

REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA

— XIV —



2021

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
FILLIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

REVISTA CATALANA
DE MUSICOLOGIA

XIV

2021

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

EL TONARI DEL CÒDEX RIPOLL 74: NOVES APORTACIONS SOBRE L'APRENENTATGE MUSICAL AL SEGLE XI¹

JOAN MARIA MARTÍ MENDOZA
Societat Catalana de Musicologia

RESUM

L'estudi del manuscrit Ripoll 74 pretén aportar informació sobre el funcionament d'aquest i sobre la metodologia d'una part de l'aprenentatge musical i de la litúrgia medieval a Santa Maria de Ripoll. El tonari és un llibre educatiu que té com a finalitat ajudar a memoritzar i a recordar l'entonació dels cants dels oficis i de la missa. Cada tonari té una disposició particular que analitzarem detalladament en el transcurs de l'article, així com també els elements mnemotècnics que conté i que servien perquè l'estudiant disposés d'ajudes externes al cant que li permetessin recordar l'incipit i, per tant, a entonar el gradual, l'antífona o l'introït, per exemple, en el mode correcte. En definitiva, aquest treball vol posar en relleu, mitjançant una anàlisi acurada del tonari de Ripoll 74, diversos aspectes teoricopràctics del cant monòdic litúrgic medieval del manuscrit ripollès.

PARAULES CLAU: tonari, neumes, notació catalana, modes gregorians, mnemotècnia, escola monàstica.

THE CODEX RIPOLL 74 TONARY: NEW FINDINGS ABOUT LEARNING MUSIC IN THE 11th CENTURY

ABSTRACT

The study of the tonary Ripoll 74 aims to provide information on the learning of music and the medieval liturgy at the monastery of Santa Maria de Ripoll. The tonary is

1. Aquest article és un extracte del treball de fi de màster en Musicologia, Educació Musical i Interpretació de la Música Antiga de la Universitat Autònoma de Barcelona realitzat per l'autor sota la direcció del professor J. Ballester.

an educational book that helps to memorize and to remember the intonation of the chants of the offices and the Mass. Each tonary has a particular arrangement and in this paper we analyze in detail the tonary Ripoll 74 and its mnemonic elements, which provided students with help external to the chant allowing them to remember the incipit and thus to intonate the gradual, the antiphon or the introit, for example, in the correct mode. This study seeks to highlight, through a careful analysis of the tonary Ripoll 74, various theoretical-practical aspects of the medieval liturgical monodic chant of the Ripoll manuscript.

KEYWORDS: tonary, neumes, Catalan musical notation, Gregorian modes, mnemonics, monastic school.

El còdex Ripoll 74 de l'Arxiu de la Corona d'Aragó és una de les peces més estudiades dels llibres medievals provinents del monestir de Santa Maria de Ripoll i de la literatura medieval catalana. Trobem les obres de Beer (1908),² Anglès (1935),³ Mundó (1989-1990)⁴ i Garrigosa (2003)⁵ que fan descripcions i catalogacions del manuscrit de manera general. Altres autors com Sablayrolles (1911 i 1912),⁶ Sunyol (1925),⁷ Huglo (1971)⁸ i Donato (1978)⁹ ho fan sobre el tonari en concret, i altres autors com García Villada (1913),¹⁰ Nicolau d'Olwer (1923),¹¹ Llauro (1927 i 1928),¹² Zimmermann (1977 i 1982),¹³ Alturo (1990),¹⁴ Ibarburu

2. Rudolf BEER, *Die Handschriften des Klosters Santa Maria de Ripoll. II.*

3. Higini ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII.*

4. Anscari M. MUNDÓ, «Consideracions paleogràfiques a l'entorn de la monodia litúrgica medieval en l'obra d'Higini Anglès», *Recerca Musicològica*, vol. IX-X (1989-1990), p. 5-14.

5. Joaquim GARRIGOSA, *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII: L'evolució de la notació musical.*

6. Maur SABLAYROLLES, «Une notation grégorienne espagnole», a *Al maestro Pedrell: Escritos heortásticos*, 1911, p. 301-306, i també «A la recherche des manuscrits grégoriens espagnols: Iter Hispanicum», *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, vol. 13, núm. 2 (gener-març 1912), p. 205-247.

7. Gregori M. SUNYOL, *Introducció a la paleografia musical gregoriana.*

8. Michel HUGLO, *Les tonaires: Inventaire, analyse, comparaison.*

9. Giuseppe DONATO, *Gli elementi costitutivi dei tonari.*

10. Zacarías GARCÍA VILLADA, «Formularios de las bibliotecas y archivos de Barcelona (s. X-XV)», a *Anuari MCMXI-XII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1913, p. 533-552.

11. Lluís NICOLAU D'OLWER, «L'escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII», a *Anuari MCMXV-XX*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1923, p. 3-84.

12. Joan LLAURÓ també realitza la descripció paleogràfica i general del manuscrit més completa. Vegeu Joan LLAURÓ, «Los glosarios de Ripoll», *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. III (1927), p. 331-389, i «Los glosarios de Ripoll», *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. IV (1928), p. 271-341.

13. Michel ZIMMERMANN, «Le monde d'un catalan au X^e siècle: Analyse d'une compilation isidorienne», a Bernard GUENÉE (dir.), *Le métier d'historien au Moyen Âge*, 1977, p. 45-78, i també «Un formulaire du X^{ème} siècle conservé à Ripoll», *Faventia*, vol. 4, núm. 2 (1982), p. 25-86.

14. Jesús ALTURO, «Corpus glossariorum Latinorum Cataloniae. I. Els glossaris de Ripoll (I)», *Faventia*, vol. 12 (1990), p. 141-164.

(1993-1994),¹⁵ Puigvert (1995)¹⁶ i Oliver (2013)¹⁷ centren els seus estudis en els aspectes filològics com la poesia, els glossaris o en les matèries científiques que conté el manuscrit.

Quant a textos recents hi ha els de Bernadó (2007),¹⁸ Quetglas i Raventós (2010)¹⁹ i Oliver (2013).²⁰ Pel que fa a la resta d'investigacions, però, continuen essent completament vàlides, ja que aporten informacions valuoses i fomenten debat encara avui.

Un tonari és un llibre educatiu que té com a finalitat ajudar a memoritzar i a recordar l'entonació dels cants dels diferents oficis. El present estudi del tonari del manuscrit Ripoll 74 pretén aportar informació sobre com s'estudiava el seu contingut i, per tant, conèixer una part de l'aprenentatge musical en l'escola monàstica de Santa Maria de Ripoll als voltants del canvi del primer mil·lenni.

Per estudiar la música dels tonaris s'havia de conèixer la teoria dels vuit modes gregorians, ja que la contenien tant explícitament com implícita, o, almenys, la sonoritat característica de cada mode. Alhora, era necessari conèixer de memòria els cants que hi són escrits, saber llegir per entendre la grafia de la notació musical i la grafia del text, tant dels íncipits com de la resta d'indicacions; així com entendre l'ús de les ajudes mnemotècniques per millorar en l'estudi i en el record de l'entonació. A diferència d'altres tonaris, el del còdex Ripoll 74, no conté cap mena d'explicació de teoria musical. Per tant, aquesta s'hauria d'aprendre d'altres llibres.²¹

EL MONESTIR I L'ESCOLA MONÀSTICA DE RIPOLL

El monestir de Ripoll va ser fundat vers l'any 879 en el moment en què el comte Guifré el Pilós iniciava la repoblació de les terres contigües al Freser i al Ter. Guifré va nomenar com a primer abat Daguí, que havia fet consagrar l'església de Gréixer vuit anys abans.

15. Maria Eugenia IBARBURU, «Los “scriptoria” de Ripoll, Vic y Girona: un posible estilo catalán de ilustración de manuscritos», *Lambard: Estudis d'Art Medieval*, vol. 7 (1993-1994), p. 157-171.

16. Gemma PUIGVERT, «Estudi dels manuscrits científics del monestir de Santa Maria de Ripoll: notes per a un estat de la qüestió (I)», *Faventia*, vol. 17, núm. 1 (1995), p. 89-118.

17. Griselda OLIVER, «De la conservació dels *Carmina Rhipullensia*», *Revista de Girona*, núm. 276 (2013), p. 56-58.

18. Màrius BERNADÓ, «Liber glossarum et t[...]logiarum», a Susana ZAPKE (ed.), *Hispania vetus: Musical-liturgical manuscripts from Visigothic origins to the Franco-Roman transition (9th-12th centuries)*, Bilbao, Fundació BBVA, 2007, p. 316.

19. La referència d'aquest estudi és la següent: P. J. QUETGLAS i J. RAVENTÓS, *Cançoners de Ripoll*, Martorell, Adesiara, 2010.

20. Griselda OLIVER, «De la conservació dels *Carmina Rhipullensia*», *Revista de Girona*, núm. 276 (2013), p. 56-58.

21. Del mateix monestir de Santa Maria de Ripoll s'ha conservat el còdex conegut com a *Musica cum retorica* (Ripoll 42), que conté diferents tractats de música.

El primer temple del monestir no va ser consagrat solemnement fins al 20 d'abril de l'any 888, i fou dedicat a santa Maria per Gotmar, bisbe de la restaurada diòcesi osonenca. Com a assistents a la consagració hi anaren Guifré i Guinedilda, la seva esposa, els quals oferiren al monestir el seu fill Radulf, d'aproximadament sis anys d'edat,²² i assignaren a la casa monàstica tot un nombre considerable de possessions indispensables per tal de poder exercir la vida monacal.²³

A partir de llavors, el monestir anà prenent importància, especialment sota l'abadiat d'Arnulf (948-970),²⁴ que realitzà importants reformes en l'orde benedictí del monestir, com les que eliminaven observances d'altres pràctiques anteriors²⁵ i que devien pertànyer a un *codex regularum* preexistent.²⁶ Alhora realitzà millores en les infraestructures del mateix monestir (claustre, muralla, molí, séquia...),²⁷ i va donar un nou impuls a l'*scriptorium* del monestir ripollès.²⁸ L'any 970, a la mort de l'abat Arnulf, la biblioteca posseïa 66 volums.²⁹ A aquest abat el continuaren Guidiscle (970-979), Sunifred (979-1008) i Oliba de Cerdanya-Besalú (1008-1046).³⁰ A l'inici de l'abadiat d'Oliba, la biblioteca constava de 121 exemplars, i havia augmentat a 246 en el moment de la seva mort.³¹ Malgrat la important pèrdua de manuscrits ripollesos, gràcies als catàlegs i als inventaris que es feien en el moment de la mort dels abats que han arribat als nostres dies, sabem que la biblioteca del monestir de Ripoll era una de les biblioteques cristianes més importants en l'època medieval.³² És en el període comprès entre els últims anys de l'abadiat de Sunifred i els primers d'Oliba, que el tonari del còdex Ripoll 74 va ser redactat i emprat com a eina didàctica en l'escola monàstica.³³ Davant la manca de do-

22. Jesús MESTRE (ed.), *Diccionari d'història de Catalunya*, 1992, p. 880.

23. Eduard JUNYENT, *La basilica i el monestir de Santa Maria de Ripoll*, p. 9.

24. Antoni LLAGOSTERA, «Notes sobre els abaciologis de Santa Maria de Ripoll. Nou abaciologi», *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès 1995-1996*, núm. 9 (1997), p. 30. També, Jordi MASCARELLA, «L'abaciologi glossat del monestir de Ripoll», *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès 1989-1990* (1991), p. 23.

25. Maricarmen GÓMEZ, *La música medieval*, 1980, p. 11. Tal com ens recorda la doctora Gómez Muntané, la substitució del ritu hispà no es va produir de cop, sinó que van coexistir ambdós ritus.

26. Antoni PLADEVALL, «Arnulf, abat de Ripoll i bisbe de Girona», *Revista de Girona*, núm. 83 (1978), p. 150.

27. Antoni PLADEVALL, «Arnulf, abat de Ripoll i bisbe de Girona», *Revista de Girona*, núm. 83 (1978), p. 151.

28. Autors com Josep Maria PELLICER, a *Santa María del monasterio de Ripoll*, 1888, p. 51, indiquen que en va ser el fundador.

29. Josep Maria PELLICER, *Santa María del monasterio de Ripoll*, 1888, p. 152.

30. Antoni LLAGOSTERA, «Notes sobre els abaciologis de Santa Maria de Ripoll. Nou abaciologi», *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès 1995-1996*, núm. 9 (1997), p. 31-32.

31. Jesús ALTURO, «El llibre manuscrit a Catalunya», a *International Association of Bibliophily. XXIIInd Congress*, 2005, p. 119-139, especialment, la p. 130. Carles Ignasi GÓMEZ RUIZ, «Gerbert d'Orlhac i la cultura científica a l'any 1000», *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès 1997-1998* (1999), p. 67.

32. Maricarmen GÓMEZ, *La música medieval*, 1980, p. 12-14.

33. Tal com veurem en la descripció codicològica del tonari, la datació del manuscrit és defensada per diferents autors entre els voltants de l'any 1000 i el primer quart del segle següent.

cuments que ens expliquin com funcionava aquesta escola, podem crear una hipòtesi seguint els exemples que sí que estan documentats en altres monestirs benedictins de la mateixa època i que, segurament, no divergien gaire quant als ensenyaments musicals del monestir de Santa Maria.

Jacques Chailley, en el seu llibre *L'école musicale de Saint-Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e siècle*,³⁴ ens mostra fets i situacions extrapolables a altres abadies benedictines. Aquest autor ens indica que, tot i que a la fi del segle XI es viu un ressorgiment dels estudis dels clàssics, ja en la *capitularia* carolíngia de l'any 789 es recomana estudiar cinc matèries, de les quals les tres primeres són d'àmbit musical:

Et ut scholæ legentium puerorum fiant. Psalmos, notas, cantus, compotum, grammaticam per singula monasteria vel episcopa discant. Sed & libros catholicos bene emendatos habeant [...].³⁵

La citació anterior ens mostra que aquestes ensenyances anaven tant orientades al bon funcionament de l'ofici diví com al de la gestió del centre mateix. Els infants oblats, així com els novicis, assistien al que podríem anomenar-ne *escola* en el sentit d'aprenentatge,³⁶ i estaven sota l'autoritat de l'abat, del prior, de l'*armarius*, del *cantor*, del *magister*, del *succentor* i de la vigilància dels seus custodis. Coneixem que estaven sotmesos a un enclaustrament molt rigorós i a una disciplina severa,³⁷ tal com ho trobem en la *Regula monachorum* de sant Benet. Per exemple, en la regla XXX podem llegir:

Cada edat i cada enteniment demana un tractament apropiat. I doncs, sempre que els infants i els més joves, o aquells qui no arriben a comprendre el càstig de l'excomunió, cometin algun mancamment, tots aquests han de ser mortificats amb dejunis rigorosos, o castigats amb aspres assots, per tal de guarir-los.³⁸

Entre les ensenyances que s'hi impartien, hi trobem la pràctica de més de tres hores diàries per aprendre a llegir i escriure. Es llegia, es recitava i s'escoltava el salteri fins a aconseguir memoritzar-lo.³⁹ Quant a la gramàtica, els alumnes co-

34. Jacques CHAILLEY, *L'école musicale de Saint-Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e siècle*, 1960, p. 29-58.

35. Stephanus BALUZIUS (ed.), *Capitularia regum francorum: Tomus Primus*, 1677, columna 237.

36. Costumaris com el de Cluny ens expliquen que les sessions es podien fer tant en alguna capella com en el claustre, així com en altres dependències. Vegeu Susan BOYNTON, «Medieval musical education as seen through sources outside the realm of music theory», a *Music education in the Middle Ages and the Renaissance*, 2010, p. 53.

37. Jacques CHAILLEY, *L'école musicale de Saint-Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e siècle*, 1960, p. 43.

38. Sant Benet de Núrsia, *Regla per als monjos*, 1997, p. 172-173.

39. Ramon SARGATAL, «L'ensenyament a l'escola monàstica de l'alta edat mitjana», a *Temps de monestirs*, 1999, p. 215.

mençaven per memoritzar noms, adjectius, pronoms i les declinacions, seguides dels verbs i de les seves conjugacions. Llavors prosseguien amb les concordances entre noms i adjectius, i continuaven afegint-hi els verbs. Cada exercici era repetit fins que era après de memòria. En aritmètica, en els estudis bàsics, aprenien una gran quantitat de problemes de memòria així com a solucionar-los.⁴⁰ Veiem que, a part de l'aprenentatge relacionat amb la litúrgia, s'instruïen en les tècniques essencials per poder solucionar els problemes bàsics de la vida diària, tant per a l'administració dels béns com per al càlcul del calendari.⁴¹

Segons els costumaris conservats, l'aprenentatge dels cants era bàsicament d'oïda, primer escoltant i després repetint a mode d'imitació en les llargues sessions d'aprenentatge musical. El cant era ensenyat pel *succentor*, que era l'assistent del *cantor*, i el programa seguia l'ordre següent: els estudis s'iniciaven amb els salms, els himnes i les antífoes. Un cop apresos, estudiaven els textos de les escriptures i els escrits patristics. Quant a la música, es diferenciava entre la música pràctica i la teoria musical, i se separaven els *musicus* dels *cantors*, essent aquests últims els que aprenien sols la música pràctica a base d'imitació, repetició i memòria. Els alumnes més destacats prosseguien amb els estudis de les matèries del trívium i del quadrívium,⁴² i continuaven, doncs, els estudis de teoria musical els que es considerarien *musicus*.⁴³

Els oblats i els novicis aprenien a cantar al mateix temps que a llegir, fent especial èmfasi en el ritme i en la pronunciació, tal com ens recorda Chailley quan afirma que eren «très importantes pour des clercs qui avaient à chanter les psaumes en commun, et qui perdaient le sens de l'accentuation à mesure que la langue parlée s'éloignait de la langue des auteurs étudiés dans les écoles».⁴⁴ El cant, així com la paraula declamada, formen una part molt important dels rituals de culte. Tant els cants, com la pronunciació, la rítmica en la dicció (tenim mostres de notació ecfonètica al mateix còdex Ripoll 74),⁴⁵ com els textos a recitar, els aprenien imitant els monjos més grans. L'ofici diví oferia, alhora, no sols l'aprenentatge

40. Anna Maria BUSSE BERGER, «Models for composition in the fourteenth and fifteenth centuries», a *Memory and invention: Medieval and renaissance literature, art and music*, 2009, p. 59-80.

41. Thomas GLICK, «Recepció i transmissió de la cultura mitjançant els *scriptoria* monàstics», a *Temps de monestirs*, 1999, p. 198.

42. Susan BOYNTON, «Medieval musical education as seen through sources outside the realm of music theory», a *Music education in the Middle Ages and the Renaissance*, 2010, p. 54.

43. El manuscrit de la Biblioteca Vaticana *Libretto Vario I-Rvat Pal.Lat. 1252* de finals del segle XIV, posterior a l'època del tonari de Ripoll, aporta una informació important quant als ensenyaments. Ens diu que era a l'edat d'entre els set i els catorze anys quan els infants oblats aprenien millor la gramàtica, conjuntament amb la música i l'aritmètica. Charles ATKINSON, «Some thoughts on music pedagogy in the carolingian era», a *Music education in the Middle Ages and the Renaissance*, 2010, p. 40.

44. Jacques CHAILLEY, *L'école musicale de Saint-Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e siècle*, 1960, p. 43.

45. Joaquim GARRIGOSA, *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII*, 2003, p. 62, indica diverses foliacions en què apareixen aquest tipus de notacions o símbols.

dels cants i dels textos sinó el de tot el procés dels rituals.⁴⁶ L'*armarius*, que era l'encarregat de la biblioteca, supervisava també, i com a últim responsable, l'ensenyança dels aprenents abans de poder participar en l'organització litúrgica, tal com ens mostra el costumari de Fleury de finals del segle XI.⁴⁷

Així doncs, el tonari del còdex Ripoll 74 pertanyia a un segon nivell d'educació musical, ja que, qui l'estudiava, havia de saber llegir tant el text com els neumes i, tot i no incloure textos de teoria musical de forma explícita, aquesta s'havia d'haver interioritzat prèviament per tal de comprendre el funcionament correcte dels modes. Segons indica Ramon Sargatal, servint-se d'una expressió de Nicolau d'Olwer, «era un llibre corresponent al batxillerat de l'època»,⁴⁸ i, com a compendi, un florilegi medieval.⁴⁹ El tonari era un text d'estudi musical. Així ho indicà Michel Huglo amb l'exemple que l'abat Odó d'Arezzo recomanava estudiar el tonari cada dia.⁵⁰

DESCRIPCIÓ DEL MANUSCRIT

Per a una descripció codicològica completa del manuscrit, remeto al treball sobre aquest aspecte realitzat per en Llauro,⁵¹ i a la descripció que en fa el mateix Arxiu de la Corona d'Aragó amb data 1 de juny de 2004.⁵² Quant a la descripció general de les diferents parts musicals, remeto als treballs d'Anglès⁵³ i Garrigosa.⁵⁴

De les descripcions codicològiques del manuscrit s'extreuen diferents variants quant a procedència, datació i títol. En ser-ne part interessant per a l'article mateix, passo a detallar-les abans de començar la descripció del tonari.

La procedència del manuscrit Ripoll 74 de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, i que duu per títol atribuït *Liber glossarum et timologiarum*,⁵⁵ ha estat tractada per diferents investigadors. Hi ha autors que indiquen que el volum s'hauria pogut

46. Susan BOYNTON, «Medieval musical education as seen through sources outside the realm of music theory», a *Music education in the Middle Ages and the Renaissance*, 2010, p. 53.

47. Susan BOYNTON, «Medieval musical education as seen through sources outside the realm of music theory», a *Music education in the Middle Ages and the Renaissance*, 2010, p. 53.

48. Ramon SARGATAL, «L'ensenyament a l'escola monàstica de l'alta edat mitjana», a *Temps de monestirs*, 1999, p. 209.

49. Anna Maria BUSSE BERGER, *Medieval music and the art of memory*, 2005, p. 55.

50. Anna Maria BUSSE BERGER, *Medieval music and the art of memory*, 2005, p. 73, i Michel HUGLO, *Les tonaires: Inventaire, analyse, comparaison*, 1971, p. 12.

51. Joan LLAURÓ, «Los glosarios de Ripoll», *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. III (1927), p. 331-389, i «Los glosarios de Ripoll», *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. IV (1928), p. 271-341.

52. Arxiu de la Corona d'Aragó: <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/1994848>> (consulta: 4 desembre 2020).

53. Higiní ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, 1988 [1935], p. 134, 195 i 196.

54. Joaquim GARRIGOSA, *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII*, 2003, p. 62-64.

55. Títol atribuït, segons indica la descripció del document que realitza el mateix Arxiu de la Corona d'Aragó: <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/1994848>> (consulta: 4 desembre 2020).

adquirir sota l'abaciologi de Guidiscle, abat de Santa Maria de Ripoll del 17 de novembre del 970 al 23 de juliol del 979, o de Sunifred, abat de Ripoll del 979 al 4 de juliol del 1008, abans de l'abadiat d'Oliba de Cerdanya-Besalú, l'any 1008.⁵⁶ Altres autors afirmen que procedeix i que fou escrit en el mateix monestir de Santa Maria de Ripoll.⁵⁷

Fruit dels seus estudis comparatius, Anscari M. Mundó proposa que la data i el lloc d'escriptura del tonari és als voltants del primer quart del segle XI, a l'*scriptorium* de Santa Maria de Ripoll, i de la mà del monjo Guifred.⁵⁸ Zimmermann anticipa l'escriptura al tercer quart del segle X, basant-se en el fet que la grafia caligràfica minúscula carolina no és prou fluïda i que mostra reminiscències de l'escriptura visigòtica en el traç, les quals denoten que el copista no estava familiaritzat amb aquest nou tipus de cal·ligrafia.⁵⁹ Alturo, en els seus estudis de les glosses, el data a l'entorn de l'any 1000.⁶⁰ Així mateix, Garrigosa accepta la datació de Mundó, però aporta la data dels segles XI-XII en el cas de l'escriptura de les diferents *probationes pennae*, així com les antífoes amb notació catalana i aquitana, que es troben en els fulls 1r, 15v, 157v i 158r.⁶¹ Tenint en compte tota aquesta informació, el còdex es podria datar al voltant de l'any 1000.

Mossèn Miquel dels Sants Gros afirma que actualment es conserven tres dels dos-cents cinquanta manuscrits que s'anomenen en l'inventari fet l'any 1047 després de la mort de l'abat Oliba: la *Bíblia* de Roda i la de Farfa, i el manuscrit *Liber glossarum & timologiarum* Ripoll 74.⁶²

Pel que fa al títol del volum, també hi ha un cert desacord, tal com ha succeït en referència a la datació. El títol està desgatat i la seva lectura és difícil. En el portal PARES del Ministeri de Cultura i Esport del Govern d'Espanya,⁶³ titular de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, figura com a «Título nombre atribuido», el títol *Liber glossarum et timologiarum*, que apareix escrit en la coberta del còdex.

El mot *timologiarum* és el més utilitzat pels diferents autors, com ara Beer, que indica autors (Heine i Corominas) que el titulen *tonologiarum* però ell ho

56. Gemma PUIGVERT, «Estudi dels manuscrits científics del monestir de Santa Maria de Ripoll: notes per a un estat de la qüestió (I)», *Faventia*, vol. 17, núm. 1 (1995), p. 113.

57. Anscari M. MUNDÓ, «Consideracions paleogràfiques a l'entorn de la monodia litúrgica medieval en l'obra d'Higini Anglès», *Recerca Musicològica*, vol. IX-X (1989-1990), p. 11. Michel ZIMMERMANN, «Un formulaire du X^eme siècle conservé à Ripoll», *Faventia*, vol. 4, núm. 2 (1982), p. 26.

58. Anscari M. MUNDÓ, «Consideracions paleogràfiques a l'entorn de la monodia litúrgica medieval en l'obra d'Higini Anglès», *Recerca Musicològica*, vol. IX-X (1989-1990), p. 11.

59. Michel ZIMMERMANN, «Un formulaire du X^eme siècle conservé à Ripoll», *Faventia*, vol. 4, núm. 2 (1982), p. 26.

60. Jesús ALTURO, «Corpus glossariorum Latinorum Cataloniae. I. Els glossaris de Ripoll (I)», *Faventia*, vol. 12 (1990), p. 142.

61. Joaquim GARRIGOSA, *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII*, 2003, p. 65.

62. Miquel dels Sants GROS, «Els manuscrits litúrgics de l'antiga biblioteca del monestir de Ripoll», *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès 1981-1982* (1983), p. 111.

63. <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/1994848>> (consulta: 4 de setembre 2020).

corregeix com *tymologiarum*,⁶⁴ Llauró⁶⁵ i Zimmermann⁶⁶ empren també el mot *timologiarum*.

En García Villada⁶⁷ justifica paleogràficament el mot *tonologiarum* en lloc de *timologiarum* precisament per contenir el tonari en el qual se centra aquest estudi. Una observació acurada del títol fa veure inequívocament el mot *timologiarum* en lloc de *tonologiarum*.

Si bé algunes parts del manuscrit Ripoll 74 com són els glossaris,⁶⁸ els escrits científics o el poemari conegut com a *Carmina Rvivipullensia*⁶⁹ han estat estudiats, el tonari sols apareix referenciat en alguns articles i llibres,⁷⁰ en els quals es fa una descripció molt general del seu contingut. Únicament en l'obra *Les tonaires* de Michel Huglo⁷¹ es detalla breument el contingut i l'estructura d'aquest petit, però particular, tonari.

EL TONARI DEL MANUSCRIT RIPOLL 74

El tonari del manuscrit Ripoll 74 el trobem ubicat en els folis 1v-5v del primer fascicle dels vint-i-dos que componen el volum. El suport és de pergamí fi i el quatern manté l'enquadrernació de carn-carn i pèl-pèl. La costura del quatern és feta amb cordill i la trobem entre els folis 4v i 5r. Aquest quatern consta de quatre

64. Rudolf BEER, «Los manuscritos del monasterio de Santa María de Ripoll», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. v, núm. 36 (octubre-desembre 1909), p. 141, traducció de Pere Barnils Giol.

65. Joan LLAURÓ, «Los glosarios de Ripoll», *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. III (1927), p. 335.

66. Michel ZIMMERMANN, «Le monde d'un catalan au x^e siècle: Analyse d'une compilation isidorienne», a *Le métier d'historien au Moyen Âge*, 1977, p. 46 i 48.

67. Zacarías GARCÍA VILLADA, «Formularios de las bibliotecas y archivos de Barcelona (s. x-xv)», a *Anuari MCMXI-XII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1913, p. 534.

68. Joan LLAURÓ, «Los glosarios de Ripoll», *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. III (1927), p. 331-389; Michel ZIMMERMANN, «Un formulaire du x^e siècle conservé à Ripoll», *Faventia*, vol. 4, núm. 2 (1982), p. 25-86; Jesús ALTURO, «Corpus glossariorum Latinorum Cataloniae. I. Els glossaris de Ripoll (I)», *Faventia*, vol. 12 (1990), p. 141-164; Gemma PUIGVERT, «Estudi dels manuscrits científics del monestir de Santa Maria de Ripoll: notes per a un estat de la qüestió (I)», *Faventia*, vol. 17, núm. 1 (1995), p. 89-118.

69. Donat que el manuscrit originàriament tenia pàgines en blanc, és possible que s'optés per anar-les omplint posteriorment amb poemes i amb les antífones de datació posterior a la del tonari. El corpus dels *Carmina Rvivipullensia*, poesies goliardesques de caire eròtic, és datat al segle XII per Griselda OLIVER, «De la conservació dels *Carmina Rvivipullensia*», *Revista de Girona*, núm. 276 (2013), p. 56-58, i en l'últim terç del segle XII per Lluís NICOLAU D'OLWER, «L'escola poètica de Ripoll en els segles x-xiii», a *Anuari MCMXV-XX*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1923, p. 3-84. Aquestes poesies han estat publicades en els llibres de José Luis MORALEJO, *Cancionero de Ripoll*, Barcelona, Bosch, 1986, i en el de Pere J. QUETGLAS i Jordi RAVENTÓS, *Cançoner de Ripoll*, Martorell, Adesiara, 2010.

70. Giuseppe DONATO, *Gli elementi costitutivi dei tonari*, 1978; Michel HUGLO, *Les tonaires*, 1971; Michel ZIMMERMANN, «Un formulaire du x^e siècle conservé à Ripoll», *Faventia*, vol. 4, núm. 2 (1982), p. 25-86, entre altres.

71. Michel HUGLO, *Les tonaires*, 1971.

bifolis distribuïts segons el diagrama 1. Els folis que contenen el tonari, en una o en ambdues cares del foli, són els cinc primers.

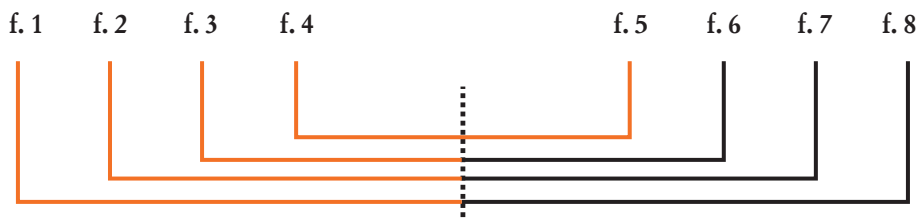


DIAGRAMA 1. Distribució del tonari del manuscrit Ripoll 74 en el quatern.

FONT: Elaboració pròpia.

Les mides dels folis se situen entre els 30,2 cm i els 30,4 cm d'alçària i els 24,5 cm i els 24,8 cm d'amplada. La caixa d'escriptura està entre els 26,9 cm i els 22,9 cm d'alçària i els 19,5 cm i els 17,2 cm d'amplada. La moda d'espai de tabulació és de 0,7 cm i la moda de línies per foli és de 23 línies, essent-ne excepcions el foli 5r, que en té 24, i el foli 5v, que en conté 12 pertanyents al tonari i 20 a l'*Interrogacio quinque declinationis* que el segueix.

El text està escrit sobre línia seca i en minúscula carolina disposada en línia tirada a dues tintes: negra, en general, i vermella, tant per als títols com per acolorir majúscules. Els títols els acostumem a trobar escrits en la part dreta de la línia en un 98,5 % dels casos i enmig del text en un 1,5 % (un sol cas).

La notació musical, quan hi és, la trobem escrita en notació neumàtica catalana primerenca, sense cap mena de línia o pauta. Ens trobem, doncs, davant d'uns neumes disposats *in campo aperto* o d'escriptura de tipus adialemàtica i també aquitana en unes *probationes pennae*.

Quant al seu contingut, el tonari consta de quatre parts perfectament ben diferenciades. Algunes d'aquestes parts, com els glòries o els incipits, presenten altres subdivisions internes per tal d'ajudar a la seva memorització.

Com a primera part, i a continuació del títol que dona nom al tonari: *SII SUNT OCTO SONI SICUT OCTO SUNT PARTES ORATIONIS*,⁷² trobem les vuit *formules échématiques*⁷³ del repertori bizantí més comunes seguint l'ordre dels vuit modes,⁷⁴ però sense indicar a quin mode pertany cadascuna. Hi manca la lletra *N* inicial de la primera fórmula [N]oeoeane, segurament per un oblit de l'escriptura de la caplletra.

72. En els exemples copiats directament del manuscrit s'ha respectat la grafia del text original i s'han resolt les abreviacions.

73. Davant la manca d'un terme català per anomenar aquestes fórmules d'entonació del repertori bizantí, i per diferenciar-les de les fórmules d'entonació llatines, s'ha optat per emprar el terme en francès. En italià i anglès trobem que empen el terme *echemata* per designar aquestes entonacions.

74. Giuseppe DONATO, *Gli elementi costitutivi dei tonari*, 1978, p. 67-68.

Com a segona part, i seguint a aquesta part introductòria, trobem les vuit fórmules o frases llatines mnemotècniques (també conegudes com a *antífores tipus*) més habituals per indicar el mode, i que segueixen el títol *QUID NOBIS OPORTEAT INCHOANDUM ADOPTAT*. Les vuit fórmules llatines que hi trobem són les més freqüents en altres tonaris:⁷⁵ *Primum querite regnum dei, Secundum autem simile est huic, Tercia dies est quod hec facta sunt, Quarta vigilia venit ad eos, Quinque prudentes intraverunt ad nupcias, Sexta ora sedit super puteum, Septem sunt spiritus ante tronum dei i Octo sunt beatitudines*. Com es pot observar, cada fórmula melòdica s'inicia amb el nom del mode en què està escrita.

Formules échématiques

Fórmules d'entonació llatines

Glòries dels introïts

Glòries de les antífores

Glòries dels responsoris

Íncipits dels introïts mode 1

DIAGRAMA 2. Distribució del contingut dels folis 1v i 2r.

FONT: Elaboració pròpia.

Com veiem en el diagrama 2, la tercera secció del foli 1v ens mostra l'entonació de la doxologia *Gloria patri & filio & spiritui sancto Sicut erat Inprincipio & nunc & semper & in secula seculorum amen* per als introïts de l'ofici en els vuit modes. El mode s'indica en xifres romanes. Posteriorment, s'hi va afegir l'incipit d'un introït a l'inici de cada mode com a element mnemotècnic. A aquest fragment el segueix una altra recitació de la doxologia, en aquest cas per als responsoris llargs, en què el mode a què pertany cadascun dels glòries ve indicat també per la xifra romana al principi de cada línia. A aquest segon grup de glòries, el segueix un tercer grup amb els pertanyents al cant de les antífores i dels salms. Com en el cas anterior, cada mode s'inicia en una línia i està indicat per xifres romanes. Així mateix, damunt d'aquestes xifres hi trobem escrit *a posteriori* i, segurament per la mateixa mà, l'incipit d'una antífona per a cada mode, excepte en el setè, que n'hi trobem dos. Fora de la caixa d'escriptura, en el marge dret inferior, hi ha unes *probationes pennae* dels segles XI-XII.⁷⁶

Un cop finalitzats aquests tres grups de glòries, en el foli 2r, trobem la quarta part, que conté els incipits dels cants del propi de la missa i de l'ofici, en la qual ens indica introïts, graduals, al·leluies, ofertoris i comunions, continuats de responsoris i antífores. Aquesta disposició se segueix en cadascun dels vuit modes, i aporta un total de 475 incipits diferents. En el primer mode, com a excepció, trobem tres *differentie* en els introïts.

75. Giuseppe DONATO, *Gli elementi costitutivi dei tonari*, 1978, p. 83-84.

76. Trobem la datació d'aquestes *probationes pennae* a Joaquim GARRIGOSA, *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII*, 2003, p. 62-63.

ANÀLISI DEL TONARI DE RIPOLL 74

LA SIGNIFICACIÓ DELS MOTS *SONI*, *SONUS* I *SONO*

Així com hem vist que hi ha diferents punts de vista sobre el títol del còdex, també n'hi ha sobre el mateix títol del tonari. En el foli 1v llegim «Sii sunt octo soni sicut octo sunt partes orationis». Seguint les indicacions d'Huglo,⁷⁷ hem revisat el *Micrologus* de Guido d'Arezzo,⁷⁸ en el qual la primera frase del capítol XIII, comença amb un text molt semblant al títol del nostre tonari: «Igitur sunt octo modi, ut octo sunt partes orationi». Sabem que el *Micrologus* va ser escrit el 1026 i, com hem vist, el nostre tonari té diferents datacions pròximes a aquesta data. Sabem també que a Ripoll es coneixien les teories de Guido d'Arezzo, com ho demostra el manuscrit *Musica cum retorica* (Ripoll 42), que va ser escrit en una data molt pròxima a la del tonari de Ripoll 74. El foli 5r d'aquest manuscrit conté un fragment precisament del *Micrologus* i el foli 5v conté una taula amb el sistema guidonià. Llavors, el títol del tonari de Ripoll 74 podria haver rebut la influència guidoniana? Pot ser que ambdós escrits estiguin influïts per un escrit anterior? O potser Guido va conèixer l'encapçalament del tonari ripollès i el va aplicar en els seus escrits? Aquest és un punt que es podria continuar investigant i que no és l'objectiu d'aquest article.

Veiem que una de les diferències entre la frase ripollesa i la frase guidoniana és la paraula *soni* que s'empra en el tonari ripollès per referir-se al *modus* en la frase guidoniana. Sabem que no hi havia unanimitat en la nomenclatura per definir el que serien els modes, ja que és freqüent trobar-los amb els mots *tonus*, *modus* i *tropos*. Ja ho trobem en Boeci, en el llibre IV, capítol 15, que comença així: «15. A partir por tanto, de las especies de consonancia diapasón surgen los que se llaman modos, a los que igualmente se denominan tropos o tonos».⁷⁹ Aquesta imprecisió en la nomenclatura veiem que arriba fins a l'època medieval.

A part d'emprar el mot *soni* al títol, l'amanuense va escriure en cada mode la paraula *sono* i en cada canvi de tipus de cant, dins de cada mode, també la paraula *sono* o l'abreviatura *s* (figura 1).

Diferents autors com Gregori Maria Sunyol⁸⁰ o Higini Anglès⁸¹ veuen en l'ús del mot *sono* una reminiscència visigòtica del ritu hispà. Michel Huglo, però, indica que ambdós mots no tenen relació, i que es refereix a *tonus*.⁸² Es pot confirmar, seguint la teoria d'Huglo, que el mot *soni* del tonari de Ripoll 74 no té res a

77. Michel HUGLO, *Les tonaires*, 1971, p. 160.

78. Guido d'AREZZO, *Micrologus*, edició a cura d'Ambrosio Amelli, 1904 [1026], p. 32.

79. BOECI, «De institutione musica», segle VI, a J. LUQUE et al. (ed.), *Sobre el fundamento de la música: Cinco libros*, 2009, p. 326.

80. Gregori M. SUNYOL, *Introducció a la paleografia musical gregoriana*, 1925, p. 226.

81. Higini ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, 1988 [1935], p. 290.

82. Michel Huglo afirma que la paraula *sonale* es refereix a *sonus*, que equipara a *tonus* (*Les tonaires*, 1971, p. 138, n. 2).

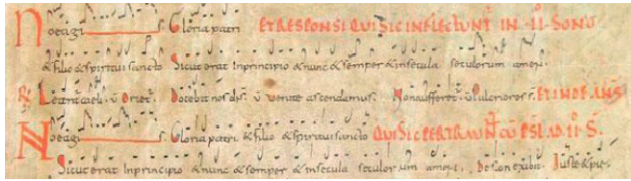


FIGURA 1. Mostra de la paraula *sono* i la seva abreviatura.

Mostra de títols dels apartats en majúscules vermelles i desplaçats a la part dreta del foli.

FONT: Ministeri d'Educació, Cultura i Esport,

Arxiu de la Corona d'Aragó, col·leccions, manuscrits, Ripoll 74, foli 3r.

veure amb el mot *sono* del ritu hispà, ja que el *sono* és un responsori que es cantava a les *vespere* i a les *matutini* els dies assenyalats. Així mateix, en el manuscrit *Musica cum retorica* (Ripoll 42) sols trobem la paraula *sonus* en el tractat musical «De tonis», que conté aquest manuscrit en els folis 69v-70r.

On també trobem la paraula *sonus* aplicada en el mateix sentit que en el tonari de Ripoll 74 és en altres manuscrits de l'àrea francesa, però no en els tonaris que contenen aquests manuscrits, com són el de Llemotges (BnF Lat 1118), el de Narbona (BnF Lat 780) i el de Tolosa (BL Har 4951).^{83,84} Veiem, doncs, que era un mot emprat en escrits referents a l'àmbit sonor, com podrien ser-ho també *tonus*, *modus* i *tropos*. Walahfrid Strabo escriu l'any 802, referint-se als cants del ritu franc, que els passatges musicals d'aquest ritu es coneixen «*verbis et sono*», és a dir els textos recitats i les melodies.⁸⁵

Per tot això, podem entendre fefaentment que l'amanuense, quan va escriure *soni* i *sono* en el manuscrit Ripoll 74, no ho va fer pas per reminiscències al ritu hispà, sinó que es referia a l'àmbit sonor.

