	<i>Nänie</i>	1	1935-36
Brahms, Johannes	<i>Obertura acadèmica</i>	1	1934-35
Brahms, Johannes	<i>Obertura tràgica</i>	4	1921-22
Brahms, Johannes	<i>Simfonia</i> núm. 1	7	1921-22
Brahms, Johannes	<i>Simfonia</i> núm. 2	8	1921-22
Brahms, Johannes	<i>Simfonia</i> núm. 3	7	1920-21
Brahms, Johannes	<i>Simfonia</i> núm. 4	6	1922-23
Brahms, Johannes	<i>Variacions sobre un tema</i> de Haydn	4	1923-24
Bruch, Max	<i>Kol Nidrei</i>	1	1923-24
Bruckner, Anton	<i>Simfonia</i> núm. 8	1	1927-28

<i>Autor</i>	<i>Obres</i>	<i>Nombre d'interpretacions</i>	<i>Primera interpretació</i>
Bruckner, Anton	<i>Simfonia pòstuma, andante</i>	1	1927-28
Bruneau, Alfred	<i>Messidor, entreacte</i>	1	1932-33
Busoni, Ferruccio	<i>Obertura de comèdia</i>	1	1934-35
Butterworth, George	<i>Idilli angles</i>	1	1921-22
Campmany, Montserrat	<i>Dansa índia</i>	2	1928-29
Campmany, Montserrat	<i>Visió simfònica</i>	2	1930-31
Casademont, Cassià	<i>Carme gentil</i>	1	1925-26
Casademont, Cassià	<i>La mare, fragments</i>	1	1923-24
Casals, Enric	<i>Trista</i>	5	1928-29
Casals, Pau	<i>Sardana per a violoncel</i>	1	1928-29
Casella, Alfredo	<i>El convent sobre l'aigua, fragments</i>	1	1921-22
Casella, Alfredo	<i>La Giara, suite</i>	1	1929-30
Casella, Alfredo	<i>Quadres de guerra</i>	1	1921-22
Cassadó, Gaspar	<i>Concert per a violoncel</i>	1	1925-26
Cassadó, Gaspar	<i>Rapsòdia catalana</i>	1	1930-31
Cassadó, Gaspar	<i>Variacions per a piano i orquestra</i>	1	1930-31
Cassadó, Joaquim	<i>El monjo negre, obertura</i>	1	1922-23
Català, Antoni	<i>La processó de sant Bartomeu</i>	3	1928-29
Chabrier, Emmanuel	<i>Bourrée fantasque</i>	1	1929-30
Chabrier, Emmanuel	<i>Suite pastoral</i>	2	1933-34
Chausson, Ernst	<i>Simfonia en si bemoll</i>	1	1923-24
Chávarri, Eduard López	<i>Valencianes</i>	3	1931-32
Cherubini, Luigi	<i>Anacreont, obertura</i>	5	1927-28
Chopin, Frédéric	<i>Andante spianato i polonesa (orquestrada per Cortot)</i>	1	1932-33
Chopin, Frédéric	<i>Balada núm. 2 (orquestrada per J. Lamote)</i>	1	1931-32
Chopin, Frédéric	<i>Concert per a piano núm. 2</i>	1	1930-31
Cimarosa, Domenico	<i>El matrimoni secret, obertura</i>	2	1932-33

<i>Autor</i>	<i>Obres</i>	<i>Nombre d'interpretacions</i>	<i>Primera interpretació</i>
Corelli, Arcangelo	<i>Sarabande, Gigue i Badinerie</i>	1	1932-33
Cornelius, Peter	<i>El barber de Bagdad,</i> obertura	1	1928-29
Couperin, François	<i>Concert dans le goût théâtral</i>	2	1932-33
Cuscó, Amadeu	<i>Dos preludis</i>	1	1934-35
Debussy, Claude	<i>El mar</i>	2	1926-27
Debussy, Claude	<i>Gigues</i>	2	1921-22
Debussy, Claude	<i>La cambra dels infants</i> (orquestrada per A. Caplet)	1	1926-27
Debussy, Claude	<i>La capsa de joguines</i>	1	1922-23
Debussy, Claude	<i>L'illa joiosa</i>	1	1935-36
Debussy, Claude	<i>Nocturns</i>	2	1933-34
Debussy, Claude	<i>Preludi a la migdiada d'un faune</i>	8	1921-22
Debussy, Claude	<i>Rapsòdia per a clarinet</i>	3	1920-21
Debussy, Claude	<i>Rondes de primavera</i>	2	1920-21
Del Campo, Conrado	<i>Evocación medieval</i>	1	1926-27
Destouches, André	<i>Musique pour les soupers du Roy</i>	1	1930-31
D'Indy, Vincent	<i>El camp de Wallenstein</i>	1	1930-31
D'Indy, Vincent	<i>Fervaal</i> , obertura	1	1930-31
D'Indy, Vincent	<i>Istar</i>	1	1930-31
D'Indy, Vincent	<i>Records</i>	1	1929-30
D'Indy, Vincent	<i>Saugefleurie</i>	1	1933-34
D'Indy, Vincent	<i>Simfonia núm. 1</i>	1	1931-32
D'Indy, Vincent	<i>Simfonia núm. 2</i>	1	1930-31
Dohnányi, Ernst von	<i>Ruralia hungarica</i>	1	1926-27
Dukas, Paul	<i>La Péri</i>	2	1920-21
Dukas, Paul	<i>L'aprenent de bruixot</i>	5	1924-25
Dukas, Paul	<i>Polyeucte</i> , obertura	3	1924-25
Duparc, Henri	<i>Phidylé</i> , ària	1	1923-24

<i>Autor</i>	<i>Obres</i>	<i>Nombre d'interpretacions</i>	<i>Primera interpretació</i>
Dvorák, Antonín	<i>En la natura</i> , obertura	1	1924-25
Dvorák, Antonín	<i>Otello</i> , obertura	3	1920-21
Dvorák, Antonín	<i>Serenata</i>	1	1925-26
Dvorák, Antonín	<i>Simfonia núm. 9 (Nou Món)</i>	6	1922-23
Dvorák, Antonín	<i>Variacions simfòniques</i>	1	1934-35
Elgar, Edward	<i>Variacions simfòniques</i>	1	1934-35
Enescu, George	<i>Rapsòdia romanesa núm. 1</i>	5	1920-21
Enescu, George	<i>Simfonia concertant per a violoncel i orquestra</i>	1	1925-26
Enescu, George	<i>Simfonia en mi bemoll</i>	1	1927-28
Erkel, Ferenc	<i>Hunyadi László</i> , obertura	1	1926-27
Falla, Manuel de	<i>Concerto per a clave</i>	1	1926-27
Falla, Manuel de	<i>El amor brujo</i>	5	1926-27
Falla, Manuel de	<i>El retablo de Maese Pedro</i>	2	1926-27
Falla, Manuel de	<i>El sombrero de tres picos</i> , fragments	3	1926-27
Falla, Manuel de	<i>La vida breve</i> , fragments	3	1923-24
Falla, Manuel de	<i>Noches en los jardines de España</i>	6	1926-27
Falla, Manuel de	<i>Psyché</i>	1	1930-31
Fanelli, Ernest	<i>Thèbes</i>	1	1920-21
Fauré, Gabriel	<i>Masques et bergamasques</i>	2	1920-21
Fauré, Gabriel	<i>Nocturn</i>	2	1925-26
Fauré, Gabriel	<i>Pelleas i Melisenda</i> , suite	2	1932-33
Fauré, Gabriel	<i>Pénélope</i> , obertura	1	1933-34
Fauré, Gabriel	<i>Shylock</i> , suite	2	1925-26
Franck, César	<i>El caçador maleït</i>	1	1922-23
Franck, César	<i>Les Éolides</i>	1	1933-34
Franck, César	<i>Psyché et Eros</i> , fragments	3	1930-31
Franck, César	<i>Salm 150</i>	1	1929-30
Franck, César	<i>Simfonia en re menor</i>	5	1920-21
Franck, César	<i>Variacions simfòniques</i>	2	1925-26

<i>Autor</i>	<i>Obres</i>	<i>Nombre d'interpretacions</i>	<i>Primera interpretació</i>
Garreta, Juli	<i>A en Pau Casals</i>	13	1920-21
Garreta, Juli	<i>Concert per a violí</i>	2	1925-26
Garreta, Juli	<i>Giverola, sardana</i>	3	1920-21
Garreta, Juli	<i>Isabel</i>	1	1921-22
Garreta, Juli	<i>Les illes Medes</i>	5	1923-24
Garreta, Juli	<i>Nydia</i>	1	1926-27
Garreta, Juli	<i>Pastoral, impressió simfònica</i>	8	1922-23
Garreta, Juli	<i>Pedregada</i>	2	1921-22
Garreta, Juli	<i>Sardana (de la sonata per a piano)</i>	4	1924-25
Garreta, Juli	<i>Suite en sol</i>	7	1925-26
Gerhard, Robert	<i>Ariel, ballet en versió concert</i>	1	1935-36
Gerhard, Robert	<i>Sis cançons populars catalanes</i>	1	1931-32
Glazunov, Aleksandr	<i>Primavera</i>	1	1931-32
Glazunov, Aleksandr	<i>Simfonia núm. 3</i>	1	1925-26
Glazunov, Aleksandr	<i>Simfonia núm. 4</i>	1	1931-32
Gluck, Christoph Willibald	<i>Ifigènia a Tàuride, obertura</i>	7	1926-27
Goldmark, Karl	<i>Sakuntala, obertura</i>	1	1925-26
Graener, Paul	<i>Divertimento</i>	1	1925-26
Grainger, Percy	<i>Cant colonial</i>	2	1931-32
Grainger, Percy	<i>Dansa irlandesa</i>	2	1931-32
Granados, Enric	<i>Dues danses espanyoles (orquestrada per J. Lamote)</i>	3	1932-33
Granados, Enric	<i>Follet, preludi acte 3r</i>	1	1920-21
Granados, Enric	<i>Goyescas, escena final</i>	1	1924-25
Granados, Enric	<i>Goyescas, fragments amb cant</i>	2	1935-36
Granados, Enric	<i>Goyescas, interludi</i>	4	1923-24
Granados, Enric	<i>Liliana, fragments</i>	3	1920-21
Grau, Agustí	<i>Laia, la ponzella</i>	1	1935-36

<i>Autor</i>	<i>Obres</i>	<i>Nombre d'interpretacions</i>	<i>Primera interpretació</i>
Grétry, André	<i>Céphale et Procris, suite</i>	1	1935-36
Grieg, Edvard	<i>Concert per a piano</i>	3	1933-34
Halffter, Ernesto	<i>Automne malade</i>	1	1930-31
Halffter, Ernesto	<i>Dos canciones de Rafael Alberti</i>	1	1930-31
Halffter, Ernesto	<i>La muerte de Carmen, fragment</i>	2	1930-31
Halffter, Ernesto	<i>Sinfonietta</i>	5	1928-29
Halffter, Ernesto	<i>Sonatina</i>	1	1930-31
Händel, Georg Friedrich	<i>Acis i Galatea, ària</i>	1	1923-24
Händel, Georg Friedrich	<i>Concerto grosso núm. 6, op. 6</i>	2	1928-29
Händel, Georg Friedrich	<i>Concerto grosso núm. 9, op. 6</i>	1	1921-22
Haydn, Franz Joseph	<i>Concert en do per a violoncel</i>	1	1932-33
Haydn, Franz Joseph	<i>Concert en re per a violoncel</i>	6	1921-22
Haydn, Franz Joseph	<i>La creació</i>	2	1928-29
Haydn, Franz Joseph	<i>Les estacions, integral</i>	1	1931-32
Haydn, Franz Joseph	<i>Les estacions, Primavera i Estiu</i>	1	1931-32
Haydn, Franz Joseph	<i>Les estacions, Tardor i Hivern</i>	1	1931-32
Haydn, Franz Joseph	<i>Simfonia núm. 100 (Militar)</i>	1	1930-31
Haydn, Franz Joseph	<i>Simfonia núm. 101 (El rellotge)</i>	3	1931-32
Haydn, Franz Joseph	<i>Simfonia núm. 102</i>	1	1935-36
Haydn, Franz Joseph	<i>Simfonia núm. 104 (Londres)</i>	1	1921-22
Haydn, Franz Joseph	<i>Simfonia núm. 45 (Els adéus)</i>	3	1933-34
Haydn, Franz Joseph	<i>Simfonia núm. 85 (La reina)</i>	5	1927-28
Haydn, Franz Joseph	<i>Simfonia núm. 88</i>	2	1921-22
Haydn, Franz Joseph	<i>Simfonia núm. 95</i>	1	1928-29
Haydn, Franz Joseph	<i>Simfonia núm. 99</i>	6	1920-21