AJUDES MNEMOTÈCNIQUES DEL TONARI DE RIPOLL 74

Abans de centrar-nos en l'anàlisi del contingut, ens fixarem en l'aspecte exterior del tonari, ja que, com indica Anna Maria Busse Berger en els seus estudis, els tonaris funcionaven com els florilegis medievals. Res es feia sense un motiu justificat, ja que tot ajudava a l'aprenentatge memorístic i al record del seu contingut, de manera que l'estructura de la composició gràfica era també emprada com a element mnemotècnic. Així ho trobem en els tonaris estudiats i, evidentment, en el de Ripoll 74.

Així doncs, la distribució del text o l'ús de diferents tintes s'empraven com a

83. Michel HUGLO, *Les tonaires*, 1971, p. 137.

84. L'abreviació BnF Lat es refereix als manuscrits de la Biblioteca Nacional de França del fons Latin, i BL Har es refereix als fons Harlerian (Harley) de la British Library.

85. Juan Carlos ASENSIO, *El canto gregoriano*, 2008, p. 81.

element referencial per a la memorització.⁸⁶ No era suficient memoritzar el que estava escrit, sinó que també era important aprendre on i com estava escrit, quines marques hi havia per referenciar i ubicar el que es llegia. És a dir, la maquetació. En aquest sentit, en el tonari de Ripoll 74 trobem alguns d'aquests elements.

Per exemple, l'ús del color vermell ajuda l'observador a situar-se i a recordar. Una mostra de l'ajuda de la maquetació del text i del color vermell com a elements mnemotècnics la trobem en la disposició dels tres grups diferents de glòries, que he anomenat grup 1, grup 2 i grup 3. El grup 1 disposa els incipits dels diferents glòries que precedeixen les antífoes dels introïts seguint una diagonal perfecta, ordenats per mode (excepte el vuitè, que es troba a l'inici de la línia). El grup 2 està format pels glòries dels responsoris llargs, i en trobem quatre a cada pàgina, ordenats també per mode. El grup 3 disposa els glòries que es canten amb les antífoes que introdueixen els salms un sota l'altre i, com els anteriors, ordenats per mode.

Tal com mostra la figura 2, quan tenim el volum obert davant nostre, entenem que la disposició d'aquests tres grups de glòries té una raó de ser, ja que es pot escriure tota la doxologia en una sola línia. Però llavors, per què, en el grup 1, el segon mode comença desplaçat de l'inici de la marca de la caixa d'escriptura, deixant un espai en blanc i, a partir d'aquí, tots els modes excepte el vuitè comencen seguint la diagonal?

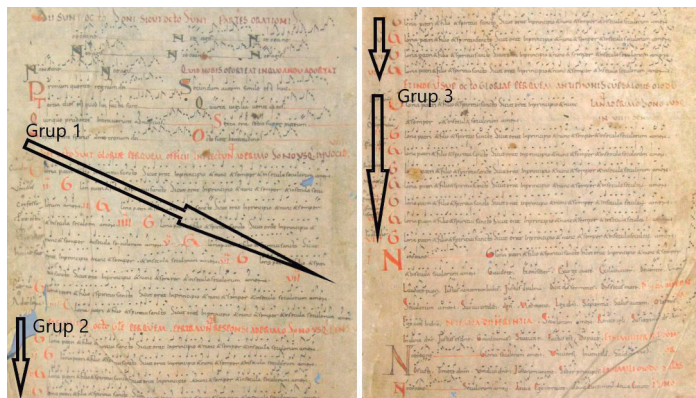


FIGURA 2. Distribució dels inicis dels glòries de cada grup.

FONT: Ministeri d'Educació, Cultura i Esport,

Arxiu de la Corona d'Aragó, col·leccions, manuscrits, Ripoll 74, folis 1v i 2r.

Un motiu, com a hipòtesi, pot ser el següent: posem-nos en el lloc de l'estudiant. Tenim tres grups diferents de vuit glòries cadascun d'ells per aprendre. El primer i el tercer gairebé coincideixen a l'alçària dels ulls en planes contigües. Un element que ens ajudarà a recordar a quin grup pertany un glòria és aquesta disposició en diagonal del grup 1, ja que en recordar-lo, ho farem també en la seva

86. Anna Maria BUSSE BERGER, *Medieval music and the art of memory*, 2005, p. 56.

col·locació en el pergamí, el lloc on s'ha escrit. En referència al grup 2, la memorització és més fàcil, ja que el canvi de pàgina divideix els glòries en dos grups de quatre. En aquest cas, quan hàgim de fer-ne memòria, recordarem si són al principi o al final de la pàgina. El grup 3 té els vuit glòries disposats en ordre un sota l'altre i en una sola línia. Referent a aquests grups de glòries, trobem en els grups 1 i 3 unes antífores escrites al marge *a posteriori* i que pertanyen al mode que comença en la mateixa línia. Aquestes anotacions són un altre element que ajuda a entonar cada glòria en el mode correcte. Podríem dir que són una espècie de glosSES al text, ja que ajuden a aclarir el que s'està estudiant.

Tal com ens indica Busse Berger, Quintilià, en la seva *Institutio oratoria*, parla de la divisió dels materials per poder ajudar a la memorització⁸⁷ i, com veurem, la divisió dels materials no és un element aliè al tonari del manuscrit Ripoll 74.

Un altre exemple mnemotècnic el trobem al llarg de tot el tonari: són els títols escrits amb tinta vermella i tots en lletra majúscula (tornarem a parlar d'aquesta característica més endavant) i desplaçats a la dreta del foli (figures 1 i 3). També s'ha pintat l'interior de la majúscula amb què s'inicia cada íncipit i, en cas de no tenir aquest espai interior, s'ha perfilat la inicial majúscula de vermell, per tal de guiar l'ull del lector i trobar fàcilment els inicis de cada íncipit (figura 3).



FIGURA 3. Acoloriment de la primera lletra de cada íncipit.

Títols desplaçats a la dreta, en majúscules i en vermell.

FONT: Ministeri d'Educació, Cultura i Esport,

Arxiu de la Corona d'Aragó, col·leccions, manuscrits, Ripoll 74, foli 3v.

Veiem, doncs, que, a més de contenir els elements propis per recordar l'entonació dels cants com els íncipits amb text i la notació neumàtica catalana, el tonari disposa d'altres elements externs que ajuden en l'aprofitament del seu estudi.

Per tal de realitzar un estudi que aportí les singularitats i la manera com es devia estudiar utilitzant el tonari de Ripoll 74, s'ha dut a terme una comparativa amb altres tonaris de la mateixa època i de diferents característiques i, preferentment, s'han escollit segons la relació que hi havia entre el monestir ripollès i altres centres o zones on s'empraren aquests tonaris.⁸⁸ Un exemple clar d'aquestes relacions el trobem en l'època de l'abat Oliba, amb les seves freqüents comunica-

87. Anna Maria BUSSE BERGER, *Medieval music and the art of memory*, 2005, p. 51.

88. Per conèixer la relació de Ripoll amb altres monestirs, remetem a l'article de Charles HIGOUNET, «Une carte des relations monastiques transpyrénéennes au Moyen Âge», *Revue de Comminges: Sciences Historiques et Naturelles: Pyrénées Centrales*, vol. LXIV (1951), p. 129-138.

cions amb l'abat Gauzli del monestir de Sant Benet de Fleury,⁸⁹ com ho mostren el seu intercanvi de relíquies, poemes, estades i intercanvis de frares d'ambdós monestirs.⁹⁰ L'única excepció, quant a comunicació coneguda amb Ripoll, és el tonari de Reginó de Prüm, a la diòcesi de Trier, al sud Alemanya, que s'ha inclòs en l'estudi donada la gran quantitat d'incipits que conté. Reginó —abat de Prüm del 892 al 899— explica en la seva *Epistola de harmonica institutione* —una carta enviada a l'arquebisbe Ratbod— que va haver d'escriure el tonari per tal d'eliminar les distorsions en el cant dels seus frares, ja que sovint començaven cantant en un mode i l'anaven modificant a mesura que avançava el cant.⁹¹ De fet, en el seu tonari ens indica quan un cant acaba en un mode diferent del mode inicial, la qual cosa assenyala que tota la resta s'havien d'iniciar i finalitzar en el mateix mode.

ANÀLISI DE LES DIFERENTS SECCIONS DEL TONARI

L'anàlisi entre els diferents tonaris se centra en els objectius següents:

— Aportar dades que ens ajudin a entendre com s'emprava el tonari del manuscrit Ripoll 74, de manera que ens permeti fer-nos una idea de com devia ser l'aprenentatge de la música pràctica per poder realitzar els diferents rituals de l'ofici i de la missa al monestir de Ripoll.

— Conèixer les particularitats del contingut del tonari de Ripoll 74 i els punts en comú amb la resta de tonaris.

Els tonaris i manuscrits que formen part de la comparativa són:

- *Graduale Narbonense*.
F-Pn Lat 780.
- *Troparium et prosarium Sancti Martialis Lemovicensis*.
F-Pn Lat 1118.
- *Troparium - Prosarium ad usum Sancti Geraldi Auriliacensis*.
F-Pn Lat 1084.
- Tonari de Saint-Benoît-sur-Loire (Fleury). Fragmentat i incomplet:
 - 1^o *Anicii Manlii Boëtii de arithmetica libri duo*.
F-Pn Lat 7185. Full de guarda 116r i 116v.
 - *Firmicus Maternus, Consultationes Zacchaei et Apollonii*.
F-Pn Lat 2667 A. Full de guarda 1r.
- *Antiphonarium tonale misarum* de Saint-Bénigne de Dijon.
F-Mof H 159.

89. Núria de DALMASES, Antoni JOSÉ, Francesc MIRALLES (coord.), *Història de l'art català*, vol. I: *Els inicis i l'art romànic: s. IX-XII*, Barcelona, Edicions 62, 1990, p. 74.

90. Maria Eugènia IBARBURU, «Los "scriptoria" de Ripoll, Vic y Girona: un posible estilo catalán de ilustración de manuscritos», *Lambard: Estudios d'Art Medieval*, vol. 7 (1993-1994), p. 163.

91. Elena FERRARI-BARASSI, «I modi ecclesiastici nei trattati musicali dell'età carolingia: nascita e crescita di una teoria», *Studi Musicali*, vol. IV (1975), p. 24.

- *Tonario*. Reginó de Prüm.
B-Br 2750-65.

DISTRIBUCIÓ

Quant al contingut, veiem que el tonari de Ripoll 74 es divideix en diferents seccions (diagrama 2):

- *Formules échématiques*.
- Fórmules d'entonació llatines.
- Glòries per als introits, classificats en els vuit modes.
- Glòries per als responsoris.
- Glòries que acompanyen les antífoes dels salms.
- Incipits dels cants de la missa: introits, graduals, al·leluies, ofertoris, comunions; i també: responsoris i antífoes, ordenats per mode.

Aquesta particular distribució no és casual. És un «pas a pas». No es pot passar al punt següent si no s'ha après l'anterior. L'estudiant no pot practicar els incipits si abans no ha après de memòria tant les *formules échématiques* com les fórmules d'entonació i els glòries, ja que no tindrà en ment ni l'entonació ni l'àmbit correcte de la peça a cantar.

L'anàlisi del contingut del tonari segueix l'ordre que es troba en el mateix manuscrit. Primer tractarem les *formules échématiques*, ja que són el primer apartat que trobem i, a més, apareixen al llarg de tot el tonari. Seguidament analitzarem també les frases d'entonació llatines. Els diferents glòries han estat ja comentats anteriorment i s'explicaran juntament amb els incipits, ja que hi estan completament relacionats.

Les *formules échématiques*

Les *formules échématiques* que conté el manuscrit Ripoll 74 presenten algunes característiques particulars que les diferencien de la resta de tonaris observats. Tal com mostra la taula 1, les variacions en els mots que es canten a cada fórmula estan dins els paràmetres habituals.

Veiem que les de Ripoll coincideixen totes amb el *Graduale Narbonense* F-Pn Lat 780, així com amb les conservades de Fleury. Coincideixen també, exceptuant la del primer mode, amb les d'Orlhac i les de Llemotges, a la qual li manca la N inicial en el quart mode (en el manuscrit hi ha un dibuix que s'hi superposa). Les *formules échématiques* ripolleses presenten poques coincidències amb les del tonari de Prüm, del qual sols són gairebé iguals les dels modes cinquè i setè.

Quant a la notació de les *formules échématiques* del manuscrit ripollès, aquestes segueixen les mateixes entonacions que la resta de tonaris de la comparativa, excepte en el fet que en el de Ripoll trobem aquestes fórmules ornamentades

TAULA 1
Comparativa de les formules échématiques

Mode	Ripoll 74 (Ripoll)	Lat 1118 (Llemotges)	Lat 1084 (Orlhac)	Lat 7185 i Lat 2667A (Fleury)	Lat 780 (Narbona)	BR 2750-65 (Prüm)
1	[N]oeoeane	Nonenoeane	Nonenoeane	—	Noeoeane	Nonanneane
2	Noeagis	Noeagis	Noeagis	—	Noeagis	Noenis
3	Noeoeane	Noeoeane	Noeoeane	—	Noeoeane	Noenoane
4	Noeagis	Oeagis	Noeagis	—	Noeagis	Noeais
5	Noeoeane	Noeoeane	Noeoeane	Noeoeane	Noeoeane	Noeoeanne
6	Noeagis	Noeagis	Noeagis	Noeagis	Noeagis	Noeoeais
7	Noeoeane	Noeoeane	Noeoeane	Noeoeane	Noeoeane	Noeoeanne
8	Noeagis	Noeagis	Noeagis	Noeagis	Noeagis	Noeais

FONT: Elaboració pròpia.

amb un gran melisma sobre l'última vocal, tal com ho fa el de Prüm. L'ornamentació, *tropo* o *neumae* al final de les *formules échématiques*, és un símbol d'arcaisme i no es troba en els tonaris aquitans,⁹² però sí en el de Ripoll, que empra sempre les fórmules ornamentades.⁹³ Trobem les fórmules curtes en els manuscrits de Narbona, Orhac i Llemotges. El tonari de Fleury no conté notació musical.

El tonari de Ripoll, a més de contenir les *formules échématiques* dels vuit modes en el primer apunt del foli 1v, també té aquestes fórmules disposades al llarg de tot el text per tal d'introduir la fórmula d'entonació dels incipits quan es canvia de tipus de cant, tant en els de les peces de la missa com en les de l'ofici. Així mateix trobem escrit tant *N* com *n* al principi de la fórmula. La *n* la trobem en la introducció dels responsoris del primer i segon mode, és a dir, els *protus*. També veiem que podem crear tipus de sèries de *N* diferents (amb petites variacions) segons el foli. Podria tractar-se d'una hipotètica ajuda mnemotècnica? Anna Maria Busse Berger ens indica que tots els elements en un manuscrit, fins i tot la disposició de les *N* (en el nostre cas), poden aportar informació per ajudar a memoritzar:

The script, the paragraphs, the chapters, the marginal notes, the glosses, the running titles, the colors—all of this was intended to reinforce the divisions of the text, to make it easier to understand and easier to memorize.⁹⁴

92. Giuseppe DONATO, *Gli elementi costitutivi dei tonari*, 1978, p. 71-73.

93. Michel HUGLO, en el seu treball *Les tonaires*, relaciona/classifica el tonari de Ripoll 74 com a aquità, p. 159-160.

94. Anna Maria BUSSE BERGER, *Medieval music and the art of memory*, 2005, p. 56.

La mateixa autora també ens recorda que Hug de Sant Víctor, en el seu *De tribus maximis circumstantiis gestorum* de l'any 1130, indica unes pautes d'estudi als seus alumnes. Hug diu que ell sempre empra la mateixa còpia d'un text quan ha de memoritzar-lo, ja que no sols memoritza el contingut, sinó també:

Only the number and order of verses or ideas, but at the same time the color, shape, position, and placement of the letters, where we have seen this or that written, in what part, in what location (at the top, the middle, or the bottom) we saw it positioned, in what color we observed the trace of the letter.⁹⁵

Aquesta citació ens ajuda a reconèixer com a possibles ajudes mnemotècniques la disposició dels tres grups de glòries, la coloració de les inicials dels íncipits o l'escriptura dels títols en majúscules vermelles i a la dreta del foli del tonari del còdex Ripoll 74, que s'han comentat anteriorment.

En referència a l'ús de diferents mides en les lletres per tal de catalogar el diferent material, ho trobem en el diccionari *Elementarium doctrinae eruditum*, escrit per Pàpias a mitjan segle XI.⁹⁶ En el seu text, Pàpias empra tres mides i diversos tipus de lletres per classificar els diferents continguts. Això ho podem trobar en el tonari de Ripoll 74 just en els encapçalaments de cada mode, de cada tipus de cant i de cada íncipit, com a ajuda per tal de memoritzar cada grup, cada subgrup o cada cèl·lula de subgrup.

Les fórmules d'entonació llatines

En el manuscrit ripollès trobem les fórmules d'entonació llatines ubicades al principi del tonari i no en cada mode pertinent, tal com acostumen a fer-ho els altres tonaris observats. Fleury, Orlhac, Prüm i Narbona les escriuen al principi del mode abans dels íncipits, i en el de Llemotges precedeixen les antífones, després dels cants de la missa i dels responsoris.

Quant al text, tal com s'ha indicat en la descripció prèvia, les fórmules d'entonació llatines del manuscrit de Ripoll són les d'ús més freqüent. En la taula 2 podem observar les petites diferències entre els tonaris. La majoria presenten petites variacions pel que fa a la grafia, ja que hi trobem *trhonom* i *tronum*, per exemple. Una altra variació són les abreviacions, per exemple, del sisè i setè modes al tonari de Fleury. En aquest mateix tonari hi trobem l'escriptura de la paraula *virgines*.

Així mateix, trobem la grafia *nubcias* en el tonari de Narbona, en lloc de *nupcias*. Al tonari de Ripoll també trobem el canvi *b/p*, però no en el cas de les fórmules llatines, sinó en l'escriptura de l'íncipit de l'antífona del primer mode *O princeps noster*, que es presenta escrita *Oprincebs nř*.⁹⁷

95. Anna Maria BUSSE BERGER, *Medieval music and the art of memory*, 2005, p. 51-52.

96. Anna Maria BUSSE BERGER, *Medieval music and the art of memory*, 2005, p. 54.

97. Arxiu de la Corona d'Aragó, Ripoll 74, foli 2, línia 17.

TAULA 2
Comparativa de les fórmules d'entonació llatines

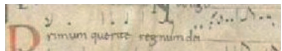
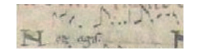
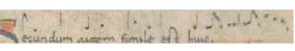
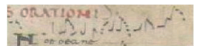
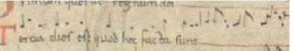
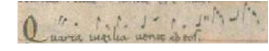
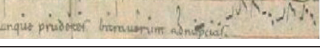
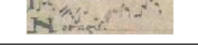
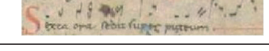
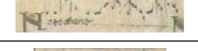
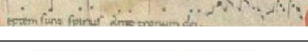
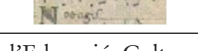
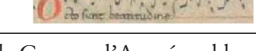
Mode	Ripoll 74 (Ripoll)	Lat 1118 (Llemtges)	Lat 1084 (Orlhac)	Lat 7185 i Lat 2667A (Fleury)	Lat 780 (Narbona)	BR 2750-65 (Prüm)
1	Primum querite Regnum Dei	Primum querite Regnum Dei (in. antífones)	Primum querite Regnum Dei (in. antífones)	—	Primum querite Regnum Dei	Primum querite Regnum Dei
2	Secundum autem simile est huic	Secundum autem simile est huic	Secundum autem simile	—	Secundum autem simile est huic	Secundum autem simile est huic
3	Tercia dies est quod hec facta sunt	Tercia dies est quod hec facta sunt	Tercia dies est quod hec facta sunt	—	Tercia dies est quod hec facta sunt	Tercia dies est quod hec facta sunt
4	Quarta vigilia venit ad eos	Quarta vigilia venit ad eos	Quarta vigilia venit ad eos	—	Quarta vigilia venit ad eos	Quarta vigilia venit ad eos
5	Quinque prudentes intraverunt ad nupcias	Quinque prudentes intraverunt ad nupcias	Quinque prudentes intraverunt ad nupcias	Quinque prudentes virgines intraverunt ad nupcias	Quinque prudentes intraverunt ad nupcias	Quinque prudentes intraverunt ad nubcias
6	Sexta ora sedit super puteum	Sexta ora ascendit in cruce	Sexta ora ascendit in cruce	Sexta ora sedit super pu[teum]	Sexta ora ascendit in cruce	Sexta ora sedit super puteum
7	Septem sunt spiritus ante thronum Dei	Septem sunt spiritus ante thronum Dei	Septem sunt spiritus ante thronum Dei	Septem sunt spiritus ante tr[onum] Dei	Septem sunt spiritus ante thronum Dei	Septem sunt spiritus ante thronum Dei
8	Octo sunt beatitudines	Hocto sunt beatitudines	Octo sunt beatitudines	Octo sunt beatitudines (Lat 2667A)	Octo sunt beatitudines	Octo [sunt] beatitudines

FONT: Elaboració pròpia.

La variació més considerable la trobem en el sisè mode a Llemtges, Orlhac i Narbona, en què el versicle habitual s'ha canviat per Joan 19,14 relacionat amb el moment de la crucifixió de Jesucrist: *Sexta ora ascendit in cruce*.

Un altre element a tenir en compte és que en el manuscrit Ripoll 74, les frases d'entonació llatines presenten ornamentacions en un melisma sobre l'última vocal. Aquestes ornamentacions les trobem també en tots els altres tonaris observats; per tant, no seria un fet a tenir en consideració si no fos perquè els neumes d'aquesta ornamentació coincideixen exactament amb els que trobem també ornamentant l'última vocal de les *formules échématicques* del mateix manuscrit ripollès. Això no succeeix amb cap altre manuscrit dels observats en la comparativa.

TAULA 3
Comparativa dels melismes de cada echemata amb la frase llatina corresponent

Mode	Formules échématiques	Frases d'entonació llatines
1		
2		
3		
4		
5		
6		
7		
8		

FONT: Ministeri d'Educació, Cultura i Esport, Arxiu de la Corona d'Aragó, col·leccions, manuscrits, Ripoll 74, foli 1v.

Aquí trobem, doncs, una altra ajuda mnemotècnica, ja que s'ha aplicat la mateixa ornamentació final tant als *echemata* (cal recordar que és un fet inusual) com a les frases d'entonació llatines. Aquesta podria ser una explicació plausible del perquè no trobem aquestes frases d'entonació ubicades a l'inici de cada mode com acostumen a fer-ho els altres tonaris, perquè ja hi són de manera implícita en cada entonació dels *echemata*. Donato diu que les van escriure agrupades al principi del tonari perquè eren un element innovador i que per aquest motiu no les utilitzaven.⁹⁸ Però, quin sentit tindria escriure-les a l'inici del tonari i no aplicar-les? Si tenim en compte que aquestes fórmules llatines apareixen per primer cop en un tonari de Sant Marçal de Llemotges (Lat 1240), datat l'any 935,⁹⁹ podem pensar que a Ripoll, donada la seva demostrada modernitat quant a teoria musical, coneixien bé aquestes fórmules. A més queda demostrat que sí que s'empraren en la pràctica musical que permetia el tonari de Ripoll 74, ja que les frases d'entonació llatines, especialment els melismes finals, contenen les característiques musicals dels modes i que en el manuscrit Ripoll 74, es repeteixen aquests melismes en els *echemata* que precedeixen els diferents cants de cada mode. El tonari de Ripoll 74 és l'únic observat que ho fa així. Les frases d'entonació no hi són escrites explícitament, sinó que hi són implícitament en el cant dels *echemata*.

98. Giuseppe DONATO, *Gli elementi costitutivi dei tonari*, 1978, p. 90.

99. Giuseppe DONATO, *Gli elementi costitutivi dei tonari*, 1978, p. 89.

Els glòries i els incipits

Un cop l'alumne havia après les *formules échématiques* i les d'entonació llatines, estava preparat per aprendre els vint-i-quatre glòries diferents classificats en els tres grups que hem vist. Aquests glòries o fragments d'ells, els anirem trobant al llarg de tot el tonari, ja sigui a l'inici del mode, del tipus de peça o entre els incipits. Quan s'inicia un tipus de cant, el *Gloria Patri* està complet. A l'inici de cada cant, dins de cada mode podem trobar *Gloria Seculorum Amen* o *Seculorum Amen*. Fins i tot, *Amen*.

A l'inici de cada mode trobem una indicació que ens diu en quin d'aquests ens trobem, però en el cas de Ripoll s'indica amb el mot *sono* i el número en xifra romana i no amb els noms grecs dels modes tal com ho fan la resta de tonaris observats (*protus, deuterus*...). El tonari de Ripoll 74 també assenyalava el número de mode en xifra romana en el marge dret de la caixa d'escriptura en els inicis del primer al cinquè mode —i indica «III» també en el quart. Aquesta ajuda o reclam visual el trobem sempre en el costat dret del foli, tant si es tracta del *rectus* com del *versus*, i ens permet trobar ràpidament el mode en qüestió. En la taula 4 veiem la indicació de cada mode en els diferents tonaris observats.

Observem que l'únic tonari que empra el mot *sono* és el de Ripoll. Tal com hem vist, aquest tonari també indica el nombre del mode (*sono*) en cada canvi de tipus de cant dins de cada mode (*sono*), fet que no és habitual en els altres tonaris i que servia perquè el *cantor* pogués recordar en quin mode estaven les peces de les quals estudiava l'incipit.

L'únic tonari de la comparativa que fa quelcom similar és el de Prüm, que indica «Incipium Comunio de Eodem tono» com a encapçalament de les comunions. Aquest *Incipium* està acompanyat per la *formule échématique* del mode corresponent, però sense indicar explícitament el mode, ja que sols l'indica a l'inici dels introïts de cada mode. Per tant, tenim una altra característica particular del tonari del còdex Ripoll 74.

Com veiem en la taula 4, i a excepció del d'Orlhac i a diferència del de Ripoll, la resta de tonaris empen els mots d'origen grec *protus, deuterus, tritus* i *tetrardus*, i les seves variants. Per a les seves subdivisions, empen el mot *plagis* o *plagalís*, d'origen bizantí. Per designar el que coneixem com a *autèntic*, utilitzen el mot *authenticus* i les seves variacions, mot que apareix com a funció subdivisòria del mode en el tonari de Metz 351 (segle IX), que és la còpia més antiga del que es considera el tonari carolingi —el mot *authenticus* era un mot habitual en el vocabulari canònic carolingi.¹⁰⁰ Cap de les nomenclatures gregues dels modes, ni la bizantina ni la carolíngia —ambdues de subdivisió del mode— apareixen en el tonari de Ripoll 74. Això no vol dir que l'escola monàstica ripollesa no emprés aquests mots, ja que els podrien conèixer de tractats teòrics com els continguts en el *Musica cum retorica* (Ripoll 42).

100. Giuseppe DONATO, *Gli elementi costitutivi dei tonari*, p. 47-48.

TAULA 4
Comparativa de les indicacions de mode

Mode	Ripoll 74 (Ripoll)	Lat 1118 (Llemtges)	Lat 1084 (Orlhac)	Lat 7185 i Lat 266A (Fleury)	Lat 780 (Narbona)	BR 2750-65 (Prüm)
1	I Sono	Autentus Protus Auctoritas Prima	Autentus Protus Auctoritas Prima	—	Autentus Protus Auctoritas Prima	Autenticus Protus
2	II Sono	Plagi Protus Filius IIII	Plagi Proti Filius Primus	—	Plagis Proti Filius Primi	Secundi Plaga Proti
3	III Sono	Autentus Tritus Tonus III	Autenti Deuteri	—	Autentus Duterus Auctoritas Secunda	Tonus Tertius Terius Authenticus
4	IIII Sono	Tritus Tonus IIII	Plagi Deuteri	—	Plagis Deuteri	Tonus quartus Plaga Deuterus
5	V Sono	Plagis Tritus Tonus V (escriu Plagi per error)	Autenti Triti	—	Autentus Tritus Auctoritas III	Quinti Toni Authenticus Tritus
6	VI Sono	Plagi tridus VI	Plagi Triti	—	Plagis Triti	Sexti Toni Plagui Triti
7	VII Sono	T[etr]ardi Auctoritas Tonus VII	Autenti Tetrardi Auctoritas IIII	—	Autentus Tetrardus Auctoritas IIII	Septimi toni Authenticus Tetrarchus
8	VIII Sono	Plagi Tetrardi Tonus VIII	Plagi Tetrardi Tonus VIII	—	Plagi Tetrardi	Octava Toni Plaga Tetrardi

FONT: Elaboració pròpia.

En la taula 4 podem observar com el tonari de Llemtges 1118 indica com a *tritus* els cants pertanyents *deuterus* i al *tritus*. Aquest fet podria ser degut a la confusió que el primer grup del *deuterus* és el tercer mode, en lloc de ser-ho del *tritus*, que seria el cinquè. En la nomenclatura de les indicacions dels modes d'aquest tonari, hi trobem altres errates com, per exemple, quan no indica *plagis* en el quart mode, o quan escriu *plagis* en el cinquè mode quan hauria de posar *autentus* (l'abreviació de *authenticus*) o, per exemple, quan escriu l'abreviació *tardi* en lloc de *tetrardi* en el setè mode.

La numeració llatina i romana que presenten els tonaris de Ripoll 74, Llemtges 1118 i Narbona 780 la trobem també en el tractat *Liber de armonica institutione*, d'Hucbald (segle x), a Arxiu de la Corona d'Aragó, Ripoll 42, f. 63v, on llegim:

Lichanos hipaton scilicet autentum protum & plagis eiusdem, idem primum & II^ū. Hipatemeson autentum prodeuterum et plagis eius, idem tertium et III^ū. Parhipatemeson autentum [sic]¹⁰¹ tetrardum & plagis eius, idem septimum & octauum [...]

En la taula 5 trobem el nombre d'incipits per cada tipus de cant i mode en els diferents tonaris.¹⁰² En les caselles blanques s'indica els que coincideixen amb Ripoll 74. No conté el tonari de Saint-Bénigne de Dijon, ja que aquest no divideix els modes en autèntics o plagals.

TAULA 5
Nombre d'incipits segons el cant i mode en els diferents tonaris

Mode 1	Ripoll	Prüm	Narbona	Llemotges	Orlhac	Fleury
Nre. d'introits	26	22	20	21	24	0
Coincideix		19	16	21	16	0
Nre. de graduals	8	0	4	0	0	0
Coincideix		0	2	0	0	0
Nre. d'al·leluies	13	0	3	0	0	0
Coincideix		0	4	0	0	0
Nre. d'ofertoris	7	0	8	0	0	0
Coincideix		0	2	0	0	0
Nre. de comunions	21	23	6	6	13	0
Coincideix		17	7	4	6	0
Nre. de responsoris	3	8	8	4	4	0
Coincideix		1	1	0	1	0
Nre. d'antífones	27	333	53	29	23	0
Coincideix		15	9	8	9	0
Ripoll Mode 1	105					

101. En aquest punt del foli 63v del manuscrit ACA Ripoll 42, corresponent al tractat d'Hucbald, hi ha una errada interessant, ja que hi manca una part del text. En aquest paràgraf s'explica que els modes es divideixen en *Lichanos Hypaton* que és el *Protus* autèntic i plagal, essent els modes primer i segon; l'*Hypatemeson* que és el *Deuterus* autèntic i plagal, els modes tercer i quart; el *Parypatemeson* (aquí hi ha l'error) indica *Tetrardus*, que divideix també en autèntic i plagal, essent els modes setè i vuitè. Com veiem, a continuació de *Parypatemeson* s'hauria d'haver escrit *Tritus* autèntic i plagal, que es tracta dels modes cinquè i sisè, i indicar el *Lichanos*, que seria el que correspondria al *Tetrardus*. És a dir, comença l'explicació del tercer mode però l'acaba amb el quart, convertint els dos modes en un. És possible que l'amanuense copiés aquest error directament de la font i no l'esmenés o que, en copiar-lo, saltés a la línia inferior de la que havia de copiar, i provoqués així aquest oblit.

102. En el tonari de Ripoll sols he tingut en compte els incipits que estan dins el cos del tonari i no els de les anotacions marginals de la doxologia, ja que aquests els trobem com a introits o antífones en el cos del tonari. De les comunions afegides marginalment al foli 2v, sols n'he comptat una, que és la que es pot desxifrar. Així mateix, la comunió ratllada *Quod dico* del quart mode sí que l'he tinguda en compte en el còmput d'incipits.

TAULA 5 (Continuació)
Nombre d'incipits segons el cant i mode en els diferents tonaris

<i>Mode 2</i>	<i>Ripoll</i>	<i>Prüm</i>	<i>Narbona</i>	<i>Llemotges</i>	<i>Orlhac</i>	<i>Fleury</i>
Nre. d'introits	8	19	11	7	18	0
Coincideix		8	3	5	7	0
Nre. de graduals	3	0	6	0	0	0
Coincideix		0	3	0	0	0
Nre. d'al·leluies	3	0	3	0	0	0
Coincideix		0	1	0	0	0
Nre. d'ofertoris	4	0	4	0	0	0
Coincideix		0	3	0	0	0
Nre. de comunions	15	20	7	4	6	0
Coincideix		11	5	4	5	0
Nre. de responsoris	3	8	7	3	3	0
Coincideix		2	0	1	1	0
Nre. d'antífones	9	56	13	4	6	0
Coincideix		5	1	1	2	0
Ripoll Mode 2	45					

<i>Mode 3</i>	<i>Ripoll</i>	<i>Prüm</i>	<i>Narbona</i>	<i>Llemotges</i>	<i>Orlhac</i>	<i>Fleury</i>
Nre. d'introits	8	29	11	14	21	0
Coincideix		6	2	6	6	0
Nre. de graduals	4	0	6	0	0	0
Coincideix		0	4	0	0	0
Nre. d'al·leluies	5	0	5	0	0	0
Coincideix		0	2	0	0	0
Nre. d'ofertoris	4	0	5	0	0	0
Coincideix		0	3	0	0	0
Nre. de comunions	12	10	5	3	6	0
Coincideix		8	5	3	5	0
Nre. de responsoris	3	6	7	3	2	0
Coincideix		0	1	2	2	0
Nre. d'antífones	9	88	23	19	20	0
Coincideix		5	6	3	4	0
Ripoll Mode 3	45					

TAULA 5 (Continuació)
Nombre d'incipits segons el cant i mode en els diferents tonaris

<i>Mode 4</i>	<i>Ripoll</i>	<i>Prüm</i>	<i>Narbona</i>	<i>Llemotges</i>	<i>Orlhac</i>	<i>Fleury</i>
Nre. d'introits	8	20	13	24	18	5
Coincideix		8	7	6	7	2
Nre. de graduals	3	0	2	0	0	1
Coincideix		0	1	0	0	1
Nre. d'al·leluies	6	0	4	0	0	1
Coincideix		0	2	0	0	0
Nre. d'ofertoris	4	0	6	0	0	1
Coincideix		0	0	0	0	0
Nre. de comunions	19	18	7	13	8	15
Coincideix		15	7	9	7	4
Nre. de responsoris	3	6	6	5	4	0
Coincideix		0	0	0	0	0
Nre. d'antífones	17	137	35	13	24	0
Coincideix		11	6	2	9	0
Ripoll Mode 4	60					

<i>Mode 5</i>	<i>Ripoll</i>	<i>Prüm</i>	<i>Narbona</i>	<i>Llemotges</i>	<i>Orlhac</i>	<i>Fleury</i>
Nre. d'introits	9	8	8	13	7	4
Coincideix		6	6	9	6	4
Nre. de graduals	3	0	5	0	0	1
Coincideix		0	3	0	0	1
Nre. d'al·leluies	3	0	2	0	0	1
Coincideix		0	2	0	0	1
Nre. d'ofertoris	3	0	3	0	0	2
Coincideix		0	2	0	0	0
Nre. de comunions	16	14	8	3	5	2
Coincideix		10	6	3	5	2
Nre. de responsoris	3	6	8	5	3	2
Coincideix		0	1	1	0	0
Nre. d'antífones	8	31	18	11	8	6
Coincideix		3	1	0	0	0
Ripoll Mode 5	45					

TAULA 5 (Continuació)
Nombre d'incipits segons el cant i mode en els diferents tonaris

<i>Mode 6</i>	<i>Ripoll</i>	<i>Prüm</i>	<i>Narbona</i>	<i>Llemotges</i>	<i>Orlhac</i>	<i>Fleury</i>
Nre. d'introits	12	13	9	13	10	5
Coincideix		11	9	0	10	5
Nre. de graduals	7	0	6	0	0	1
Coincideix		0	1	0	0	0
Nre. d'al·leluies	4	0	3	0	0	2
Coincideix		0	1	0	0	0
Nre. d'ofertoris	5	0	5	0	0	2
Coincideix		0	2	0	0	2
Nre. de comunions	20	20	5	17	7	2
Coincideix		16	4	9	5	2
Nre. de responsoris	3	6	7	8	3	1
Coincideix		0	2	1	2	0
Nre. d'antífones	8	35	32	11	13	4
Coincideix		1	3	1	3	0
Ripoll Mode 6	59					

<i>Mode 7</i>	<i>Ripoll</i>	<i>Prüm</i>	<i>Narbona</i>	<i>Llemotges</i>	<i>Orlhac</i>	<i>Fleury</i>
Nre. d'introits	17	14	12	16	10	8
Coincideix		14	5	14	9	6
Nre. de graduals	4	0	4	0	0	1
Coincideix		0	0	0	0	0
Nre. d'al·leluies	8	0	6	0	0	1
Coincideix		0	2	0	0	1
Nre. d'ofertoris	2	0	2	0	0	1
Coincideix		0	2	0	0	0
Nre. de comunions	17	7	6	5	3	6
Coincideix		5	5	3	3	6
Nre. de responsoris	3	6	9	5	3	4
Coincideix		0	3	2	1	3
Nre. d'antífones	18	207	38	19	23	20
Coincideix		14	7	3	9	8
Ripoll Mode 7	69					

TAULA 5 (Continuació)
Nombre d'incipits segons el cant i mode en els diferents tonaris

<i>Mode 8</i>	<i>Ripoll</i>	<i>Prüm</i>	<i>Narbona</i>	<i>Llemotges</i>	<i>Orlhac</i>	<i>Fleury</i>
Nre. d'introits	7	19	11	11	10	7
Coincideix		6	4	4	4	3
Nre. de graduals	2	0	5	0	0	1
Coincideix		0	1	0	0	0
Nre. d'al·leluies	8	0	4	0	0	1
Coincideix		0	1	0	0	1
Nre. d'ofertoris	7	0	11	0	0	2
Coincideix		0	4	0	0	0
Nre. de comunions	7	12	10	3	6	3
Coincideix		5	4	2	2	2
Nre. de responsoris	3	6	6	3	5	2
Coincideix		0	1	0	1	0
Nre. d'antífones	13	344	25	14	22	20
Coincideix		6	6	4	7	6
Ripoll Mode 8	47					

FONT: Elaboració pròpia.

Cada tonari distribueix els incipits d'una manera diferent. En la taula 6 podem observar la distribució dels de la comparativa.

TAULA 6
Comparativa de distribució d'incipits

<i>Ripoll</i>	<i>Prüm</i>	<i>Narbona</i>	<i>Llemotges</i>	<i>Orlhac</i>	<i>Fleury</i>	<i>Dijon</i>
introit	antífones	antífones	introit	introits	antífones	antífones
gradual	introit	responsoris	comunió	comunió	responsoris	introits
al·leluies	comunió	introit	responsoris	responsoris	introits	comunions
ofertori	responsoris	kyries	antífones	antífones	graduals	al·leluies
comunió		gradual			al·leluies	graduals
responsoris		al·leluies			ofertori	ofertoris
antífones		ofertori			comunió	
		comunió				

- ☐ Agrupats per modes autèntics i plagals i separats interiorment per tipus de cant.
- ☐ Agrupats per tipus de cant i separats interiorment per modes autèntics i plagals.
- ☒ Agrupats per tipus de cant i separats interiorment per mode, però sense indicar si és autèntic o plagal.

FONT: Elaboració pròpia.

Per tal de poder tenir les dades del tonari de Dijon, ja que aquest no diferencia en una part si són autèntics o plagals, s'han classificat els incipits coincidents dels tonaris de la comparativa amb el de Ripoll 74 segons el mode corresponent, però sense separar els autèntics dels plagals, i s'ha obtingut els resultats de la taula 7.

TAULA 7
Nombre d'incipits coincidents amb Ripoll 74

	<i>Prüm</i>	<i>Narbona</i>	<i>Llemotges</i>	<i>Orlhac</i>	<i>Fleury</i>	<i>Dijon</i>
<i>Protus</i>	51	57	44	47	0	106
<i>Deuterus</i>	53	46	31	40	7	65
<i>Tritus</i>	47	43	24	31	17	56
<i>Tetrardus</i>	50	45	32	36	36	72
Total	201	191	131	154	60	299

FONT: Elaboració pròpia.

Veiem, doncs, que el tonari de Dijon supera amb escreix la resta de tonaris pel que fa al nombre d'incipits coincidents amb Ripoll. Per conèixer què succeeix amb el grau de coincidència, és a dir, quants cants coincideixen proporcionalment entre els diversos tonaris i el de Ripoll 74, en la taula 8 observem que els tonaris realment amb més incipits coincidents segons la proporcionalitat són els d'Orlhac i de Fleury, amb un 45,56 % i 44,77 %, respectivament.

TAULA 8
Grau de coincidència dels diferents tonaris

	<i>Total d'incipits</i>	<i>Coincideixen</i>	<i>%</i>	<i>Total d'incipits de Ripoll</i>
Prüm	1.551	201	12,95	475
Narbona	556	191	34,35	475
Llemotges	329	131	39,81	475
Orlhac	338	154	45,56	475
Fleury	134	60	44,77	475
Dijon	802	299	37,28	475

FONT: Elaboració pròpia.

Un cop revisats la resta de tonaris de la comparativa, hi ha 33 incipits que coincideixen en tots els tonaris amb el mateix mode que el de Ripoll 74 sense variacions significatives. Trobem, però, que l'introit *Ad te levavi* de Ripoll comença amb una *semivocalis*, igual que la de Dijon. Veiem també que l'antífona del vuitè mode *In illa die* ripollesa segueix la mateixa línia melòdica que Dijon i Narbona, en lloc de tenir una *tristrophæ* com la resta de tonaris.