<i>Autor</i>	<i>Obres</i>	<i>Nombre d'interpretacions</i>	<i>Primera interpretació</i>
Holst, Gustav	<i>El foll perfecte (The perfect fool)</i> , ballet	1	1921-22
Honegger, Arthur	<i>El rei David</i>	1	1928-29
Honegger, Arthur	<i>Pacific 231</i>	1	1928-29
Honegger, Arthur	<i>Pastoral d'estiu</i>	1	1928-29
Honegger, Arthur	<i>Preludi per a la tempesta</i>	1	1928-29
Honegger, Arthur	<i>Rugby</i>	1	1929-30
Hubay, Jenő	<i>La màscara</i> , obertura i ballet	1	1931-32
Humperdinck, Engelbert	<i>Hänsel i Gretel</i> , obertura	2	1932-33
Ibert, Jacques	<i>Escales</i>	1	1933-34
Karłowicz, Mieczysław	<i>Els cants eternals</i>	1	1924-25
Kodály, Zoltán	<i>Háry János, suite</i>	1	1926-27
Kodály, Zoltán	<i>Psalmus hungaricus</i>	3	1928-29
Korngold, Erich W.	<i>Molt soroll per a res, suite</i>	2	1923-24
Korngold, Erich W.	<i>Obertura per a un drama</i>	3	1921-22
Korngold, Erich W.	<i>Simfonia gaia (Sinfonietta in B major, op. 5)</i>	1	1933-34
Krein, Yulian	<i>Concert per a violoncel</i>	1	1931-32
Krenek, Ernst	<i>El triomf de la sensibilitat</i> , op. 43	1	1935-36
Krenek, Ernst	<i>Karl V</i> , fragments	1	1935-36
Lalo, Édouard	<i>Concert per a violoncel</i>	2	1926-27
Lalo, Édouard	<i>Le roi d'Ys</i> , obertura	2	1933-34
Lamote, Joan	<i>Cants populars espanyols</i>	3	1929-30
Lamote, Joan	<i>Hispanicas. Andalucía</i>	4	1928-29
Lamote, Joan	<i>Hispanicas. Catalunya</i>	3	1930-31
Lamote, Joan	<i>La nit de Nadal</i> , oratori	4	1926-27
Lamote, Joan	<i>Oració de mercès</i>	2	1926-27
Lamote, Joan	<i>Poema romàntic</i>	4	1925-26
Lamote, Joan	<i>Poemes cantats</i>	1	1929-30
Lamote, Joan	<i>Scherzo sobre un tema popular</i>	1	1936-37

<i>Autor</i>	<i>Obres</i>	<i>Nombre d'interpretacions</i>	<i>Primera interpretació</i>
Lamote, Ricard	<i>2 petits poemes per a soprano i orquestra</i>	1	1932-33
Lamote, Ricard	<i>Boires</i>	2	1929-30
Lamote, Ricard	<i>Present de noces</i>	1	1934-35
Lamote, Ricard	<i>Quatre estances de Kayyam</i>	2	1932-33
Lamote, Ricard	<i>Seguici elegíac</i> (del ballet <i>Un prat</i>)	3	1933-34
Lamote, Ricard	<i>Un prat</i> , fragment	3	1931-32
Lazzari, Sylvio	<i>Simfonia en mi bemoll</i>	1	1933-34
Lekeu, Guillaume	<i>Fantasia sobre cançons angevines</i>	1	1929-30
Liàdov, Anatoli	<i>Apocalipsi</i> , fragment	1	1921-22
Liàdov, Anatoli	<i>Baba Yaga</i>	1	1924-25
Liàdov, Anatoli	<i>Cançons populars russes</i>	6	1920-21
Liàdov, Anatoli	<i>Capsetes de música</i>	1	1924-25
Liàdov, Anatoli	<i>Kikimora</i>	2	1921-22
Liszt, Franz	<i>Concert per a piano núm. 1</i>	2	1929-30
Liszt, Franz	<i>Concert per a piano núm. 2</i>	1	1935-36
Liszt, Franz	<i>Els preludis</i>	4	1920-21
Liszt, Franz	<i>Hongària</i>	1	1921-22
Liszt, Franz	<i>Orfeu</i>	1	1926-27
Liszt, Franz	<i>Rapsòdia hongaresa</i>	1	1926-27
Liszt, Franz	<i>Simfonia Faust</i>	3	1925-26
Liszt, Franz	<i>Tasso</i>	1	1925-26
Liszt, Franz	<i>Vals de Mefisto</i>	1	1926-27
Loeffler, Charles Martin	<i>Poema pagà per a piano</i>	1	1921-22
Magnard, Albéric	<i>Hymne à la justice</i>	1	1920-21
Mahler, Gustav	<i>Simfonia núm. 1</i>	1	1925-26
Mahler, Gustav	<i>Simfonia núm. 4</i>	2	1924-25
Mahler, Gustav	<i>Simfonia núm. 5, adagietto</i>	2	1927-28
Mahler, Gustav	<i>Simfonia núm. 6</i>	1	1926-27
Malipiero, Gian Francesco	<i>Impressions del natural</i>	1	1925-26

<i>Autor</i>	<i>Obres</i>	<i>Nombre d'interpretacions</i>	<i>Primera interpretació</i>
Manén, Joan	<i>Concert espanyol per a violí</i>	1	1929-30
Manén, Joan	<i>Concert simfònic per a piano</i>	2	1931-32
Manén, Joan	<i>Juventus</i>	1	1929-30
Manén, Joan	<i>Neron i Acté</i>	2	1923-24
Manén, Joan	<i>Nova Catalònia</i>	2	1931-32
Manén, Joan	<i>Obertura calderoniana (La vida es sueño)</i>	1	1929-30
Manén, Joan	<i>Tres cançons populars catalanes</i>	1	1929-30
Markevitch, Igor	<i>Partita</i>	1	1933-34
Martí, Manuel	<i>Dues impressions simfòniques</i>	1	1929-30
Martucci, Giuseppe	<i>Novel·leta</i>	1	1934-35
Massana, Antoni	<i>Homenatge a Debussy</i>	1	1928-29
Massana, Antoni	<i>L'infantó no vol dormir</i>	2	1928-29
Massana, Antoni	<i>Scherzo en re</i>	1	1929-30
Mendelssohn, Felix	<i>Concert per a violí</i>	2	1929-30
Mendelssohn, Felix	<i>La gruta de Fingal</i>	4	1920-21
Mendelssohn, Felix	<i>Ruy Blas, obertura</i>	2	1922-23
Mendelssohn, Felix	<i>Simfonia núm. 3 (Escocesa)</i>	1	1932-33
Mendelssohn, Felix	<i>Simfonia núm. 4 (Italiana)</i>	6	1921-22
Mendelssohn, Felix	<i>Simfonia núm. 5 (Reforma)</i>	2	1933-34
Mendelssohn, Felix	<i>Somni d'una nit d'estiu, fragments</i>	8	1921-22
Milhaud, Darius	<i>Saudades do Brazil</i>	1	1933-34
Millet, Lluís	<i>Catalanesques</i>	2	1927-28
Mompou, Frederic	<i>El carrer, el guitarrista i el vell cavall</i>	2	1933-34
Moór, Emànuel	<i>Improvisacions</i>	1	1920-21
Moreno-Gans, Josep	<i>Pinzellades goyesques</i>	1	1930-31
Morera, Enric	<i>A la plaça, sardana</i>	1	1924-25
Morera, Enric	<i>Dansa de gnoms</i>	2	1921-22
Morera, Enric	<i>Davant la Verge</i>	3	1927-28

<i>Autor</i>	<i>Obres</i>	<i>Nombre d'interpretacions</i>	<i>Primera interpretació</i>
Morera, Enric	<i>Girona</i>	1	1921-22
Morera, Enric	<i>Gracieta o la festa major,</i> ballet escènic	2	1929-30
Morera, Enric	<i>La Santa Espina</i>	2	1934-35
Morera, Enric	<i>Mar lliure</i>	1	1934-35
Morera, Enric	<i>Serra amunt, sardana</i>	6	1921-22
Morera, Enric	<i>Sirenes i mariners,</i> impressió simfònica	1	1932-33
Morera, Enric	<i>Tassarba, escena i dansa del foc</i>	3	1928-29
Morera, Enric	<i>Tossa, la vila vella</i>	1	1925-26
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Concert per a 2 pianos</i>	2	1924-25
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Concert per a arpa i flauta</i>	3	1931-32
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Concert per a clarinet</i>	1	1930-31
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Concert per a piano núm. 15</i>	1	1927-28
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Concert per a piano núm. 20</i>	1	1928-29
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Concert per a piano núm. 22</i>	4	1921-22
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Concert per a piano núm. 26</i>	1	1929-30
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Concert per a piano núm. 27</i>	2	1931-32
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Concert per a trompa núm. 3, transcripció per a violoncel</i>	1	1932-33
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Concert per a violí «Adelaide» (fals Mozart)</i>	2	1933-34
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Concert per a violí núm. 3</i>	1	1929-30
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Concert per a violí núm. 4</i>	1	1927-28
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Concert per a violí núm. 6</i>	1	1924-25
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Concertone</i>	1	1928-29
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>David penitent</i>	3	1932-33
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Divertiment núm. 11</i>	2	1930-31
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Divertiment núm. 17</i>	2	1924-25
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Divertiment núm. 2</i>	4	1922-23
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Exultate, jubilate</i>	2	1930-31

<i>Autor</i>	<i>Obres</i>	<i>Nombre d'interpretacions</i>	<i>Primera interpretació</i>
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Idomeneu</i> , fragments vocals	1	1933-34
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>La flauta màgica</i> , obertura	5	1928-29
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>La flauta màgica</i> , transcripció per a violoncels	1	1928-29
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Les noces de Fígaro</i> , fragments vocals	1	1933-34
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Les noces de Fígaro</i> , obertura	3	1923-24
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Les petits Riens</i> , fragments	2	1934-35
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Nocturn</i>	1	1925-26
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Serenata en sol</i>	1	1934-35
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Serenata nocturna núm. 6</i>	1	1935-36
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Simfonia núm. 29</i>	1	1930-31
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Simfonia núm. 34</i>	2	1929-30
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Simfonia núm. 39</i>	2	1931-32
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Simfonia núm. 40</i>	3	1920-21
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Simfonia núm. 41 (Jupiter)</i>	10	1922-23
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Una broma musical</i>	2	1928-29
Muset, Josep	<i>Coral i variacions</i>	1	1934-35
Mussorgski, Modest	<i>Khovantxina</i> , fragments	1	1921-22
Mussorgski, Modest	<i>Quadres d'una exposició</i> (orquestrada per Ravel)	4	1929-30
Mussorgski, Modest	<i>Una nit a la muntanya pelada</i>	4	1921-22
Nicolau, Antoni	<i>Dansa Anakota</i>	3	1921-22
Obradors, Ferran J.	<i>Rèplica a la Farandola de Bizet</i>	1	1925-26
Pagès, Josep Maria	<i>Càntic d'amor</i>	1	1926-27
Pagès, Josep Maria	<i>Jocs de mainada</i>	1	1935-36
Pahissa, Jaume	<i>A les costes mediterrànies</i>	3	1921-22
Pahissa, Jaume	<i>Canigó</i> , fragments	3	1921-22
Pahissa, Jaume	<i>El camí</i>	1	1932-33
Pahissa, Jaume	<i>La presó de Lleida</i> , obertura	1	1933-34