En el tonari de Ripoll 74 trobem peces que provenen d'altres ritus cristians. Per exemple, tenim dos cants en la celebració de la Vigília Pasqual que provenen de l'antic

ritu que se celebrava a Ravenna, com són la comunió del segon mode *Qui in Christo baptizatus* (cant assimilat de l'ofertori), i l'alleluia *Confitemini Domino* del sisè mode.¹⁰³ Del ritu franc es conserven diferents cants en manuscrits aquitans i també en el nostre tonari, com són l'ofertori *Stetit angelus* del primer mode, i l'Alleluia *Christus resurgens* del tercer mode.¹⁰⁴ Del ritu bizantí hi trobem l'antifona *Veterem hominem* del vuitè mode, que es canta en l'Octava de l'Epifania, i que formava part del repertori bizantí que Carlemany va escoltar a Aquisgrà el 802 i que va fer traduir al llatí.¹⁰⁵

En el tonari trobem peces que inclouen les modificacions litúrgiques, com són les que es refereixen a les comunions dels dijous de quaresma. Quan el papa Gregori II els establí com a dia litúrgic, s'hi van haver d'adaptar cants del temps *post Pentecosta*. Aquests cants són: *Acceptabis sacrificium* del primer mode, que passà a cantar-se el dijous *post cineres*; *Panis quem ego delero* del primer mode per al dijous de la primera setmana de quaresma; *Qui manducat* del sisè mode, per al dijous de la segona setmana, i *Tu mandasti* del cinquè mode, per al de la tercera setmana. El dijous de la quarta setmana havia de cantar-se el cant *Domine memorabor*, que el nostre tonari no conté.¹⁰⁶ Així mateix, trobem l'introit del vuitè mode *Domine dilexi*, que es cantava en la missa del segon diumenge de quaresma —que primitivament era alitúrgic— i que el nostre tonari ja incorpora tal com ho fan els de procedència aquitana.¹⁰⁷ També té la comunió *Mirabantur* en els modes primer i setè, com apareix en el gradual de Gaillac Lat 776. Un punt important amb els manuscrits aquitans és que el *Graduale Narbonense* Lat 780 comparteix els mateixos neumes en la comunió *Beati mundo corde* amb Ripoll 74 i que es diferencien de la resta dels conservats.¹⁰⁸

Així mateix, conté aquelles peces que trenquen la rutina habitual dels salms en l'ofici monàstic com són les comunions *Qui biberit aquam* per al divendres de la tercera setmana de quaresma; la comunió *Nemo te condemnavit* per al dissabte de la mateixa setmana; *Lutum fecit* per al dimecres de la quarta setmana i *Videns Dominus* per al divendres de la quarta setmana. Totes aquestes comunions amb textos de l'evangeli de sant Joan substitueixen els salms 16, 17, 20 i 21, respectivament. Manca la comunió *Oportet te*, amb text de sant Lluç, que es cantava en lloc del salm 12 el dissabte de la segona setmana de quaresma.¹⁰⁹

A part de les *formules échématiques* i de les fórmules d'entonació llatines, el tonari també inclou peces que defineixen molt bé l'àmbit del mode en què es troben, com són els ofertoris *Iubilate Deo universia terra* del primer mode, *Ad te Domine* al segon mode, *Sperent in te* en el tercer mode, *Reges Tharsis* del cinquè mode, *Eripe me* en el setè mode, o *Domine Deus salutis* del vuitè mode.¹¹⁰

103. Juan Carlos ASENSIO, *El canto gregoriano*, p. 45.

104. Juan Carlos ASENSIO, *El canto gregoriano*, p. 207 i 84, respectivament.

105. Juan Carlos ASENSIO, *El canto gregoriano*, p. 71 i 151.

106. Juan Carlos ASENSIO, *El canto gregoriano*, p. 235.

107. Michel HUGLO, *Les tonaires*, p. 160.

108. Michel HUGLO, *Les tonaires*, p. 161.

109. Juan Carlos ASENSIO, *El canto gregoriano*, p. 236.

110. Juan Carlos ASENSIO, *El canto gregoriano*, p. 208.

Per distribuir els incipits dins de cada grup, el tonari de Ripoll 74 els separa amb un punt, començant sempre amb una majúscula que està acolorida o perfilada en vermell, excepte en poques excepcions. El nombre d'incipits varia en cada grup de cada mode i en els responsoris dels modes que van del primer fins al sisè trobem tres responsoris i el seu verset, i s'indica *̃* en l'inici d'aquest. En els modes setè i vuitè trobem sols tres responsoris per a diferents dies. Així mateix, veiem que el verset de cada parella no té neumes, tot i que la melodia del responsori i del verset sigui diferent (figura 4). Això ens mostra com els estudiants del tonari coneixien perfectament de memòria tots els cants i que, en aquest cas, en identificar el responsori, ja sabien el verset que li corresponia.



FIGURA 4. Versets sense neumes.

FONT: Ministeri d'Educació, Cultura i Esport,
Arxiu de la Corona d'Aragó, col·leccions, manuscrits, Ripoll 74, foli 3r.

Així mateix, en el tonari de Ripoll no trobem neumes en tots els incipits. En els casos en què es tracti d'un incipit amb dues o tres paraules, sovint sols té notació musical la primera, punt que referma el coneixement de memòria dels cants previ a l'estudi amb el tonari. Hi ha casos en què trobem incipits sense música, com la comunió del quart mode *Magna est*. Altres incipits que no tenen música són, musicalment parlant, com els que el precedeixen tal com succeeix, per exemple, en els al·leluies del primer mode *Alleluia Qui timent* i l'*Alleluia Cantate*, en què la línia melòdica del segon és idèntica a la del primer.

A diferència del cas anterior, quan un cant comença igual que el seu precedent però varia en el seu desenvolupament melòdic —és a dir, s'empra la centonització per la primera cèl·lula musical del primer i del segon cant però després varia—, en el tonari ripollès trobem els dos incipits seguits i ambdós amb música. Podem observar-ho, per exemple, en les diferències del primer mode o en els al·leluies de la majoria dels modes.

Seguint amb l'escriptura musical, tal com s'ha indicat anteriorment, ens trobem davant de notació neumàtica catalana de principis del segle XI. Sovint l'escriptura és clara, però a voltes hi ha amuntegament de neumes, especialment en la paraula *Alleluia* o, per exemple, en el gradual *Misit Dominus* del sisè mode.

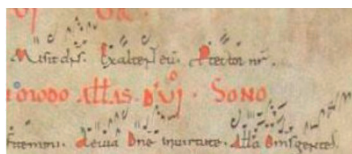


FIGURA 5. Amuntegament de neumes i diastemàtica aparent.

FONT: Ministeri d'Educació, Cultura i Esport,
Arxiu de la Corona d'Aragó, col·leccions, manuscrits, Ripoll 74, foli 4v.

L'adiastematia és evident en tot el tonari, però hi ha determinats casos en què podem trobar elements que ens fan pensar en la diastematia, ja que els neumes estan escrits en ordre ascendent o descendent com fa la mateixa melodia del cant, per exemple, l'antífona del setè mode *Joseph fili David*. Però, el que en principi sembla una diastematia autèntica, en realitat no és més que una diastematia aparent, ja que sovint es tracta del moviment del traçat neumàtic que ha de fer l'amanuense per poder escriure els neumes sense passar per sobre del text. En alguns incipits els neumes són ascendents, però realment la melodia és descendent. En l'al·leluia *None cor nostrum* del primer mode trobem que els neumes estan escrits de manera ascendent per tal de no superposar-se amb els següents. En l'introit *Ressurrexi* del quart mode els neumes també són ascendents, per tal de no superposar-se al text que el segueix.

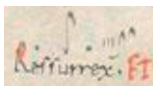


FIGURA 6. Diastematia aparent en l'introit *Ressurrexi*.

FONT: Ministeri d'Educació, Cultura i Esport,
Arxiu de la Corona d'Aragó, col·leccions, manuscrits, Ripoll 74, foli 3v.

El que sí que trobem en els neumes del tonari de Ripoll és la superposició de neumes amb un sentit diastemàtic aparent en la figura de l'*scandicus*, ja que si bé la diastematia és real en el cas del mateix neuma, no ho és en els neumes precedents o següents. Serveixi com a exemple la figura 7, en la comunió del quart mode *Exulta filia*, on podem observar com en el mot *fília*, després del *scandicus*, el *pes* i el *punctum* continuen en la línia recta quan la línia melòdica a *fília* hauria de ser ascendent.

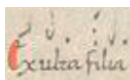


FIGURA 7. Disposició de neumes a *Exulta filia*.

FONT: Ministeri d'Educació, Cultura i Esport,
Arxiu de la Corona d'Aragó, col·leccions, manuscrits, Ripoll 74, foli 3v.

Un altre exemple d'aquesta diastematia aparent el trobem en el *punctum* de la paraula *Exulta*, que hauria d'estar al nivell superior del *pes* que el precedeix. El mateix succeeix en el *pes* del mot *fília*, i també en el *punctum*. Com veiem, allò que sembla una diastematia real no és més que aparent, confirmant l'adiastematia dels neumes.

CONTINGUT DELS ÍNCIPITS DEL TONARI DEL CÒDEX RIPOLL 74

Els incipits dels tonaris compleixen diverses funcions: des d'introduir cants que són mostres clares de l'àmbit i de la sonoritat d'un mode, fins a recordar cants que pertanyien a la tradició del centre en què es cantaven i que calia saber-los de memòria, a més de contenir tots aquells que es creien necessaris per al bon funcionament de la litúrgia i dels oficis. En el tonari de Ripoll 74 trobem antífones dedicades a la Mare de Déu, a la Santa Creu, a sant Miquel —els quals disposaven d'altars en la basílica reformada per l'abat Arnulf i que es dedicà solemnement el 15 de novembre de 977—¹¹¹, sant Martí, santa Àgata, sant Esteve, sant Simforià o sant Giralt, entre altres. També en trobem dedicats a sant Pere, sant Pau i santa Cecília, tal com era habitual amb els centres relacionats amb el Vaticà —podem constatar la importància que els dos apòstols tenien al monestir de Santa Maria de Ripoll solament observant la monumental portalada del segle XII.

El tonari també inclou incipits de peces seguint les indicacions de la *Capitulària Aquisgranense*, de Lluís el Piadós, de l'any 817,¹¹² per tal de realitzar els oficis de forma solemne el dia de Nadal i de l'Epifania junt amb les seves octaves, el dia de Pasqua, el de l'Ascensió del Senyor, també el de Pentecosta, Sant Esteve, Sant Joan Evangelista o el de la Purificació i Assumpció de Maria, entre d'altres festivitats.

En el marge esquerre del foli 2v, podem observar unes anotacions amb neumes a la caixa esquerra, al costat de les comunions del primer mode. Aquestes anotacions estan molt gastades i són gairebé il·legibles degut al greix que deixaven els dits en passar el full. A l'inici de l'anotació hi veiem una creu com si es tractés d'una indicació de reclam. Trobem el mateix senyal al final de la setena línia d'aquest foli, on acaben els incipits de la comunió del primer mode. Dels afegits sols es pot (o puc) llegir l'incipit *Tu puer*, una comunió també del primer mode, cosa que em fa pensar que la resta de text devien ser incipits de comunions afegides *a posteriori*.

L'ORDRE INTERN DELS ÍNCIPITS DINS DE CADA GRUP DE CANTS

Manca tractar l'ordre intern dels incipits dins de cada grup de cants. Sabem que els tonaris tenen els incipits ordenats de diverses maneres: segons el període litúrgic, alfabèticament, per proximitat de la primera nota a l'última, segons la similitud de l'incipit amb l'anterior o segons la complexitat de la peça, entre altres opcions.¹¹³

La classificació dels incipits en el tonari de Ripoll és la següent:

1. Segons el mode

111. Eduard JUNYENT, *La basílica i el monestir de Santa Maria de Ripoll*, p. 13.

112. Stephanus BALUZIUS (ed.), *Capitulària regum francorum: Tomus Primus*, columna 585.

113. Anna Maria BUSSE BERGER, *Medieval music and the art of memory*, p. 58.

2. Dins de cada mode, segons el tipus de cant:
 - 2.1. Introits
 - 2.2. Graduals
 - 2.3. Al·leluies
 - 2.4. Ofertoris
 - 2.5. Comunions
 - 2.6. Responsoris
 - 2.7. Antífones
3. Dins de cada tipus de cant, trobem petits grups d'incipits precedits per un *Gloria seculorum amen* (o variant d'aquesta fórmula), que els aporta l'entonació modal. Aquests petits grups d'incipits estan ordenats segons el calendari litúrgic. Com a subordre, després de ser ordenats pel calendari litúrgic, els trobem ordenats per similitud d'incipits (diagrama 3).

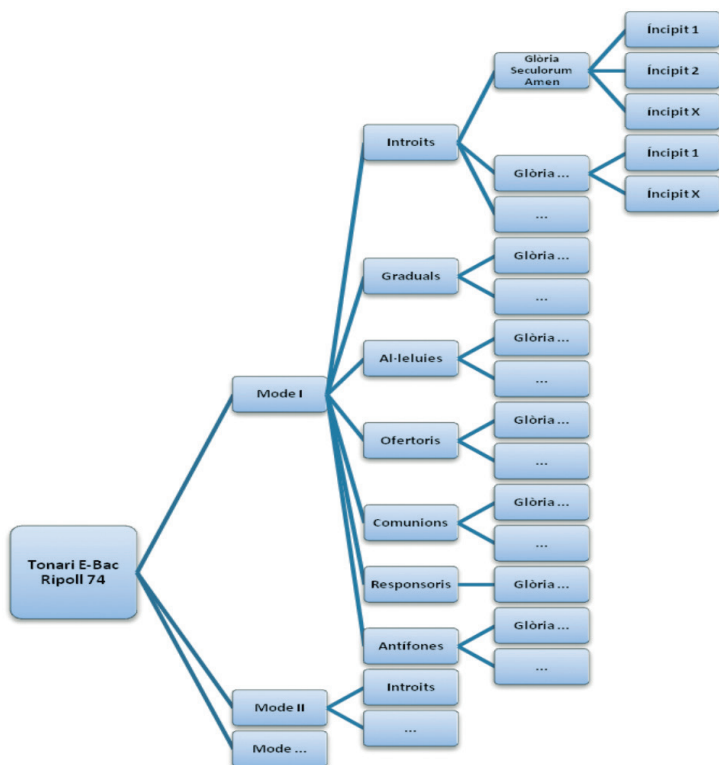


DIAGRAMA 3. Distribució d'incipits en el tonari de Ripoll 74. Els punts suspensius indiquen que la sèrie continua i varia segons cada grup de cants i en cada mode.

FONT: Elaboració pròpia.

Aquest factor d'ordre intern és molt important a l'hora d'estudiar el tonari, ja que ens permet memoritzar els cants segons l'entonació de la doxologia tot seguint un ordre determinat mitjançant petits grups d'incipits, com succeeix en les antífoes (excepte en les del segon mode), on darrere una entonació de *Secula seculorum amen* trobem tres antífoes, a les quals segueix una altra entonació del final de la doxologia seguida de les corresponents tres antífoes i així fins a completar les de cada mode. Alhora, aquests petits grups contenen un ordre intern que segueix el calendari litúrgic, cosa que facilita la memorització posterior. Alguns exemples són els graduals del segon mode, ordenats segons el calendari d'advent: tercera fèria: *Assumo Caelo*, quart dissabte: *Excita Domine* i quart diumenge d'advent: *Domine Deus virtutum* (figura 8) o les antífoes del setè mode ordenades segons el calendari litúrgic: primer diumenge d'advent: *Ierusaem respice*, vigília de Nadal: *Joseph fili David* i Epifania: *Videntes Stellam* (figura 9).

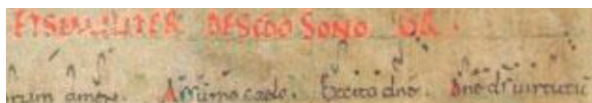


FIGURA 8. Graduals del segon mode, ordenats segons el calendari d'advent.

FONT: Ministeri d'Educació, Cultura i Esport,
Arxiu de la Corona d'Aragó, col·leccions, manuscrits, Ripoll 74, foli 2v.

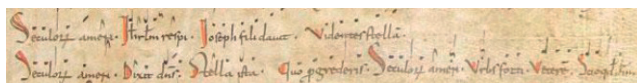


FIGURA 9. Antífoes del setè mode, ordenades segons el calendari litúrgic.

FONT: Ministeri d'Educació, Cultura i Esport,
Arxiu de la Corona d'Aragó, col·leccions, manuscrits, Ripoll 74, foli 5r.

El tonari conté dues correccions. Una està a l'introit del quart mode *Intret in conspectu*, en què s'ha ratllat la paraula *Oratio*,¹¹⁴ i l'altra a la comunió del quart mode, en què s'ha ratllat completament el cant *Quod dico*.

UNA PEÇA ÚNICA?

El tonari de Ripoll conté l'incipit d'una antífona del tercer mode que es podria relacionar amb santa Cecília i que s'inicia amb el text *Quasi apis* (figura 10). Aquest és l'únic incipit que no he pogut identificar en cap lloc més. L'antífona *Cecilia famula tua* conté els mots *quasi apis*, però no n'he trobat notícia ni en cantors ni en bases de dades.

114. El cant *Intret in oratio* està en el tercer mode. Això en motivà la correcció.

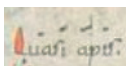


FIGURA 10. Antífona del tercer mode, *Quasi apis*.

FONT: Ministeri d'Educació, Cultura i Esport,
Arxiu de la Corona d'Aragó, col·leccions, manuscrits, Ripoll 74, foli 3v.

Sabem que els tonaris incloïen els incipits que es consideraven importants per a la comunitat que l'estudiava i els cantava. Sabem també que existia la creació de nous cants. Coneixent la importància de l'escola musical de Santa Maria de Ripoll, l'antífona *Quasi apis*, hipotèticament, podria ser una antífona de creació expressa per a i en el mateix monestir.

CONCLUSIONS

Un cop realitzada l'anàlisi, puc afirmar que el tonari del manuscrit Ripoll 74 és quelcom més que un simple apunt d'incipits ordenats per modes, ja que ens aporta, gràcies a petits detalls, una valuosíssima informació sobre aspectes teòricopràctics del cant monòdic que es cantava als monestirs medievals, així com del seu aprenentatge i memorització.

No ens ha de sobtar l'ús del mot *sono* o *soni* per definir el mode. Com hem vist, en l'època que hem tractat, el concepte d'àmbit sonor no estava definit com a tal i s'empraven diverses paraules com *tropo*, *modus* o *tonus* i els seus derivats per definir el que en el tonari de Ripoll 74 es referia a l'àmbit sonor o mode. Queda, així, descartada la idea d'una possible relació amb el *sono* del ritu hispà a què remetien investigadors anteriors, ja que el mot *sono* s'empra per definir conceptes completament diferents en ambdós ritus.

En l'anàlisi del tonari de Ripoll 74 demostro que aquest comparteix punts amb altres tonaris de la seva època, però també té les seves particularitats, la qual cosa fa que no sigui gaire fàcil la seva classificació en un grup determinat, ja que conté elements que l'apropen a diferents agrupacions generals de tonaris. Per exemple, tant les *formules échématiques* com les fórmules d'entonació llatines són les més habituals, però la seva disposició és única.

Quant a la distribució dels elements que conformen el tonari de Ripoll 74, mostro que compleixen els requisits teòrics però també els pràctics, tot adaptant-los al procés de memorització. Un exemple el trobem en les *formules échématiques*, que es repeteixen cada cop que es varia de forma de cant i que no s'indiquen solament a l'inici del mode, com en la majoria de tonaris observats. Així mateix, els *echemata* del tonari estan ornamentats amb els mateixos neumes que les fórmules d'entonació llatines, element que el fa particularment interessant.

Tal com es comenta en l'anàlisi de les fórmules d'entonació llatines, dono l'explicació del perquè no estan ubicades amb les peces de cada mode, sinó que les trobem a l'inici del tonari, aclarint el dubte que motivà la teoria de Donato, en la

qual exposava que el tonari del manuscrit Ripoll 74 contenia les fórmules d'entonació, però no les aplicava perquè es tractava d'un element innovador. Amb l'anàlisi del present treball demostro que aquestes fórmules sí que eren conegudes i aplicades, ja que les ornamentacions de l'última síl·laba —que són les que aporten el rang melòdic, la ubicació dels tons i semitons i la sonoritat pròpia de cada mode— s'han escrit com a ornamentació dels *echemata* que acompanyen cada inici de tipus de cant en la secció dels incipits, fent que coincideixin els ornaments de l'última síl·laba en ambdós tipus d'elements mnemotècnics. Aquesta coincidència no succeeix en el tonari de Prüm, que és l'únic manuscrit de la comparativa que té els *echemata* ornamentats.

Quant als 475 incipits, veiem que compleixen totes les necessitats de l'època i que quan es va concebre la idea de confeccionar aquest tonari se sabia molt bé quines peces havia de contenir i per quins motius: ajudar a l'aprenentatge teòric amb incipits que usen els tractats per assimilar la sonoritat pròpia del mode en qüestió, complir amb la normativa imperant tant de l'orde benedictí com del territori i completar-lo amb els cants que es consideraven indispensables per a la comunitat. En aquest sentit mostro com se segueixen les directrius de la *Capitularia Aquisgranense*, de Lluís el Piadós, de l'any 817, en incloure incipits de peces destacades per realitzar de forma solemne les celebracions litúrgiques del dies indicats en aquesta, com ara el de Nadal, el de l'Epifania i altres festivitats i dates asseynalades del calendari litúrgic.

Així mateix, amb l'anàlisi d'aquests 475 incipits mostro que el tonari de Ripoll 74 inclou també cants del repertori comú per als patrons i dies importants de la comunitat com els de la festivitat de Sant Miquel, Sant Simforià, Sant Pere o Sant Pau, entre d'altres, i propis, com la hipòtesi apuntada sobre la composició a Santa Maria de Ripoll de l'antifona *Quasi apis*, dedicada a santa Cecília.

Amb l'anàlisi del tonari de Ripoll 74 mostro com funcionava una part de l'aprenentatge musical a l'escola monàstica de Ripoll: abans d'estudiar el tonari, l'alumne havia de conèixer els cants de memòria, tal com ho demostra el treball de l'aprenentatge dels incipits, ja que veiem que contenen notació musical en tot l'incipit, o també parcialment o sense música.

Aquest tonari conté un elevat conjunt d'elements que faciliten la retentiva i el record dels incipits per tal que el *cantor* pugui cantar-los de memòria. Tal com demostro en el present estudi, res és casual en aquests cinc folis. Tot està premeditat i perfectament estudiat per assolir l'objectiu de l'aprenentatge dels incipits per a la seva correcta entonació en els diferents oficis. La grafia, l'ús de les tintes, la disposició dels cants o els petits conjunts d'incipits ordenats cronològicament cerquen un únic objectiu: el correcte funcionament dels ritus de l'ofici i de la missa.

L'alumne aprenia, pas a pas, un concepte rere l'altre fins a arribar als incipits, en què un estudi acurat li permetia recordar els cants. Sabem que aquest és un volum miscel·lani de contingut didàctic viu. Per viu, em refereixo al fet que va ser molt emprat, com ho mostren les vores de les pàgines gastades i brutes, les anotacions marginals i les glosses, així com la notació ecfonètica per a l'ajuda declamàtòria en el tractat de mètrica poètica dels folis 15v i 16r, entre d'altres, que conte-

nen aquesta notació. El tonari no és aliè a aquestes anotacions per ajudar o aclarir dubtes a l'estudiant. Les podem observar en dos dels tres grups de glòries dels folis 1v i 2r, on s'han afegit incipits de peces.

De l'anàlisi també destaco la coincidència del contingut del tonari de Ripoll 74 amb el que trobem en el manuscrit H 159 de la biblioteca de l'escola de medicina de Montpeller i que procedeix de Saint-Bénigne de Dijon. Hem observat com hi ha incipits que tenen neumes iguals sols en aquests dos manuscrits, a diferència de la resta. Així mateix, gairebé dos terços dels incipits ripollesos es troben en l'extens manuscrit Dijon, la qual cosa obre una via d'investigació sobre la relació entre ambdós monestirs.

En sentit invers, el tonari ripollès conté gairebé la meitat dels incipits dels tonaris d'Orlhac i Fleury. Respecte a Fleury cal tenir en compte que el tonari conservat no està complet, de manera que podem pensar que el nombre d'incipits coincidents seria, segur, més alt. En el tonari de Ripoll 74 i en el de Gaillac, trobem dos incipits classificats en el mateix mode, el qual és diferent del de la resta de tonaris observats. Això, potser, pot obrir nous camins d'investigació de la relació entre el monestir de Santa Maria de Ripoll i el de Sant Miquel de Gaillac.

La importància d'aquest tonari rau en el fet que és l'únic tonari pràctic del territori i de l'inici del segle XI que es conserva complet i, a més, és una de les poques fonts que ens aporten els cants en vigor al monestir ripollès al voltant de l'any 1000 i que ens pot ajudar a entendre en què consistien i com es feien les celebracions litúrgiques a Ripoll,¹¹⁵ a part de mostrar-nos com funcionava una part de l'aprenentatge musical.

TRANSCRIPCIÓ DELS ÍNCIPITS DEL TONARI DE RIPOLL 74. ARXIU DE LA CORONA D'ARAGÓ, RIPOLL 74, F. 1V-5V

PAUTES DE TRANSCRIPCIÓ

— S'ha respectat el salt de línia tal com està en el manuscrit, excepte en el cas dels títols que, per afavorir-ne la lectura, s'han escrit en una sola línia tot i que en l'original estiguin en una o més línies.

— S'ha respectat l'ambivalència *u/v* i *i/j* i s'ha transcrit com a l'original.

— S'ha respectat la grafia original i no s'han corregit els errors ortogràfics segons la normativa actual.

— En cas de paraula o fragment il·legible, s'ha transcrit amb [...].

— En cas de paraula incompleta, el fragment afegit s'ha escrit entre [].

— En cas de dubte sobre la paraula escrita, aquest s'ha indicat amb (?).

115. Higini Anglès, en el seu llibre *La música a Catalunya fins al segle XIII*, p. 132, indica que en F. Fétis posseïa un tonari procedent de Ripoll, datat el 842, avui desaparegut. Tal com assenyala mossèn Anglès, hi ha un error de datació o de procedència, ja que el monestir de Ripoll no es fundà fins a l'any 879.

- En cas d'un afegit posterior s'ha transcrit entre < >.
- En cas d'una paraula ratllada s'ha escrit com en l'original. En cas d'haver-hi una correcció, s'ha transcrit entre < >.
- S'han resolt les abreviacions.
- S'han separat les paraules unides.

TRANSCRIPCIÓ

f. 1v

Gaudete / Ueniet et ostende / Confessio / Proper esto / [loquebatur] / [Hodie] scietis / Puer natus / Ad te leuauí (Íncipits en la caixa d'escriptura del costat esquerre gastades pel tacte dels dits. Cadascun acompanya la doxologia del seu mode i coincideixen amb el primer íncipit de l'introit de cada mode, excepte en el setè mode, que és el segon íncipit).

f. 2r

Ecce nomen / O sapientia / Ecce dominus / [...] / Montes et [omnes] / Erit in nouissimis / Erumpant / Ioseph fili / In illa die (anotacions a la caixa d'escriptura dreta que indiquen una antífona en el seu mode respectiu, generalment la primera dels íncipits. En el cas del quart mode no es pot llegir. En el cas del setè mode s'anoten dos íncipits).

Repertori:

f. 2r

1º Noeoeane Gloria patri et Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper / et in secula seculorum amen . Gaudete . Etenim sederunt . Exurge quare . Exclamauerunt . De uentre . Amen / Laudate pueri . Iustus non conturbabitur . Iustus ut palma . Dicit Dominus sermones . Dominus secus mare . DE SECUNDA DIFFERENTIA / Seculorum amen . Scio cui credidi . Domini . Meditatio . Lex Domini . Sapientiam . Salus autem . Miseris (?) / Ego autem in Domino . DE TERTIA DIFFERENTIA . Seculorum amen . Rorate celi . Suscepimus Dominus . [Amen] / Inclina Domine . Justus es Domine . Gaudeamus . Staruit ei . Factus est . Da pacem . ET SIMILITER Í SONO GRADUALE / Noeoeane Gloria seculorum amen . Uniuerſi . Inueni Dauid . Sacerdotes eius / Os iusti . Timete Dominum . Uindica Domine . Justorum anime . Sederunt principes . ET SIMIL MODO ALLELUIAS Í SONO / Noeoeane seculorum amen . Alleluia Ego ueritatem . Alleluia Qui timent . Alleluia Cantate (f. 2v) Alleluia Iustus . Alleluia Omnes gentes . Alleluia Dexterā Dei . Alleluia Loquebantur . Alleluia Domine [...]era . Alleluia Domine Deus salutis / Alleluia Hic est uere martyr . Alleluia Mirabilis . Alleluia Nonne cor nostrum . Alleluia Gloriosi . ET IDEM MODO OFFERTORIUM DE Í SONO Noeoeane Gloria seculorum amen . Ascendit Deus . Stetit angelus . Uiri galilei . Iustorum anime / Amen . Benedicam Dominum . Iubilare Deo . ET IDEM SICUT SUPRA Í SONO DE COMMUNIONES Noeoeane Gloria seculorum amen . Dominus dabit . Ecce uirgo . Amen dico uobis . Beati mundo corde / Dicit Dominus . Mirabantur . Reuelabitur . Mandu-

cauerunt . Amen . Ego uos elegi . Notas mihi . Uiderunt omnes . Cum inuo[care]m
 (?) . Caste (?) . Lutum . Fili quid . Qui uult uenire . Inlumina . Panis quem . Domi-
 ne Deus meus † (reclam que porta a uns cants anotats a la caixa esquerra que són
 il·legibles excepte Tu puer) / Noeoeane . Gloria patri et filio ET RESPONSI QUI
 EODEM MODO MODULANTUR A Ì SONO / et spiritui sancto Sicut erat in
 principio et nunc et semper et in secula seculorum Amen . Montes Israel . v̄ Ecce
 nom Domini . Confortamini . v̄ Ecce dominator . Ciuitas Jerusalem . v̄ Ecce in
 fortitudine . ANTIPHONAS QUI SIC INFLECTUM Ì SONO / Noeoeane
 Gloria patri et filio et spiritui / sancto Sicut erat in principio et nunc et semper et
 in secula seculorum amen . A . Ecce nomen domini . Si in digito dei . Uidi turbam
 magna . Seculorum amen . Aue Maria . Canite tuba . Traditor autem . / Seculorum
 amen . De Sion ueniet . Lazarus . Domine quinque talenta . Seculorum amen .
 Ueniet Dominus . / Dominus quidem . Rectos decet . Seculorum amen . Reges
 terre . Spiritu principali . Ueni electa mea / Seculorum amen . Cum sero . Ductus
 est Ihesus . Cum turba plurima . Seculorum amen . Erunt praua . / Cum esset
 Stephanus . Praeceptor per totam . Seculorum amen . O quantus luctus . O prin-
 cebs noster . Ductis (?) gloriosi . / Seculorum amen . Speciosus . Ipsi soli . Propter
 uerba . INCIPIUNT II OFICII DE SECUNDO SONO / Noeagis Gloria patri
 et filio et spiritui sancto Sicut erat in principio et nunc et semper / et in secula se-
 culorum amen . Ueni et hostende . Letetur cor . Ex ore . Uultum tuum . Redime
 me . Amen / Dominus dixit ad me . Ecce aduenit . Fac mecum . ET SIMILITER
 DE SECUNDO SONO GRADUALE / Noeagis Gloria seculorum amen . A
 summo caelo . Excita Domine . Domine Deus uirtutum / ET SIMILI MODO
 DE ALLELUIAS Ì SONO / (f. 3r) Noeagis Gloria seculorum amen . Alleluia
 Uerba mea . Alleluia Sancti tui . Alleluia Redemptionem . / Gloria seculorum
 amen ET INDE OFFERTORIO DE SECUNDO SONO . Ad te domine leuaui .
 Tollite portas . Deus deus meus . De profundis . ET IDEM DE SICUT SUPRA Ì
 SONO DE COMMUNIONES . / Noeagis . Gloria seculorum amen . Iherusa-
 lem surge . Exiit sermo . Narrabo . Multitudo languentium . / Domine Dominus
 noster . Omnes qui in Christo . Gaudete iusti . Domine deus meus . Anima nos-
 tra . Aufer a me . Letabimur . / Cantabo domino . Uouete . Dominus firmamen-
 tum . Dominus regit me . / Noeagis . Gloria patri ET RESPONSI QUI SIC IN-
 FLECTUNT IN Ì SONO et filio et spiritui sancto Sicut erat in principio et
 nunc et semper et in secula seculorum amen . / R Laetentur caeli . v̄ Orietur . Do-
 cebit nos dominus . v̄ Uenite ascendamus . Non auferetur . v̄ Pulciores sunt . ET
 INDE ANTIPHONAS QUI SIC PER TAUNTUR CUM PSALMI AD Ì
 SONO . / Noeagis . Gloria patri et filio et spiritui sancto / Sicut erat in principio
 et nunc et semper et in secula seculorum amen . De Sion exhibit . Iuste et pie . / O
 sapientia . Ait petrus . Super pectus . O beatum uirum . Iam uero . Michael Arcan-
 gelus . Per signum crucis . / Noeoeane Gloria patri et filio INCIPIUNT OFICII
 DE TERTIO SONO . / et spiritui sancto Sicut erat in principio et nunc et semper
 et in secula seculorum amen . Amen . Confessio . Missus est <an>[gelus] . Dum
 clamarem . Intret oratio . In deo laudabo . Si iniquitatem . Liberator . Omnia que
 fecisti . SIMILITER DE TERTIO SONO GRADUALE / Noeoeane . Gloria

seculorum amen . Auditor in oportunitatibus . Exurge domine . Iuravit . Bene / dicite dominum . ET SIMILI MODO DE ALLELUIAS III SONO / Noeoeane . Gloria seculorum amen . Alleluia Spiritus domini . Alleluia In te domine . Alleluia Qui sanat . / Alleluia Pretiosa . Alleluia Christus resurgens . ET IDEM DE OFERTORIO III SONO / Noeoeane . Gloria seculorum amen . Deus tu conuertens . Sperent in te . Benedictus . / Constitues . ET IDEM SUPRA III SONO DE COMMUNIONES / Noeoeane . Gloria seculorum amen . Scapulis suis . Gustate . Iustorum anime . Qui meditabitur . / (f. 3v) Christus resurgens . Benedicite . Beatus seruus . Iherusalem . Passer inuenit . Principes . Tu, domine seruabis . De fructu . / Noeoeanne Gloria patri et filio EODEM MODO DE III SONO RESPONSI / et spiritui sancto Sicut erat in principio et nun et semper et in secula seculorum amen . Audite uerbum / . ṽ Anunciate . Saluatorem expectamus . ṽ Sobrie et iuste . Ecce uirgo concipiet . ṽ Super solium Dauid . ET INDE ANTIPHONAS DE III SONO / Noeoeane . Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in princi / pio et nunc et semper et in secula seculorum amen . Ecce dominus noster . Cum fortis amatus . Seruite domino . / Seculorum amen . Quando natus est . Qui de terra est . Uidi speciosa . Seculorum amen . / Quasi unus . Quasi apis . Gloriosi . INCIPIUNT OFICII DE III SONO . / Noeagis . Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in principio et nunc et sem / per et in secula seculorum amen Amen amen amen / amen . Prope es tu domine . Omnis terra . Sacerdotes tui . Intret oratio <in conspectu> . / Sicut oculi seruorum . Reminisce . De necessitatibus . Resurrexi . ET SIMILITER DE III SONO GRADUALE . / Noeagis . Gloria seculorum amen . Speciosus . Exurge Domine . Confitebuntur . ET SIMILI MODO ALLELUIAS III SONO / Noeagis Gloria seculorum amen . Alleluia Lauda Ierusalem . / Alleluia Laudate pueri . Alleluia Emitte spiritum tuum . Alleluia Iusti epulentur . Alleluia Ego uos elegi . / Alleluia Gaudete . ET IDEM MODO OFFERTORIO DE III SONO . / Noeagis Gloria seculorum amen . Iustus . Mihi autem . Exultabunt sancti . Offerrentur regi . / Noeagis . Gloria seculorum amen . ET IDEM SUPRA III SONO DE COMMUNIONES . / Uidimus . Dilexisti . Exulta filia . Magna est . Feci iudicium . Acceptabis . Ierusalem . Ab oculis . / Uidens domus . Dominus uirtutum . Memento . Tanto tempore . Tu puer . Semel iuraui . Quod dico . Inclina aurem tuam . / Aufer a me . Tollite hostias . Benedicimus Domini . ET RESPONSI QUI EODEM MODO MODULANTUR III SONO . / Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in principio et nunc et semper et in / secula seculorum amen . Iherusalem cito . ṽ Ego enim sum . Descendet dominus . ṽ Et adorabunt eum . Uidebunt gentes . (f. 4r) . ṽ Et eris corona glorie ET INDE ANTIPHONAS QUI SIC INFLECTUNTUR A III SONO . / Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in principio et nunc et semper et in / secula seculorum amen . Rorate celi . Emitte . Post partum uirgo . Seculorum amen . Ecce rex uenit . Da mercedem . Posuisti domine . Seculorum amen . Intuens in caelum . Homo erat . Sanctum est . Seculorum amen . / Ex egipto . In mandatis eius . Seculorum amen . Rubrum quem uiderat . Ambulabunt . Innuebant . / Seculorum amen . Sion renouaberis . O mors . In camino ignis . INCIPIUNT OFICII DE V SONO . /

Noeoeane Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in principio et nunc et semper / et in secula seculorum amen Amen . Loquebar . Domine refugium . Domine in tua misericordia . Me expectant . / Letare . Exaudi Deus . Ecce Deus adiua . Miserere mihi . Amen . Circundederunt . ET SIMILITER DE Û SONO GRADUALE / Noeoeane Gloria seculorum amen . Ex Sion . Benedictus . Uiderunt omnes . ET SIMILI MODO DE ALLEUIAS Û SONO . / Noeoeane Gloria seculorum amen . Alleluia Beatus uir . Alleluia Diligam . / Alleluia Memento domine . ITEM OFFERTORIUM DE Û SONO / Noeoeane Seculorum amen . Reges tharsis . Iubilare . Benedic anima mea . ET EODEM MODO DE COMMUNIONES Û SONO . / Noeoeane Gloria seculorum amen . Seruite domino . Intellege . / Tu mandasti . Pacem meam . Ultimo festiuitatis . Non uos relinquam . Dico uobis . Panem de celo . Uoce mea . / Iustus Dominus . Quis dabit . Aduersum me . Letabimur . Qui mihi ministrat . Domus mea . Unam petii . / ET RESPONSIVEQUI EODEM MODO INFLECTUNTUR Û SONO / Noeoeane Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in principio et nunc et semper et in secula / seculorum amen . Obserco domine . v̇ Qui regis . Ecce dominus ueniet . v̇ Ecce cum uirtute . Ecce ueniet Dominus . v̇ Et dominabitur . / ET INDE ANTIPHONAS QUI SIC FLECTUNTUR CUM PSALMOS A Û SONO . / Noeoeane Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in principio et nunc et semper et in secula / seculorum amen [...] . Montes et omnes . Soluite templum hoc . Adueniente petro . Propter insuperabilem . / Transacta pueritia . Beata augusta . Iulianus sepultus . INCIPIUNT OFICII DE Û SONO / (f. 4v) Noeagis . Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in principio et nunc et semper / et in secula seculorum amen . Hodie scietis . In medio ecclesie . Os iusti . / Esto mihi . Cantate domino . Omnes gentes . Sacerdotes dei . Iusti epulentur . Quasi modo geniti . Respice in me . / Exultate . Dicit dominus ego cogito . SIMILITER SONO ÛI GRADUALE . / Noeagis . Gloria seculorum amen . Sederunt . Misit dominus . Exaltent eum . Protector noster . / Quis sicut dominus . Propicius . Ad Dominum cum (sic) tribularer . SIMILI MODO ALLELUIAS DE ÛI SONO / Noeagis Gloria seculorum amen . Alleluia Confitemini . Alleluia Domine in uirtute . Alleluia Omnes gentes . / Alleluia Iustorum anime / ET IDEM OFFERTORIO DE ÛI SONO . / Noeagis . Gloria seculorum amen . Domine in auxilium . Iusticie domini . Domine conuertere . / In uirtute . Diffusa est . ET IDEM SICUT SUPER SONO ÛI DE COMMUNIONES . / Noeagis Gloria seculorum amen . Ecce dominus ueniet . Exultauit . In splendoribus . / Posuisti . Lutum fecit . Qui manducat . Domine quis habitabit . Fili quid fecisti . Diffusa est . Quinque prudentes / Qui me dignatus . Pascha nostrum . Surrexit dominus . Mitte manum . Tu es Petrus . Simon Ioannis . Anima nostra . / Dicit andreas . Honora . Panem de celo ET RESPONSIVEQUI EODEM MODO INFLECTUNTUR A ÛI SONO . / Noeagis . Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in principio et nunc et semper / et in secula seculorum amen . Aspiciebam . v̇ Potestas ejus . Qui uenturus est . v̇ Deponet omnes . Clama in fortitudine / . v̇ Super muntem . ET INDE ANTIPHONAS QUI SIC CUM PSALMIS COPULANTUR A ÛI SONO / Noeagis . Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in princi-

pio et nunc et / semper et in secula seculorum amen . Erit in nouissimis . Occurrit . O quam gloriosum est . Ponens petrus . / Populus . Artus febre . Domine Deus uirtutum . Igitur quia uiribus . **INCIPIUNT OFFICII DE ÛII SONO .** / Noeoeane Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in principio et nunc et semper / et in secula seculorum amen Amen Amen Amen . Populus sion . Puer natus est . Aqua sapientiae . In uirtute tua . Deum in adiutorium . Uiri galilei . / (f. 5r) Adorate Deum . Exaudi nos . Audiuit dominus . Ne derelinquas nos . Oculi mei . Expecta Dominum . Uenite benedicti . / Protexisti me . Iudicant sancti . Gloria et honore . Respice domine . **ET SIMILITER ÛII SONO GRADUALE .** Noeoeane Gloria seculorum amen . Dirigatur . Tenuisti . Pro[bame] . Dilexisti . **ET SIMIL MODO DE ALLELUIAS ÛII SONO .** / Noeane . Gloria seculorum amen . Alleluia Pascha nostrum . Alleluia Post dies octo . / Alleluia Exaudi . Alleluia Angelus domini . Alleluia Exultate Deo . Alleluia Ne timeas . Alleluia Uenite exultemus . / Alleluia Quoniam deus . **ET EODEM MODO DE OFFERTORIUM ÛII SONO** Noeoeane . Gloria seculorum amen . Confitebuntur . Eripe me . **ET IDEM SUPRA ÛII SONO DE COMMUNIONES** / Noeoeane Gloria seculorum amen . Dicite pusillanimes . Tolle puerum . Si consurrexistis . Mirabantur . / Unam petii . Erubescant . Ne tradiredis . Uox in rama . Domine quinque . Fidelis seruus . Qui biberit aquam . / Nemo te condempnauit . Populus adquisitionis . Ego sum uitis . Domus mea . Signa eos . Qui mihi ministrat . / Noeoeane **ET RESPONSI QUI EODEM MODO INFELCTUNTUR A ÛII SONO** Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in principio et nunc et semper et in secula / seculorum amen . R Aspiciens a longe . Aue Maria . Missus est gabriel . / Noeoeane **ET IDEM DE ANTIPHONAS SEPTIMO SONO .** / Gloria patri et filio et spiritui sancto sicut erat in principio et nunc et semper et in secula seculorum amen . Erumpant montes . De caelo ueniet . Quomodo fiet . Gloria seculorum amen . Omnes sitientes . Iuxta est . O magnum . / Seculorum amen . Ierusalem respice . Ioseph fili dauid . Uidentes stellam . / Seculorum amen . Dixit dominus . Stella ista . Quo progredieris . Seculorum amen . Urbs fortitudinis . Ueterem . Scio quod Ihesum . / Seculorum amen . Clamauerunt . Confortatus . Benedicta filia . **INCIPIUNT OFFICII DE ÛIII SONO .** / Noeagis . Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in principio et / nunc et semper et in secula seculorum amen . Ad te leuauit . Dilexisti . In excelso . Dum medium silentium . / Inuocauit . Domine dilexi . Domine ne longe . Amen . **ET SIMILITER GRADUALES DE ÛIII SONO .** / Saluum fac . Benedicam . **SONO ÛIII IN EODEM MODO DE ALLELUIAS** / Noeagis Seculorum amen . Alleluia Adorabo . Alleluia Uenite ad me . Alleluia Ostende nobis . / (f. 5v) Alleluia Uos estis lux . Alleluia Exultabunt . Alleluia Surrexit . Alleluia Benedictus es . Alleluia Specie tua . **SIMILLITER ÛIII SONO DE OFFERTORIUM .** Noeagis Gloria seculorum amen . Aue Maria . Mirabilis Deus . / Domine deus salutis . Scapulis suis . Posuisti domine . Angelus domini . Ueniens uir . **DE COMMUNIONES IDEM MODO SONO ÛIII .** / Noeagis Gloria seculorum amen . Uideo caelos . Responsum accepit . Magna est . / Modicum et non . Dum uenerit . Spiritus qui a patre . Spiritus ubi uult . **ET IDEM RESPONSI DE ÛIII SONO .** Noeagis . Gloria

patri et filio et spiritui sancto sicut erat in principio et / nunc et semper et in secula seculorum amen . Leua Iherusalem . Iherusalem cito . Sicut mater consolator .
 ET ANTIFONAS QUI ELECTUNTUR SONO / Noeagis Gloria patri et filio et spiritui sancto sicut erat in principio et nunc et / semper et in secula seculorum amen . In illa die . Iucundare . Lapidabant . / Seculorum amen . Ueniet fortior . Hodie scietis . Caeli aperti sunt . / Seculorum amen . Dominus dixit ad me . Ueritas de terra . Dominus in templo sancto . / Gloria seculorum amen . Uirgines domini . Nos qui uiuimus . Angeli Domini . In Ecclesiis