<i>Autor</i>	<i>Obres</i>	<i>Nombre d'interpretacions</i>	<i>Primera interpretació</i>
Pahissa, Jaume	<i>Monodia</i>	1	1925-26
Pahissa, Jaume	<i>Obertura sobre un tema popular català</i>	2	1922-23
Pahissa, Jaume	<i>Sinfonietta</i>	2	1921-22
Pahissa, Jaume	<i>Suite intertonal</i>	1	1926-27
Pedrell, Felip	<i>El comte Arnau</i> , fragments amb cant	1	1935-36
Pedrell, Felip	<i>La Celestina</i> , fragments	1	1921-22
Pittaluga, Gustavo	<i>Concert militar per a violí</i>	1	1933-34
Pizzetti, Ildebrando	<i>Edipo Re</i> , tres preludis	1	1930-31
Pizzetti, Ildebrando	<i>La Pisanella</i>	1	1930-31
Pizzetti, Ildebrando	<i>Lo straniero</i> , obertura	1	1930-31
Pizzetti, Ildebrando	<i>Rondó veneziano</i>	1	1930-31
Prokofiev, Serguei	<i>Concert per a piano núm. 3</i>	1	1927-28
Prokofiev, Serguei	<i>L'amor de les tres taronges</i>	2	1926-27
Pujol, Francesc	<i>Avant per la pàtria</i> , obertura	2	1934-35
Pujol, Francesc	<i>Festa</i>	3	1920-21
Pujol, Francesc	<i>Terra baixa</i> , obertura	1	1930-31
Pujol, Francesc	<i>Tres cançons per a orquestra</i>	1	1923-24
Rabaud, Henri	<i>La processó nocturna</i>	2	1927-28
Radnai, Miklós	<i>Five Poems</i> , suite, op. 26	1	1926-27
Rameau, Jean-Philippe	<i>Càstor i Pòllux</i> , suite	5	1924-25
Rameau, Jean-Philippe	<i>Platée</i> , ballets	1	1924-25
Rameau, Jean-Philippe	<i>Zoroastre</i> , obertura	1	1930-31
Ravel, Maurice	<i>Boléro</i>	1	1931-32
Ravel, Maurice	<i>Dafnis i Cloè</i> , 2a suite	3	1928-29
Ravel, Maurice	<i>Introducció i allegro</i>	2	1930-31
Ravel, Maurice	<i>La valse</i>	1	1921-22
Ravel, Maurice	<i>Le tombeau de Couperin</i>	3	1921-22
Ravel, Maurice	<i>Ma mère l'oye</i>	5	1920-21
Reger, Max	<i>Quatre poemes musicals</i>	1	1934-35

<i>Autor</i>	<i>Obres</i>	<i>Nombre d'interpretacions</i>	<i>Primera interpretació</i>
Reger, Max	<i>Variacions i fuga sobre un tema de Mozart</i>	1	1925-26
Respighi, Ottorino	<i>Àries i danses antigues</i>	1	1934-35
Respighi, Ottorino	<i>Fonts de Roma</i>	2	1921-22
Respighi, Ottorino	<i>Pins de Roma</i>	3	1925-26
Reznicek, Emil N.	<i>Donna Diana</i> , obertura	1	1925-26
Rimski-Korsakov, Nikolai	<i>Antar</i>	1	1933-34
Rimski-Korsakov, Nikolai	<i>Caprici espanyol</i>	2	1923-24
Rimski-Korsakov, Nikolai	<i>Concert per a piano</i>	1	1925-26
Rimski-Korsakov, Nikolai	<i>Dubinuxka</i>	1	1921-22
Rimski-Korsakov, Nikolai	<i>El tsar Saltan</i> , suite	1	1924-25
Rimski-Korsakov, Nikolai	<i>El vol del borinot</i>	4	1921-22
Rimski-Korsakov, Nikolai	<i>La batalla de Kerjenietz</i>	1	1921-22
Rimski-Korsakov, Nikolai	<i>La gran Pasqua russa</i>	4	1921-22
Rimski-Korsakov, Nikolai	<i>Schéhérazade</i>	4	1920-21
Rodrigo, Joaquim	<i>Escenes infantils</i>	1	1929-30
Rossini, Gioachino	<i>El barber de Sevilla</i> , obertura	3	1922-23
Rossini, Gioachino	<i>Guillem Tell</i> , obertura	2	1920-21
Rossini, Gioachino	<i>La Cenerentola</i> , obertura	1	1929-30
Rossini, Gioachino	<i>La scala di seta</i> , obertura	1	1934-35
Roussel, Albert	<i>Le festin de l'araïgnée</i> , fragments	2	1932-33
Roussel, Albert	<i>Simfonia núm. 3</i>	2	1933-34
Saint-Saëns, Camille	<i>Concert per a piano núm. 2</i>	1	1924-25
Saint-Saëns, Camille	<i>Concert per a violoncel</i>	2	1923-24
Saint-Saëns, Camille	<i>El carnaval dels animals</i>	1	1922-23
Saint-Saëns, Camille	<i>Le rouet d'Omphale</i>	1	1921-22
Saint-Saëns, Camille	<i>Simfonia núm. 3</i>	1	1928-29
Samper, Baltasar	<i>Cançons i danses de l'illa de Mallorca</i>	3	1929-30
Samper, Baltasar	<i>Dues danses mallorquines</i>	3	1933-34
Samper, Baltasar	<i>Ritual de pagesia</i>	1	1935-36

<i>Autor</i>	<i>Obres</i>	<i>Nombre d'interpretacions</i>	<i>Primera interpretació</i>
Schillings, Max von	<i>La festa de la sega</i> (de <i>Moloch</i>)	1	1925-26
Schillings, Max von	<i>Meergruß und Seemorgen</i>	1	1925-26
Schillings, Max von	<i>Penes i alegries d'un músic</i> , obertura	1	1925-26
Schmitt, Florent	<i>La tragèdia de Salomé</i>	2	1932-33
Schönberg, Arnold	<i>Begleitmusik zu einer Lichtspielszene</i>	1	1931-32
Schönberg, Arnold	<i>Nit transfigurada</i>	4	1924-25
Schönberg, Arnold	<i>Pelleas i Melisenda</i>	1	1931-32
Schreker, Franz	<i>L'aniversari de la infanta</i>	1	1925-26
Schubert, Franz	<i>Andante</i> , quartet de <i>La mort i la donzella</i>	3	1927-28
Schubert, Franz	<i>Concert per a violoncel</i> , transcripció de Cassadó	1	1930-31
Schubert, Franz	<i>Danses alemanyes</i> (Schubert / Webern)	1	1931-32
Schubert, Franz	<i>El vianant</i>	1	1927-28
Schubert, Franz	<i>Missa en mi bemoll</i>	2	1927-28
Schubert, Franz	<i>Nit serena</i>	1	1927-28
Schubert, Franz	<i>Rosamunda</i> , ballet	3	1926-27
Schubert, Franz	<i>Rosamunda</i> , fragments	4	1927-28
Schubert, Franz	<i>Rosamunda</i> , obertura	3	1926-27
Schubert, Franz	<i>Simfonia núm. 4 (Tràgica)</i>	2	1927-28
Schubert, Franz	<i>Simfonia núm. 8</i> (<i>La incompleta</i>)	17	1920-21
Schubert, Franz	<i>Simfonia núm. 9 (La gran)</i>	8	1921-22
Schumann, Robert	<i>Concert per a piano</i>	3	1921-22
Schumann, Robert	<i>Concert per a violoncel</i>	4	1922-23
Schumann, Robert	<i>Faust</i> , obertura	1	1925-26
Schumann, Robert	<i>Manfred</i> , integral	2	1929-30
Schumann, Robert	<i>Manfred</i> , obertura	4	1926-27
Schumann, Robert	<i>Obertura, scherzo i final</i>	2	1932-33
Schumann, Robert	<i>Simfonia núm. 3 (Renana)</i>	2	1930-31

<i>Autor</i>	<i>Obres</i>	<i>Nombre d'interpretacions</i>	<i>Primera interpretació</i>
Schumann, Robert	<i>Simfonia núm. 4</i>	5	1920-21
Serra, Joaquim	<i>Variacions per a piano i orquestra</i>	4	1931-32
Skriabin, Aleksandr	<i>Poema de l'èxtasi</i>	1	1921-22
Skriabin, Aleksandr	<i>Simfonia núm. 3 (Poema diví)</i>	1	1926-27
Smetana, Bedrich	<i>El Moldava</i>	1	1926-27
Smetana, Bedrich	<i>La núvia venuda</i> , obertura	1	1925-26
Smetana, Bedrich	<i>Sarka</i>	2	1921-22
Smetana, Bedrich	<i>Vyschrad</i>	1	1925-26
Stock, Frederick	<i>Variacions simfòniques</i>	1	1926-27
Strauss, Johann (fill)	<i>Cagliostro a Viena</i> , obertura	1	1933-34
Strauss, Johann (fill)	<i>El bell Danubi blau</i>	1	1933-34
Strauss, Johann (pare)	<i>Marxa Radetzky</i>	1	1933-34
Strauss, Joseph	<i>Ma vida és l'amor i el plaer</i>	1	1933-34
Strauss, Richard	<i>Així parlà Zarathustra</i>	3	1921-22
Strauss, Richard	<i>Arabella</i> , interludi	1	1934-35
Strauss, Richard	<i>Concert per a trompa</i>	1	1922-23
Strauss, Richard	<i>Don Juan</i>	17	1921-22
Strauss, Richard	<i>Don Quixot</i>	5	1920-21
Strauss, Richard	<i>Ein Heldenleben (Vida d'heroi)</i>	4	1920-21
Strauss, Richard	<i>Eine Alpensinfonie (Simfonia dels Alps)</i>	3	1921-22
Strauss, Richard	<i>El burgès gentilhome</i> , comèdia-ballet	1	1926-27
Strauss, Richard	<i>El burgès gentilhome</i> , suite	4	1924-25
Strauss, Richard	<i>Intermezzo</i> , interludi del 1r acte	1	1929-30
Strauss, Richard	<i>Lieder</i>	1	1934-35
Strauss, Richard	<i>Simfonia domèstica</i>	6	1924-25
Strauss, Richard	<i>Tanzsuite aus Klavierstücken von Couperin</i>	2	1924-25

<i>Autor</i>	<i>Obres</i>	<i>Nombre d'interpretacions</i>	<i>Primera interpretació</i>
Strauss, Richard	<i>Till Eulenspiegels lustige Streiche</i>	11	1921-22
Strauss, Richard	<i>Tod und Verklärung (Mort i transfiguració)</i>	12	1922-23
Stravinsky, Igor	<i>Cant dels sirgadors del Volga</i>	1	1923-24
Stravinsky, Igor	<i>Capriccio per a piano</i>	1	1933-34
Stravinsky, Igor	<i>Concert en re per a violí</i>	1	1933-34
Stravinsky, Igor	<i>Concert per a piano</i>	1	1924-25
Stravinsky, Igor	<i>El cant del rossinyol</i>	4	1923-24
Stravinsky, Igor	<i>El rossinyol (preludi i 2 àries de l'òpera)</i>	2	1923-24
Stravinsky, Igor	<i>Faun and Shepherdess (El faune i la pastora)</i>	2	1923-24
Stravinsky, Igor	<i>Feu d'artifice (Focs artificials)</i>	5	1923-24
Stravinsky, Igor	<i>Història del soldat, suite</i>	1	1924-25
Stravinsky, Igor	<i>L'ocell de foc</i>	6	1923-24
Stravinsky, Igor	<i>Octet</i>	1	1924-25
Stravinsky, Igor	<i>Pastoral</i>	2	1923-24
Stravinsky, Igor	<i>Petruixka</i>	3	1921-22
Stravinsky, Igor	<i>Pribautky</i>	1	1924-25
Stravinsky, Igor	<i>Pulcinella, suite</i>	3	1923-24
Stravinsky, Igor	<i>Ragtime</i>	1	1924-25
Stravinsky, Igor	<i>Scherzo fantàstic</i>	2	1923-24
Stravinsky, Igor	<i>Simfonia dels salms</i>	2	1933-34
Stravinsky, Igor	<i>Symphony in E-flat major (Simfonia, op. 1)</i>	1	1924-25
Stravinsky, Igor	<i>Tres històries per a infants, Tilimbom</i>	2	1923-24
Stravinsky, Igor	<i>Tres poemes de la lírica japonesa</i>	1	1924-25
Telemann, Georg Philipp	<i>Suite en la menor</i>	1	1930-31
Toldrà, Eduard	<i>Anacreontica</i>	1	1931-32