BIBLIOGRAFIA

- ALTURO, Jesús. «Corpus glossariorum Latinorum Cataloniae. I. Els glossaris de Ripoll (I)». *Faventia*, vol. 12 (1990), p. 141-164.
- «El llibre manuscrit a Catalunya». A: *International Association of Bibliophily. XXIIInd Congress*. Barcelona: Associació de Bibliòfils de Barcelona, 2005, p. 119-139.
- ANGLÈS, Higiní. *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya, 1988. [1a ed., 1935]
- AREZZO, Guido d'. *Micrologus*. Ed. a cura d'Ambrosio Amelli. Roma: Desclée, Lefebvre et S. Pont, 1904. [1a ed., 1026]
- ASENSIO, Juan Carlos. *El canto gregoriano*. Madrid: Alianza, 2008.
- ATKINSON, Charles. «Some thoughts on music pedagogy in the carolingian era». A: MURRAY, R.; FORSCHER, S.; CYRUS, C. (ed.). *Music education in the Middle Ages and the Renaissance*. Indianapolis: Indiana University Press, 2010, p. 37-51.
- BALUZIUS, Stephanus (ed.). *Capitularia regum francorum: Tomus Primus*. París: Franciscus Muguet Regis & illustrissimi Archiepiscopi Parisiensis typographus, 1677. També disponible en línia a: <https://archive.org/details/bub_gb_Jdd9zZ1bEB4C/page/n5/mode/2up> [Consulta: 7 desembre 2020].
- BEER, Rudolf. *Die Handschriften des Klosters Santa Maria de Ripoll. II*. Viena: A. Hölder, 1908. [Traducció de l'alemany: BARNILS GIOL, Pere. «Los manuscrits del monastir de Santa María de Ripoll». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. v, núm. 36 (octubre-desembre 1909), p. 137-170; vol. v, núm. 37 (gener-març 1910), p. 230-278; vol. v, núm. 38 (abril-juny 1910), p. 299-320; vol. v, núm. 39 (juliol-setembre 1910), p. 329-365; i vol. v, núm. 40 (octubre-desembre 1910), p. 492-520]
- Benet de Núrsia, sant. *Regla per als monjos*. Ed. a cura d'Ignasi M. Fossas. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.
- BERNADÓ, Màrius. «Liber glossarum et t[...]logiarum». A: ZAPKE, Susana (ed.). *Hispania vetus: Musical-liturgical manuscripts from Visigothic origins to the Franco-Roman transition (9th-12th centuries)*. Bilbao: Fundación BBVA, 2007, p. 316.
- BOECI. «De institutione musica». A: LUQUE, J. [et al.] (ed.). *Sobre el fundamento de la música: Cinco libros*. Madrid: Gredos, 2009.
- BOYNTON, Susan. «Medieval musical education as seen through sources outside the realm of music theory». A: MURRAY, R.; FORSCHER, S.; CYRUS, C. (ed.). *Music education in the Middle Ages and the Renaissance*. Indianapolis: Indiana University Press, 2010, p. 52-62.

- BUSSE BERGER, Anna Maria. *Medieval music and the art of memory*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- «Models for composition in the fourteenth and fifteenth centuries». A: BUSSE BERGER, Anna Maria; ROSSI, Massimiliano (ed.). *Memory and invention: Medieval and renaissance literature, art and music*. Florència: Leo S. Olschki, 2009, p. 59-80.
- CHAILLEY, Jacques. *L'école musicale de Saint-Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e siècle*. París: Les Livres Essentiels, 1960.
- DALMASES, Núria de; JOSÉ, Antoni; MIRALLES, Francesc (coord.). *Història de l'art català*. Vol. I: *Els inicis i l'art romànic: s. IX-XII*. Barcelona: Edicions 62, 1990. [1a ed., 1986]
- DONATO, Giuseppe. *Gli elementi costitutivi dei tonari*. Messina: Edas, 1978.
- FERRARI-BARASSI, Elena. «I modi ecclesiastici nei trattati musicali dell'età carolingia: nascita e crescita di una teoria». *Studi Musicali* [Florència: Leo S. Olschki], vol. IV (1975), p. 3-56.
- GARCÍA VILLADA, Zacarías. «Formularios de las bibliotecas y archivos de Barcelona (s. X-XV)». A: *Anuari MCMXI-XII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1913, p. 533-552.
- GARRIGOSA, Joaquim. *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII: L'evolució de la notació musical*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2003.
- GLICK, Thomas. «Recepció i transmissió de la cultura mitjançant els *scriptoria* monàstics». A: MIQUEL, Marina; SALA, Margarida (ed.). *Temps de monestirs*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1999, p. 198-205.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *La música medieval*. Barcelona: Dopesa, 1980.
- GÓMEZ RUIZ, Carles Ignasi. «Gerbert d'Orlhac i la cultura científica a l'any 1000». *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès 1997-1998* (1999), p. 59-81.
- Graduale Triplex*. Solesmes: Abadia de Sant Pere de Solesmes, 1974.
- GROS, Miquel dels Sants. «Els manuscrits litúrgics de l'antiga biblioteca del monestir de Ripoll». *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès 1981-1982* (1983), p. 109-112.
- GUDIOL, Josep. «Catàleg dels llibres manuscrits anteriors al segle XVIII del Museu Episcopal de Vich». *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, vol. 6 (1923), p. 50-97.
- HIGOUNET, Charles. «Une carte des relations monastiques transpyrénéennes au Moyen Age». *Revue de Comminges: Sciences Historiques et Naturelles: Pyrénées Centrales*, vol. LXIV (1951), p. 129-138.
- HUGLO, Michel. *Les tonaires: Inventaire, analyse, comparaison*. París: Société Française de Musicologie, 1971.
- «H 159 Montpellier, Tonary of St. Bénigne of Dijon by Finn Egeland Hansen; Paléographie musicale. Tome XIX, Graduel de Klosterneuburg». *Revue de Musicologie*, vol. 62, núm. 1 (1976), p. 152-155.
- IBARBURU, María Eugenia. «Los "scriptoria" de Ripoll, Vic y Girona: un posible estilo catalán de ilustración de manuscritos». *Lambard: Estudis d'Art Medieval* [Barcelona: Institut d'Estudis Catalans], vol. 7 (1993-1994), p. 157-171.
- JUNYENT, Eduard. *La basílica i el monestir de Santa Maria de Ripoll*. Ripoll: Impremta Maideu, 1948. [6a ed., 2009]
- LLAGOSTERA, Antoni. «Notes sobre els abaciologis de Santa Maria de Ripoll. Nou abaciologi». *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès 1995-1996*, núm. 9 (1997), p. 30.

- LLAURÓ, Joan. «Los glosarios de Ripoll». *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. III (1927), p. 331-389.
- «Los glosarios de Ripoll». *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. IV (1928), p. 271-341.
- MASCARELLA, Jordi. «L'abaciologi glossat del monestir de Ripoll». *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès 1989-1990* (1991), p. 11-68.
- MESTRE, Jesús (ed.). *Diccionari d'història de Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1992.
- MORALEJO, José Luis. *Cancionero de Ripoll*. Barcelona: Bosch, 1986.
- MUNDÓ, Anscari M. «Consideracions paleogràfiques a l'entorn de la monodia litúrgica medieval en l'obra d'Higini Anglès». *Recerca Musicològica*, vol. IX-X (1989-1990), p. 5-14.
- NICOLAU D'OLWER, Lluís. «L'escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII». A: *Anuari MCMXV-XX*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1923, p. 3-84.
- OLIVER, Griselda. «De la conservació dels *Carmina Rhipullensia*». *Revista de Girona*, núm. 276 (2013), p. 56-58.
- PELLICER, Josep Maria. *Santa María del monasterio de Ripoll*. Mataró: Establecimiento Tipográfico de Feliciano Horta, 1888.
- PLADEVALL, Antoni. «Arnulf, abat de Ripoll i bisbe de Girona». *Revista de Girona*, núm. 83 (1978), p. 149-155.
- PUIGVERT, Gemma. «Estudi dels manuscrits científics del monestir de Santa Maria de Ripoll: notes per a un estat de la qüestió (I)». *Faventia*, vol. 17, núm. 1 (1995), p. 89-118.
- QUETGLAS, Pere J.; Raventós, Jordi. *Cançoners de Ripoll*. Martorell: Adesiara, 2010.
- RAYNOR, Henry. *Una historia social de la música: Desde la Edad Media hasta Beethoven*. Madrid: Siglo XXI de España, 1986.
- SABLAYROLLES, Maur. «Une notation grégorienne espagnole». A: *Al maestro Pedrell: Escritos heortásticos*. Tortosa: Casa Social del Orfeó Tortosí, 1911, p. 301-306.
- «A la recherche des manuscrits grégoriens espagnols: Iter Hispanicum». *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, vol. 13, núm. 2 (gener-març 1912), p. 205-247.
- «A la recherche des manuscrits grégoriens espagnols: Iter Hispanicum». *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, vol. 13, núm. 3 (abril-juny 1912), p. 401-432.
- SARGATAL, Ramon. «L'ensenyament a l'escola monàstica de l'alta edat mitjana». A: MIQUEL, Marina; SALA, Margarida (ed.). *Temps de monestirs*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1999, p. 206-217.
- SUNYOL, Gregori M. *Introducció a la paleografia musical gregoriana*. Abadia de Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1925.
- ZIMMERMANN, Michel. «Le monde d'un catalan au X^e siècle: Analyse d'une compilation isidorienne». A: GUENÉE, Bernard (dir.). *Le métier d'historien au Moyen Âge*. París: Publications de la Sorbonne, 1977, p. 45-78.
- «Un formulaire du X^eme siècle conservé à Ripoll». *Faventia*, vol. 4, núm. 2 (1982), p. 25-86.

L'ORDINACIÓ MEDIEVAL DE LA CATEDRAL DE VALÈNCIA *NON CANTETUR CANTUS DE ORGUE VEL DE CONTRAPUNT*: UNA REVISIÓ D'UN MITE HISTORIOGRÀFIC

FRANCESC VILLANUEVA SERRANO

Investigador independent

RESUM

Aquest treball conté una síntesi historiogràfica i una posterior anàlisi directa de les fonts en relació amb una interessant, i nombroses vegades citada, ordinació medieval de la catedral de València referent a la pràctica polifònica. L'objectiu és desfer confusions i rebatre interpretacions discutibles que, al voltant d'aquesta norma, es varen generar pels primers autors que la citaren i que han sigut reproduïdes pels més recents. L'article es completa amb una primera aproximació a diversos aspectes relacionats amb la pràctica polifònica a la institució en aquella fosca època tant d'ordre intern —la reglamentació, els oficis, els músics o els llibres— com contextuals. Aquesta ràpida panoràmica abraça el període 1392-1437, que conclou amb la mort d'Antoni Sanç, un rellevant músic en qui convergueren simultàniament els càrrecs de rector de les escoles de cant catedralícies i de mestre de la capella del rei Alfons el Magnànim.

PARAULES CLAU: catedral de València, edat mitjana, cant d'orgue, contrapunt, escoles de cant, Antoni Sanç, Simó d'Amor, Martí I l'Humà, Alfons V el Magnànim.

THE CATHEDRAL OF VALENCIA'S MEDIEVAL ORDINANCE
NON CANTETUR CANTUS DE ORGUE VEL DE CONTRAPUNT:
A REVISION OF A HISTORIOGRAPHICAL MYTH

ABSTRACT

This paper presents a brief historiographical summary and a subsequent analysis of the sources of a medieval ordinance extant in the Cathedral of Valencia. This ordinance is an interesting document about polyphonic practice at this church, which has been cited several times over the past century. Our aim is to clear up misunderstandings and to refute

contentious interpretations made by the first scholars to study the document and reproduced in subsequent studies by more recent authors. Likewise, this paper takes a preliminary approach to different aspects of polyphonic practice at the Cathedral of Valencia, involving both the Cathedral's internal organisation – regulations, trades, musicians and music books – and the context of this practice. This brief overview covers the period 1392-1437, concluding with the death of Antoni Sanç, an outstanding musician who was at the same time rector of the Cathedral Singing School and chapel master of King Alfonso V the Magnanimous.

KEYWORDS: Cathedral of Valencia, Middle Ages, polyphony, counterpoint, medieval singing schools, Antoni Sanç, Simó d'Amor, Martin I the Human, Alfonso V the Magnanimous.

ESTAT DE LA QÜESTIÓ

El 1925, el canonge de la seu de València José Sanchis y Sivera obria un article dedicat a orgueners que van treballar a la capital del regne durant la baixa edat mitjana amb les paraules següents:

No es posible determinar cuándo empezó el uso del órgano en la Catedral de Valencia, para donde sin duda se construiría el primero que hubo en la diócesis; sin embargo, es indudable que su uso es muy antiguo, pues ya el obispo Vidal de Blanes (1356-69) publicó una ordenación *quod non cantetur in coro cantus de orgue, vel de contrapunt*, sin expresa licencia y voluntad suya.¹

Deixant a banda l'evident confusió de l'erudit valencià amb el significat de l'expressió *cant d'orgue*, l'existència de la interessant ordinació, que citava sense referència arxivística, ja venia acompanyada d'una cronologia aproximada aportada per l'autor sense més justificació: durant l'episcopat de Vidal de Blanes (1356-1369).

La informació proporcionada per Sanchis y Sivera, molt atraient a causa de la fretura de notícies sobre la pràctica polifònica a les catedrals hispàniques en temps tan primerencs, no va passar desapercebuda per a Higiní Anglès, el qual va arreplegar-la només sis anys més tard en la seua edició del còdex musical de Las Huelgas:

Segurament hauríem conservat més música a veus dels temps vells, si no hagués estat la butlla *Docta sanctorum Patrum decrevit auctoritas* que Joan XXII publicava els anys 1324-25. És coneguda la relació amistosa dels nostres reis i de la Jerarquia eclesiàstica espanyola, amb els papes de la Cort d'Avinyó; és conegut també com sa-

1. José SANCHIS Y SIVERA, «Organeros medievales en Valencia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. 86 (abril-juny 1925), p. 467. Agraïsc a Andrea Bombi la seua ajuda en la localització d'aquesta referència.

bien proteger-se mútuament. L'ordenació del bisbe Vidal de Blanes (1356-69) «quod non cantetur in coro cantus de organo, vel de contrapunt» a l'església de València, no té per nosaltres cap altra explicació.²

Anglès reproduïa quasi literalment el títol de l'ordinació aportat per Sanchis y Sivera³ —més avant es veurà que és inexacte— al mateix temps que continuava sense indicar la font original de la informació, les quals coses semblen assenyalar que va prendre la notícia directament de l'article del canonge valencià, malgrat que no el cita. No obstant això, el musicòleg català ometia la matisació de Sanchis y Sivera al títol de l'ordinació respecte del fet que la pràctica polifònica podia ser admesa a la catedral amb la corresponent autorització. Així, el que transmetia ací Anglès per primera vegada era la idea inexacta d'una prohibició —malgrat que no esmenta el terme— del cant polifònic a la seu valenciana. D'altra banda, en aquesta publicació es planteja per primera vegada una interpretació sobre els motius d'aquesta aparent prohibició en considerar l'ordinació valenciana com una conseqüència local de la ben coneguda decretal o butlla *Docta Sanctorum* (1324-1325) del papa Joan XXII, la qual condemnava i prohibia les noves pràctiques polifòniques del seu temps.

El mateix autor, el 1940, tornava a fer referència a l'ordinació valenciana amb les paraules següents:

Lo que pasa con la música polifónica en la capilla real de Aragón, ya desde principios del siglo XIV y más aún en tiempo del Magnánimo, que tanto la amaba, contrasta con lo que acontecía en muchas catedrales españolas, en las cuales, no sabemos si por una interpretación de la Bula *Docta sanctorum Patrum*, que el Papa Juan XXII publicó en Avignon en 1324-25, o por qué sería, se restringió mucho el uso del canto polifónico, incluso a principios del siglo XV y aun en la catedral de Valencia, a pesar de ser esta ciudad, como hemos visto, una de las primeras de nuestra península por lo que a la música se refiere. La Ordenación del obispo Vidal de Blanes (1356-69) «quod non cantetur in coro cantus de organo, vel de *contrapunt*», en aquella iglesia, fue incluso repetida aún en las ediciones impresas de las *Ordenaciones* de aquella diócesis.⁴

En aquest moment, els coneixements del musicòleg català sobre l'ordinació, així com la interpretació del seu significat i de la seua motivació, havien variat. D'una banda, Anglès ens informava que el text de l'ordinació es podia consultar en certs impresos de les *Ordenaciones* de la diòcesi valentina, malgrat que no es-

2. Higini ANGLÈS, *El còdex musical de Las Huelgas*, vol. I, p. 93.

3. L'única diferència és que Anglès transcriu *organo* en lloc de l'original *orgue*, la qual cosa sembla una correcció, voluntària o no, per a adaptar aquest mot valencià al llatí en què està escrita l'ordinació. En canvi, el mateix autor no aplica semblant modificació a l'altra paraula que figura en llengua vernacle: *contrapunt*.

4. Higini ANGLÈS, «La música en la corte del rey Don Alfonso V de Aragón, el Magnánimo (años 1413-1420)», a *Higini Anglés: Scripta Musicologica*, II, 1975, p. 955-956.

pecífica en quines publicacions. Aquesta falta de concreció i el fet que tornava a reproduir l'inexacte títol de la norma valenciana que havia fet servir en la publicació anterior suggereix que l'autor no havia consultat directament aquests impresos que cita, sinó que la informació de l'existència d'aquestes fonts li havia arribat a través d'una altra persona, que bé pogué ser el mateix canonge Sanchis.⁵ D'altra banda, Anglès començava a dubtar si l'ordinació de la catedral era una conseqüència de la instrucció de Joan XXII o si el seu decret podia respondre a una altra raó. Per a acabar, el musicòleg maspujolenc considerava ara la norma com una restricció del cant polifònic i no com una prohibició. Malgrat totes les novetats ara introduïdes, Anglès es remetia ací, en nota a peu de pàgina, únicament a la seua publicació anterior del còdex de Las Huelgas.

No quedaria ací la relació del pioner musicòleg amb l'ordinació valenciana. El 1957 tornava a esmentar-la en un altre treball d'aquesta manera:

Al terminar este breve esbozo histórico, me complazco en recordar que en la catedral de Valencia, en tiempo del obispo Vidal de Blanes (1356-1369), se publicó una Ordenación que decía «Item Episcopus et capitulum... ordinarunt quod de caetero in choro Sedis praedicta non cantetur cantus *de organo*, vel de *contrapunt*, sine expressa licentia et voluntatis domini Episcopi supradicti vel praecentoris Sedis praedictae». Con este nombre «cantus de organo vel de contrapunt» se entendía a la sazón en España la música polifónica. No sabemos como explicarnos esta prohibición, que, según algunos historiadores, existió un tiempo también en la catedral de Barcelona. Ni podemos creer que ello fuera sólo como una consecuencia de la decretal de Juan XII aplicado con criterio demasiado rigorista por los días que la capilla pontificia de Avignon había ya encontrado una polifonía sagrada tan digna de figurar en los actos del culto religioso.⁶

Per primera vegada, ací s'aportava un fragment més gran del text de l'ordinació. Això suggereix que, entre els dos treballs anteriors, Anglès va poder accedir a alguna font o bé li varen proporcionar el text d'aquesta, malauradament una vegada més silenciada. A més, Anglès feia un pas més enrer pel que fa a la seua idea inicial que aquesta norma catedralícia s'haguera produït en seguir les instruccions papals però tornava a interpretar-la com una prohibició, ara sí, expressament.

L'ordinació medieval valenciana no ha sigut oblidada pels investigadors de les darreres dècades. Malgrat la manca de justificació de les fonts d'aquest rellevant document en les obres dels autors predecessors, l'autoritat d'aquests ha sigut segurament decisiva perquè els investigadors posteriors hagen incorporat referències a aquesta norma catedralícia en els seus treballs respectius, citant Sanchis o Anglès, encara que seleccionant i adaptant el contingut transmes a les necessitats

5. En aquest cas, la informació li hauria arribat necessàriament amb anterioritat al 21 de maig de 1937, quan Sanchis y Sivera va morir.

6. Higiní ANGLÈS, «La música sagrada de la capilla pontificia de Avignon en la capilla real aragonesa durante el siglo XIV», *Anuario Musical*, núm. 12 (1957), p. 43-44.

respectives.⁷ No obstant això, poden observar-se algunes tendències més comunes en aquestes mencions. D'una banda, la cronologia fixada en l'episcopat de Vidal de Blanes (1356-1369), que va partir de Sanchis i que Anglès va seguir invariablement, ha sigut una absoluta constant de la qual no ha escapat cap de les citacions a l'ordinació més recents. D'altra banda, en la majoria de les referències posteriors a Anglès es pot trobar expressada, de diverses maneres, la darrera idea d'aquest investigador sobre el caràcter de prohibició, per part de la norma, quant a les pràctiques polifòniques a la seu de València. Finalment, malgrat l'evolució de l'opinió d'Anglès tendent a relativitzar la influència de la instrucció de Joan XXII en l'origen de l'ordinació valenciana, la majoria d'autors posteriors han adoptat

7. Les referències que hem pogut localitzar, ordenades cronològicament són: «Así pues, lo único que en concreto hizo la decretal [*de Joan XXII*] fue limitar algunos excesos en los que aquella [*la música religiosa*] había incurrido, al tiempo que brindaba la posibilidad de eliminar la música nueva en aquellos templos a cuyos altos cargos no les agradara. Ignoramos si fueron muchos y por cuánto tiempo mantuvieron la prohibición. [*Nota a peu de pàgina*] Resulta curioso observar, por ejemplo, que el obispo de Valencia Vidal de Blanes (1356-69) todavía promulgó durante su mandato una orden destinada a prohibir la ejecución del “cantus de organo vel de contrapunt” en la seo valenciana (Anglès/Hu 1, pág. 93)» [Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la casa real catalano-aragonesa: 1336-1442*, p. 10]; «La catedral de Valencia tuvo su capilla musical desde muy antiguo. El obispo Vidal de Blanes (obispo de Valencia desde 1356-1369) “publicó una ordenación quod non cantetur in choro cantus de orgue vel de contrapunt”. [*Nota a peu de pàgina*:] Citado por Sanchis Sivera en «Organeros medievales en Valencia. Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos; Madrid, 1925» [José CLIMENT, «La capilla de música de la catedral de Valencia», *Anuario Musical*, núm. 37 (1982), p. 55]; «En pleno apogeo del Ars Antiqua —mediado el siglo XIV— el obispo Vidal de Blanes publicó una ordenación para que no se cantara en el coro “cant de orgue o de contrapunt.” [José CLIMENT, «Las capillas musicales. La transición al barroco», a *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, 1992, p. 142]; «El chantre de la capilla de Martín I Simón de Amor, por ejemplo, fue “regente scolas cantus” de la catedral de Valencia. El obispo de aquella seo Vidal de Blanes (1356-69) había prohibido que el coro de la catedral de Valencia interpretase “cantus de organo vel de contrapunt”, en obediencia a la decretal de Juan XXII, pero treinta años más tarde ni Simón de Amor ni otros como él podían desconocer el nuevo arte polifónico» [Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La música medieval en España*, p. 253]; «El decreto de Juan XXII de 1325 desautorizando las innovaciones polifónicas del Ars Nova fue aplicado en Valencia por el obispo Vidal de Blanes» [José CLIMENT, «Valencia. II. Edades Antigua y Media», a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, 2002, p. 646; José CLIMENT, «Valencia. II. Edades Antigua y Media», a *Diccionario de la música valenciana*, vol. 2, 2006, p. 524]; «no se sabe exactamente cuando empezó el uso del órgano en Valencia, aunque se puede afirmar que fue desde muy antiguo, posiblemente desde el siglo XIII y se supone que el primero que se construiría sería el de la Catedral de la capital valenciana. El obispo Vidal de Blanes (1356-1369) publicó una ordenanza que rezaba así: “quod non cantetur in coro cantus y se supone de orgue, vel de contrapunt”, sin expresa licencia y voluntad suya. Esto nos da fe de la antigüedad de los primeros órganos que existirían en nuestra catedral» [María Elvira JUAN LLOVET, *Música religiosa en los pueblos del valle de Albaida (del s. XVII hasta los inicios del s. XX)*, vol. 1, p. 189]; «Al regne de València, el més important d'aquests espais escènics era la catedral de València, on la música d'orgue i el cant polifònic estan testimoniats des de molt aviat. A mitjan segle XIV, el bisbe Vidal de Blanes (1356-1369), seguint una decretal del papa Joan XXII del 1324-1325, prohibia que el cor catedralici interpretara *cantus de organo vel de contrapunt*, és a dir, l'Ars Nova o cant polifònic, que es considerava massa profà per als oficis divins» [Antoni FURIÓ, «Música i músics a la Ribera del Xúquer en la baixa edat mitjana», a *Estudis històrics sobre la Ribera del Xúquer: XV Assemblea d'Història de la Ribera. Benimodo, novembre de 2012*, 2015, p. 103].

sense matisos la idea inicial del musicòleg català que vinculava indubtablement aquesta ordinació amb aquella instrucció.

Així es trobava l'estat actual del nostre coneixement sobre aquesta interessant ordinació catedralícia valenciana. L'objectiu d'aquest treball serà contribuir a aprofundir en aquest assumpte, no només a través de la presentació per primera vegada de la font i del text original complet de l'ordinació, sinó mitjançant una contextualització de la norma.

LES FONTS, LES DATES I ELS TEXTOS

El dimecres 25 de maig de 1401, el bisbe Hug de Llupià (1397-1427) i els membres capitulars de la seu de València es reunien a la casa del capítol amb almenys tres assumptes d'ordre intern a tractar en l'agenda. En concloure les deliberacions oportunes, es van dictar per unanimitat sengles ordinacions, de la qual cosa va alçar acta el notari de la seu Lluís Ferrer. En primer lloc, el capítol establia quan havia de tenir lloc la representació sacra de l'*Emissio Sancti Spiritus*, anomenada de la *Palometa*, pròpia de la festa de la Pentecosta, alhora que prohibia que en aquesta es feren «trons» amb les ballestes, atès que causaven danys al cimbori, i van fixar les penes derivades de l'incompliment.⁸ D'altra banda, es decretava el règim de cobrament dels percaços, o actes extraordinaris, a aplicar als substituïts dels beneficiats de la seu. Intercalada entre aquestes dues ordinacions es trobava la següent:

Item domini episcopus et capitulum supradicti ordinarunt quod de cetero in choro sedis predictae non cantetur cantus *de orgue* vel *de contrapunt* sine expressa licencia et voluntate domini episcopi supradicti vel precentoris sedis predictae et, eis deficientibus, domini Michaelis de Sancto Joane, canonici et prepositi sedis eiusdem, certificantes succentores ac alios qui in choro regunt officia quod si contrafecerint pena debita punientur.⁹

Pocs dies després, el notari Lluís Ferrer duia a terme, seguint les instruccions del capítol, la notificació de la nova norma als dos sotscabiscols de la catedral:

Die martis xxx madi[i] anno predicto ego Ludovicus Ferrarii, notarius, ad mandatum domini episcopi et capituli predictorum intimavi discretis Simoni d'Amor

8. Sanchis y Sivera va inferir en què consistia aquesta representació medieval a partir dels rebuts de pagaments fets amb aquest motiu [José SANCHIS Y SIVERA, «Organeros medievales en Valencia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. 86 (abril-juny 1925), p. 467-469].

9. «Item, els senyors bisbe i el capítol dessús dit van ordenar que, en avant, al cor de la seu dessús dita no es cante cant d'orgue o de *contrapunt* sense expressa llicència i voluntat del senyor bisbe dessús dit o del cabiscol de la seu abans dita i, en el seu defecte, del senyor Miquel de Sant Joan, canonge i paborde de la mateixa seu, i que es notifique als sotscabiscols i altres que regeixen els oficis al cor que si actuaren en contra seran castigats amb la pena deguda» [E-VAc, 3579, Actes del capítol, f. 27r].

et Bernardo Riera, succentoribus sedis ordinationem factam superius de non canendo in choro cantu de orgue et de contrapunt sine expressa licencia et consensu domini episcopi etc. ut in ea continetur.¹⁰

Amb posterioritat, l'ordinació sobre la pràctica del cant d'orgue i del contrapunt va ser inclosa en diverses recopilacions de constitucions de la seu valenciana. Encara durant el segle XV, almenys un còdex l'arreplega també justament darrere de la referent a la representació de la *Palometa*, dins d'un bloc de normativa emanada de l'episcopat d'Hug de Llupià i organitzada de forma aproximadament cronològica.¹¹ En aquest manuscrit, el recopilador va afegir davant la rúbrica «Ordinacio quod non cantetur in choro cantus de orgue nisi cum licencia». L'agrupament de les dues ordinacions del 1401 —sobre la *Palometa* i sobre el cant— i la presència d'una rúbrica molt semblant, que la precedeix, seran característiques comunes de la publicació de la norma en dos impresos de constitucions del segle XVI. No obstant això, a causa de l'ús d'un criteri d'ordenació temàtic i no estrictament cronològic, les dues ordinacions figuren ací immediatament a continuació de constitucions identificades com pertanyents al període del bisbe Vidal de Blanes, el nom del qual sí que consta explícitament. En la compilada el 1546 per l'ardiaca de Morvedre Miguel Pérez de Miedes figuren reproduïdes, de manera literal i sense solució de continuïtat, darrere de quatre constitucions encapçalades pel títol «Praefatio Vitalis Episcopi ad aliquas constitutiones Ecclesiae Valentinae sequentes per ipsum aeditas».¹² El 1582 va ser Bernardino Gómez Miedes qui va portar una altra col·lecció actualitzada a la impremta. En aquesta poden trobar-se, de nou consecutivament, ambdues ordinacions ara no completes, sinó resumides —amb referències als folis de la publicació anterior—, cadascuna de les quals encapçalada per l'expressió «Idem episcopus et capitulum [...]», ubicades justament darrere d'una altra que començava «Vitalis episcopus et capitulum statuerunt [...]».¹³ Exactament, l'ordinació sobre el cant d'orgue i el contrapunt és registrada ací amb el text següent:

Ordinatio, quod non cantetur in choro cantus *de orgue*.

Idem episcopus et capitulum ordinarunt, quod in choro sedis non cantetur cantus *de orgue*, vel *de contrapunt*, sine expressa licentia, et voluntate domini episcopi,

10. «Dimarts, 30 de maig de l'any dessus dit, jo Lluís Ferrer, notari, per manament del senyor bisbe i del capítol abans dit, he intimat els discrets Simó d'Amor i Bernat Riera, sotscabiscols de la seu, l'ordinació feta abans sobre no cantar al cor en cant d'orgue i de contrapunt sense expressa llicència i consentiment del senyor bisbe etc. segons en ella es conté» [E-VAc, 3579, Actes del capítol, f. 27v]. Si la data és correcta, hi hauria un error en el dia de la setmana, que realment seria dilluns.

11. E-VAc, 85, f. 71r.

12. Miguel PÉREZ DE MIEDES (ed.), *Constitutiones sive ordinationes insignis metropolitanae ecclesiae valentinae*, f. 84v-85r.

13. Bernardino GÓMEZ MIEDES (ed.), *Epitome, sive compendium constitutionum sanctae metropolitanae ecclesiae valentinae*, p. 121.

vel praecentoris, vel alicuius ex praesidentibus chori; succentoribus consentientibus sit poena in dicta. Ex. imp. fol. 95a.¹⁴

Si en la primera publicació podria restar un petit lloc per al dubte sobre qui fou el bisbe promotor de l'ordinació, la segona assenyala clarament Vidal de Blanes. Encara el 1693 va imprimir-se una altra vegada literalment el text de Gómez Miedes, dins d'una ampla compilació de normativa eclesiàstica hispanoamericana.¹⁵

A partir d'allò que s'ha dit, sembla clar que Sanchis y Sivera no va accedir a l'acta capitular original del 1401; en cas contrari no només haguera esbrinat la data correcta, sinó que també haguera reproduït amb exactitud les paraules que identifiquen l'ordinació.¹⁶ Aparentment, la seua font va ser qualsevol dels impresos posteriors o alguna còpia d'aquests. Això justificaria, d'una banda, la transcripció inexacta, respecte de l'original, del títol que reproduïx, molt més semblant als encapçalaments afegits dels tres impresos citats. D'altra banda, es trobaria una explicació versemblant a la incorrecta datació de l'ordinació en l'episcopat de Vidal de Blanes en deixar-se portar el canonge valencià per la confusa disposició i, potser també, per la modificació inapropiada del text original per part dels recopiladors cinccentistes. Si haguera sigut Sanchis qui va proporcionar a Anglès el fragment més extens que aquest darrer va publicar el 1957 —coincident, ara sí, amb el text original i, d'entre els impresos, només per aquell datat el 1546—, aleshores cal pensar que el canonge valencià, i encara amb més probabilitat el musicòleg català —qui reconeix l'existència d'impresos ja el 1940— feren servir la recopilació de Pérez de Miedes en els seus treballs respectius.

EL SIGNIFICAT DE L'ORDINACIÓ

En contra d'allò que sovint s'ha considerat, una lectura atenta del text original de l'ordinació mostra que de cap manera els membres capitulars desitjaven la prohibició taxativa de la pràctica de la polifonia elaborada, tant escrita (cant d'or-

14. «Ordinació que no es cante al cor cant d'orgue. El mateix bisbe i capítol ordenaren, que al cor de la seu no es cante cant d'orgue o de contrapunt, sense expressa llicència, i voluntat del senyor bisbe, o del cabiscol, o d'algu dels presidents del cor, havent consentit els sotscabiscols que hi haja pena en això. De l'imprès fol. 95^a.», a Bernardino GÓMEZ MIEDES (ed.), *Epitome, sive compendium constitutionum sanctae metropolitanae ecclesiae valentinae*. El f. 95a de l'imprès de Pérez de Miedes a què fa referència és una errata per f. 85a.

15. JOSÉ SÁENZ DE AGUIRRE (ed.), *Collectio maxima conciliorum omnium Hispaniae et novi orbis, epistolarumque decretalium celebriorum, necnon plurium monumentorum veterum ad illam spectantium*, vol. IV, p. 176.

16. El text reproduït per Sanchis y Sivera és «quod non cantetur in coro cantus de orgue, vel de contrapunt», mentre que l'ordinació original diu literalment «quod de cetero in choro sedis predicate non cantetur cantus de orgue vel de contrapunt».

gue) com improvisada (contrapunt), a la catedral valenciana, puix s'admetia expressament amb l'única condició que comptara amb l'autorització prèvia del bisbe, del cabiscol o, si de cas hi mancaren tots dos, del canonge Miquel de Sant Joan.¹⁷ Altrament, sí que es pot desprendre, de la mateixa necessitat de la publicació d'aquesta norma, l'existència aleshores d'un descontent en el si del capítol quant a l'adequació de l'ús, i potser també quant a l'excessiva presència, del cant polifònic en les cerimònies, que fins aleshores s'interpretava presumiblement a voluntat dels especialistes sense el control dels canonges. Des d'aquest punt de vista, caldria més bé considerar la nova instrucció com una simple mesura de regulació —la primera fins ara coneguda a la seu valenciana— d'aquesta forma d'embelliment de la litúrgia, mitjançant el sotmetiment a una aprovació prèvia per part de les autoritats capitulars.

La decretal del papa Joan XXII que tradicionalment ha sigut relacionada amb l'ordinació valenciana, en canvi, sí que prohibia rotundament el cant polifònic habitual del seu temps i únicament permetia enriquir el cant eclesiàstic en els dies més solemnes amb la superposició d'interval·ls consonants de quarts, cinques i vuitenes, en allò que podria interpretar-se com l'*organum* paral·lel.¹⁸ Aquest plantejament contrasta notablement amb la norma de la seu de València, en la qual no es desterrava cap tipus de cant sinó que només es fixava a qui corresponia la competència de triar els moments de les cerimònies en què es podia cantar polifònicament i, indirectament, els gèneres corresponents. Aquesta apreciable diferència, a banda dels més de tres quarts de segle que ara sabem que separen ambdues instruccions, aconsellen no concedir gaire versemblança a la consideració de l'ordinació valenciana com una conseqüència directa de la decretal pontifícia.

17. Aquest canonge, llicenciat en ambdós drets, va ser un personatge històric rellevant, atès que abans d'arribar a València va presidir la Generalitat de Catalunya, del 1389 al 1396. El 26 d'abril de 1397 es trobava a la capital valenciana i gaudia del títol d'ardiaca de la Selva a la seu de Girona, així com del de beneficiat de la capellania de Llaneres de la mateixa diòcesi [E-VAc, 3580, s/f]. Un mes després, no només era canonge a la seu valenciana sinó vicari episcopal i general de la diòcesi [E-VAc, 3580, 23 de maig de 1397]. El 16 d'abril de 1401 va accedir, a més, a una de les lucratives pabordies de la seu [E-VAc, 3670, s/f]. Encara vivia, i gaudia d'ídents títols, el 18 de juny de 1411, quan va dictar un codicil al seu testament redactat el 16 de març de 1409 [E-VAc, 3580, s/f]. Cal suposar que la seua escollida trajectòria i càrrecs foren mèrits suficients per rebre en l'ordinació la distinció de figurar al costat del bisbe, cap de l'església valentina, i del cabiscol, responsable musical del màxim nivell jeràrquic dins del capítol.

18. Concretament, Joan XXII va condemnar el cant que feia servir melodies creades per l'autor, aquell que incloïa figures de semibreus i mínimes, la politextualitat amb introducció de lletres profanes, així com l'*hoquetus* i el *discantus*. Pot consultar-se una traducció al castellà de la decretal, comparada amb l'original llatina, a Nemesio OTANO, *La música religiosa y la legislación eclesiástica*, p. 10-13. Una edició posterior a Fiorenzo ROMITA, *Jus Musicae Liturgicae*, p. 47-51. Una traducció a l'anglès i una anàlisi del contingut a Robert F. HAYBURN, *Papal legislation on sacred music, 95 A.D. to 1977 A.D.*, p. 17-23.