<i>Autor</i>	<i>Obres</i>	<i>Nombre d'interpretacions</i>	<i>Primera interpretació</i>
Toldrà, Eduard	<i>Cançó incerta</i>	1	1931-32
Toldrà, Eduard	<i>El giravolt de maig, arietta</i>	1	1931-32
Toldrà, Eduard	<i>Empúries, sardana lliure</i>	4	1926-27
Toldrà, Eduard	<i>La maledicció del comte Arnau</i>	3	1929-30
Toldrà, Eduard	<i>Lionor o La filla del marxant, suite</i>	3	1934-35
Toldrà, Eduard	<i>Suite en mi</i>	1	1920-21
Tovey, Donald Francis	<i>Concert per a piano en la</i>	1	1933-34
Tovey, Donald Francis	<i>Concert per a violoncel</i>	1	1934-35
Turina, Joaquín	<i>Orgía (de Danzas fantásticas)</i>	2	1928-29
Turina, Joaquín	<i>Ritmos</i>	2	1928-29
Txaikovski, Piotr Ilich	<i>Andante fúnebre</i>	1	1933-34
Txaikovski, Piotr Ilich	<i>Concert per a piano núm. 1</i>	1	1934-35
Txaikovski, Piotr Ilich	<i>Hamlet</i>	1	1921-22
Txaikovski, Piotr Ilich	<i>Simfonia núm. 5</i>	1	1925-26
Txaikovski, Piotr Ilich	<i>Simfonia núm. 6 (Patètica)</i>	2	1924-25
Txaikovski, Piotr Ilich	<i>Variacions sobre un tema rococó</i>	1	1932-33
Vasilenko, Serguei	<i>Hyreus nocturnus</i>	1	1926-27
Verdi, Giuseppe	<i>Les vespres sicilianes, obertura</i>	1	1929-30
Verdi, Giuseppe	<i>Luisa Miller, obertura</i>	1	1930-31
Vivaldi, Antonio	<i>Concert per a 3 violins</i>	1	1928-29
Vivaldi, Antonio	<i>Concerto grosso núm. 11 (L'estro armonico)</i>	2	1927-28
Vivaldi, Antonio	<i>Concerto grosso en re menor</i>	3	1929-30
Vivaldi, Antonio	<i>Concerto grosso en sol menor</i>	1	1934-35
Vives, Amadeu	<i>La villana, interludi del 3r acte</i>	2	1929-30
Wagner, Richard	<i>Columbus, obertura</i>	1	1924-25

<i>Autor</i>	<i>Obres</i>	<i>Nombre d'interpretacions</i>	<i>Primera interpretació</i>
Wagner, Richard	<i>El capvespre dels déus,</i> escena final	1	1931-32
Wagner, Richard	<i>El capvespre dels déus,</i> marxa fúnebre	5	1921-22
Wagner, Richard	<i>El capvespre dels déus,</i> viatge de Siegfried	4	1930-31
Wagner, Richard	<i>El vaixell fantasma,</i> obertura	6	1923-24
Wagner, Richard	<i>Els mestres cantaires,</i> fragments acte 3r	4	1923-24
Wagner, Richard	<i>Els mestres cantaires,</i> obertura	19	1921-22
Wagner, Richard	<i>Faust,</i> obertura	6	1925-26
Wagner, Richard	<i>Idilli de Siegfried</i>	13	1922-23
Wagner, Richard	<i>La valquíria,</i> cavalcada	3	1922-23
Wagner, Richard	<i>La valquíria, Comiat de Wotan</i>	2	1934-35
Wagner, Richard	<i>La valquíria, Encantament del foc</i>	2	1934-35
Wagner, Richard	<i>Les fades,</i> obertura	1	1924-25
Wagner, Richard	<i>Lohengrin,</i> obertura	8	1922-23
Wagner, Richard	<i>Lohengrin,</i> obertura acte 3r	1	1926-27
Wagner, Richard	<i>L'or del Rin, Entrada dels déus al Valhalla</i>	5	1928-29
Wagner, Richard	<i>Marxa imperial</i>	1	1931-32
Wagner, Richard	<i>Parsifal, El jardí de Klingsor</i>	2	1932-33
Wagner, Richard	<i>Parsifal, L'encís del Divendres Sant</i>	4	1925-26
Wagner, Richard	<i>Parsifal,</i> obertura	10	1920-21
Wagner, Richard	<i>Rienzi,</i> obertura	4	1921-22
Wagner, Richard	<i>Siegfried, Murmuris de la selva</i>	7	1923-24
Wagner, Richard	<i>Tannhäuser,</i> obertura	11	1922-23
Wagner, Richard	<i>Tannhäuser, Venusberg</i>	5	1922-23

<i>Autor</i>	<i>Obres</i>	<i>Nombre d'interpretacions</i>	<i>Primera interpretació</i>
Wagner, Richard	<i>Tristany i Isolda</i> , obertura del 3r acte	2	1933-34
Wagner, Richard	<i>Tristany i Isolda</i> , preludi i final	20	1921-22
Wagner, Richard	<i>Wesendonck Lieder</i>	1	1932-33
Weber, Carl Maria von	<i>El caçador furtiu</i> , obertura	8	1920-21
Weber, Carl Maria von	<i>Euryanthe</i> , obertura	4	1920-21
Weber, Carl Maria von	<i>Oberon</i> , obertura	10	1921-22
Weber, Carl Maria von	<i>Preciosa</i> , obertura	2	1934-35
Webern, Anton	<i>Passacaglia</i> , op. 1	1	1931-32
Webern, Anton	<i>Sis peces</i> , op. 6	1	1931-32
Weinberger, Jaromir	<i>Svanda, el cornamusaire</i> , suite	1	1935-36
Weiner, Leo	<i>Csongor és Tünde</i>	1	1926-27
Wolf, Hugo	<i>Serenata italiana</i>	2	1923-24
Zádor, Jenő	<i>Simfonia tècnica</i>	1	1932-33
Zamacois, Joaquim	<i>El ulls verds</i>	1	1925-26
Zamacois, Joaquim	<i>La sega</i>	5	1928-29
Zamacois, Joaquim	<i>Margaridó</i> . Sardana	3	1927-28
Zamacois, Joaquim	<i>Scherzo humorístic</i>	3	1924-25