LA PRÀCTICA POLIFÒNICA I ELS SEUS PROTAGONISTES, 1392-1437

L'especial interès d'Hug de Lluprà i del seu capítol a notificar fefaentment la nova ordinació als sotscabiscols semblava assenyalar aleshores aquests oficials de cor com a principals responsables de la presumible situació inapropiada en la interpretació del cant polifònic que, a criteri del bisbe i dels canonges, calia reconduir. De fet, les dades disponibles d'aquesta època suggereixen una vinculació propera entre aquests dos substituïts del cabiscol en les funcions organitzatives en el cor —incloent-hi l'assignació i la conducció del cant— i la responsabilitat de l'ensenyament i la interpretació de la polifonia en els oficis, unes tasques que més avant assumirà definitivament un professional diferent, el mestre de les escoles del cant, substituït del canonge rector d'aquests centres docents.¹⁹ En els anomenats *capítols pasquals*, que se celebraven anualment en el mes d'abril, els canonges es distribuïen les diverses àrees generals de responsabilitat en la seu, entre les quals es trobava la rectoria de les escoles del cant.²⁰ En el mateix acte també solien nomenar en algunes d'aquestes tasques, que podien ser diferents cada any, un o, de vegades, dos substituïts del canonge titular, normalment preveres beneficiats, encarregats d'exercir-les de fet (vegeu l'apèndix).

A diferència d'allò que era habitual en la resta d'àrees de treball, en el càrrec de rector de les escoles del cant, almenys des del 1392, no van ser nomenats canonges com a titulars, sinó preveres no capitulars; segurament, per aquesta raó no es designaven substituïts. En cap dels anys del període 1392-1400 manca almenys una persona nomenada que gaudira d'una de les dues sotscabiscologies de la seu o la rebera posteriorment. Bartomeu Agostí era sotscabiscol quan fou nomenat²¹ mentre que Pere d'Alcalà, encara que abans del 1396 no ho era, sí que va posseir

19. Sobre els oficis a la seu en el període 1480-1505, vegeu Francesc VILLANUEVA SERRANO, «Una perspectiva prosopogràfica dels oficis musicals de la catedral de València en temps de Guillem de Podio, 1480-1505», *Anuario Musical*, núm. 72 (2017), p. 9-50. Després del 1424, només em consta un cas, el de Mateo Flecha, en què els càrrecs de mestre i sotscabiscol van coincidir en una única persona [Francesc VILLANUEVA SERRANO, «Mateo Flecha, el Viejo, en la catedral de Valencia: sus dos periodos de magisterio de capilla (1526-1531? y 1539-1541) y su entorno musical», *Anuario Musical*, núm. 64 (2009), p. 71-72]. Ruiz Jiménez ha observat que la participació dels sotscabiscols en la interpretació polifònica fou un costum habitual a la Península almenys des de començaments de segle [Juan RUIZ JIMÉNEZ, «Cathedral soundscapes: Some new perspectives», a *Companion to music in the age of the catholic monarchs*, 2017, p. 248].

20. Els nomenaments venien precedits de l'encapçalament «Ad regendum scholas cantus».

21. Ruiz de Lihory va subministrar, sense referència arxivística, la notícia més antiga disponible d'aquest músic en indicar que el 1380 Agostí, sent ja sotscabiscol, va rebre el magisteri de les escoles del cant, el qual fou confirmat, segons el mateix autor, el 27 de juny de 1385 [José RUIZ DE LIHORY, *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, p. XXIV]. Si els documents a què es referia Ruiz de Lihory procedien de l'Arxiu Diocesà de València, com els anteriors que transcriu, probablement no serà possible comprovar-los, atès que els llibres de col·lacions d'aquests anys van desaparèixer en la Guerra Civil espanyola. Amb seguretat, Agostí conservava la sotscabiscolia el 20 de maig de 1396 [E-VAc, 3664, s/f].

l'ofici no més tard del 1405.²² Simó d'Amor, qui va ser nomenat titular per primera vegada el 1397, era amb seguretat sotscabiscol el 1399.²³

El costum de nomenar preveres no capitulars com a titulars de la rectoria de les escoles del cant es va interrompre precisament en el capítol pasqual de l'11 d'abril de 1401, tan sols un mes i mig abans de dictar-se l'ordinació sobre la pràctica polifònica, la qual cosa suggereix la vinculació entre ambdues decisions capitulars que, en el fons, perseguien el mateix objectiu: la reivindicació de l'autoritat dels canonges en aquest camp musical. De fet, l'assumpció de la titularitat d'aquesta competència per part dels membres del capítol serà definitiva. Fins i tot, caldrà esperar fins al 1437 perquè els canonges afluïxen una mica en aquesta determinació, en començar a nomenar substituïts en aquestes tasques de manera habitual, tot i que reservant-se sempre la titularitat.

La circumstància que, entre els llibres de les escoles del cant catedralícies que es van inventariar el 1397, no sembla que hi haguera cap exemplar de cant figurat, si més no propietat de la seu, va sorprendre Higiní Anglès, qui va associar aquest fet als efectes de la prohibició de Joan XXII.²⁴ Certament, tampoc no es poden identificar llibres de cant d'orgue, almenys així descrits, entre els que consten en l'inventari del 1404 de les escoles citades.²⁵ No obstant això, hi ha més evidències, a més del testimoni de la mateixa ordinació del 1401, que no deixen espai als dubtes sobre la pràctica polifònica a la catedral en aquella època i en les dècades immediatament posteriors.

Se sap que un dels sotscabiscols més actius en aquests anys al capdavant de les escoles del cant, el segurament valencià Simó d'Amor, era un músic suficientment competent en la pràctica polifònica puix va ser admès com a cantor en la capella del rei Martí l'Humà, tot i que sembla que només va exercir l'ofici, en

22. Consta en l'ofici l'11 de desembre de 1405 [E-VAc, 3580, s/f]. Potser el 6 de febrer de 1404 encara no ho era, puix aleshores consta com a sotscabiscol de la seu [E-VAc, 3671, s/f]. El sotscabiscol company de Bartomeu Agostí, almenys des del 1392 fins al 1396 fou Jaume Sala [E-VAc, 3548, 17 d'abril de 1392, s/f; E-VAc, 3664, 29 de març de 1396, s/f].

23. E-VAc, 3669, 2 d'agost de 1399, s/f. El 7 d'abril de 1396 Simó d'Amor ja està documentat com a prevere en l'entorn de la seu [E-VAc, 3664, s/f].

24. Higiní ANGLES, *El còdex musical de Las Huelgas*, vol. 1, p. 93-94. El text del document va ser reproduït per Anglès. La referència (E-VAc, 3664, 2 de maig de 1397, s/f) fou citada abans per Sanchis y Sivera [José SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia: Guía histórica y artística*, p. 405].

25. «Die lunedì xxvii octobris anno a nativitate Domini m^occcc^o quarto. Dominus Petrus Guitardi, precentor sedis Valencie fecit inventarium de libris et aliis que reperit in scolis cantus sedis predictae per modum sequentem: Et primo invenit vii querns en pergami del comú. Ítem, ii querns de antífonas. Ítem, un quern de sanctoral de forma major on ha ii querns cosits. Ítem, un altre quern gran de responsos de l'Avent on ha ii querns cosits. Ítem, un altre quern gran de l'Avent que comença Ad te levavi on ha ii querns cosits. Ítem, v querns grans de sanctoral. Ítem, ii banchs grans. Ítem, un banch fiquat en terra. Ítem, iii posts clavades on tenen los libris. Que omnia dictus dominus precentor tradidit discreto Simoni d'Amor, succentori. Et idem Simon ea recepit in comanda. Et promissit restituere quotiens fuerit requisitus in obligando bona sua» [E-VAc, 3579, 27 d'octubre de 1404, f. 76r]. La referència arxivística també fou aportada per Sanchis y Sivera [José SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia: Guía histórica y artística*, p. 405].

qualitat de suplent, durant el 1404 i, potser, en part del 1405.²⁶ Aquesta incorporació es degué produir en el marc d'un llarg sojorn del monarca al regne valencià, que va tenir lloc des de mitjan 1401 fins a mitjan 1404.²⁷ Durant la major part d'aquest prolongat període, el rei va residir al palau reial de València,²⁸ a pocs centenars de metres de la catedral, acompanyat d'una capella de la qual formaven part almenys els músics Pere Banyut, Johan Armer, Bernat Ponç, Johan Martí, Gracià Raynell, Steve de Sort —antics servidors del rei antecessor Joan I—, Casin de Sentaman, Jacme Saborit i Anthoni Sánchez (o Sanç), rellevant personatge de qui es tractarà més avant.²⁹ A més, sembla que en la capella de la reina Maria de Luna també participaven especialistes en cant d'orgue.³⁰ La pràctica de les formes polifòniques més evolucionades per part dels cantors de la capella reial d'Aragó, en aquell temps majoritàriament francesos, està fora de dubtes.³¹ Fins i tot, Maricarmen Gómez planteja la possibilitat que Sort, organista i cantor, i Raynell (Reyneau?) foren autors d'obres conservades actualment.³² Per tant, cal suposar que aquesta dilatada estada de la capella reial a València va dinamitzar la pràctica i va actualitzar els repertoris polifònics de la catedral. Potser no siga casualitat que la primera referència localitzada fins ara referent a l'adquisició d'un manuscrit polifònic per part de la seu de València date de l'any administratiu 1404.³³ Aleshores, Simó d'Amor, que servia encara en la capella reial o poc després de deixar-la, va lliurar a la catedral un quadern de cant d'orgue en pergami a canvi de 14 sous.³⁴ D'altra banda, segons Sylvie Sierra, en aquesta època hi havia un llibre de cant d'orgue a la seu amb repertori de la missa i motets amb una descripció gairebé idèntica a la d'un volum que pertanyia a la capella del rei Martí,

26. Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la casa real catalano-aragonesa: 1336-1442*, p. 95. En el quadre de la p. 95 només consta la presència en la cort durant el 1404. En una publicació posterior, afirma que se n'anà de la cort el 1405 [Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La música medieval en España*, p. 236]. L'expressió «presbitero Valencie» segurament indica l'origen valencià [E-VAc, 3582, f. 160v-161r].

27. Daniel GIRONA LLAGOSTERA, *Itinerari del rey en Martí (1396-1410)*, p. 80-131.

28. Daniel GIRONA LLAGOSTERA, *Itinerari del rey en Martí (1396-1410)*, p. 80-131.

29. Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la casa real catalano-aragonesa: 1336-1442*, p. 94-95. S'han reproduït els noms amb la forma ortogràfica usada en aquesta publicació.

30. Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la casa real catalano-aragonesa: 1336-1442*, p. 96.

31. Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la casa real catalano-aragonesa: 1336-1442*, p. 94-101. El 1404 hi havia quatre cantors dels territoris del rei d'Aragó i sis de francesos [Higini ANGLÈS, «Gracian Reyneau am Königshof zu Barcelona in der Zeit von 139... bis 1429», a *Hygini Anglés: Scripta Musicologica*, II, 1975, p. 876].

32. Sort podria ser el compositor del «Credo» de l'anomenada *Missa de Barcelona* i Reynell del rondó *Va t'en mon cuer aveuc mes yeux* del còdex de Chantilly [Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la casa real catalano-aragonesa: 1336-1442*, p. 96-99]. La presència de Raynell [Reynell] a la ciutat de València es verifica documentalment [E-VAc, 3670, 28 de juny de 1401].

33. Des de l'1 de maig de 1404 fins al 30 d'abril de 1405.

34. «Item, doní an Symon d'Amor, per rahó de un quern de pergami de cant de orge per a obs de la seu... XIII sous» [E-VAc, 1291, any 1404, [f. 23r], s/d].

encara que certament la inscripció d'aquell llibre no ha pogut ser confirmada a la catedral.³⁵ En canvi, és totalment verificable un altre testimoni documental d'aquests anys que ens informa que dos beneficiats de la catedral valenciana, anomenats Guillem Castelló i Guillem Sallit, el 28 d'abril de 1405 atorgaven un poder notarial a un altre beneficiat, Genís Martorell, per a recuperar dos conjunts de tres quaderns de pergamins amb cant d'orgue. Els tres primers, amb caplletres i il·luminats, pertanyien a Castelló, mentre que els altres tres, sense il·luminació, eren de Sallit. En aquell moment, els quaderns estaven en mans del *magister Johan lo chantre*, un prevere francès que vivia a València des de poc de temps abans.³⁶ La presumpta competència d'aquest personatge en cant polifònic permet especular sobre el seu possible servei a la catedral valenciana o, fins i tot, sobre la condició de cantor de la capella del rei Martí, el qual havia residit a la capital valenciana fins només nou mesos abans.³⁷ D'altra banda, la possessió, per

35. Sierra reproduceix la descripció següent del llibre que sembla formar part d'un inventari de la seu: «Item, un altre llibre scrit en pergamins apelat libre de Cant d'orga, ab credos, ab glorias, e ab sanctus, ab agnus, ab tenor e contratenor, ab motets» [Sylvie SIERRA, *La vie musicale à la cathédrale de Valencia au xv^eme siècle*, p. 58]. La referència arxivística proporcionada per l'autora correspon a un inventari de llibres en un dels quatre volums enquadernats independentment que conformen la unitat documental, però no es troba aquest exemplar en la relació. El llibre de la capella del rei Martí, inventariat a la seua mort el setembre de 1410, és descrit com: «Item un altre llibre scrit en pergamins apelat *Libre de cant d'orga*, ab credos e ab glorias e ab sanctus e agnus, e ab tenor e contratenor ab motets [...]» [Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la casa real catalano-aragonesa: 1336-1442*, p. 208]. Cal també observar que a València no és gens comú trobar escrit a l'època la variant ortogràfica *orga* —comuna en el català oriental de Barcelona d'aquell temps—, sinó *orgue* o *orge*. Totes aquestes anomalies no permeten descartar una confusió documental.

36. «Die martis XXVIII aprilis anno a nativitate Domini MCCCVC. Noverint universi quod nos, Guillelmus Castello et Guillelmus Sallit, presbiteri beneficiati in sede Valencie, scienter et gratis, constituimus et ordinamus procuratorem nostrum, certum et specialem ac generalem etiam in subscriptis vos discretum Genesium Martorell, presbiterum beneficiatum in sede <predicta>, Valencie licet absentie, ad petendum, habendum et recipiendum et recuperandum nostro nomine et pro nobis a magistro Johanne lo chantre, oriundo de partibus Ffrancie, presbitero, dudum comorante in civitate Valencie, sex quaternos notatos de cantu organi in forma magna de pergamineo, scilicet, tres sunt mihi dicti Guillelmi Castelló, caput literati et illuminati; alii vero tres sunt mihi Guillelmi Sallit sine illuminatione aliqua [...]» [E-VAc, 3572, 28 d'abril de 1405, s/f]. La primera referència a l'existència d'aquest document es troba a José SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia: Guía histórica y artística*, p. 455. Martorell era a València el 1423, encara que aleshores també gaudia d'un benefici a Tortosa [E-VAc, 3658, 19 de febrer de 1423]. Dels propietaris dels quaderns, se sap que Sallit va morir entre el 20 de juliol i el 21 d'octubre de 1446, sent procurador de sis pabordes de la seu [E-VAc, 3662, 20 de juliol de 1446, 21 d'octubre de 1446], mentre que Castelló ho degué fer poc abans del 13 de març de 1447 sent rector de Bocairent [E-VAc, 3662, 13 de març de 1447]. Per tant, el 1404 devien ser persones joves. Del segon també se sap que el 1401 ja era prevere beneficiat a la seu i que son pare, aleshores difunt, havia sigut un domèstic de la casa reial [E-VAc, 3670, 21 de gener de 1401].

37. En aquest darrer cas, podria tractar-se de Johan Martí o Johan Armer, els quals se sap que procedien de Noyon i de París, respectivament [Higini ANGLÉS, «Gracian Reyneau am Königshof zu Barcelona in der Zeit von 139... bis 1429», a *Hygini Anglés: Scripta Musicologica*, II, 1975, p. 755, 758-759]. No obstant això, ambdós apareixen cobrant salaris de la cort el 1405 i el 1406, la qual cosa no impedeix, però sí que dificulta, una hipotètica presència a València en la data del document [Mari-

part dels dos beneficiats valencians de manuscrits de cant d'orgue fa pensar que formaven part del grup d'eclesiàstics de la seu que habitualment cantaven la polifonia, en una època prèvia a la institucionalització de l'ofici de xantre o cantor amb títol i salari específic, que va tenir lloc no més tard del 1447.³⁸ Pel mateix motiu, és probable que el domer de la seu Pasqual Tàrrega, mort abans del 27 de juliol de 1398, també haguera sigut un d'aquells músics, atès que en l'inventari *post mortem* dels seus béns consta un llibre de cant d'orgue en paper, a més d'altres de litúrgics.³⁹

Des del 1401, any de la recuperació de la titularitat de la rectoria de les escoles del cant per part dels canonges, fins al 1424, el capítol no va nomenar substituïts en aquesta tasca, a excepció d'un únic any. Aquest fet suggereix que durant aquest període els capitulars nomenats exerciren les funcions pròpies del càrrec de manera directa.⁴⁰ Malgrat que no es disposa de gaires dades quant a la competència musical dels canonges designats durant aquests anys, cal suposar que no eren ignorants en la matèria. De fet, se sap que un dels capitulars que va ser titular, Berenguer Scampa (o Stampa), posseïa a la mort el 1409 una *Aritmetica et musica Boeci* i un *Llibre de música* en pergamí.⁴¹ D'altra banda, del 1413 al 1423, el nomenament va recaure de manera constant en el cabiscol Pere Guitart, el càrrec amb competències musicals de més jerarquia de la seu a qui, a més, corresponia el dret de presentar els candidats a sotscabiscol com a pas previ al nomenament.⁴² I fou precisament, dins d'aquest període, quan es va confeccionar un luxós llibre de polifonia, ben documentat quant al procés d'elaboració, malgrat que, malauradament, de contingut desconegut. En l'escriptura va participar primerament l'aleshores sotscabiscol Pere Sánchez, el qual rebia el 28 de novembre de 1416 el primer pagament del capítol.⁴³ Es desconeix si Sánchez es feu càrrec

carmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la casa real catalano-aragonesa: 1336-1442*, p. 95]. Joan Martí gaudia d'un benefici a la seu de València a la capella de santa Agnès [E-VAc, 3673, 26 de novembre de 1407].

38. En la documentació consultada d'aquesta època no he pogut trobar referències als xantres. El 1447 apareix per primera vegada una llista de pagaments a cinc d'aquests professionals en els llibres de comptes del procurador major de l'Almoina [E-VAc, 5656, any 1447, f. 34v].

39. «Ítem, un libre de cant d'orgue en paper de pocha valor» [E-VAc, 3669, 27 de juliol de 1398].

40. Això no descarta la possibilitat que els canonges titulars hagueren comptat amb docents al seu càrrec, però sense un nomenament oficial. Això podria explicar el motiu pel qual Pere Guitart, el capítol titular del 1404, encomanara, sis mesos després del seu nomenament, al sotscabiscol Simón d'Amor, de qui no consta nomenament oficial, els llibres i altres objectes de les escoles del cant [E-VAc, 3579, f. 76r].

41. L'inventari *post mortem* es va redactar el 31 de juliol de 1409 i els llibres que tenia eren majoritàriament de dret [José SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia: Guía histórica y artística*, p. 88].

42. «Dominus Petrus Guitardi, precentor sedis Valencie ad quem ius presentandi in succentoris sedis predicte pertinet [...]» [E-VAc, 3671, 2 de desembre de 1404].

43. «Disapte, a xxviii de noembre, de manament de capítol, doní an Sanxiç per lo libre de contrapunt o cant de orgue que's fa per al cor, vi florins... iii lliures, vi sous» [E-VAc, 1291, any 1416, s/f].

d'escriure només una part del contingut (text o notació) o d'alguns quaderns, però la realitat és que sembla que la major part d'aquesta tasca va portar-la a terme finalment el prevere Marc Cesolles, el qual va ser compensat en acabar el seu treball deu mesos després,⁴⁴ no abans que aquest fora «comprovat» per Guillem Çolina i «sos companys», puix van cobrar el mateix dia pel seu treball.⁴⁵ Atès que Çolina era un músic competent, cal suposar que foren els especialistes en cant polifònic de la seu els qui van fer la comprovació, també pràctica, del contingut dels quaderns.⁴⁶ La conformitat dels experts en cant d'orgue era necessària per a poder començar els treballs d'il·luminació, els quals foren executats en menys de dos mesos al taller del reputat mestre Domingo Crespi.⁴⁷ Finalment, el

No fou l'única vegada que Sánchez va fer treballs d'aquest tipus. En l'inventari *post mortem* dels seus béns es trobaven dos llibres escrits sobre pergamins, un passoner i un missal, escrits de sa mà [E-VAc, protocols notariais, 25327, 10 de juny de 1449]. Sánchez ja era sotscabiscol l'any administratiu de 1414, al costat de Guillem Bernuç [E-VAc, 1291, any 1414, [f. 73r], s/d] i mantingué l'ofici fins la seua mort, que tingué lloc entre el 6 i el 10 juny de 1449 [E-VAc, protocols notariais, 25327, 6 de juny de 1449, 10 de juny de 1449]. A més, se sap que també va sonar els orgues de la seu, almenys del 1426 al 1444 [E-VAc, 1291, any 1426, f. 130r, s/d; E-VAc, 1291, any 1444, f. 45r]. Així mateix, va fer treballs de manteniment en aquests instruments i va col·laborar amb el mestre orguener Jaume Gil en la construcció d'un orgue petit [vegeu Francesc VILLANUEVA SERRANO, «The great organ of Valencia cathedral, 1460-71. A lost instrument», *The Organ Yearbook*, vol. 43 (2014), p. 9].

44. «Ítem, pagà a XXVI de setembre del dit any MCCCCXVII an March Cesolles, prevere rector de l'*ecclesia* de Robiols, per lo libre de cant d'orgue que scriu e nota ab los pergamins a obs de la dita seu, tretze florins e mitg. E haví albarà de la sua mà dictis die et anno... VII lliures, VIII sous, VI [diners]» [E-VAc, 1291, any 1417, f. 86r]. De Cesolles se sap que el 4 de juny de 1404 era simplement tonsurat quan ser recomanat pels jurats de València al papa cismàtic Benet XIII perquè rebera algun benefici al regne de València, per a la qual cosa es va destacar la seua vinculació en matèria de cant pla i d'orgue a l'escola de cant de la seu valenciana i la seua competència com a escriptor de *littera formata* [E-VAA, g³-8, f. 56v-57r; l'existència d'aquest document ja va ser citada dins José SANCHIS Y SIVERA, «La enseñanza en Valencia en la época foral», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. 108 (1936), p. 176]. El 8 de febrer del 1406, son pare, Marc Cesolles, corredor de València, va actuar de procurador seu per tal que rebera una vicaria perpètua a Xàtiva que acabava de quedar vacant [E-VAc, 3672, s/f]. Segons el prior de Santa Maria la Major de Saragossa en una carta datada el 21 de març de 1412, «Marcos Cesolles» havia estat al costat de Benet XIII durant el setge a què fou sotmès a Avinyó, atès que durant huit anys va servir a la torre principal del pont d'aquesta ciutat [Ovidio CUELLA ESTEBAN, *Bulario aragonés de Benedicto XIII*, vol. III: *La curia de Peñíscola (1412-1423)*, p. 49].

45. «Ítem, pagà an Çolina e a sos companys per comprobar lo dit libre de cant dos florins. E reebe'ls mossèn Pero Sánchez, sotscabiscol... I lliura, II sous» [E-VAc, 1291, any 1417, f. 86r]. Çolina ja era prevere de València el 1406 i portava dos anys fent les misses en una capella de la seu instituïda pel difunt Bernat de Remolins [E-VAc, 3672, 1 de desembre de 1406, s/f].

46. Guillem Çolina serà posteriorment, des del 1437 al 1450, el substitut en la rectoria de les escoles del cant de la seu. Va rebre el primer nomenament el 13 d'abril de 1437 i el darrer el 24 d'abril de 1450 [E-VAc, 3533, f. 33r-34v, 114r-116v]. Vegeu l'apèndix.

47. «Ítem, pagà [el 18 de novembre de 1417] an Domingo Crespi per il·luminar lo libre de cant d'orgue damunt dit que ha scrit mossèn en Cesolles a obs de la dita seu, quaranta-cinch *solidos* e sis diners. Haví albarà de la sua mà... II lliures, V sous» [E-VAc, 1291, any 1417, f. 86v]. Una completa biografia d'aquest rellevant il·luminador, actiu a València des del 1373 fins al 1438, pot trobar-se en Nuria RAMÓN MARQUÉS, *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica (1290-1458)*, p. 128-137.

volum fou enquadernat, entre el gener i l'abril del 1418, per un relligador de llibres anomenat Carcassona.⁴⁸

Només unes setmanes més tard, el 22 de juny de 1418, el músic valencià Antoni Sanç va prendre possessió d'un canonicat i pabordia a la catedral.⁴⁹ Sanç havia ingressat el 1399 en la capella de Martí l'Humà com a escolà i, posteriorment, havia ascendit als oficis d'organista i de cantor. Després del canvi dinàstic va continuar servint Ferran I (1412-1416) i, en el moment de la presa de possessió a la seu valenciana, formava part de la capella del nou rei Alfons V el Magnànim (1416-1458).⁵⁰ El monarca va haver de pugnar durament per la concessió de la canongia al seu capellà amb el mateix papa Martí V, qui pretenia adjudicar la prebenda a l'erudit Felip de Malla.⁵¹ Sembla que, després de rebre el canonicat, Sanç va conti-

48. «Ítem, pagà a Carcassona, ligador de llibres, per quèrnar lo libre nou de cant que novellament és stat fet a obs de la seu... i lliura, vii sous» [E-VAc, 1291, any 1417, f. 87v, s/d]. Potser es tractava del neòfit Simó de Carcassona, relligador de llibres actiu el 1404 [E-VAc, 3671, s/f, 7 d'abril de 1404].

49. E-VAc, vol. 3533, f. 1v. Sanç ja estava fent gestions prèvies a València sobre aquest assumpte durant els mesos de març i d'abril de 1417 [E-VAc, 3657, 26 i 27 de març de 1417, 22 d'abril de 1417]. La seua condició de valencià («Antonio Sanctii, clerico Valentie») pot comprovar-se dins Higini ANGLÈS, «Gracian Reyneau am Königshof zu Barcelona in der Zeit von 139... bis 1429», a *Hygini Anglès: Scripta Musicologica*, II, 1975, p. 759. Alfons el Magnànim va qualificar-lo el 16 de febrer de 1423 com «fill de la dita seu [de València]», la qual cosa podria indicar que va servir a la seu en edat infantil abans d'incorporar-se a la cort [E-VAr, Reial Cancelleria, 32, f. 5v]. A més, se sap que Sanç tenia família a València. Un nebot seu, anomenat Cristòfol Çanou, rebia el suport del rei el 1432, a prec del seu oncle, perquè obtinguera la batlia de Puçol, que estava sota litigi [E-VAr, Reial Cancelleria, 47, f. 104v]. Pilar de Insausti i Adolfo Vigil afirmen que Antoni Sanç va néixer a Xàtiva al voltant de 1380-1385 en el si de la família nobiliària del mateix cognom, malgrat que no s'aporten proves documentals d'aquesta informació [Pilar de INSAUSTI MACHINANDIARENA i Adolfo VIGIL DE INSAUSTI, *Mossén Anthoni Sanç: El guardián del Santo Cáliz*, 2017, p. 15].

50. Sobre aquest interessant personatge, vegeu fonamentalment: Higini ANGLÈS, «Gracian Reyneau am Königshof zu Barcelona in der Zeit von 139... bis 1429», a *Hygini Anglès: Scripta Musicologica*, II, 1975, p. 759, 762, 767; Higini ANGLÈS, «La música en la corte real de Aragón y de Nápoles durante el reinado de Alfonso V el Magnánimo», a *Hygini Anglès: Scripta Musicologica*, II, 1975, p. 969, 975, 979; Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la casa real catalano-aragonesa: 1336-1442*, p. 95, 97, 108-111, 250, 254, 259, 263, 274, 287; Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *El manuscrito M 971 de la Biblioteca de Catalunya (Misa de Barcelona)*, p. 189-190, 204; Vicent ROS PÉREZ, «Vitralls harmònics de la Seu de Xàtiva (2): El músic Antoni Sanç, entre els interessos de les Corts Reial i Pontifícia», *Caminem Junts*, núm. 69 (novembre-desembre 2004), p. 53-57; Matilde MIQUEL JUAN, *Retablos, prestigio y dinero: Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, p. 82-85.

51. Josep PERARNAU, *Felip de Malla: Correspondència política*, vol. I, p. 67-76. Abans de rebre la titularitat de la pabordia (del mes de setembre), el rei li la va arrendar, situació en què es trobava almenys el 20 d'abril de 1417 [Jaime RIPOLL Y VILLAMAJOR, «Colección de monumentos para escribir la historia y dar á conocer al caballero catalan, llamado comunmente Mossen Borra, que yace en el claustro de la Santa Iglesia de Barcelona», *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. II (1868), p. 81]. El mateix Sanç va gaudir de diversos altres beneficis a València o Saragossa [Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la casa real catalano-aragonesa: 1336-1442*, p. 110]. Pons i Cárcel li atribueixen el 1408 la titularitat de la rectoria de Foios i la regència de la rectoria de Sollana [Vicente PONS ALÓS i M. Milagros CÁRCEL ORTÍ, «Los canónigos de la catedral de Valencia (1375-1520). Aproximación a su prosopografía», *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 35, núm. 2 (2005), p. 947]. El 1424 es titulava canonge i ardiaca de Mallorca, però sembla que encara no havia pres possessió de les prebendes [E-VAc, 3658, 10 d'abril de 1424].

nuar en el seguici reial, la qual cosa degué afavorir l'aparició d'actituds irrespectuoses a la catedral valenciana envers els drets del canonge absent.⁵²

És versemblant que Sanç viatjara amb el sobirà en la seua primera expedició marítima a terres italianes (1420-1423).⁵³ Des d'aquests territoris, el monarca va continuar fent gestions en defensa i promoció del seu capellà a la seu de València.⁵⁴ Precisament en aquest període de probable absència, el 26 de febrer de 1420, el capítol catedralici va decidir institucionalitzar el càrrec de mestre de les escoles del cant mitjançant l'annexió a aquest d'un benefici de la seu: el primer que quedara vacant a disposició del capítol de 15 o 20 lliures de renda. No obstant això, els canonges es reservaven el dret a cessar aquest professional en qualsevol moment. En el mateix acte, el capítol valencià es referia a les dues obligacions fonamentals de l'ofici, consistents en el regiment de les escoles del cant i l'assistència als oficis.⁵⁵ Aquestes tasques seran heretades pels posteriors *mestres de capella*, denominació definitiva que tindran aquests músics catedralicis, la qual apareix a les diverses catedrals hispàniques a les acaballes del segle XV o a les primeres dècades del següent.⁵⁶ Sembla que amb aquesta mesura la seu valenciana va ser una de

52. El 27 d'abril de 1420, Sanç estava a Vinaròs amb el rei, quan aquest escrivia a la seu valenciana per a demanar que evitaren les vexacions en els assumptes del músic durant la seua absència [E-VAar, Reial Cancelleria, 31, f. 67v].

53. Alan RYDER, *Alfonso el Magnánimo: Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, p. 93-150. La marxa a Itàlia explicaria l'absència del canonge Sanç dels capítols catedralicis d'aquest període [E-VAc, 3582]. D'altra banda, Anglès afirma, encara que sense citar la referència arxivística, que en 1422 es trobava amb la resta de cantors de la capella reial [Higini ANGLES, «Gracian Reyneau am Königshof zu Barcelona in der Zeit von 139... bis 1429», a *Hygini Anglés: Scripta Musicologica*, II, 1975, p. 762].

54. L'agost del 1420, des de l'Alguer, el monarca defensava el canonicat de València de Sanç, davant les pretensions de misser Angelo de Frechino, i la candidatura del seu capellà per a l'adjudicació d'una casa capitular, per a la qual cosa disposava de gràcia papal [E-VAar, Reial Cancelleria, 31, f. 90v, 94r-94v; Matilde MIQUEL JUAN, *Retablos, prestigio y dinero: Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, p. 84]. El 16 de febrer de 1423 el rei escrivia des de Nàpols al capítol valencià, per a informar que s'havia dirigit al papa en defensa de certs privilegis de la seu a petició de Sanç i per a demanar als canonges que afavoriren el seu mestre de capella en els afers catedralicis [E-VAar, Reial Cancelleria, 32, f. 5v; diferent interpretació del document a Matilde MIQUEL JUAN, *Retablos, prestigio y dinero: Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, p. 85].

55. «Die lune XXVI februarii anni predicti [MCCCCXX]. Reverendissimus dominus episcopus et honorabile capitulum, in camera paramenti episcopalis palatii congregati, ordinarunt et volerunt quod primum vacans beneficium valoris xv vel xx librarum in anno ad presentationem, collationem seu dispositionem ipsorum communiter vel divisim pertinens adiungatur et uniatur perpetuo officio seu magistro scholarum cantus sedis; ita quod quicumque dictum officium rexerit habeat ac sibi ipsum beneficium conferatur; qui tamen dictas scholas regere ac divinis officiis in dicta ecclesia teneatur omnimode interesse. Quod tamen officium ac ipsum beneficium cum unitur fuerit ad dictorum dominorum episcopi et capituli beneplacitum et arbitrium conferatur. Ita quod toties quotiens eis fuerit bene visum possint magistrum ipsum mutare, ac ipsum officium et beneficium alio vel aliis assignare et concedere prout viderint expedire» [E-VAc, 3582, f. 139r].

56. La primera referència a esta denominació en la seu valenciana fins ara localitzada és de 1506 [E-VAc, 5688, any 1506, f. 48v]. Sobre les diferents denominacions de l'ofici als regnes hispànics i l'evolució durant el segle XV, vegeu Juan RUIZ JIMÉNEZ, «La difícil transición hacia el Renacimiento», a *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 1, 2009, p. 252.

les capdavanteres a adoptar una mesura administrativa per a l'estabilització de l'ofici de mestre a la Península, que a altres catedrals castellanes també arribaren anys més tard avalades habitualment per butlles papals.⁵⁷ No obstant la resolució capitular, fins ara es desconeix quin fou el benefici que finalment es va assignar a la catedral valenciana a l'ofici de mestre ni quant de temps va estar realment vigent aquesta disposició.

Poc després del retorn a la península Ibèrica d'Alfons el Magnànim, que s'esdevingué el desembre de 1423, el monarca va fixar el palau del Real de València com a residència principal de la cort, on va arribar a les acaballes del febrer de 1424.⁵⁸ El regress del periple italià tingué efectes favorables en la carrera àulica d'Antoni Sanç, puix sembla que fou aleshores quan va ser nomenat mestre de la capella reial i conseller personal del monarca per al qual, a més, el sobirà va reclamar una casa del capítol valencià.⁵⁹ Així mateix, la presència del músic a la seu valenciana va millorar la seua posició dins del capítol. Poques setmanes després del regress de la cort a la capital del regne, Sanç va rebre per primera vegada la titularitat de la rectoria de les escoles del cant catedralícies, que va renovar anualment, amb només tres excepcions, fins la seua mort (vegeu l'apèndix). A més, a partir d'aleshores va ser elegit pel capítol per a representar-lo en esdeveniments tan rellevants com el concili provincial de Tarragona (1424)⁶⁰ i les corts del Regne de València (1428).⁶¹ Aquestes tasques extraordinàries, que tenien lloc fora de la ciutat, podrien explicar la tria d'un altre canonge per a regir les escoles del cant els anys 1425 i 1429 i el nomenament excepcional de substituïts el 1424 i el 1425 (vegeu l'apèndix). Cal entreveure la intervenció del canonge i mestre de capella del rei en l'elecció d'almenys dos dels tres substituïts en aquest ofici capitular, Simó d'Amor i Lleonard Tallander [Tallender], atès que ambdós havien sigut companys seus com a cantors reials. Serà el darrer testimoni que tenim fins ara del

57. Per exemple, a Sevilla es va atorgar una ració al *magister puerorum* en dues fases, el 1439 i el 1454, i a Palència es va concedir una canongia al *maestro cantor* el 1465. Dues síntesis sobre aquesta qüestió, dins Juan RUIZ JIMÉNEZ, «La difícil transición hacia el Renacimiento», a *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 1, 2009, p. 325-326; Juan RUIZ JIMÉNEZ, «Cathedral soundscapes: Some new perspectives», a *Companion to music in the age of the catholic monarchs*, 2017, p. 249-252.

58. Andrés GIMÉNEZ SOLER, *Itinerario del rey Don Alonso de Aragón el que ganó Nápoles*, p. 66. Dos acords del Consell de la ciutat gratificaven el rei per l'estada a la capital del regne amb 1.000 florins mensuals [Salvador CARRERES ZACARÉS, *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino*, vol. 1, p. 68, 70].

59. Segons Anglès, el 1422 encara figura en la documentació palatina amb el títol de cantor [Higini ANGLÈS, «Gracian Reyneau am Königshof zu Barcelona in der Zeit von 139... bis 1429», a *Higini Anglès: Scripta Musicologica*, II, 1975, p. 762]. El 16 de febrer de 1423 el rei es referia a ell, simplement com a capellà reial [E-VAar, Reial Cancelleria, 32, f. 5v]. Consta ja el títol de mestre de capella el 31 d'octubre de 1424 [E-VAar, Mestre Racional, vol. 8759, s/f]. Cinc dies abans, Sanç figura en un document amb els títols de mestre i de conseller, encara que estan ratllats, en la sol·licitud reial de la casa canonical que havia sigut abans ocupada pel difunt canonge Bernat Carcí [E-VAar, Reial Cancelleria, 32, 119r-119v]. Amb tota seguretat, ja era conseller reial l'1 d'abril de 1424 [E-VAar, Mestre Racional, 12081, s/f].

60. E-VAc, 3582, f. 168r, 24 de juliol de 1424.

61. E-VAc, 3582, f. 209r, 12 d'abril de 1428.

primer d'ells amb vida, després d'una llarga trajectòria a la seu.⁶² Pel que fa a Tallander, amb qui consta que Sanç tenia una bona relació,⁶³ el seu nomenament com a substitut és l'únic testimoni explícit fins ara conegut que el vincula directament amb la seu valenciana. Aquest músic, germà d'un pintoresc personatge de la cort anomenat Antoni Tallander àlies *mossèn Borra*,⁶⁴ sembla que formava ja part de la capella de Martí I el 1407.⁶⁵ Set anys després era cantor de Ferran I i encara el 1417 exercia el mateix ofici en la capella d'Alfons V.⁶⁶ En no constar pagaments posteriors a la cort, Gómez Muntané conclou que aleshores el rei va prescindir dels seus serveis.⁶⁷ Atenent que el 5 d'abril del 1424 es trobava a València compareixent davant el notari capitular com a subexecutor triat per l'autoritat apostòlica i que aleshores posseïa la rectoria de Gorga al mateix regne valencià,⁶⁸ ara per ara cal no descartar la possibilitat que després del pas per la capella reial, o passat un temps, Tallander recalara en aquesta capital i, fins i tot, a la mateixa seu, ajudat pel canonge Sanç.

Aprofitant la presència de la cort a la ciutat de València, Antoni Sanç va compatibilitzar les tasques pròpies de rector de les escoles del cant —ni tan sols va designar substituïts— amb les de mestre de la capella reial, a més d'atendre els altres assumptes capitulars. Potser per aquest motiu, sembla que durant aquests anys el canonge músic no sempre va seguir els desplaçaments del monarca pels territoris peninsulars, sinó que va romandre a València.⁶⁹ El rei Alfons també va

62. Dels anys previs se sap que va gaudir de diversos beneficis: el 1405 era rector de Borriol [E-VAc, 3672, 5 de maig de 1405]; almenys del 1411 al 1414 era rector de Benaguasil [E-VAc, 3657, 5 de gener de 1411, 19 de març de 1414]; el 1417 era beneficiat a la seu [E-VAc, 3657, 28 de desembre de 1417]. És probable que durant uns anys no gaudira d'una de les sotscabiscologies, ja que el 6 de novembre de 1422 accedí de nou a una d'aquestes places, mitjançant una permuta amb Guillem Bernuç [E-VAc, 3582, f. 160v-161r].

63. El 26 de març de 1417, des de València Sanç l'havia nomenat procurador seu, juntament amb altres tres persones, per a gestionar la possessió d'una plaça de domer amb canongia annexa a la seu de Barcelona [E-VAc, 3657, s/f].

64. Encara que Ripoll va plantejar només la possibilitat que Lleonard fora fill de mossèn Borra, posteriorment s'ha considerat com un fet cert [Jaime RIPOLL Y VILLAMAJOR, «Colección de monumentos para escribir la historia y dar á conocer al caballero catalan, llamado comunmente Mossen Borra, que yace en el claustro de la Santa Iglesia de Barcelona», *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. II (1868), p. 104; Manuel de BOFARULL Y DE SARTORIO, *Tres cartas autógrafas e inéditas de Antonio Tallander, mossén Borra, maestro de los albardanes de D. Fernando el de Antequera*, p. 35; Higini ANGLÈS, «De cantu organico». Tratado de un autor catalán del siglo XIV», *Anuario Musical*, núm. 13 (1958), p. 7; Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la casa real catalano-aragonesa: 1336-1442*, p. 102]. Tot i això, documentalment consta que realment eren germans [Martí de RÍQUER (ed.), *Obras de Bernat Metge*, p. 212-213].

65. Martí de RÍQUER (ed.), *Obras de Bernat Metge*, p. 212.

66. GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la casa real catalano-aragonesa: 1336-1442*, p. 102-103, 107, 210.

67. GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la casa real catalano-aragonesa: 1336-1442*, p. 103.

68. E-VAc, 3658, s/f.

69. El 19 de desembre de 1431, el monarca escrivia des de Barcelona al capítol valencià dient que Sanç havia sigut cridat dies abans mitjançant una carta a acudir al servei reial i que aleshores ja es

treure partit de la presència del seu servidor en el capítol valencià, puix li va demanar que afavorira el compliment dels seus desitjos a la catedral.⁷⁰ No és gaire desraonat suposar que, en aquest temps, els intercanvis musicals entre la seu i la capella reial, amb Antoni Sanç com a màxim responsable de la música polifònica en ambdues institucions, serien intensos. No només pogueren haver intervingut a la seu alguns dels músics reials, si més no circumstancialment, sinó que és lògic pensar que el repertori que es va interpretar a la catedral i al palau del Real fora molt semblant.

Poc abans de la definitiva partença del rei Magnànim a l'encalç de la conquesta del regne de Nàpols (29 de maig de 1432),⁷¹ Sanç ja havia tornat a València des de Barcelona, on havia acudit uns mesos abans sol·licitat pel monarca, un retorn a la seua ciutat que també fou definitiu.⁷² Sanç només va sobreviure cinc anys a la segona partida cap a terres italianes del seu patró i benefactor. En aquest darrer període vital va gaudir còmodament de la possessió d'un palauet amb hort a la rodalia del palau del Real,⁷³ encara que sembla que va tenir la residència habitual en una esbargosa casa canonical.⁷⁴ El rei Magnànim va encomanar-li la custòdia de diverses joies i relíquies de la Corona, que el músic guardava en aquesta casa, entre les quals es trobava l'anomenat *Sant Calze* que encara hui es venera a la seu de València. Aquest valuós tresor tan sols fou traslladat en dipòsit a la catedral en morir el canonge Sanç.⁷⁵ Malgrat la llunyania de la cort, el monarca va mantenir-lo en el càrrec de mestre de la capella reial, almenys fins al 1435, quan encara recordava des de

trobava amb ell a la ciutat comtal. Per això demanava que el capítol concedira al seu mestre l'ofici d'obrer de murs i valls de la ciutat, que sembla que aleshores atorgava la seu [E-VAar, Reial Cancelleria, 47, f. 89v].

70. El 10 de febrer de 1430, el monarca li encomanava defensar l'adjudicació d'un benefici a la catedral valenciana al seu escolà Antoni Fuster [E-VAar, Reial Cancelleria, 40, f. 89v]. El 7 de juny de 1431, el sobirà li demanava que treballara perquè el capítol concedira una pabòrdia a Guillem Siscar [E-VAar, Reial Cancelleria, 50, f. 3v].

71. Alan RYDER, *Alfonso el Magnánimo: Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, p. 232.

72. El rei li escrivia el 22 de febrer de 1432 demanant-li que defensara el mercader Nicolau de Montagut davant el capítol valencià, que li volia fer una execució de béns [E-VAar, Reial Cancelleria, 47, f. 102r]. Així mateix, el 14 de març escrivia al seu mestre de capella per a informar-lo de les seues gestions per a afavorir el nebot de Sanç en un litigi [E-VAar, Reial Cancelleria, 47, f. 104v; E-VAar, Reial Cancelleria, 50, f. 55v-56r].

73. Poc abans de morir, va encomanar, per a la capella del seu hort, un retaule al prestigiós pintor Joan Reixach. En morir el músic i canonge abans d'estar acabada l'obra, el patrimoni reial va continuar pagant-la i fou instal·lada a la capella nova del castell de Xàtiva [José SANCHIS Y SIVERA, *Pintores medievales en Valencia*, p. XIX-XX]. Entre el 1437 i el 1447 va passar a integrar-se en el complex del Real. Més informació sobre aquesta casa i la seua història posterior pot trobar-se dins Mercedes GÓMEZ-FERRER, *El Real de Valencia (1238-1810): Historia arquitectónica de un palacio desaparecido*, p. 262-265; Pilar de INSAUSTI MACHINANDIARENA i Adolfo VIGIL DE INSAUSTI, *Mossén Anthoni Sanç: El guardián del Santo Cáliz*, p. 51-145.

74. En l'inventari dels seus béns en aquesta casa consten diversos objectes «in camera ubi dormiebat» [E-VAc, 3532, f. 38r-42r].

75. E-VAc, 3532, f. 38r-42r, 18 de març de 1436. Citat primerament dins José SANCHIS Y SIVERA, *El Santo Cáliz de la Cena*, p. 107-112.

Messina «los agradables serveys que·l dit mossèn Antoni fets nos ha».⁷⁶ Aquest destacat músic va acabar els seus dies a València el 17 de març de 1437.⁷⁷ Entre els béns que aleshores posseïa a la casa canonical hi havia «tres sisterns de pergamí de obres de cant d'orgue», «un lahüt de sonar trenquat», «un monacort ab stoig e clau», «un motle d'orgue», «dos stogs d'orgue», «un orgue de una mà desbaratat» i uns altres «dos stogs d'orgue».⁷⁸

La condició de compositor d'Antoni Sanç ja es presumia del fet que Ferran I li va encarregar, per a la seua coronació, l'escriptura d'alguns entremesos, un gènere escènic propi de l'època que solia incloure intervencions musicals.⁷⁹ A València va ser el mateix músic qui el 1432 s'interessà per participar en l'organització d'aquells que es representaven a la processó del Corpus Christi, aportant patges —potser els xiquets diputats de la seu— als reis de l'Orient perquè cantaren amb ells.⁸⁰ Afortunadament, ara es pot corroborar amb tota certesa que, no només va poder compondre aquelles peces, probablement de petit format, sinó que tingué una producció de música religiosa a diverses veus. D'això és testimoni el fet que, al poc de la mort del músic, la catedral de València va comprar al rector de la capella del palau del Real un llibre de cant d'orgue que contenia, sembla que exclusivament, obres seues.⁸¹ Aquest valuós document també converteix Sanç en el compositor valencià de música polifònica més antic fins ara conegut i a les obres d'aquest llibre en les primeres d'autor cert que se sap que s'escoltaren a la seu de la capital del regne.

76. El 7 d'abril de 1435 el rei citava Sanç amb el títol de mestre de capella quan escrivia al batlle i al governador de València perquè li facilitaren la possessió de la rectoria d'Albal [E-VAar, Reial Cancelleria, 47, f. 133r]. La condició de capellà major de la capella reial que li atribueix el capítol valencià el 18 de març de 1437 deu ser una confusió, puix aquest càrrec es reservava per ordinació del rei Pere el Cerimoniós a l'abat de Santes Creus [E-VAc, 3532, f. 38r-42r, 18 de març de 1436; sobre els oficis de la capella reial d'Aragó, vegeu Francesc VILLANUEVA SERRANO, *A la honor e mostrar stado: La música en la corte de Juan II de Aragón*, p. 102-114].

77. «Cum honorabilis Anthonius Sanç, canonicus et prepositus sedis Valencie die dominica decima septima marci anno a nativitate Domini millesimo cccc tricesimo septimo sicut Domino placuit decesserit [...]» [E-VAc, 3532, 20 de març de 1437, f. 38r-42r]. La data del traspàs proporcionada per Pilar de Insausti i Adolfo Vigil és el 18 de febrer del mateix any, però el document que citen no proporciona aquesta informació [Pilar de INSAUSTI MACHINANDIARENA i Adolfo VIGIL DE INSAUSTI, *Mossén Anthoni Sanç: El guardián del Santo Cáliz*, p. 31].

78. E-VAc, 3532, f. 38r-42r. A més posseïa 26 llibres de diverses matèries (litúrgia, literatura, gramàtica, religió, filosofia) entre els quals també hi havia un llibre en pergamí que contenia «lo cant nou». Una síntesi dels béns de l'inventari a la casa canonical pot trobar-se a Pilar de INSAUSTI MACHINANDIARENA i Adolfo VIGIL DE INSAUSTI, *Mossén Anthoni Sanç: El guardián del Santo Cáliz*, p. 35-48.

79. Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la casa real catalano-aragonesa: 1336-1442*, p. 110.

80. Manuel CARBONERES, *Relación y explicación histórica de la solemne Procesión del Corpus, que anualmente celebra la ciudad de Valencia*, p. 47-48. Entre els béns del músic a la casa canonical hi havia «una caxa d'alber en la qual havia certes barbes, e coronas e entrameses del Corpus Christi» [E-VAc, 3532, 20 de març de 1437, f. 38r-42r].

81. «Ítem, paguí al rector del Real per compra de hun libre de cant d'orgue de obres de mossèn Anthoni Sanç en pergamins... iii lliures, vi sous» [E-VAc, 1291, any 1437, f. 21v, s/d]. El pagament es feu el 3 de juliol de 1437, dia de l'anterior assentament datat de l'any en el llibre, o poc després.

La mort d'Antoni Sanç va cloure un període en el procés de conformació i consolidació de l'ofici de mestre de les escoles del cant, caracteritzat per l'absència de delegació de les funcions de rector d'aquestes escoles per part dels canonges titulars. A partir del 1437, en els capítols pasquals localitzats del segle xv i primers anys del xvi es designarà habitualment, llevat de comptadíssimes excepcions, un canonge titular i un substitut no capitular, l'anomenat més comunament *mestre de les escoles del cant*, una figura escollida pels seus mèrits musicals que garantirà una professionalitat, especialització i dedicació més gran. Aquest darrer serà l'ofici que, a partir de les acaballes de segle o començament del següent, passarà a anomenar-se *mestre de capella* a la seu valenciana.

APÈNDIX. NOMENAMENTS DE TITULAR I SUBSTITUT EN LA RECTORIA DE LES ESCOLES DEL CANT, 1392-1437

<i>Data</i>	<i>Titular</i>	<i>Substitut</i>	<i>E-VAc</i>
17-04-1392	Pere d'Alcalà	—	3548, 10r-12v
17-04-1393	Pere d'Alcalà	—	3548, 64r-65r
22-02-1394	Bartomeu Agostí	—	3548, 120r-121v
14-04-1395	Pere d'Alcalà	—	3548, 143v-144v
07-04-1396	—	—	3548, 155r-156r
27-04-1397	Simó d'Amor, Bartomeu d'Oliva	—	3548, 169r-170v
10-04-1398	Simó d'Amor, Bartomeu Julià	—	3548, 180r-180v
03-04-1399	Simó d'Amor	—	3548, 186r-187v
21-04-1400	Simó d'Amor	—	3579, 2r-3v
11-04-1401	Guerau Llançol [capitular]	—	3579, 20r-21v
17-04-1402	Berenguer Scampa [capitular]	—	3579, 33r-34v
20-04-1403	Berenguer Scampa [capitular]	Simó d'Amor, Pere d'Alcal[à]	3579, 45r-46v
02-04-1404	Pere Guitart [capitular]	—	3579, 62r-63v
26-04-1405	Pere Guitart [capitular]	—	3579, 86r-87v
15-04-1406	Berenguer Scampa [capitular]	—	3579, 101r-102v
13-04-1407	Berenguer Scampa [capitular]	—	3579, 121r-122v
27-04-1408	Jaume Borraç [capitular] ⁸²	—	3579, 158r-159v

82. Quan només mancaven dos mesos per finalitzar l'any administratiu de 1408, per motius desconeguts, el capítol va encomanar les escoles del cant al sotscabiscol Guillem Bernuç [E-VAc, 3579, f. 175v, 1 de març de 1409]. Aquest prevere ja era beneficiat a la seu el 1396 i set anys després era

<i>Data</i>	<i>Titular</i>	<i>Substitut</i>	<i>E-VAc</i>
20-04-1409	Berenguer Scampa [capitular] ⁸³	—	3579, 177r-178v
14-04-1410	Joan Martorell [capitular]	—	3579, 200r-202v
20-04-1411	Jaume Borraç [capitular]	—	3579, s/f
27-04-1412	Jaume Borraç [capitular]	—	3582, 8v-9v
27-04-1413	Pere Guitart [capitular]	—	3582, 21r-22r
18-04-1414	Pere Guitart [capitular]	—	3582, 39r-40v
09-04-1415	Pere Guitart [capitular]	—	3582, 76v-77v
30-04-1416	Pere Guitart [capitular]	—	3582, 90r-91v
22-04-1417	Pere Guitart [capitular]	—	3582, 101v-102r
19-04-1418	Pere Guitart [capitular]	—	3582, 111v-112v
27-04-1419	Pere Guitart [capitular]	—	3582, 131r-132v
17-04-1420	Cabiscol [Pere Guitart]	—	3582, 140v-142r
07-04-1421	Cabiscol [Pere Guitart]	—	3582, 145v-146v
24-04-1422	Cabiscol [Pere Guitart]	—	3582, 157r-158v
09-04-1423	Cabiscol [Pere Guitart]	—	3582, 162r-163r
28-04-1424	Antoni Sanç [capitular]	Simó d'Amor	3582, 166v-167v
17-04-1425	Miquel de Palomar [capitular]	Lleonard Tallander, mestre Mateu	3582, 177r-178v
06-04-1426	Antoni Sanç [capitular]	[en blanc]	3582, 184r-185v
29-04-1427	Antoni Sanç [capitular]	[en blanc]	3582, 197r-198v
07-04-1428	Antoni Sanç [capitular]	[en blanc]	3582, 206r-207v
31-03-1429	Simó Salvador [capitular]	[en blanc]	3582, 214r-215r
28-04-1430	Antoni Sanç [capitular]	—	3582, 229v-231r
1431	Antoni Sanç [capitular]	—	3582, 232v-233v
1432	Antoni Sanç [capitular]	—	3582, 236r-237r
1433	Antoni Sanç [capitular]	—	3582, 239r-240r
1434	—	[en blanc]	3582, 242r-243r

capellà de la reina Maria de Luna [E-VAc, 3664, 24 de març de 1396; E-VAc, 3671, 10 de novembre de 1403. Consta que ja posseïa una de les sotscabiscolies el 1406 [E-VAc, 3672, 15 d'octubre de 1406]. Va permutar aquesta plaça el 6 de novembre o pocs dies abans amb un benefici a l'altar de sant Antoni amb Simó d'Amor [E-VAc, 3582, f. 160v-161r]. Va gaudir de la rectoria de Xirivella almenys en el període 1423-1437 [E-VAc, 3658, 11 de desembre de 1423; E-VAc, 3532, 17 de maig de 1437].

83. En morir Scampa durant aquest mateix any, el capítol va nomenar per a aquesta responsabilitat el canonge Jaume Borraç [E-VAc, 3579, f. 188r, 31 de juliol de 1409].

<i>Data</i>	<i>Titular</i>	<i>Substitut</i>	<i>E-VAc</i>
1435	Antoni Sanç [capitular]	[en blanc]	3582, 245r-246r
14-04-1436	Antoni Sanç [capitular]	[en blanc]	3533, 8r-11v
13-04-1437	Francesc Rovira [capitular]	Guillem Çolina	3533, 21r-23r

BIBLIOGRAFIA

- ANGLÈS, Higini. *El còdex musical de Las Huelgas*. Vol. I. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya, 1931.
- «La música sagrada de la capilla pontificia de Avignon en la capilla real aragonesa durante el siglo XIV». *Anuario Musical*, núm. 12 (1957), p. 35-44.
- «“De cantu organico”. Tratado de un autor catalán del siglo XIV». *Anuario Musical*, núm. 13 (1958), p. 3-24.
- «Gracian Reyneau am Königshof zu Barcelona in der Zeit von 139... bis 1429». A: LÓPEZ-CALO, José (ed.). *Hygini Anglés: Scripta Musicologica*, II. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1975a, p. 753-763. [Primera publicació a: *Festschrift für Guido Adler*. Viena, 1930, p. 64-70]
- «La música en la corte del rey Don Alfonso V de Aragón, el Magnánimo (años 1413-1420)». A: LÓPEZ-CALO, José (ed.). *Hygini Anglés: Scripta Musicologica*, II. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1975b, p. 913-962. [Primera publicació a: *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*. Reihe 1, Band 8. Münster: Aschendorff, 1940, p. 339-380]
- «La música en la corte real de Aragón y de Nápoles durante el reinado de Alfonso V el Magnánimo». A: LÓPEZ-CALO, José (ed.). *Hygini Anglés: Scripta Musicologica*, II. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1975c, p. 963-1028. [Primera publicació a: *Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, vol. IX (1961), p. 81-142]
- BOFARULL Y DE SARTORIO, Manuel de. *Tres cartas autógrafas e inéditas de Antonio Tallander, mossén Borra, maestro de los albardanes de D. Fernando el de Antequera*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico de Jaime Jepús, 1895.
- CARBONERES, Manuel. *Relación y esplicación histórica de la solemne Procesión del Corpus, que anualmente celebra la ciudad de Valencia*. València: Imp. de J. Doménech, 1873.
- CARRERES ZACARÉS, Salvador. *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino*. Vol. 1. València: Imprenta Hijo de F. Vives Mora, 1925.
- CLIMENT, José. «La capilla de música de la catedral de Valencia». *Anuario Musical*, núm. 37 (1982), p. 55-69.
- «Las capillas musicales. La transición al barroco». A: *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Prensa Alicantina: Prensa Valenciana, 1992, p. 141-160.
- «Valencia. II. Edades Antigua y Media». A: CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 10. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002, p. 646-647.

- CLIMENT, José. «Valencia. II. Edades Antigua y Media». A: CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *Diccionario de la música valenciana*. Vol. 2. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2006, p. 524-525.
- CUELLA ESTEBAN, Ovidio. *Bulario aragonés de Benedicto XIII*. Vol. III: *La curia de Peñíscola (1412-1423)*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, 2006. (Fuentes Históricas Aragonesas; 40)
- FURIÓ, Antoni. «Música i músics a la Ribera del Xúquer en la baixa edat mitjana». A: ARMENGOL MACHÍ, Pau (ed.). *Estudis històrics sobre la Ribera del Xúquer: XV Assemblea d'Història de la Ribera*. Benimodo, novembre de 2012. Benimodo: Ajuntament de Benimodo, 2015, p. 91-126.
- GIMÉNEZ SOLER, Andrés. *Itinerario del rey Don Alonso de Aragón el que ganó Nápoles*. Saragossa: Escar, 1909.
- GIRONA LLAGOSTERA, Daniel. *Itinerari del rey en Martí (1396-1410)*. Barcelona: Imprempta de Henrich y C.^a en Comandita, 1916.
- GÓMEZ-FERRER, Mercedes. *El Real de Valencia (1238-1810): Historia arquitectónica de un palacio desaparecido*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2012.
- GÓMEZ MIEDES, Bernardino (ed.). *Epitome, sive compendium constitutionum sanctae metropolitanae ecclesiae valentinae*. València: Pere Patrici Mey, 1582.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *La música en la casa real catalano-aragonesa: 1336-1442*. Barcelona: Antoni Bosch, 1979.
- *El manuscrito M 971 de la Biblioteca de Catalunya (Misa de Barcelona)*. 2a ed. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1989. [Separata del *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, x (1982-1984), 1986]
- *La música medieval en España*. Kassel: Reichenberger, 2001.
- HAYBURN, Robert F. *Papal legislation on sacred music, 95 A.D. to 1977 A.D.* Collegeville: The Liturgical Press, 1979.
- INSAUSTI MACHINANDIARENA, Pilar de; VIGIL DE INSAUSTI, Adolfo. *Mossén Anthoni Sanç: El guardián del Santo Cáliz*. València: Consell Valencià de Cultura, 2017. (Serie Minor; 7)
- JUAN LLOVET, María Elvira. *Música religiosa en los pueblos del valle de Albaida (del s. XVII hasta los inicios del s. XX)*. Vol. I. Tesis doctoral. València: Universitat de València. Servei de Publicacions, 2009.
- MIQUEL JUAN, Matilde. *Retablos, prestigio y dinero: Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. València: Universitat de València, 2008.
- OTAÑO, Nemesio. *La música religiosa y la legislación eclesiástica*. Barcelona: Viuda de J. M. Llobet, 1912.
- PERARNAU, Josep. *Felip de Malla: Correspondència política*. Vol. I. Barcelona: Barcino, 1978.
- PÉREZ DE MIEDES, Miguel (ed.). *Constitutiones sive ordinationes insignis metropolitanae ecclesiae valentinae*. València: Joan Mey, 1546.
- PONS ALÓS, Vicente; CÁRCCEL ORTÍ, M. Milagros. «Los canónigos de la catedral de Valencia (1375-1520). Aproximación a su prosopografía». *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 35, núm. 2 (2005), p. 907-950.
- RAMÓN MARQUÉS, Nuria. *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica (1290-1458)*. València: Generalitat Valenciana: Biblioteca Valenciana, 2007.

- RIPOLL Y VILLAMAJOR, Jaime. «Colección de monumentos para escribir la historia y dar á conocer al caballero catalán, llamado comunmente Mossen Borra, que yace en el claustro de la Santa Iglesia de Barcelona». *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. II (1868), p. 77-129.
- RIQUER, Martí de (ed.). *Obras de Bernat Metge*. Barcelona: Universidad de Barcelona. Facultad de Filosofía y Letras, 1959.
- ROMITA, Fiorenzo. *Jus Musicae Liturgicae*. Roma: Edizioni Liturgiche, 1947.
- ROS PÉREZ, Vicent. «Vitralls harmònics de la Seu de Xàtiva (2): El músic Antoni Sanç, entre els interessos de les Corts Reial i Pontifícia». *Caminem Junts*, núm. 69 (novembre-desembre 2004), p. 53-57.
- RUBIO VELA, Agustín. *Epistolari de la València medieval*. Vol. II. València: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «La difícil transición hacia el Renacimiento». A: GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 1. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2009, p. 319-365.
- «Cathedral soundscapes: Some new perspectives». A: KNIGHTON, Tess (ed.). *Companion to music in the age of the catholic monarchs*. Leiden: Brill, 2017, p. 242-281.
- RUIZ DE LIHORY, José. *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. València: Establecimiento Tipográfico Doménech, 1903. [Reimpresió a València: Librerías París-Valencia, 1987]
- RYDER, Alan. *Alfonso el Magnánimo: Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*. València: Alfons el Magnànim: Generalitat Valenciana, 1992.
- SAENZ DE AGUIRRE, José (ed.). *Collectio maxima conciliorum omnium Hispaniae et novi orbis, epistolarumque decretalium celebriorum, necnon plurium monumentorum veterum ad illam spectantium*. Vol. IV. Roma: Johannes Jacobus Komarek, 1693.
- SANCHIS Y SIVERA, José. *La catedral de Valencia: Guía histórica y artística*. València: Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909. [Reimpresió a València: Librerías París-Valencia, 1990]
- *El Santo Cáliz de la Cena*. València: Librería Suc. de Badal, 1914a.
- *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona: Tipografía L'Avenç: Massó, Casas & C.^a, 1914b.
- «Organeros medievales en Valencia». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. 86 (abril-juny 1925), p. 467-473.
- «La enseñanza en Valencia en la época foral». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. 108 (1936), p. 147-179, 661-696.
- *Estudis d'història cultural*. Edició a cura de Mateu Rodrigo Lizondo. València: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.
- SIERRA, Sylvie. *La vie musicale à la cathédrale de Valencia au xv^{ème} siècle*. Memòria de magisteri. París: Université de Paris-Sorbonne, 1985.
- VILLANUEVA SERRANO, Francesc. «Mateo Flecha, el Viejo, en la catedral de Valencia: sus dos períodos de magisterio de capilla (1526-1531? y 1539-1541) y su entorno musical». *Anuario Musical*, núm. 64 (2009), p. 57-108.

- VILLANUEVA SERRANO, Francesc. «The great organ of Valencia cathedral, 1460-71. A lost instrument». *The Organ Yearbook*, vol. 43 (2014), p. 7-31.
- *A la honor e mostrar stado: La música en la corte de Juan II de Aragón*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2016.
- «Una perspectiva prosopogràfica dels oficis musicals de la catedral de València en temps de Guillem de Podio, 1480-1505». *Anuario Musical*, núm. 72 (2017), p. 9-50.

LES CELEBRACIONS A GIRONA A PROPÒSIT DE LES DOBLES NOCES D'ANNA D'ÀUSTRIA AMB LLUÍS XIII I DE FELIP IV AMB ISABEL DE BORBÓ (1615)

M. MAR MIRANDA LÓPEZ

Universitat de Girona

RESUM

Les noces reials comportaven tota una sèrie de festivitats, i eren un dels grans esdeveniments que vivien els ciutadans. No es tractava només d'actes privats, sinó que també eren manifestacions que estaven dotades d'una gran càrrega política i social. El *Manual d'acords* de 1615 recull la descripció de les celebracions a propòsit de les cerimònies que festejaren aquestes dobles noces a Girona. Tenim constància dels actes cerimonials que es visqueren els dies que duraren els festeigs, i també disposem d'informació precisa sobre instrumentistes, agrupacions musicals i músics concrets. La documentació també ens proporciona dades sobre els pagaments que es feren, la qual cosa confirma l'important paper que tenia la música en els diferents actes cerimonials.

PARAULES CLAU: celebracions, Girona, noces, Anna d'Àustria, Lluís XIII, Felip IV, Isabel de Borbó.

THE CELEBRATIONS IN GIRONA FOR THE DOUBLE WEDDING OF ANNE OF AUSTRIA WITH LOUIS XIII AND OF PHILIP IV WITH ELISABETH OF FRANCE (1615)

ABSTRACT

Royal weddings involved a series of festivities and were among the greatest events experienced by the people. Indeed, such weddings were not only private ceremonies but also manifestations of enormous political and social impact. The *Manual d'Acords* of 1615 contains a description of the celebrations for this double wedding in Girona. In it we have a record of the ceremonial acts that took place on the days of the festivities as well as precise information on the instrumentalists, musical groups and specific musicians. This document

also provides information on the payments that were made, confirming the important role played by music in the different ceremonies.

KEYWORDS: celebrations, Girona, weddings, Anne of Austria, Louis XIII, Philip IV, Elisabeth of France.

La presència reial es materialitzava a través de les celebracions reials. Aquests esdeveniments estaven relacionats, normalment, amb aspectes importants de la vida del monarca o de la seva família: naixements, matrimonis i defuncions. Les noces reials suposaven tot un esdeveniment per a les ciutats, i comportaven un seguit de celebracions: banquets multitudinaris, música, balls, curses de braus i torneigs de canyes. Sempre eren reflex del poder adquisitiu dels contraents o de llurs famílies. Anaven més enllà de la cerimònia privada; eren actes d'important transcendència política i social, sobretot si eren resultat del segellament de la pau entre dos països en guerra, pràctica que es produí en més d'una ocasió entre França i Espanya.¹ Els dos països, que durant gran part dels segles XVI i XVII havien estat enemics, acabaren per ser potències aliades.² Això facilità que es concertessin matrimonis com el de Felip IV amb Isabel de Borbó³ i d'Anna d'Àustria⁴ amb Lluís XIII, enllaços que se celebraren en un període de pau entre ambdós països.⁵

Les dobles noces eren cerimònies habituals a Espanya, donat que, en paraules d'Inmaculada Arias, «se cedía una infanta para contraer matrimonio con un príncipe extranjero, se recibía una princesa extranjera como esposa».⁶ Aquest fet contribuïa a reforçar les aliances i suposava nombrosos avantatges econòmics per als reis concertants, ja que s'estalviaven les quantioses dots de les princeses.⁷ Amb

1. Bernardo José GARCÍA GARCÍA, *La Pax Hispanica: Política exterior del duque de Lerma*, Leuven, Leuven University Press, 1996; Paul C. ALLEN, *Felipe III y la Pax Hispanica, 1598-1601: El fracaso de la gran estrategia*, Madrid, Alianza, 2001.

2. Inmaculada ARIAS DE SAAVEDRA, «Ecos de las alianzas dinásticas entre Francia y España en la imprenta andaluza durante los siglos XVI, XVII y XVIII», *Tiempos Modernos*, 36 (2018), p. 304.

3. Fou filla d'Enric IV i de Maria de Mèdici. Tingué vuit fills, però només la infanta M. Teresa arribà a adulta. Isabel de Borbó fou reina consort entre el 1621 i el 1644. Vegeu Enrique JUNCEDA AVELLO, *Ginecología y vida íntima de las reinas de España*, Madrid, Temas de Hoy, 1991, p. 173-185; Carlos FISAS, *Historias de las reinas de España: La Casa de Austria*, Barcelona, Planeta, 1999, p. 63-83.

4. Fou filla de Felip III i Margarida d'Àustria i reina consort entre el 1615 i el 1643. Vegeu Emilio BELADIEZ, *Españolas reinas de Francia*, Madrid, Prensa Española, 1979, p. 279-311; Claude DULONG, *Anne d'Autriche, mère de Louis XIV*, París, Hachette, 1980; Simone BERTIÈRE, *Les reines de France au temps des Bourbons*, vol. 1, *Les deux régentes*, París, Fallois, 1996; Bartolomé BENNASSAR i Jean-Pierre DEDIEU, «Réflexions à propos de la mort d'Anne d'Autriche: le thème des vanités et des fins dernières dans l'Espagne du XVII^e siècle», a *L'âge d'or de l'influence espagnole: La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche, 1615-1666*, Mont-de-Marsan, Interuniversitaires, 1991, p. 101-112, i Bartolomé BENNASSAR, *Reinas y princesas del Renacimiento a la Ilustración: El lecho, el poder y la muerte*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 15-28.

5. ARIAS DE SAAVEDRA, «Ecos de las alianzas dinásticas entre Francia y España...», p. 310.

6. ARIAS DE SAAVEDRA, «Ecos de las alianzas dinásticas entre Francia y España...», p. 310-311.

7. Margarita GARCÍA BARRANCO, *Antropología histórica de una élite de poder: las reinas de España*, tesi doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 179.

l'intercanvi de la infanta d'Anna d'Àustria amb la princesa Isabel de Borbó, ambdues parts s'estalviaren «50000 escudos de oro del sol». Tanmateix, sí que percebren el que s'estipulava a les capitulacions matrimonials en concepte de regals del nuvi a la núvia i d'assegurança de viudetat.⁸

«Los matrimonios españoles de 1615»⁹ generaren una gran quantitat d'impressions: cròniques, assaigs, poesia cortesana, prosa apologètica, comèdies, relacions de successos, gravats, emblemes i quadres commemoratius, tant a França com a Espanya.



FIGURA 1. Noces d'Anna d'Àustria amb Lluís XIII i de Felip IV amb Isabel de Borbó.
FONT: Impressió anònima. Museu Carnavalet (París).

8. GARCÍA BARRANCO, *Antropología histórica de una élite de poder: las reinas de España*, p. 180-181.

9. Segons ARIAS DE SAAVEDRA, «Ecos de las alianzas dinásticas entre Francia y España...», p. 311, era la denominació rebuda a França.

De totes aquestes publicacions, segons Arias de Saavedra, les més singulars eren les relacions,¹⁰ en què es descrivien, de manera molt detallada, esdeveniments d'una certa solemnitat com aquests enllaços. Es pretenia informar un públic més ampli que el que podia assistir únicament a la celebració i fer, de passada, publicitat i política, la qual cosa contribuïa a guanyar adeptes a la família reial.¹¹ Segons Victoria Campo, aquesta «prensa popular» relatava els nombrosos festeigs que es feien a propòsit d'aquestes noces, lloant la monarquia o qui exercia el poder.¹²

Les dobles noces d'Anna d'Àustria amb Lluís de França i de Felip IV amb Isabel de Borbó motivaren moltes relacions, tant espanyoles com franceses. López Maldonado n'escribí dues el 1615 que es publicaren a Barcelona: *Relacion verdadera y digna de eterna memoria del razonamiento que hizo la magestad del Rey don Phelipe nuestro señor a la serenissima reyna de Francia su hija, de las discretas y amorosas razones que entre los dos passaro[n] y de como a todos los consejos y avisos de su padre le respondio aguda y discretamente antes de partirse a San Juan de Luz donde sehan de ver y juntar las dos magestades española y francesa*¹³ i *Los grandiosos desposorios de la Sereenissima [sic] Infanta de España, con el Christianissimo Luys Rey de Francia 13 y la sumptuosa jornada que el Duque de Lerma ha hecho a la raya de Francia acompañando a la señora Infanta hasta la entrega, y las grandes fiestas que se han hecho el día que salieron desta ciudad de Burgos sus Magestades*.¹⁴

10. VÍCTOR INFANTES, «¿Qué es una relación? (Divagaciones varias sobre una sola divagación)», a M. Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA, Henry ETTINGHAUSEN, Víctor INFANTES i Augustin REDONDO (coord.), *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*, París i Alcalá de Henares, Publications de La Sorbonne i Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996, p. 203-216; Augustin REDONDO, «Les relations de sucesos dans l'Espagne du siècle d'or: un moyen privilégié de transmission culturelle», a *Les médiations culturelles*, 1989, p. 55-67, coll. «Cahiers de l'UFR d'Études Ibériques et Latino-Américaines», 7. Segons LUIS CABRERA DE CÓRDOBA, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1997, p. 21 (ed. facsímil, Madrid, Impr. de Martín Alegría, 1857) i M. Teresa ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, «El viaje de las reinas austriacas a las costas españolas. La travesía de Mariana de Austria», a Pierre CIVIL, Françoise CRÉMOUX i Jacobo SANZ (ed.), *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750): Actas del IV Coloquio Internacional sobre Relaciones de Sucesos (París, 23-25 de septiembre de 2004)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008, p. 3, els autors de les relacions acostumaven a tenir càrrecs o oficis vinculats amb algun membre de la noblesa, algun príncep de l'Església o de la Corona.

11. ARIAS DE SAAVEDRA, «Ecos de las alianzas dinásticas entre Francia y España...», p. 303.

12. VICTORIA CAMPO, «La historia y la política a través de las relaciones en verso en pliegos sueltos del siglo XVII», a M. Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA, Henry ETTINGHAUSEN, Víctor INFANTES i Augustin REDONDO (coord.), *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*, p. 19-32.

13. JUAN LÓPEZ MALDONADO, Barcelona, Esteve Lliberós, 1615. Biblioteca Nacional de España, Madrid, R/12570 i Biblioteca de la Universitat de Barcelona, Àrea de Reserva, B-59/3/42-43.

14. LÓPEZ MALDONADO, Barcelona, Esteve Lliberós, 1615. Biblioteca de la Universitat de Barcelona, Àrea de Reserva, B-59/3/42-41. Vegeu Ana María MALDONADO CUNS, «La relación verdadera de López Maldonado y su paralelismo con las relaciones de la época para explicar la boda de Ana de Austria y Luis de Borbón», a Jorge GARCÍA LÓPEZ i Sònia BOADAS (ed.), *Las relaciones de sucesos en los cambios políticos y sociales de la Europa moderna*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, p. 86. Aquestes relacions es troben a la Biblioteca de la Universitat de Barcelona, Àrea de Reserva, dins un volum factici.



FIGURA 2. Juan LÓPEZ MALDONADO, *Los grandiosos desposorios de la Sereenissima* [sic] *Infanta de España, con el Christianissimo Luys Rey de Francia 13 y la sumptuosa jornada que el Duque de Lerma ha hecho a la raya de Francia acompañando a la señora Infanta hasta la entrega, y las grandes fiestas que se han hecho el día que salieron desta ciudad de Burgos sus Magestades*, Barcelona, 1615.

FONT: Biblioteca de la Universitat de Barcelona, Àrea de Reserva, B-59/3/42-41.

Són també barcelonines les relacions *Los desposorios y casamientos del Principe de las Españas, nuestro Señor Don Felipe, Quarto deste nombre, con la serenissima Madama Ysabel de Bourbon, hija mayor de los Reyes Christianissimos de Francia, con todas las ceremonias que en esto passaron, desde diez y siete de Octubre, hasta diez y ocho, que se celebraron los dichos desposorios y casamientos. Esta es la mas verdadera Relacion de las que va[n] Impressas que se ha escrito de vista*¹⁵ i la *Relacion de los casamientos del Principe de las Españas, nuestro señor don Felipe, quarto deste nombre, con la serenissima madama Ysabel de Borbon, hija mayor de los Reyes christianissimos de Francia, con todas las ceremonias, que en esto passaron*.¹⁶

15. Barcelona, per Lorenço Deu, 1615. Biblioteca de los herederos del duque de T'Serclaes, B1 - Relaciones sueltas, núm. 3.

16. Barcelona, per Lorenço Deu, 1615. Biblioteca de los herederos del duque de T'Serclaes, A - Caixa 4, núm. 169.

Inmaculada Arias de Saavedra fa referència a cinc relacions andaluses impreses que descriuen aquestes noces reials, quatre a Sevilla i una a Granada.¹⁷ Hem de tenir present que Sevilla era la ciutat més important d'Andalusia i que, gràcies al monopoli del comerç amb les Índies, també tenia un paper importantíssim a Espanya. Gaudia de la impremta com a innovació tecnològica des de l'última dècada del segle XV, i va esdevenir el primer centre impressor i abastador del país i de l'Amèrica hispana durant el segle XVI. També Granada, tot i que en menor mesura, era una ciutat important que tenia impremta, i arribà a la seva màxima expansió durant el segle XVIII.¹⁸ Segons Arias, les relacions sevillanes, tot i ser publicades en imprentes diferents, semblen estar pensades com a narracions successives entre elles. La primera relata el casament per poders de la infanta Anna a Burgos, abans de marxar cap a França.¹⁹ L'altra relació, *Segunda relacion*, que completa l'anterior, explica el casament per poders d'Isabel de Borbó i Felip IV a Bordeus, que va tenir lloc de manera simultània al de Burgos.²⁰

Segons Arias de Saavedra, se'n va publicar una còpia a Granada aquell any, tot i que no porta l'apel·latiu de *segona*, per ser l'única que es va publicar a la ciutat.²¹ La tercera relació, publicada a Sevilla, feia referència a les festivitats que van tenir lloc a Burgos i a la renúncia d'Anna d'Àustria als drets a la corona espanyola. També es relata la marxa del seguici cap a França, per tal d'entregar la princesa.²² La quarta relació és un complement de l'anterior; s'hi relata el lliurament de la infanta i la rebuda de la princesa a Irun.²³

17. ARIAS DE SAAVEDRA, «Ecos de las alianzas dinásticas entre Francia y España...», p. 317.

18. ARIAS DE SAAVEDRA, «Ecos de las alianzas dinásticas entre Francia y España...», p. 307.

19. CLEMENTE HIDALGO, *Relacion de los felicissimos casamientos de los Reyes, y Principes de España, y Fràcia, quien fueron los interpretes, los prelados que los desposaron, las solennes fiestas que se hizieron, y las personas de titulos que se hallaron en ello... y otras cosas notables, y de mucho gusto*, Sevilla, 1615. Biblioteca Universitaria de Sevilla, A 109/085 (078).

20. FRANCISCO LYRA BARRETO, *Segunda relacion de los casamientos del Principe de las Españas, nuestro señor don Felipe Quarto deste nombre, con la serenissima Madama Ysabel de Bourbon, hija mayor de los Reyes Christianissimos de Francia, con todas las ceremonias, que en esto passaron*, Sevilla, 1615. Biblioteca Universitaria de Sevilla, A 109/085 (079).

21. ARIAS DE SAAVEDRA, «Ecos de las alianzas dinásticas entre Francia y España...», p. 310, es refereix a la *Relacion de los casamientos del Principe de las Españas nuestro Señor don Felipe, quarto deste nombre, con la serenissima madama Ysabel de Borbon, hija mayor de los Christianissimos Reyes de Francia, cò todas las ceremonias que en esto passaron desde 17 de Octubre hasta 18, q' se celebraron los dichos casamientos, este año de 1615*, amb llicència, a Granada, per Martín Fernández, al carrer d'Ossorio.

22. ALONSO RODRÍGUEZ GAMARRA, *Tercera relacion de los felicissimos casamiètos del Principe Don Filipe nuestro señor con la serenissima Madama Ysabela de Borbò, y del Christianisimo Ludouico Rey de Francia cò la Reyna doña Ana Maria de Austria. Y de la renunciacion que hizo de sus derechos a España en el Rey y su padre, señor nuestro. La salida de Burgos a su viage hasta donde va su Magestad con su hija, y espera de la serenissima Princesa de España*, Sevilla, 1615.

23. CLEMENTE HIDALGO, *Relacion del efecto de la jornada del Rey don Felipe nuestro señor, y del entrego de la Christianissima Reyna de Francia, doña Ana Mauricia de Austria, su hija, y del recibo de la serenissima Princesa madama Isabela de Borbon: las ceremonias que en este acto uvo de la una y otra parte y su conclusión. Todo lo cual fue en Irun, lunes 9 de Noviembre de este presente año. Y de la*

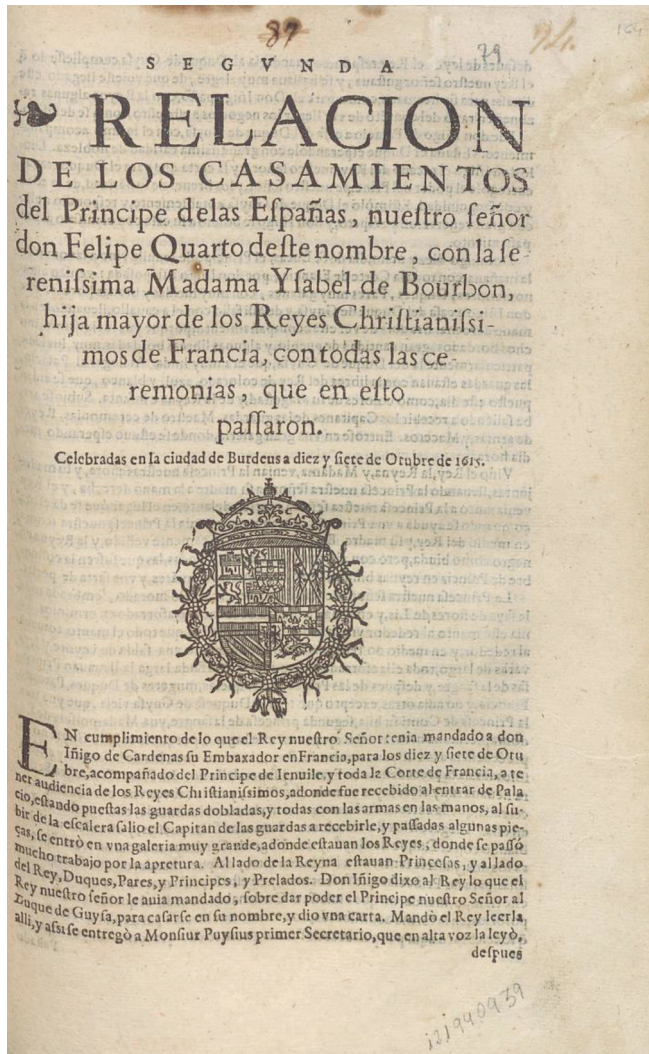


FIGURA 3. Francisco LYRA BARRETO, *Segunda relacion de los casamientos del Principe de las Españas, nuestro señor don Felipe Quarto deste nombre, con la serenissima Madama Ysabel de Bourbon, hija mayor de los Reyes Christianissimos de Francia, con todas las ceremonias, que en esto passaron*, Sevilla, 1615.
 FONT: Biblioteca Universitaria de Sevilla, A 109/085 (079).

partida a Francia y buelta del Rey nuestro señor con su nueva hija, Sevilla, 1615, f. 2 hs. Biblioteca Nacional de Madrid, VC/226/54.