BIBLIOGRAFIA

- ALAVEDRA, Joan. *Pau Casals*. Barcelona: Aedos, 1962. 417 p.
- ALMACELLAS, Josep Maria. «El procés de creació de l'Orquestra Municipal de Barcelona». *Revista Catalana de Musicologia*, vol. III (2005), p. 93-112.
- *La Banda Municipal 1886-1944: Del carrer a la sala de concerts*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2006. 491 p.
- AVIÑO, Xosé. «L'activitat musical». A: AVIÑO, Xosé (ed.). *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Vol. 4. Barcelona: Edicions 62, 1999, p. 58-102.
- BALDOCK, Robert. *Pau Casals*. Barcelona: Sàpiens, 2005. 398 p.
- BOULT, Adrian C. «Casals as conductor». *Music and Letters*, vol. 4, núm. 2 (abril 1923), p. 149-152.
- CASALS, Enric. *Pau Casals: Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts*. Barcelona: Pòrtic, 1979. 347 p.

- CORREDOR, Josep Maria. *Converses amb Pau Casals*. Girona: Edicions de la Ela Gemina-da, 2012.
- DALMAU, Anna; MORA, Anna; CORTÈS, Francesc. *Pau Casals i Joaquim Pena: Passió per la música i pel país. Correspondència*. Barcelona: Mediterrània, 2012. 199 p.
- GINESI, Gianni; RABASEDA, Joaquim. «L'Orquestra Pau Casals. Una institució cultural del Noucentisme». A: PANYELLA, Vinyet (coord.). *El Noucentisme: un nou discurs per al segle XXI*. Actes del I Simposi Internacional sobre el Noucentisme, 2014. Sitges: Con-sorci del Patrimoni de Sitges, 2018, p. 433-442.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *Diálogos sobre Mozart: Reflexiones sobre la actualidad de la música*. Barcelona: Acantilado, 2016. 359 p.
- LITTLEHALES, Lillian. *Pablo Casals: Una vida*. Mèxic: Biografías Gandesas, 1951. 305 p.
- MARTORELL, Oriol. «Stravinsky a Barcelona: sis visites i dotze concerts». *D'art*, núm. 8-9 (novembre 1983), p. 99-129.
- *Quasi un segle de simfonisme a Barcelona*. Barcelona: Beta, 1995. 455 p.
- RABASEDA, Joaquim. «El llarg parèntesi de l'Orquestra Pau Casals». *L'Avenç*, núm. 394 (octubre 2013), p. 68-69.
- RECHE, José. *El quartet de trompes de l'Orquestra Pau Casals (1920-1937)*. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2017. També disponible en línia a: <<https://www.tdx.cat/handle/10803/565570#page=11>> [Consulta: 13 desembre 2021].
- «La preocupació per les trompes de l'Orquestra Pau Casals». *Revista Catalana de Mu-sicologia*, vol. XI (2018), p. 255-280.
- VIVES DE FÀBREGAS, Elisa. *Pau Casals*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1966. 453 p.

TAULA

ARTICLES

<i>Joan Maria Martí Mendoza</i> LES EPÍSTOLES FARCIDES DE SANT ESTEVE EN CATALÀ: UNA APROXIMACIÓ MUSICAL	9
<i>Josep Maria Gregori i Cifré</i> EL MAGISTERI DE CANT DE LA CATEDRAL DE BARCELONA A L'ÈPOCA DEL RENAIXEMENT	49
<i>Josep M. Salis i Clos</i> DOS VILLANCETS DE MITJANS DEL SEGLE XVII EN GASCÓ: <i>ORRAY CAT</i> <i>DE BIUS ARNAUTON</i> I <i>BARTOLATJE, MAUVISATJE</i>	77
<i>Jordi Rifé i Santaló</i> COMPARACIÓ DEL <i>KYRIE</i> DE LA MISSA BWV 232 DE JOHANN SEBASTIAN BACH I EL DE LA MISSA HWV 32 DE GOTTLÖB HARRER EN EL CONTEXT EN QUÈ ES VAN GENERAR: DOS MODELS DE MÚSICA D'ESGLÉSIA EN EL CANVI D'ÈPOCA	133
<i>Xosé Aviñoa</i> ELS PROLEGÒMENS A LA CONSOLIDACIÓ DEL SIMFONISME A CATALUNYA	175
<i>Josep Maria Almacellas i Díez</i> D'ORQUESTRES I MÚSICS A CATALUNYA. 1910-1944	189
<i>Joaquim Garrigosa</i> PAU CASALS. UNA CONCEPCIÓ ARTÍSTICA DE L'ÀMBIT SIMFÒNIC	229

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-dar-rere/>) [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 investigació 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://invariantic.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 textuais s'han de posar entre cometes (« ») dins del text si són més curtes de tres línies. Si són més llargues, caldrà escriure-les en un paràgraf a part, en lletra de 10 punts i sense cometes.
10. En el cas que hi hagi figures, s'han de presentar numerades correlativament en format 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/>

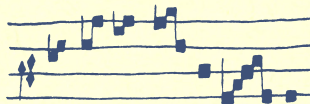
by-nc-nd/3.0/es/deed.ca. Així doncs, s'autoritza el públic en general a reproduir, distribuir i comunicar l'obra sempre que se'n reconegui l'autoria i l'entitat que la publica i no se'n faci un ús comercial ni cap obra derivada.

— 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