També generaren relacions els llargs preparatius de les noces, donat que els matrimonis es concertaren el 1611²⁴ i les capitulacions se signaren un any més tard.²⁵ Aquest últim tràmit, portat a terme pel duc de Pastrana a París, es feu públic a la *Relacion de la audiencia que se le dio al Principe de Merito, Duque de Pastrana embaxador extraordinario, en Paris por los Cristianissimos Reyes de Frâcia*.²⁶ Paralelament, a Espanya se signaren les capitulacions entre Anna d'Àustria i Lluís de Borbó, descrites a la *Relacion verdadera de las capitulaciones se hizieron entre el principe nuestro señor y la infanta de Francia, y de la infanta de España con el rey de Francia*.²⁷

López Maldonado escriví una altra relació, *Relacion verdadera y digna de eterna memoria del razonamiento que hizo la magestad del Rey don Phelipe nuestro señor a la serenissima reyna de Francia su hija, de las discretas y amorosas razones que entre los dos passaro[n] y de como a todos los consejos y avisos de su padre le respondio aguda y discretamente antes de partirse a San Iuan de Luz donde sehan de ver y juntar las dos magestades española y francesa*,²⁸ aquesta en vers, a propòsit d'una conversa que mantingué el rei Felip III amb la seva filla, Anna d'Àustria, en què es mostra la tristesa que li produïa la seva marxa. Així mateix, el rei acompanyà la seva filla a una llegua de Burgos, segons López Maldonado i a mitja llegua, fins a Nostra Senyora de Gamonal, segons Hidalgo.²⁹

La *BREVE RELACION | VERDADERA, DEL DEPARTIMIENTO de sus Magestades, la qual se ha hecho en Fuente Rabia [sic] a los nueue del mes de Nouiembre de 1615. En la qual dà razon de todas las grandezas q se hizieron: y de como se abraça-lron dentro de vnos artificiosos barcos, en mediodel Rio que diuide España y Francia, y dellacompañamiento que les hizieron*,³⁰ publicada també a Barcelona, relata la partida de la princesa des d'Hondarribia.

Miguel Zabaleta, vicari de Renteria, relata l'intercanvi que es feu de les princeses a la *Relacion verdadera de la jornada que su Magestad del Rey don Filipe Tercero de España, hizo a la Provincia de guipúzcoa; su recibimiêto por ella: y en-*

24. Enrique MARTÍNEZ RUIZ (et al.), *Atlas histórico de España*, vol. 1, Madrid, Istmo, 2000.

25. MALDONADO CUNS, «La relación verdadera de López Maldonado y su paralelismo con las relaciones de la época...», p. 87.

26. Impres a Madrid, per Alonso Martín, 1612. Biblioteca de la Universitat de Sevilla, A 109/085 (081), A 110/127 (26), i Biblioteca Nacional de Madrid, VE/1383-7.

27. LÓPEZ MALDONADO, *Relacion verdadera de las capitulaciones se hizieron entre el principe nuestro señor y la infanta de Francia, y de la infanta de España con el rey de Francia*, Barcelona, per Gabriel Graells, 1612. Biblioteca de la Universitat de Barcelona, Àrea de Reserva, B-59/3/42-40.

28. LÓPEZ MALDONADO, Barcelona, Esteve Lliberós, 1615. Biblioteca Nacional de España, Madrid, R/12570 i Biblioteca de la Universitat de Barcelona, Àrea de Reserva, B-59/3/42-43.

29. HIDALGO, *Relacion de los felicissimos casamientos de los Reyes, y Principes de España, y Frâcia, quien fueron los interpretes, los prelados que los desposaron, las solennes fiestas que se hizieron, y las personas de titulos que se ballaron en ello, la victoria y que tuno el gran Mariscal de Francia contra el Principe de Condè reuelado contra su Rey, y otras cosas notables, y de mucho gusto*, Sevilla, 1615. Biblioteca Universitaria de Sevilla, A 109/085 (078).

30. Barcelona, per Lorenzo Deu, 1615. Catálogo y Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos, CBDRS 0006993.

*tregas de las serenissimas D Ana de Austria Reina de Francia, y Madama Isabela de Borbón Princesa de España, en el río Bidasoa. Todo celebrado desde treynta de octubre, q en ella entrarõ, hasta diez y seys de Noviembre, que salieron.*³¹ També es donen detalls d'aquest intercanvi de princeses a la relació francesa *Description, de ce qui a este'fait aux passages des serenissimes Princesses Elizabet de France, vers le Royaume d'Espagne, & de Madame Anne d'Autriche vers le Royaume de France, qui furent faicts au pas de Behobia, separant les deux Royaumes, le Lundy 11. Novembre 1615 à trois heures apresmidy.*³²

Les noces se celebraren el diumenge 18 d'octubre a Burgos. Segons Maldonado Cuns, citant López Maldonado, cap a les nou del matí, un gran nombre de persones formà un seguici que anà fins al palau del duc de Lerma: «guardas, oficiales, lacayos, pajes, gentiles, hombres aderezados con “mucho oro”, el caballerizo, mozos, litereros [...]»,³³ ordenats en funció del seu «status i situs».³⁴ A les onze del matí el seguici sortí del palau cap a l'església major de Burgos. El duc del Lerma serví de «bracero»³⁵ a la infanta Anna d'Àustria i alhora fou el representant de Lluís XIII,³⁶ la cerimònia acabà a les dues de la tarda. Després, els monarques menjaren en públic, per tal de compartir els festeigs amb els ciutadans i, de passada, fer publicitat de la monarquia. Aquell mateix dia se celebraren els enllaços entre Isabel de Borbó i el príncep Felip a Bordeus, representat per poders pel duc de Guisa.³⁷ A la nit es feren balls i màscares als llocs per on passava el seguici.

El dilluns 19 d'octubre, el duc de Lerma celebrà un banquet amb molts convidats. Segons Maldonado Cuns, citant López Maldonado, «se sirvieron más de seicientos platos». El mateix dilluns també hi hagué jocs de canya de «capa y gorra» i es feren «toros a la plaza mayor».³⁸

No tenim notícies de relacions gironines, però sí que sabem com es festejaren aquests enllaços a Girona, gràcies al *Manual d'acords*³⁹ de 1615, en què es re-

31. MALDONADO CUNS, «La relación verdadera de López Maldonado y su paralelismo con las relaciones de la época...», p. 95.

32. Tolosa, impr. Jean Boude, 1615. Biblioteca Nacional de França, FRBNF 36288999. Seguint MALDONADO CUNS, «La relación verdadera de López Maldonado y su paralelismo con las relaciones de la época...», p. 95, hi ha una errada a «lundy 11 Novembre», donat que hauria de ser 9 de novembre, p. 95.

33. MALDONADO CUNS, «La relación verdadera de López Maldonado y su paralelismo con las relaciones de la época...», p. 89.

34. Carmelo LISÓN TOLOSANA, *La imagen del rey: Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 133.

35. Segons el *Diccionario de la Real Academia Española*, «hombre que da el brazo a otra persona, comúnmente a una señora, para que se apoye en él».

36. MALDONADO CUNS, «La relación verdadera de López Maldonado y su paralelismo con las relaciones de la época...», p. 89.

37. MALDONADO CUNS, «La relación verdadera de López Maldonado y su paralelismo con las relaciones de la época...», p. 90.

38. MALDONADO CUNS, «La relación verdadera de López Maldonado y su paralelismo con las relaciones de la época...», p. 91.

39. Els manuals d'acords del Consell són llibres de registre de tots els acords presos pel Consell de la ciutat i, posteriorment, pel ple de l'Ajuntament. En aquests documents també s'hi troba in-

cull la descripció de les festivitats a propòsit d'aquests enllaços. Girona era una de les principals capitals del Principat de Catalunya i, com a tal, era la candidata perfecta perquè s'hi celebrassin multitud de cerimònies.

El 24 d'octubre el rei envià un carta als jurats per informar la ciutat de la bona notícia de les dobles noces dels seus fills.

El Rey

Amados y fieles nuestros. Importando lo que se dexa considerar el buen suceso de los casamientos del principe y Reyna infanta mis muy caros y muy amados hijos de que ja teneys notitia, y siendo tan necessario en estas ocasiones implorar el auxilio divino para que mayor se encaminen y dispongan, desseo que se haga esto en todas las ciudades villas y lugares destos principados y condados por medio de una missa cantada y processiones generales y assi os encargo y mando que en lo que os tocara ordeneis que se executa y cumpla luego con mucho fervor y devocion. Datts en Burgos a XXIII de octubre MDCXV Yo el Rey.⁴⁰

Després de rebre la carta, els jurats triaren els comissaris que havien d'anar al capítol de la seu per fer ambaixada i transmetre el contingut d'aquesta, i poder, així, portar a terme el que el rei demanava. El capítol respongué que normalment era ell qui rebia les cartes reials i que «no entenen fer ningunes demostracions», fins que no tinguessin notícies del monarca. Atesa la resposta, es feu una ambaixada al bisbe per tal de comunicar-li el contingut de la missiva i el que havia passat amb el capítol. Els ambaixadors deixaren la carta al bisbe i aquest determinà que ell mateix intercediria per arribar a un acord amb el capítol, i prometé tornar la resposta als jurats⁴¹ «dins poch dies»; aquesta es tornà el 2 de desembre a través del seu oficial. El capítol es mantingué en la posició inicial, així és que els jurats miraren de solucionar el mateix dia l'assumpte. Arribats finalment a un acord, s'establí celebrar «tres dies arreu» un ofici cantat cada dia «ab musica y ab tota la solemnitat possible» i fer una processó «ab molta pompa», tal com es feia el dia de Corpus. Havien d'assistir-hi totes les confraries amb les seves banderes i lluminàries, l'àliga, el gegant, la gegantessa, el drac, el dragolí i la mulassa. S'havia de partir primer de la basílica de Sant Feliu, i continuar per aquelles esglésies i monestirs que determinaren els jurats. Es feu una crida, per tal de fer extensiva aquesta informació a tots el gironins.

Lo mateix die a la qual han fet entendra totes les dalt dites coses per aquels aconsellen lo que sie del mes del servey de deu nostre señor y desa magestat, la qual promanada aconsella a dits señors jurats que atteses dites respostes ques fessen celebrar tres dies arreu un offici cantat solempne cada dia ab musica y ab tota la solemnitat possible y que sie feta cada die de dits tres dies una professo ab molta pompa ab

formació sobre l'organització de l'Ajuntament de Girona, el Govern i l'Administració de la ciutat. El manual més antic és de 1346 i el més recent és contemporani. La majoria de vegades es recull un manual per any.

40. Arxiu Municipal de Girona (AMGi), *Manual d'acords*, 1615, f. 154r.

41. Els jurats foren Hieronim Andreu, Seraphi Sunyer, Lorens Font i Antoni Laudes.

que y asistescan totes les confraries, banderas, luminaria, aguila, jagant, jagantessa, drag, dragoli y mulassa axi y conforme se fa ab la professo de Corpus, y ques comensa primer en la iglesia de Sant Feliu, y apres en les altres que aparexera a dits señors jurats y ques fasse crida publica notificant al poble dites coses.⁴²

A la crida, que es publicà al so de tubes i dos anafils, es convidava a mostrar les alegries que la notícia havia de despertar en els «fidelissims vassalls», de manera que havien de donar les gràcies a Déu i «suplicar a la divina clemencia».⁴³ Els jurats arribaren a l'acord amb el capítol que el dissabte següent, dia 29, després de les vespres, s'havia de cantar de manera solemne el *Te Deum laudamus* a Sant Feliu. El veguer Galceran de Llupià i el ciutadà Joan Bas, batlles de la ciutat, establiren que tothom, fos home o dona i amb independència del seu estament, grau o condició, havia d'assistir el dissabte a la basílica de Sant Feliu, quan les campanes toquessin, per sentir el *Te Deum laudamus*. Els pabordes i confreres estaven citats a la una a la casa de la ciutat amb les seves banderes i ciris per acompanyar, així, els jurats a escoltar l'ofici i a formar part de les processons que es feren, i multaven amb deu sous qui no ho complís.

[...] dits señors jurats manen a tothom generalment de qualsevol estament, grau o condició sien que lo dit die de dissapte mes propvinent quant les campanes de la iglesia de Sant Feliu tocan tothom e tota dona vagen en dita iglesia de Sant Feliu per hoyr les solemnes vespres en lo dit himne Tedeum laudamus y que tots los pabordes y confreres dels officis de dita ciutat dit die de dissapte a la una hora apres mig die sien en la Casa del Consell de dita ciutat ab llurs banderes per acompanyar als dits señors jurats a la dita solemnitat.⁴⁴

De la mateixa manera, el diumenge, s'havia de celebrar també a Sant Feliu l'ofici cantat amb orgue i, a la tarda, una processó solemne. L'endemà dilluns, la missa i la processó havien de tenir lloc al monestir de predicadors.⁴⁵ El dia següent, el dimarts, s'havia de celebrar un ofici i també una processó, aquesta vegada, al monestir de Sant Francesc. Durant els dies que duraven les festes hi havia la presència del drac, el gegant, la gegantessa, l'àliga i altres animals.

Y lo endema dimars se fara tambe offici cantat en la iglesia del monestir de Sanct Francesch ahont no res manco se fara encontinent celebrat dit ofici tambe solemne professo y lo ambit y claustres de aquell, e la dita ciutat dits dies de dissapte diumenge dilluns y dimars traura lo drag jagant, jagantessa aguila, y altres animals que te per regosyar per totes les vies possibles dites solemnes professons y festivitats.⁴⁶

42. AMGi, *Manual d'acords*, 1615, f. 154v.

43. AMGi, *Manual d'acords*, 1615, f. 164v.

44. AMGi, *Manual d'acords*, 1615, f. 164v-165r.

45. Convent de Sant Domènec.

46. AMGi, *Manual d'acords*, 1615, f. 165r.

Tothom havia de fer festa el dissabte, el dilluns i el dimarts, fins a migdia. Les portes dels obradors havien d'estar tancades, sota pena de deu sous a qui ho contravingués. També es castigava tot aquell que no netegés els carrers, corts i places per on passaven els jurats. Qualsevol que anés a les processons havia d'estar a disposició dels «regidors», elegits per a l'ocasió, i es multava tot aquell que no ho complís. Els ciutadans havien d'arraconar el dol, mostrar gran alegria i fer balls i altres solços. Estaven autoritzats a disfressar-se i podien fer «mascaras be honestament»; durant aquests dies, la gent havia de vestir-se amb les seves millors robes. També s'autoritzava a fer lluminàries, llanternes «e, de falles teya y altres coses», tal com s'acostumava a fer.

Item que tothom hage y dega fer festa dits dissapte dilluns y dimars fins al mig die y tenir tancades les portes y obradors sots dita pena de deu sous a quiseu y tambe sots dita pena hagen en dits dies de agranar, mundar y natejar los carrers llochs y plasses per hont passaran dits señors y jurats. Item que tot hom que anira en dites solemynes professons hagen de estar a ordinacio dels regidors per dits señors jurats perço elegits y deputats sots dita pena. Item que tots los dits dies de dissapte diumenge, dilluns y dimars tots los poblats de dita ciutat homens y dones y llurs familias posen lo dol que aporten y monstren gran alegria y fassen balls y altres solassos honests y ques puguem desfressar y fer mascaras be y honestament. Item que tots los dits dies a les nits tothom fasse lluminaries altres alegries ab lluminarias de llanternes e, de falles teya y altres coses segons que per semblants cosas es acostumat. Item que durant los dalt dits dies tothom se vesta lo millor que pora per demonstracio de dita alegria.⁴⁷

El 16 de desembre de 1615 es documenta al *Manual d'acords* del mateix any una ordinació, a propòsit de les cerimònies de les dobles núpcies dels prínceps, Anna amb el rei de França Lluís XIII i Felip IV amb Isabel de Borbó. Durant aquells dies, la ciutat havia de compartir la joia amb els matrimonis amb motiu de les seves noces; és per això que s'havien de fer processons, pregàries i alegries. El primer dia de celebracions, el dissabte 19 de desembre, cap a migdia, s'havien de llançar davant la casa de la ciutat, «los mascles ço es sis» i les cobles de ministrils hi havien de ser una estona abans, així com els trompetes, els tabals, els mosqueters i els arcabussers; els músics acompanyaven els jurats, el secretari, el síndic i el clavari a escoltar les vespres fins a Sant Feliu. També formaven part de la comitiva les confraries, amb les seves lluminàries i banderes. Acabades les vespres, el seguici baixava per les escales de Sant Feliu, continuava pel carrer dels Perolers, pel carrer de les Ballesteries, per la plaça de les Cols i pel carrer de l'Abeurador, fins a arribar a la casa de la ciutat.⁴⁸

47. AMGi, *Manual d'acords*, 1615, f. 165r-165v.

48. El recorregut variava poc respecte del que se seguia el dia de Corpus, que començava a la catedral.

Primo que la vigilia die de dissapte mes propvinent que comptarem a 19 del corrent mes de decembre al mig die se ha de tirar devant la Casa la ciutat los mascles ço es sis y que totes les cobles dels ministrils sien en dita casa y ha sonar una estona y les trompetes y tabals y los moscaters y arcabusses y fer salva, devant dita Casa de la ciutat y dels señors jurats secretari sindich y clavari. Lo apres dinar tenen de esser en dita Casa de la ciutat los musichs per acompanyar a vespres en Sanct Feliu als señors jurats ab les confraries luminaries y banderes y lo dit die se daran les vergues y venint apres de vespres se passara per la escala de Sanct Feliu per lo carrer dels Parolers, Ballesteries, plassa de les Cols y per lo carrer del Abeurador.⁴⁹

Aquell mateix dissabte al vespre es feren alimàries a la casa de la ciutat «ab grasalets y linternes» i les cobles de ministrils havien de ser-hi novament. Es tiraren mascles «al toch de la oracio» i a continuació es feu la salva a la casa de la ciutat, on eren els jurats, el secretari, el síndic i el clavari. L'endemà diumenge es tornà a anar a Sant Feliu a escoltar l'ofici «que era cantat a cant de orga». Tots els ministrils havien d'estar preparats a la casa de la ciutat, així com els arcabussers i els mosqueters, per acompanyar els jurats a sentir l'ofici, fent les salves. També es llançaren sis mascles al «toch de la oracio».⁵⁰

Després de dinar, els jurats tornaren a visitar la basílica de Sant Feliu, acompanyats dels homes insaculats, de les confraries amb les lluminàries i banderes, de la música de ministrils, de la música sorda,⁵¹ dels tambors, de les trompetes, de la mosqueteria, de l'arcabusseria i dels animals de la ciutat. Les celebracions continuaven amb una processó que es feia a la basílica de Sant Feliu i als voltants. Als jurats i als prohoms se'ls havia de donar «un ram aqiseu de or barbari» i, una vegada acabada la processó, se'n tornaven cap a la casa de la ciutat pel cementiri de Sant Feliu.⁵² Passaven pel carrer del Llop, per davant de l'Hostal de l'Àngel, pel carrer de la Barca, per la plaça de Sant Feliu, per les Ballesteries, per la plaça de les Cols i pel carrer de l'Abeurador, i arribava finalment a la casa de la ciutat.

Lo dit diumenge apres dinar se anira en la matexa isglesia de Sant Feliu acompanyats dits señors jurats del promens insiculats, de les confraries luminaries y banderes, musica de ministrils, musica sorda atambos trompetes, mosqueteria, y archabusseria y los animals de la ciutat y en dita isglesia y per lo rededor della se fara dita professo y a dits señors jurats y a dits promens sels hage de donar un ram aqiseu de or barbari y feta dita professo sen tornaran exir per lo semetiri de dita isglesia de Sanct Feliu que es a la part de sents devallat y lo carrer del Llop per devant lo Hostal del Angel y lo carrer de la Barcha per la plassa de Sanct Feliu y passen per les Ballesteries y plassa de les Cols y de dit carrer Abaurador y dreta via a Casa la ciutat.⁵³

49. AMGi, *Manual d'acords*, 1615, f. 163v.

50. AMGi, *Manual d'acords*, 1615, f. 163v.

51. Segons el *Diccionario técnico de la música de Pedrell*, la *música baixa* és el mateix que la *música sorda*, que era la música de cobles d'arpes, llaüts i guitarres.

52. La basílica de Sant Feliu estava envoltada per cementiris.

53. AMGi, *Manual d'acords*, 1615, f. 163r-v.

El diumenge al vespre es feren les mateixes alimàries, tal com havien tingut lloc el dissabte, i els arcabussers i els mosqueters feren les mateixes salves davant de la casa de la ciutat; novament, «al toch de la oracio»⁵⁴ es llençaren els sis mascles. L'endemà dilluns, al matí, s'anà fins al convent de predicadors a «oyr lo offici del Esperit Sanct solemne ab la matexa pompa que esta dalt dit» i després es feu una processó «per les claustres y ambit». A la tornada, el seguici passà per la plaça de l'Oli, per davant de la presó, per l'Argenteria, per la plaça de les Cols, per tornar finalment a la casa de la ciutat pel carrer de l'Abeurador. Al vespre d'aquell mateix dilluns, es feren les mateixes alimàries i les mateixes salves, com ja s'havia especificat abans; també es tiraren els sis mascles. El dimarts al matí s'anà fins a Sant Francesc a sentir l'ofici de l'Esperit Sant. Després, es feu una processó pels claustres i en tornar es passà per la plaça de Sant Francesc, pel carrer dels Canaders, pel carrer de l'Albareda i, finalment, s'arribà a la casa de la ciutat. També es llançaren novament els mascles davant la casa de la ciutat. Durant els tres dies que duraren les festivitats es repartí una «almoyna de de pa cuyt als pobres gastant tres quarteres de blat cada dia». També sonaren les campanes de les diferents esglésies i monestirs. Cada dia es posaren dotze ciris de tres unces a Sant Feliu i a les esglésies on es tenia per costum celebrar els oficis «ys traura patentinent dit Santissim Sacrament» per col·locar-lo en els altars majors de les diferents esglésies.

Lo dimars demati subseguent se te de anar al monastir de Sanct Francesch a oyr lo offici del Esperit Sanct solemne ab la matexa pompa que esta dalt dit exceptat que noy haura predica y se fara professo per les claustres y ambit la tornada passaran per lo pla de Sanct Francesch per lo carrer dels Canaders, per lo carrer de la Albareda y drete via a Casa de la ciutat, y lo mateix mati de dimars fassan dits archabusses y mosquetes les mascles salvas devant la Casa la ciutat als dits señors jurats secretari sindich y clavari. En cada hu dels dits tres dies en alsant nostre señor se tene a tirar los mascles y archabusseria y mosqueteria en la iglesia hahont se celebra. A cada hu dels dits tres dies se donara en Casa la ciutat una almoyna de pa cuyt als pobres gastant tres quarteres de blat cada dia. En dits dies se ha de fer per les isglesies y monastirs lo trillo ab les campanes regosyant dites festivitats en senyal de alegria. En passats dits dies se te de trauer per los monastirs de dita ciutat patentment lo Santissim Sacrament repartintse entre ells hun dia cada monastir. En que dit clavari envie dotse siris de tres onces en quiscuna de les dites isglesies de Sant Feliu y dels dits monastirs hahont se celebraran dits officis ys traura patentinent dit Santissim Sacrament per posar en los altars mayors de dites isglesies.⁵⁵

54. AMGi, *Manual d'acords*, 1615, f. 164r.

55. AMGi, *Manual d'acords*, 1615, f. 164r-v.



FIGURA 4. Recorregut del seguici amb motiu de les noces d'Anna d'Àustria amb Lluís XIII de França i de Felip IV amb Isabel de Borbó, el diumenge 19 desembre de 1615.

FONT: Plànol de Girona, 1535. Elaboració pròpia a partir de Josep CANAL *et al.*, *La ciutat de Girona l'any 1535*, Girona, Ajuntament de Girona, 1995, p. 20-25.

TAULA 1
*Despeses per les dobles noces d'Anna d'Àustria amb Lluís XIII
i de Felip IV amb Isabel de Borbó, 1615*

<i>Concepte</i>	<i>Quantitat a percebre</i>
Primo per quatre grosses de cuets a Joan Ribera parayre a 4 lliures la grossa	16 lliures
Item a Rafel Baro sastre per lo port de Aguila per los quatre dies y per los gastos de fer lo venir de Palamos	7 lliures
Item a la cobla de ministrils de Juan Pujades musich que eren sinch musichs per haver sonat dits quatre dies y lo die se feu la crida per tota ciutat	10 lliures
Item a la cobla de ministrils de Andreu Ponsati que eren quatre per haver sonat en dits dies	6 lliures
Item a la cobla de ministrils de Francesc Pou que eren quatre per haver sonat en dits dies	4 lliures
Item a la cobla de ministrils den Campells que eren quatre per haver sonat en dits dies	4 lliures
Item a Jaume Julia per la musica sorda que eren set musichs que sonaren	7 lliures
Item a Francesch Comes per lo port del dragoli	1 lliura i 10 sous
Item a Guillem Landrich per lo port de la mulassa	2 lliures?
Item a Narcis Sabater per lo port del jagant	1 lliura i 10 sous
Item a Baldiri Soler per lo port de la jagantessa	1 lliura i 10 sous
Item a Francesch Mallol corredor per tres tabals y quatre trompetas han servit en tots los alt dits dies	4 lliures i 8 sous
Item a Pere Anes Manya per setze soldats de archabusseria y mosqueteria tiraren en dits dies ... quatre fogs per quiscu y per quiscu die	12 lliures i 12 sous
Item a Bernat Deu per haver aportada la bandera de la ciutat en dits dies	1 lliura
Item a Jaume Julia Corredor y sinch crides fetes ab esquilleta per tota la ciutat	20 sous
Item a Leonor Bassa viuda per emmidonar y embaxar los cabessos dels gegant y gegantessa	12 sous
Item a mossen Pere Prats, botiguer de draps, 1 lliura 11 sous 4 diners per 2 lliures 1 onza de or barbari y una cana fil de llauto servi per la aguila	1 lliura, 11 sous i 4 diners
Item a Jaume Moller fuster per sinch jornals de haver adobat dita aguila	2 lliures i 10 sous
Item a Joseph Laudes Bataie per haver aportat los orguens a Sant Feliu	2 sous
Item a Arnau Monvila, polvorer, per lo tir de sinquanta quatre mascles, a rao tres sous perquiscun tir	8 lliures i 2 sous

TAULA 1 (Continuació)
*Despeses per les dobles noces d'Anna d'Àustria amb Lluís XIII
i de Felip IV amb Isabel de Borbó, 1615*

<i>Concepte</i>	<i>Quantitat a percebre</i>
Item a Narcis Bataie per lo servey de sis dies de aportar terra encendra teya y altres coses	3 lliures i 4 sous
Item a Roch Negrell per haver aportat los draps de ras, lo talem y nateiar les instancias de Casa la ciutat	8 sous
Item an en Montesarto Vintar per sis quintars teya, a rao 5 sous lo quintar	1 lliura i 10 sous
Item per 60 vergues vermelles per los quim acompanyen los jurats	6 lliures
Item per los coloms de la aguila respadura tiretas y claus	9 sous
Item a mossen Miralles per vuyt dotsenes de miralls de or barbari petis i sis rams grans	10 lliures i 16 sous
Item a mossen Mates pintor per setze plumes pe la aguila 1 sou pluma y per lo pintor de tres poms feu per les alimaries	1 lliura i 4 sous
Item per les palancas se feren a Onyar	8 sous
Item a Pere Nasples esparter per 53 maytadelles de oli comprat per les alimaries	3 lliures, 10 sous i 8 diners
Item anen Massaguer per posar los Pals y grahellas	20 sous
Item a Joan Ferrer campaner de Sant Feliu per reparar les campanes ab son companyo	1 lliura i 4 sous
Item a mossen Cassanyas Fuster per empaliar la iglesia de Sant Feliu	6 sous
Item per al qui sona lo jagant y jagantessa	1 lliura
Item a Benet Artigues per lo vi gastern los musichs per refrescar y los tabals y trompetes	1 lliura i 19 sous
Item al sacrista de Sant Francisco de paula per dits tochs	1 lliura i 4 sous
Item al sacrista dels Descalsos per dits tochs	1 lliura i 4 sous
Item al sacrista de Predicadors per dits tochs	1 lliura i 4 sous
Item al sacrista de la Merce per dits tochs	1 lliura i 4 sous
Item al sacrista de Sant Francesch per dits tochs	1 lliura i 4 sous
Item al rector del Mercadal per dits tochs	1 lliura i 4 sous
Item a mossen Miralles organista per tots los cantos de dits dies ⁵⁶	9 lliures
Item al sacrista de Sant Augusti per dits tochs	1 lliura i 4 sous
Item per tres raymes de paper per les llanternes, a rao 14 sous per rayma	2 lliures i 2 sous

56. Fou mestre de capella de Sant Feliu entre els anys 1594 i 1642.

TAULA 1 (Continuació)
*Despeses per les dobles noces d'Anna d'Àustria amb Lluís XIII
i de Felip IV amb Isabel de Borbó, 1615*

<i>Concepte</i>	<i>Quantitat a percebre</i>
Item per les mans de fer dites llanternes a rao 2 sous per cent y tres jorns a rao 4 sous a quiscu es tot	1 lliura i 18 sous
Item per mil grasalets de terra a Rafel Alba Ollera a rao 6 sous lo cent valen	3 lliures
Item a Gali notari com ha obrer de la iglesia de Sant Feliu per la disminuycio dels ciris de la obra cremaren a vespres y al officí que eren a la retxa del altar mayor de dita iglesia	1 lliura i 4 sous
Item a Lobet passamaner per los tochs de la campana del monastir de les monges caputxines	10 sous
Item a les monges de Santa Clara per dits tochs	10 sous
Item al hospital de Santa Catherina per dits tochs	10 sous
Item a mossen Marti organista de la Seu per haver sonat ab un orga xich en dita iglesia de Sant Feliu ⁵⁷	1 lliura
Item a Rafel Mascaros, Miquel Subira, Francesc Puigvert i Francesc Serra verguers per los treballs han presos en les alt dites coses	4 lliures
Item a Rafel Albert notari y secretari 2 lliures per los treballs de assetar totes les dalt dites coses	2 lliures
Item a Magi Sola clavari de dits señors jurats per gastos te fets per dita ocasio	1 lliura
Per lo que resta se dona al procurador qui feachs sermo en Sant Feliu per fer exemplar aquell	3 lliures i 16 sous

FONT: AMGi, *Manual d'Acords*, 1615, f. 167v-169v.

En aquesta taula es poden apreciar la quantitat de pagaments que generaren aquestes cerimònies; es recullen fins a cinquanta-nou referències. Pel que fa a la petjada musical, la documentació ens proporciona informació precisa sobre instrumentistes, agrupacions musicals i músics concrets: Joan Pujades, Andreu Ponsatí i Francesc Pou i Campells eren membres de diferents cobles de ministrils d'entre quatre i cinc músics. Jaume Julià apareix com a integrant d'un grup de música sorda de set membres. A Francesc Mallol se li feu un pagament per «tres tabals y quatre trompetes» i a Llàtzer Martí «per sonar un tambor als soldats y per lo piphano». Bartomeu Molins consta «per sonar a cavall los atambors» i mossèn Martí, organista de la seu, per haver tocat l'orgue petit a Sant Feliu.⁵⁸

57. Es refereix a Joan Martí pare, que fou mestre de capella de la catedral entre els anys 1589 i 1603.

58. AMGi, *Manual d'acords*, 1615, f. 168r.

La catedral de Girona estava en contacte amb les altres catedrals catalanes i amb els centres musicals del sud de França: Perpinyà, el Conflent, el Rosselló, el Vallespir i el Capcir.⁵⁹ Els mestres de capella, organistes, cantors i ministrils es movien en diferents centres musicals de la Corona catalanoaragonesa gràcies a la xarxa de relacions entre les catedrals catalanes, valencianes i aragoneses.⁶⁰ Tanmateix, els conflictes amb França van provocar que l'intercanvi musical que es produïa amb Perpinyà i les comarques del nord es veiés afectat. Acabada la Guerra del Francès⁶¹ i la invasió dels Cents Mil Fills de Sant Lluís,⁶² Girona tornà a mantenir el contacte amb les comarques catalanes franceses que havia perdut.⁶³

La catedral de Girona, com la resta de catedrals catalanes, comptava amb un mestre de cant, un grup petit de cantors escolans i un orgue. A Catalunya, les capelles estaven integrades normalment per quatre escolans cantors instruïts en la polifonia de «cant d'orgue» i en el contrapunt,⁶⁴ quatre o vuit cantors,⁶⁵ una cobla de ministrils,⁶⁶ l'organista i el mestre de capella. Tot i que aquest era el model de mínims establerts a les catedrals catalanes, val a dir que la tendència a créixer era evident, de manera que a Girona el 1568 es va fer una dotació per a dos escolans, dos tiples, tres contralts i dos baixos.⁶⁷

La presència de pagaments a músics o agrupacions musicals inclosos en les despeses de festivitats com aquesta és un fet que confirma la importància de la música dins la cerimònia.

59. GREGORI I CIFRÉ, *Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya*, vol. 10, *Fons de la catedral de Girona*, p. XVII.

60. GREGORI I CIFRÉ, *Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya*, vol. 10, *Fons de la catedral de Girona*, p. XLVIII.

61. La Guerra del Francès fou un conflicte bèl·lic entre França i Espanya (1808-1814). El detonant fou l'intent per part de Napoleó Bonaparte que el seu germà Josep Bonaparte regnés a Espanya després que Carles IV i Ferran VII renunciessin al tron.

62. Els Cent Mil Fills de Sant Lluís fou un exèrcit que envià França, en representació de la Santa Aliança (Àustria, Prússia, Rússia i França), per tal que Ferran VII tornés a ser monarca absolut. El 1823 l'exèrcit intervingué militarment a Espanya.

63. GREGORI I CIFRÉ, *Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya*, vol. 10, *Fons de la catedral de Girona*, p. XLIX.

64. Segons GREGORI I CIFRÉ, *Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya*, vol. 10, *Fons de la catedral de Girona*, p. XVI, citant Giuseppe FIORENTINO, "Folia". *El origen de los esquemas armónicos entre tradición oral y transmisión escrita*, el cant polifònic es basava en esquemes harmònics de tradició oral i de contrapunt imitatiu articulat i moltes vegades improvisat, sobre un *cantus firmus*.

65. El nombre de cantors depenia de la dotació econòmica que s'invertia.

66. Acompanyaven certes festivitats. Era externa i el nombre dels seus components no era estable.

67. Vegeu M. Mar MIRANDA LÓPEZ, *Música i cerimònia a Girona, 1500-1650*, tesi doctoral, Girona, Universitat de Girona, 2019, p. 79-88.

	Item a la cobla de ministrils de Andreu Ponsa qui en quatre p hauri sonat en dies d'ei	6 tt	Q
	Item a la cobla de ministrils de Fran ^c Loe que cad quatre per hauri sonat en dies d'ei	4 tt	Q
	Item a la cobla de ministrils de n Campells que eren quatre per hauri sonat en dies d'ei	4 tt	Q
	Item a l'home Julia p la musica fonda que eren set musichs qui sonaren	7 tt	Q
	Item a Francesch Costa per hauri a portar lo drag en dies d'ei	1 tt	10 Q
	Item a Francesch Comperlo port del dragoli	1 tt	10 Q
	Item a Guillem Landrich p lo port de la mulassa	2 tt	10 Q
	Item a Nari Sabater p lo port del jagat	1 tt	10 Q
	Item a Baldari p lo port de la jagamassa	1 tt	10 Q
	Item a Francesch mallot corredor p tres cabals y qua re trompetas han enuic en dies d'ei	4 tt	8 Q
	Item a Lore Anes manys per seto solars de archabueria y mostres de bruen en dies d'ei	12 tt	12 Q
	Item a Lore Anes manys per sonar un tambor al sol dats p portar pipharo	2 tt	Q
	Item a Bernar deu p hauri a portar la ban dera de la ciutat en dies d'ei	1 tt	Q
	Item a l'home Julia corredor p l'home fider feter ab esquadrats p tota ciutat	tt	10 Q
	Item a l'home Balsa p l'home d'armes y embaxar los cabals d'el reyans y jagamassa	tt	12 Q
	Item a Lore Anes manys p sonar a l'home los abambos ab dos con puyons mel p quatre dies ab les ofes	4 tt	10 Q
	Item a m ^o Pere Prats tot de drag p 1 tt 11 Q 4 p 2 tt 1 on de or d'armes y una fl de llauo peru p la agula	1 tt	11 Q 4
	Item a l'home miler fider p l'home formal de hauri dobat d'el agula	1 tt	10 Q
	Item a Josep Lander bastar per hauri a portar los agula y fl de llau	4	2 Q
		58 tt	1 8 4 124

FIGURA 6. Despeses per les dobles noces d'Anna d'Àustria amb Lluís XIII
i de Felip IV amb Isabel de Borbó, 1615.

Font: AMGi, *Manual d'Acords*, 1615, f. 168r.

A mode de conclusió podem dir que les noces reials comportaven tota una sèrie de festivitats, i eren un gran esdeveniment per als ciutadans. No eren només celebracions privades, sinó que es tractava d'actes amb una càrrega política i social important. En diferents relacions i documentació diversa trobem testimonis de com van ser els preparatius i les celebracions per a aquests enllaços. Així mateix, a partir dels *Manuals d'acords* sabem com es van viure a Girona els festeigs, a propòsit de les dobles noces de Felip IV amb Isabel de Borbó i d'Anna d'Àustria amb Lluís XIII. D'altra banda, tenim constància dels actes cerimonials que generaren aquestes dobles noces. Pel que respecta a l'aspecte musical, a part del *Te Deum laudamus*, no sabem quines músiques eren les que sonaven durant aquestes festivitats, però, sens dubte, eren melodies del moment, donat que els mestres de capella, organistes, cantors i ministrils de Girona estaven al dia de la música que es feia aleshores, gràcies a la mobilitat entre els diferents centres musicals de les ciutats de la Corona catalanoaragonesa i els territoris de la Catalunya del Nord. Sí que tenim, però, informació precisa sobre instrumentistes, agrupacions musicals i músics concrets, així com dels pagaments que es feren, la qual cosa confirma l'important paper que tenia la música en els diferents actes cerimonials.

BIBLIOGRAFIA

FONTS PRIMÀRIES

Arxiu Municipal de Girona (AMGi), *Manual d'acords*, 1615.

BREVE RELACION | VERDADERA, DEL DEPARTImiento de sus Magestades, la qual se ha hecho en Fuente Rabia [sic] a los nueue del mes de Nouiembre de I615. En la qual dà razon de todas las grandezas q se hizieron: y de como se abraça-ron dentro de vnos artificiosos barcos, en medio del Rio que diuide España y Francia, y dellacompañamiento que les hizieron. Barcelona, per Lorenço Deu, 1615. Catálogo y Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos, CBDRS 0006993.

Description, de ce qui a este'fait aux passages des serenissimes Princesses Elizabet de France, vers le Royaume d'Espagne, & de Madame Anne d'Autriche vers le Royaume de France, qui furent faicts au pas de Behobia, separant les deux Royaumes, le Lundy 11. Novembre 1615 à trois heures apresmidy. Tolosa, impr. Jean Boude, 1615. Biblioteca Nacional de França, FRBNF 36288999.

Los desposorios y casamientos del Principe de las Españas, nuestro Señor Don Felipe, Quarto deste nombre, con la serenissima Madama Ysabel de Bourbon, hija mayor de los Reyes Christianissimos de Francia, con todas las ceremonias que en esto passaron, desde diez y siete de Otubre, hasta diez y ocho, que se celebraron los dichos desposorios y casamientos. Esta es la verdadera Relacion de las que va[n] Impressas que se ha escrito de vista. Barcelona, per Lorenço Deu, 1615. Biblioteca de los herederos del duque de T'Serclaes, B1 - Relaciones sueltas, núm. 3.

HIDALGO, Clemente. *Relacion de los felicissimos casamientos de los Reyes, y Principes de España, y Frâcia, quien fueron los interpretes, los prelados que los desposaron, las solen-*

nes fiestas que se hizieron, y las personas de titulos que se hallaron en ello, la victoria y que tuuo el gran Mariscal de Francia contra el Principe de Condè reuelado contra su Rey, y otras cosas notables, y de mucho gusto. Sevilla, 1615. Biblioteca Universitaria de Sevilla, A 109/085 (078).

HIDALGO, Clemente. *Relacion del efecto de la jornada del Rey don Felipe nuestro señor, y del entrego de la Christianissima Reyna de Francia, doña Ana Mauricia de Austria, su hija, y del recibo de la serenissima Princesa madama Isabela de Borbon: las ceremonias que en este acto uvo de la una y otra parte y su conclusión. Todo lo qual fue en Irun, lunes 9 de Noviembre de este presente año. Y de la partida a Francia y buelta del Rey nuestro señor con su nueva hija.* Sevilla, per Clemente Hidalgo, 1615, f. 2 hs. Biblioteca Nacional de Madrid, VC/226/54.

LÓPEZ MALDONADO, Juan. *Relacion verdadera de las capitulaciones se hizieron entre el principe nuestro señor y la infanta de Francia, y de la infanta de España con el rey de Francia.* Barcelona, per Gabriel Graells, 1612. Biblioteca de la Universitat de Barcelona. Àrea de Reserva, B-59/3/42-40.

— *Los grandiosos desposorios de la Sereenissima [sic] Infanta de España, con el Christianissimo Luys Rey de Francia 13 y la sumptuosa jornada que el Duque de Lerma ha hecho a la raya de Francia acompañando a la señora Infanta hasta la entrega, y las grandes fiestas que se han hecho el día que salieron desta ciudad de Burgos sus Magestades.* Barcelona, 1615. Biblioteca de la Universitat de Barcelona. Àrea de Reserva, B-59/3/42-41.

— *Relacion de los casamientos del Principe de las Españas nuestro Señor don Felipe, quarto deste nombre, con la serenissima madama Ysabel de Borbon, hija mayor de los Christianissimos Reyes de Francia, cô todas las ceremonias que en esto passaron desde 17 de Octubre hasta 18, q' se celebraron los dichos casamientos, este año de 1615.* Amb llicència, a Granada, per Martín Fernández, al carrer d'Ossorio.

— *Relacion verdadera y digna de eterna memoria del razonamiento que hizo la magestad del Rey don Phelipe nuestro señor a la serenissima reyna de Francia su hija, de las discretas y amorosas razones que entre los dos passaro[n] y de como a todos los consejos y auisos de su padre le respondio aguda y discretamente antes de partirse a San Iuan de Luz donde sehan de ver y juntar las dos magestades española y francesa.* Barcelona, Esteve Lliberós, 1615. Biblioteca Nacional de España, Madrid, R/12570; Biblioteca de la Universitat de Barcelona. Àrea de Reserva, B-59/3/42-43.

LYRA BARRETO, Francisco. *Segunda relacion de los casamientos del Principe de las Españas, nuestro señor don Felipe Quarto deste nombre, con la serenissima Madama Ysabel de Bourbon, hija mayor de los Reyes Christianissimos de Francia, con todas las ceremonias, que en esto passaron.* Sevilla, 1615. Biblioteca Universitaria de Sevilla, A 109/085 (079).

Relacion de la audiencia que se le dio al Principe de Merito, Duque de Pastrana embaxador extraordinario, en Paris por los Cristianissimos Reyes de Frãcia. Imprès a Madrid, per Alonso Martín, 1612. Biblioteca de la Universitat de Sevilla, A 109/085 (081), A 110/127 (26); Biblioteca Nacional de Madrid, VE/1383-7.

Relacion de los casamientos del Principe de las Españas, nuestro señor don Felipe, quarto deste nombre, con la serenissima madama Ysabel de Borbon, hija mayor de los Reyes christianissimos de Francia, con todas las ceremonias, que en esto passaron. Barcelona,

per Lorenço Deu, 1615. Biblioteca de los herederos del duque de T'Serclaes, A - Caixa 4, núm. 169.

RODRÍGUEZ GAMARRA, Alonso. *Tercera relacion de los felicissimos casamiêtos del Principe Don Filipe nuestro señor con la serenissima Madama Ysabela de Borbô, y del Christianissimo Ludonico Rey de Francia cô la Reyna doña Ana Maria de Austria. Y de la renunciacion que hizo de sus derechos a España en el Rey y su padre, señor nuestro. La salida de Burgos a su viage hasta donde va su Magestad con su hija, y espera de la serenissima Princesa de España*. Sevilla, per Alonso Rodríguez Gamarra, 1615.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

ALLEN, Paul C. *Felipe III y la Pax Hispanica, 1598-1601: El fracaso de la gran estrategia*. Madrid: Alianza, 2001.

ARIAS DE SAAVEDRA, Inmaculada. «Ecos de las alianzas dinásticas entre Francia y España en la imprenta andaluza durante los siglos XVI, XVII y XVIII». *Tiempos Modernos*, 36 (2018), p. 302-330.

BELADIEZ, Emilio. *Españolas reinas de Francia*. Madrid: Prensa Española, 1979, p. 279-311.

BENNASSAR, Bartolomé. *Reinas y princesas del Renacimiento a la Ilustración: El lecho, el poder y la muerte*. Barcelona: Paidós, 2007, p. 15-28.

BENNASSAR, Bartolomé; DEDIEU, Jean-Pierre. «Réflexions à propos de la mort d'Anne d'Autriche: le thème des vanités et des fins dernières dans l'Espagne du XVII^e siècle». A: MAZOUER, Charles (ed.). *L'âge d'or de l'influence espagnole: La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche, 1615-1666*. Mont-de-Marsan: Interuniversitaires, 1991, p. 101-112.

BERTIÈRE, Simone. *Les reines de France au temps des Bourbons*. Vol. I: *Les deux régentes*. París: Fallois, 1996.

CABRERA DE CÓRDOBA, Luis. *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 1997, p. 21. [Ed. facsímil. Madrid: Impr. de Martín Alegría, 1857]

CAMPO, Victoria. «La historia y la política a través de las relaciones en verso en pliegos sueltos del siglo XVII». A: GARCÍA DE ENTERRÍA, M. Cruz; ETTINGHAUSEN, Henry; INFANTES, Víctor; REDONDO, Augustin (coord.). *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*. París: Publications de La Sorbonne; Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996, p. 19-32.

CANAL, Josep [et al.]. *La ciutat de Girona l'any 1535*. Girona: Ajuntament de Girona, 1995.

DULONG, Claude. *Anne d'Autriche, mère de Louis XIV*. París: Hachette, 1980.

FISAS, Carlos. *Historias de las reinas de España: La Casa de Austria*. Barcelona: Planeta, 1999, p. 63-83.

GARCÍA BARRANCO, Margarita. *Antropología histórica de una élite de poder: las reinas de España*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2007, p. 179.

GARCÍA GARCÍA, Bernardo José. *La Pax Hispanica: Política exterior del duque de Lerma*. Leuven: Leuven University Press, 1996.

- GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. *Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya*. Vol. 10: *Fons de la catedral de Girona*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona; Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2019.
- INFANTES, Víctor. «¿Qué es una relación? (Divagaciones varias sobre una sola divagación)». A: GARCÍA DE ENTERRÍA, M. Cruz; ETTINGHAUSEN, Henry; INFANTES, Víctor; REDONDO, Augustin (coord.). *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*. París: Publications de La Sorbonne; Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996, p. 203-216.
- JUNCEDA AVELLO, Enrique. *Ginecología y vida íntima de las reinas de España*. Madrid: Temas de Hoy, 1991, p. 173-185.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo. *La imagen del rey: Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- MALDONADO CUNS, Ana María. «La relación verdadera de López Maldonado y su paralelismo con las relaciones de la época para explicar la boda de Ana de Austria y Luis de Borbón». A: GARCÍA LÓPEZ, Jorge; BOADAS, Sònia (ed.). *Las relaciones de sucesos en los cambios políticos y sociales de la Europa moderna*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.
- MARTÍNEZ RUIZ, Enrique [et al.]. *Atlas histórico de España*. Vol. I. Madrid: Istmo, 2000.
- MIRANDA LÓPEZ, M. Mar. *Música i cerimònia a Girona, 1500-1650*. Tesis doctoral. Girona: Universitat de Girona, 2019.
- PEDRELL I SABATÉ, Felip. *Diccionario técnico de la música de Pedrell. Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Vol. I. Vilanova i Geltrú: Oliva Imp., 1908, p. 9-15.
- REDONDO, Augustin. «Les relations de sucesos dans l'Espagne du siècle d'or: un moyen privilégié de transmission culturelle». A: *Les médiations culturelles*, 1989, p. 55-67. (Cahiers de l'UFR d'Études Ibériques et Latino-Américaines; 7)
- ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, M. Teresa. «El viaje de las reinas austriacas a las costas españolas. La travesía de Mariana de Austria». A: CIVIL, Pierre; CRÉMOUX, Françoise; SANZ, Jacobo (ed.). *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750): Actas del IV Coloquio Internacional sobre Relaciones de Sucesos (París, 23-25 de septiembre de 2004)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008, p. 3.

LES OBLIGACIONS DE L'ORGANISTA AL MONESTIR DE SANT PERE DE LES PUELLES EL 1645

JORDI RIFÉ I SANTALÓ
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM

El present estudi aporta i comenta les obligacions dels organistes del monestir de Sant Pere de les Puelles el 1645. S'ha evidenciat que les funcions principals eren, a més de tocar l'orgue, cantar i ensenyar a cantar. Els comentaris del document s'han incardinat en la història del moment. A més, aquestes obligacions s'han comparat amb les de 1715 de la parròquia dels Sants Just i Pastor de Barcelona. Per això, s'ha referenciat l'organista Josep Elies, que ho fou d'ambdues esglésies i es corrobora la similitud entre ambdues obligacions.

PARAULES CLAU: Barroc, organista, orgue, monestir de Sant Pere de les Puelles, Sants Just i Pastor, Josep Elies.

THE *OBLIGACIONS* (DUTIES) OF THE ORGANIST AT THE MONASTERY OF SANT PERE DE LES PUELLES IN 1645

ABSTRACT

This study presents and comments on the duties of the organist of the Monastery of Sant Pere de les Puelles in 1645. It has been found that his main functions, in addition to playing the organ, were singing and the teaching of singing. Comments are made on this document within the context of the history of the times. Likewise, the duties are compared to a similar document of the Barcelona parish church of Sants Just i Pastor from 1715. For this reason, reference is made to Josep Elies, who was the organist at both these churches, and the similarity of both *Obligacions* is corroborated.

KEYWORDS: Baroque, organist, organ, Monastery of Sant Pere de les Puelles, parish church of Sants Just i Pastor, Josep Elies.

Els estudis publicats fins ara sobre la música en el monestir de Sant Pere de les Puelles¹ han posat de manifest, entre d'altres, diversos aspectes de la música i de l'activitat musical² que s'hi feia. En aquest sentit, han estat estudiats organistes, orgueners, cantorals i música per a les professions de les monges. Tanmateix, encara mancaven detalls del funcionament de l'organista per anar perfilant la música al monestir esmentat. Per això, el present treball vol aportar la documentació respecte a les obligacions dels organistes del monestir de Sant Pere de les Puelles de Barcelona en el decurs del segle XVII. Amb tot, creiem que la normativa que exposarem, molt probablement, volia regular aspectes de la praxi dels organistes anteriors i posteriors del període en què se circumscriuen les obligacions aportades. És a dir, el que es va estatuir el 1645 volia recollir aspectes que eren anteriors a la formulació de les obligacions al dit any, així com que servissin de base per a futures activitats de l'organista dins el monestir de Sant Pere de les Puelles. Per fonamentar aquest darrer extrem, realitzem una comparativa de les obligacions de Sant Pere de les Puelles amb les dels Sants Just i Pastor de Barcelona.

El monestir benedictí femení de Sant Pere de les Puelles fou consagrat el 945 i estava ubicat a l'actual plaça de Sant Pere de Barcelona. El 1879 la comunitat benedictina s'establí al carrer d'Anglí del barri barceloní de Sarrià, la seva seu actual. En el decurs del segle XVII, que és quan se circumscriuen les presents obligacions, el monestir estigué immers, ja des de 1640, en els avatars de la Guerra dels Segadors —aspecte epigonal de la Guerra dels Trenta Anys— que comportaren la pugna bèl·lica entre les monarquies hispànica i francesa.³ També a finals del segle XVII, de 1688 a 1697, Barcelona patí atacs del cos militar francès. Aquests fets implicaren el baluard de Sant Pere, que era el nom que rebia en haver-se edificat tot protegint el monestir homònim. Per tant, la comunitat benedictina va haver de conviure amb els diversos atacs i setges provocats pels esdeveniments bèl·lics indicats.

OBLIGACIONS DE L'ORGANISTA, 1645

L'activitat musical majoritària realitzada en el monestir de Sant Pere de les Puelles estava centrada en els serveis litúrgics i les celebracions en el si de l'església. L'organista era l'únic instrumentista —a excepció de les professions del vel en

1. Agraïixo la gentilesa, l'amabilitat i la disponibilitat que en tot moment m'ha brindat la monja beneta Irene Brugués, encarregada de l'Arxiu del Monestir de Sant Pere de les Puelles, per a la realització del present treball.

2. Joan BELLAVISTA, «Fragments de manuscrits litúrgics del monestir de Sant Pere de les Puelles, de Barcelona», *Revista Catalana de Teologia*, vol. VIII (1983), p. 397-402; César ALCALÁ, «El Real Monasterio de San Pedro de las Puellas y su capilla musical», *Nassarre*, vol. XIV, núm. 1 (1998), p. 109-118.

3. Coloma BOADA, Irene BRUGUÉS, Joan ROCA i ALBERT (dir.), *Monestirs urbans en temps de guerra: Sant Pere de les Puelles i Santa Clara de Barcelona, 1691-1718*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Museu d'Història de Barcelona, 2014, col·l. «MUHBA Llibrets de Sala», 17. Vegeu, també, Antonio PAULI MELÉNDEZ, *El Real Monasterio de San Pedro de las Puellas de Barcelona*, Barcelona, Bartrés, p. 95-96.

què participaven músics provinents de la catedral o esglésies rellevants de la Barcelona del moment— present en cada servei corresponent al cicle litúrgic anual o a celebracions específiques de la comunitat. En aquest sentit, les obligacions de l'organista formulades el 1645 expliciten detalladament quines eren les funcions, els deures i els emoluments de l'organista.

Les obligacions de l'organista consten en un document manuscrit que forma part del *Manual de notaris*, núm. 76, f. 77v-78v, conservat al monestir. El corpus normatiu de les obligacions i dels emoluments va estar acordat pel Consell General de la parròquia, format pels obrers i per les monges, al capdavant de les quals hi havia l'abadessa del monestir de Sant Pere de les Puelles, Francesca d'Aonés (1631-1649).⁴ De fet, l'estructura organitzativa de la parròquia estava formada pel Consell General que, a la seva vegada, estava constituït pels obrers. Aquests, representaven els principals gremis i classes socials⁵ de l'època —paraires, hortolans, mercaders, treballadors de la seda i altres.

Les obligacions⁶ expliciten clarament tres funcions i deures que l'organista havia de realitzar: tocar l'orgue, cantar i ensenyar a cantar.

Així, s'indiquen les festivitats i els dies en els quals l'organista ha de tocar l'orgue que, entre d'altres, són: tots els diumenges, festes de precepte i ofici conventual; les completes a totes les vigílies de festes anyals; els oficis de Dijous i Dissabte Sant; l'octava de Corpus; a les lletanies i pregàries en la processó de la parròquia i en totes les festivitats de les monges, tot indicant el nombre de festivitats de gener a desembre, que ha de tocar vespres, completes, *Te Deum* i ofici.

L'organista també ha de cantar, juntament amb els altres preveres, en les festivitats en les quals no toca l'orgue, que eren les d'advent i quaresma:

[...] ha de pujar en lo cor en companyia dels Sors R^{ms} al offici / en tots los dies de Diumenges y festes marcades en lo temps de Advent y / Quaresma en los que no tindrà ocupació de tocar lo orga.

A més, l'organista té el deure d'ensenyar a cantar els beneficiats i escolans de cota de Sant Pere de les Puelles una hora cada dia a la tarda:

[...] ha de ensenyar de cantar als Sòrs beneficiats de dita Isglesia y escolans / de cota una hora cada dia a la tarde las que elegira la R^m Comunitat pera / mes conveniència de tots.

L'ensenyança del cant podem conjecturar que es tractava d'instruir en el cant pla i en la polifonia, música present en els oficis quotidians i festes singulars del monestir.

4. Antoni PLADEVALL, «Sant Pere de les Puelles», a *Gran enciclopèdia catalana* (GEC), vol. 13, Barcelona, 1979, p. 292.

5. Antonio PAULÍ MELÉNDEZ, *El Real Monasterio de San Pedro de las Puellas de Barcelona*, p. 95.

6. Vegeu, per a tots els comentaris i citacions successius, l'apèndix documental.

I finalment, pel que fa als emoluments, es relacionen una sèrie de celebracions —combregars, sepultures, extremuncions, misses i oficis per a diverses festivitats, etc., per les quals l'organista percep una determinada quantitat de lliures i sous.

Destaquem-ne els emoluments corresponents a sepultures, combregars i extremuncions, en els quals s'especifica el fet de ser solemnes o no, en funció de la presència de més o menys capellans en la cerimònia:

Item li donenlo particular de les sepultures combregars extremaunc: / tions assistinti en la forma sobredita de las generalitats quant arribaran a de: / manar per dit effecte la suma de dotse capellans en amunt restant les / demes particularitats de dotse capellans en avall per personas pobres a les / quals puga assistir dit Organista quant faltas lo numero dels que demanen en: / tenentse sempre de dotse capellans en avall.

Possiblement el nombre de preveres que celebraven els serveis religiosos estigués en consonància amb el poder adquisitiu dels familiars de les persones finades. Recordem, a tal efecte, que el monestir de Sant Pere de les Puelles estava constituït per una comunitat femenina que provenia de llinatges rellevants de la Catalunya del moment. Potser per això, hi havia una discriminació quant a la solemnitat —nombre de capellans presents— de la cerimònia en qüestió, i per aquest motiu l'organista rebia més o menys emoluments.

Assenyalem, així mateix, la referència al manxador i a l'orguener, els quals rebran part del sou estipulat a l'organista:

Item li donen en las Sepulturas de nostra Sora que ha de tocar longa qua: / tre sous per cada offici çoes tres sous per lo dit Organista dels quals ha de pagar / lo Manxador y lo sou que resta ha de servir per la obra per los gastos se offeri / ran de adobar lo Orga.

El document també inclou, a manera de cloenda, la proposició d'una junta per a l'elecció dels futurs organistes de Sant Pere de les Puelles:

Item esta pactat entre la R^{na} Comunitat y S^{tes} Obrers que sempre y / quant se tinga de fer electio de Organista tinguen obligacio dits S^{tes} Obrers / cridar lo Domer Major y lo beneficiat mes antich y en defecte del Domer ma: / jor laltre Domer y beneficiat mes antich peraque tots junts fassen electio de / Organista.

COMPARACIÓ DE LES OBLIGACIONS DE L'ORGANISTA DE 1645 AMB LES DELS SANTS JUST I PASTOR DE 1715

Tot i la distància temporal, seixanta anys, que separaren les obligacions de Sant Pere de les Puelles (1645) i les dels Sants Just i Pastor (1715), és interessant incardinar-les en el seu context precís, ja que ens pot aportar elements avaluable per establir una anàlisi comparativa raonable dels dos documents. En aquest sen-

tit, els anys de factura de les obligacions esmentades fan referència a sengles moments convulsos de la història catalana. En el primer cas, 1645, hom podria conjecturar que la possible elaboració del corpus normatiu estigués motivada per la reestructuració organitzativa de les funcions de l'organista en el context de l'ensulsiada bèl·lica de la Guerra dels Segadors. I, en el segon cas, per la represa d'activitats dins d'una certa normalitat després de la Guerra de Successió. A més, cal afegir que l'organista Josep Elies ho fou d'ambdues esglésies de Barcelona: de 1712 a 1715 de Sant Pere de les Puelles i de 1715 a 1725 dels Sants Just i Pastor.⁷ Per la qual cosa el pes argumentatiu de l'axiologia comparativa pren més cos amb els aspectes exposats fins ara.

Les obligacions de l'organista dels Sants Just i Pastor⁸ es redactaren quan Josep Elies prengué el càrrec el 1715. En ambdues obligacions es detallen les festivitats i celebracions en les quals l'organista haurà de tocar. També s'explicita que haurà de retribuir el manxaire.

Les diferències principals respecte a les obligacions de Sant Pere rau en el fet que en la dels Sants Just i Pastor s'indica que l'organista, una vegada ordenat, ha de celebrar misses segons el torn establert. També, que no pot confiar el seu càrrec a un membre del cor si està obligat en el cor.

En conseqüència, s'observen unes similituds evidents en les funcions i els deures d'ambdues esglésies, cosa que ens fa pensar que la normativa de Sant Pere fou encara vigent i d'aplicació en el decurs de bona part del segle XVIII, tal com hem indicat a l'inici del present treball.

CONCLUSIONS

A manera de conclusions, el present treball ha aportat la documentació i l'estudi de les obligacions de l'organista de Sant Pere de les Puelles el 1645. En elles s'hi observen les tres funcions principals que es demanaven a l'organista: tocar, cantar i ensenyar cant. A més, s'hi detallen els emoluments que rep l'organista en funció de les festes i celebracions que tenen lloc en el decurs de l'any litúrgic i les pròpies del monestir. Finalment, s'han comparat amb les dels Sants Just i Pastor del 1715 i s'ha evidenciat, malgrat la distància temporal, una certa similitud en ambdues obligacions. En definitiva, tot i que el monestir de Sant Pere de les Puelles era més un centre receptor que productor de música, la música d'orgue en suposà una excepció, ja que, de ben segur, versos, *tientos* i altres obres devien formar part de l'haver compositiu dels diversos organistes que actuaren com a tals en el monestir, que atorgaven rellevància en els serveis religiosos que els eren encarregats.

7. José M. LLORENS, *José Elías. Obras completas*, vol. II A, Barcelona, Diputació de Barcelona i Biblioteca de Catalunya, 1981, p. 9-12.

8. José M. LLORENS, «La obra orgánica de José Elías, discípulo de Juan B. Cabanilles», *Anuario Musical* (Barcelona, CSIC), vol. XVII (1962), p. 128.

Considerem aquest estudi, tal com s'ha dit, com una ampliació dels estudis sobre el tema fets fins ara. Amb tot, també vol ser una porta oberta a prosseguir recerques futures que aportin més dades per tal de perfilar la música al monestir. Pensem que això atorgarà més rellevància als estudis de música de gènere, els quals podran incardinar-se, en la seva justa mesura, en l'esdevenir històric de la música a Catalunya.

APÈNDIX DOCUMENTAL

CRITERIS DE TRANSCRIPCIÓ

La transcripció s'ha realitzat segons els criteris següents:

1. La transcripció ha respectat la paleografia pel que fa a les normes morfo-sintàctiques exactes del manuscrit original, així com el seu lèxic i les abreviatures, que no s'han desenvolupat.
2. S'ha realitzat la transcripció diplomàtica —tant en el títol de la font com en el contingut. No hem fet l'estudi codicològic, ja que no el creiem necessari a efectes d'aportar-nos quelcom de més informació al present estudi.
3. S'han usat claudàtors per especificar que un fragment o mot del text en el manuscrit original és borrós o poc clar.

Font: AMSPP (Arxiu del Monestir de Sant Pere de les Puellas), *Manual de notaris*, núm. 76, f. 77v-78v.

Die Sabbati XVIII mensis Novembris / anno praedicto MCXXXXV /

Convocat y congregat ab la forma solita y acostumada lo concell general / de la parochia de S^t Pere de las puellas de la pñt ciutat de Barcelona dins / la Isglesia de S^t Pere de las Puellas de la pñt en lo lloc solit y acostumat en presen- / tia y interventio de la molt Ill^{te} Sòra Abadessa del monastir de S^t Pere de las / Puellas y demes Soràs monjas de dit monastir en lo qual entrevingueren las per - / sonas següents,

Lo Honör Ill ^e Climent Thalavera mercader Francesch Fuertes parayre Pua Rabassa y Gilabert hortola y Antich March torsador de seda	} obrers juntament ab lo S ^t don / Joseph Olmera y de Altarriba de / dita paro ^a absent.
--	--

Pau Salines
Bernat Serra
Pere Antoni Cortada
Antoni Cata

Joan Romeu
Pau Fabregues
Hyacintho Corts
Salvador Pujalt

Bernat [Noutrudhes]
Narcis Ferrer
Miquel Alies
Jaume [Masmija]

Luis Rovira
Pere [Puigmija]
Andreu Costa
Joan Vilaseca
Joan Cases
Antoni Alarat
Pere Costa

Joan Bonpa
Pere Visol
Damia Vinyoles
Joseph Pi
Ventura Fumentes
Antich Sala
Benet Stella /

Miquel Calvo
Pere Joan Corratger
Joan Barnaudo
y Joseph Valls.

Tots parrochians de dita parrochia /

Fonch proposat per dit S^r Climent Thalavera obrer de voluntat dels dems / dits obrers sos companys, que no obstant ab un concell general tingut per lo matei: / xos Sòrs parrochians de la pñt parrochia se havia donada facultat peraque en cas / en cosas tocants al Organista de la pñt Iglesia resultas alguna dificultat poguessen / ajustar y llevar allo quels apareixeria en benefici de la pñt Iglesia y del culto de aquella / sens haverho de reportar al pñt consell conforme ab dit general consell rebut en poder de / Ill^e Ramon Balle Notari de Barcelona y escriura dels negocis de dit monastir y dels / de la Obra de dita Isglesia a divuit de Desembre Mil SisCents quaranta y quatre esta / contingut ab tot peraque del que se ha fet y recordat per dits Sòrs Obrers y R^m Co: / munitat dels Sòrs preveres y Beneficiats de dita Isglesia acerca de dit Organista lo pñt / Consell ne tingues plena noticia los ha aparegut lo acordat y farho en un paper lo / qual se llegira al pñt consell peraque si li aparexera esta be se estiga en aquell o, / altrament lo pñt concell deslibere lo que li aparexera mes convenient e, fonch: / git lo dit paper que es del tenor seguent. Capitulations fetas entre la R^m Comu: / nitat dels preveres dela paro^a de S^t Pere y Obrers de aquella, ab lom Organista qui / [Fol següent]

ha de tocar lo Orga tant de las obligations que estan a carrech de dit Orga / nista com tambe dels emoluments se li assenyalen per poder cumplir aquellas. /

Obligations del Organista /

Primo ha de tocar lo Orga tots los diumenges y festas de precepte en lo / Offici Conventual y en todas las festivitats que tindran obligatio los Sòrs be / neficiats per respecte de llurs beneficis. /

Item a de tocar lo Orga a Completas totes les Vigilies de festes anyals y festivi: / tats de nostra Sr^a disabte, diumenge de la Octava de Corpus. /

Item en lo offici del Dijous S^t /

Item en lo offici del Disabte S^t /

Item tots los dias de la Octava del Corpus al descubrir lo S^m Sacramèt y despres / al Offici y reserva de aquell. /

Item lo dia de la Professo de la Parrochia a les lletanies y quant ve per las / pregaries. /

Item al Offici tots los dias ques te lo S^m Sacrament patent per en totes les festivitats torn de parro: / chia y quant se reserva /

Item en totes les festivitats de les Sr^{es} Religioses y en cada una a de tocar / lorga en les primeres Vespras y Completas, te Deum y offici . que son les següents.

Janer, tretse festivitats y sis officis
 Febrer. Quatre festivitats y sinch officis.
 Mars, Set festivitats y sinch officis
 Abril. Sis festivitats y sinch officis
 Maig. Dotse festivitats y nou officis
 Juny. tres festivitats y vuyt officis
 Juliol. set festivitats y vuyt officis
 Agost. Dotse festivitats y nou officis
 Setembre, Set festivitats y sis officis
 Octubre. Sis festivitats y sis officis
 Noembre. Sinch festivitats y sis officis
 Desembre. Onse festivitats y quatre officis. /

Item. ha de pujar en lo cor a cantar en companyia dels Sòrs R^{ns} al offici / en tots los dias de Diumenges y festes marcades en lo temps de Advent y / Quaresma en los que no tindrà ocupatio de tocar lo orga. /

Item ha de ensenyar de cantar als Sòrs beneficiats de dita Isglesia y escolans / de cota una hora cada dia a la tarde las que elegira la R^m Comunitat pera / mes conveniència de tots. /

Emoluments se assenyalen al Organista per poder cumplir los sobredits / carrechs. /

Primo la R^m Comunitat dels Sòrs preveres li donar missa quotidiana / ab la charitat de un real tots los dias la dira ab que la tinga de dir alhora / que lo llibrater lo assenyalara. /

Item li dona la R^m Comunitat deu lliuras quiscun any pagadores çoes / la mitat lo dia de S^t Joan de Juny y l'altra meytat per la festa de Nadal. /

Item los Sors Obrers tenint per aço plen poder del concell general de dita / parrochia li donen totas las generalitats de las sepulturas combregars y / extremuncions assistinti y de altra part lo doble del Orga escrivint / llur nom en lo llibre de les aleccions y dit Orga que sera lo doble. /

Item li donenlo particular de les sepultures combregars extremaunc: / tions assistinti en la forma sobredita de las generalitats quant arribaran a de: / manar per dit effecte la suma de dotse capellans en amunt restant les / demes particularitats de dotse capellans en avall per personas pobres a les / quals puga assistir dit Organista quant faltas lo numero dels que demanen en: / tenentse sempre de dotse capellans en avall. /

Item li donen en las Sepulturas de nostra Sòra que ha de tocar lorga qua: / tre sous per cada offici çoes tres sous per lo dit Organista dels quals ha de pagar / lo Manxador y lo sou que resta ha de servir per la obra per los gastos se offeri / ran de adobar lo Orga. /

Item li donen quiscun any de diners de la Obra onse lliuras pagadores la / mitat per la festa de S^t Joan de Juny y l'altra mitat per la festa de Nadal.

Item les Soràs Religioses per las festivitats que estan asenyalades en los sobre / dits dotse mesos tretse lliuras y tres sous de les quals lo Organista ha de pagar / lo manxador.

Item esta pactat entre la R^{ua} Comunitat y S^{ts} Obrers que sempre y / quant se tinga de fer electio de Organista tinguen obligacio dits S^{ts} Obrers / cridar lo Dómer Major y lo beneficiat mes antich y en defecte del Dómer ma: / jor laltre Dómer y beneficiat mes antich pera que tots junts fassen electio de / Organista./

Lo dit concell ohida y entesa dita propositio y lo que esta contengut en lo / paper mencionat en dita propositio y legit en lo pñt Concell y buydat de mot en / mot en aquella feu deliberatio y conclusio que en tot y per tot se estiga al con: / tengut en dit paper.

BIBLIOGRAFIA

- ALCALÁ, César. «El Real Monasterio de San Pedro de las Puellas y su capilla musical». *Nassarre* [Saragossa: Diputación de Zaragoza. Institución Fernando el Católico], vol. XIV, núm. 1 (1998), p. 109-118.
- BELLAVISTA, Joan. «Fragments de manuscrits litúrgics del monestir de Sant Pere de les Puelles, de Barcelona». *Revista Catalana de Teologia* [Barcelona: Facultat de Teologia de Catalunya], vol. VIII (1983), p. 397-402.
- BOADA, Coloma; BRUGUÉS, Irene; ROCA I ALBERT, Joan (dir.). *Monestirs urbans en temps de guerra: Sant Pere de les Puelles i Santa Clara de Barcelona, 1691-1718*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Institut de Cultura. Museu d'Història de Barcelona, 2014. (MUHBA Llibrets de Sala; 17)
- LLORENS, José M. «La obra orgánica de José Elías, discípulo de Juan B. Cabanilles». *Anuario Musical* [Barcelona: CSIC], vol. XVII (1962), p. 125-140.
- *José Elías. Obras completas*. Vol. II A. Barcelona: Diputació de Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1981.
- PAULÍ MELÉNDEZ, Antonio. *El Real Monasterio de San Pedro de las Puellas de Barcelona*. Barcelona: Bartrés, 1945.
- PLADEVALL, Antoni. «Sant Pere de les Puelles». A: *Gran enciclopèdia catalana* (GEC). Vol. 13. Barcelona, 1979, p. 292-293.

UN BABAU ENTRE MINUETS I ALTRES BALLS DEL SEGLE XVIII

JOSEP PUJOL COLL

Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)

RESUM

El fons musical de la catedral de Girona conserva un recull de balls del segle XVIII poc estudiat. Es tracta d'un manuscrit amb tretze danses per a instrument solista i acompanyament, la majoria minuets, però també altres balls dels quals es tenen poques referències: el babau, l'anteier, la tolla i el ball del príncep. El document gironí és el punt de partida per fer un estudi comparatiu d'aquests balls, en especial el babau, però també l'anteier, mitjançant fonts literàries d'autors com Rafael d'Amat i de Cortada i Francesc Tegell, i mitjançant les concordances amb altres fonts coetànies.

PARAULES CLAU: danses, balls, babau, anteier, minuet, Girona, segle XVIII.

A BABAU AMIDST MINUETS AND OTHER 18th-CENTURY DANCES

ABSTRACT

The musical holdings of Girona Cathedral contain a little-studied collection of 18th-century dances. It is a manuscript with thirteen dances for solo instrument and accompaniment, including mostly minuets but also other dances to which few references exist: the *babau*, the *anteier*, the *tolla* and the Prince's Dance. The Girona document forms the starting point for a comparative study of these dances, drawing special attention to the *babau* but also to the *anteier*, through literary sources by authors such as Rafael d'Amat i Cortada and Francesc Tegell, and through the concordances with other contemporary sources.

KEYWORDS: dances, *babau*, *anteier*, minuet, Girona, 18th century.

No són pas tantes les fonts amb balls catalans dels segles XVII i XVIII, de manera que cal saludar tot document que n'aplegui, i encara més si en recull de poc coneguts, com és el cas: un conjunt de tretze danses provinent del nodrit fons musi-

cal de la catedral de Girona. Aquest document gironí no apareix a l'estudi de referència sobre danses espanyoles, el de Maurice Esses, tot i que l'autor es fa ressò de moltes altres fonts catalanes.¹ De més a més, encara són més escasses les danses d'aquesta època per a instrument solista i acompanyament, ja que moltes s'han conservat només en una sola melodia, com així apareixen als dos aplecs catalans coetanis més coneguts, preservats a la Biblioteca de Catalunya —d'altra banda, notables pel nombre de balls que contenen—: el manuscrit M 741/22, *Follias, Ballets, Sardanas, Contradansas, Minuets, Balls, Pasapies, y moltras altres cosas de aquell temps vell, que ara son poch usadas; pero ab tot son bonicas y molt alegres*,² i el manuscrit M 1452, *Manifestacion de relevantes aplausos de la musica*, un volum didàctic per a violí. Destaquem aquestes dues fonts, també, per les connexions que mostren amb el document estudiat, com es veurà més endavant.

DESCRIPCIÓ DEL DOCUMENT

L'aplec de danses que presentem és un manuscrit del fons musical de la catedral de Girona, conservat avui a l'Arxiu Diocesà de Girona. Segons l'Inventari dels Fons de Musicals de Catalunya (IFMuC), té la signatura topogràfica 86/4 i la signatura Ms An-64 i, a manca de títol diplomàtic, se li ha atribuït el de «13 danses instrumentals». Està format per dos bifolis apaïats de 210 × 320 mm, un de l'instrument solista i l'altre de l'acompanyament, sense cap títol, autoria ni altres dades que permetin contextualitzar-lo temporalment ni geogràficament. Sobretot per la presència de minuets, però també per l'escriptura i l'estil musicals, cal situar-lo al segle XVIII, i podria suposar-se-li orígens gironins si es té en compte l'arxiu on ha estat preservat.

Hi apareixen tretze balls numerats, en l'ordre i les denominacions següents: [f. 1r] «1. Bavau», «2. Tolla», «3. Anteyer», «4. Minuet», «5. Minuet», «6. Minuet», «7. Minuet» / [f. 1v] «8. Ball del Príncep», «9. Minuet», «10. Minuet», «11. Minuet», «12. Minuet», «13. Minuet». No hi consta cap indicació dels dos instruments amb què han de ser interpretats. La partitella en clau de sol és per a un instrument melòdic que cobreix un àmbit de més de dues octaves, del do_3 al re_5 . L'instrument d'acompanyament —polifònic, atesa la presència d'un senzill xifrat— apareix en clau de fa i amb un àmbit que abasta del re_1 fins al mi_3 . Totes les danses són transcrites en l'annex final.

1. Maurice ESSÉS, *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*.

2. Soledad SÁNCHEZ BUENO en fa una descripció, peça a peça, al seu blog *Bibliografia crítica de danza española antigua (siglos XII a XVIII)*, disponible a <<https://bibliografiadanzaespanyola.wordpress.com/2014/04/21/follias-ballets-sardanas-contradansas-minuets-balls-pasapies-y-moltras-altres-cosas-de-aquell-temps-vell-que-ara-son-poch-usadas-pero-ab-tot-son-bonicas-y-molt-alegres/>> (consulta: 2 novembre 2020).

EL BABAU

La peça que obre el recull, el *bavau* o babau, devia haver estat un ball força popular. Joan Coromines, al seu *Diccionari etimològic*, ja en destaca aquesta condició en la segona accepció de «babau»:

Una altra expressió, segurament infantil o pastoril, de la qual no trobo altra notícia, és la d'una mena de ball popular dita *babau*: «ballarem pabanes, / *babaus* i rotllets / y ab mil cabrioles / nos hi havem de fer» en unes lletrilles impreses a Manresa en lletra de c. a 1800.³

Els mateixos versos són citats per Francesc Pujol i Joan Amades a l'entrada «babau» del seu *Diccionari de la dansa*, relacionant-lo amb el manuscrit M 1452, que comentarem més endavant, bo i admetent que en desconeixen cap altra dada.⁴

Tanmateix, tenim dues fonts del segle XVIII que ens informen del babau. La primera font és Francesc Tegell, en el seu *Poema anafòric* de 1720, que descriu els Carnestoltes barcelonins d'una casa noble del carrer de Montcada, un llarg poema subdividit en dotze parts corresponents a sengles saraus. L'obra de Tegell ha demostrat el seu interès coreològic pel gran nombre de balls que hi apareixen esmentats i descrits, més de quaranta. I el babau és un d'ells, present a cinc dels saraus. Ja es balla en la primera vetllada, quan el ball és iniciat amb dos minuets, després dels quals ja apareix el babau com a ballet:

Dels ballets lo primer, per sa eminència,
és lo Babau, y'l ballan de potència.
[...]
Y ara'l Babau duplican,
de gust lo ballan puix que no replican.
Aquella señoreta ja va a orça;
és que'l seu ballador balla de força.
Ja del babau fan la última Alemaña;
ja és acabat: vejām q[uè] ix a campaña.⁵

El segon sarau es comença amb les folies d'Espanya, la gaita gallega, alguns minuets i tot seguit el babau. També als altres saraus apareix sistemàticament després dels minuets, i dona inici al ball. La descripció del setè sarau és especialment indicativa, perquè descriu el babau com un ball a quatre que es va duplicant, i ballat pels més vells:

3. Joan COROMINES, «babau», a *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, vol. 1, p. 528.

4. Francesc PUJOL i Joan AMADES, *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*, p. 21.

5. Francesc TEGELL, *Poema anafòric*, p. 36.

[...] mes a les horas
lo Babau entablaren
y quatre, los més vells, prou bé'l ballaren.

Aprés, al acabar-lo,
altres quatre parells a punt ja estaban;
volgueren duplicar-lo
y en fi'l ballaren, puig ells ne gustaban.⁶

Aquesta descripció es completa al vuitè sarau, quan torna a aparèixer després que dues dames cantessin dues cobles, cadascuna amb una cinta, usada tot seguit per ballar el babau, amb una parella per completar la quadrilla:

Cara a cara's plantaren en la forma
q[ue] al Babau estilat és
y altre parell ab magestat y rumbo
detràs isqué últimament.

Ballaren fent senglas llasadas
los quatre parells primers
y's retiraren fent-li tots profundo
al últim, acatament.⁷

Al novè sarau, i després dels dos primers minuets, es torna a convocar i duplicar:

Lo babau aprés ballaren.
q[ue] és ball q[ue] no's deixa aquest,
y per duplicar-lo prest
los parells se concertaren.⁸

Troblem un darrer esment del babau en l'onzena vetllada descrita per Tegell, altra vegada ballat en grups de quatre parelles:

Acabant los Minoès
pel Babau van eixir,
ballaren-lo altre luego
Babau quatre parells han repetit.⁹

De totes aquestes citacions, es fa palès com el babau tenia encara molta presència als balls nobles, especialment a l'inici dels balls i seguint els minuets. El

6. Francesc TEGELL, *Poema anafòric*, p. 86.

7. Francesc TEGELL, *Poema anafòric*, p. 92.

8. Francesc TEGELL, *Poema anafòric*, p. 99.

9. Francesc TEGELL, *Poema anafòric*, p. 124.

document gironí, en què el babau apareix entre minuets, il·lustra a la perfecció el poema de Tegell. El fet que el ballin els més vells fa pensar que era una dansa, tanmateix, que començava a caure en desús.

La segona font literària ens trasllada ja cap a finals de segle XVIII. Rafael d'Amat i de Cortada, el baró de Maldà (1746-1819), també va conèixer el babau i l'esmenta un parell de cops al seu *Calaix de sastre*. El baró mateix l'interpreta amb la guitarra en una estada a Vilalba, el 19 de setembre de 1771: «Después de haver berenat porrejava la guitarra, cantant-hi alguna corrandà, babau y pavana, per variar de tonada».¹⁰ I uns anys després, en la diada dels Innocents del 1802 comenta les llibertats de desembre amb què certs organistes barcelonins celebraven el Nadal, tocant peces poc decoroses dins les esglésies. El babau hi surt ben parat, com a ball prou decent:

I l'organista, per altre cap, fent ressonar d'un colp totes les flautes d'aquell gran orgue; [...] i tots los demés organistes plagues de les iglésies, i més lo de la Trinitat Calçada, que ja en té fama, en tocar boleros, fandangos, la *charandé* i altres balls impropis en iglésies. Pareixia no estar en la iglésia, sí que en lo Teatro, millor que hauria sigut commutar-ho ab alguna pastorella, algun ball pla i, millor, un patètic del temps de Nadal en alabança del bon Jesús; excloent de tocar tots estos balls [...] profans a alguns organistes, com los de Santa Maria, del Pi, de Sant Miquel etc., que, sent capellans místics, toquen místic i devot, tot lo més algun roillet, pavana, babau, i àdhuc tot lo més algun bolero i també rigodon, menos alterat.¹¹

Fixem-nos, però, que des de Tegell fins al baró de Maldà se n'ha perdut la realitat coreogràfica. El babau és interpretat en la guitarra o l'orgue, ja no per ser ballat sinó només escoltat.

Pel que respecta a la versió en partitura, el babau gironí presenta connexions interessants, perquè és present també en dues fonts catalanes de danses, i testimonien encara més la difusió d'aquest ball pel Principat. Amb algunes variacions, el trobem als dos manuscrits de dansa de la Biblioteca de Catalunya esmentats a l'inici de l'article, tot i que sense cap acompanyament de la melodia.

Lo babau del recull M 741/22 (f. 29r), tret d'un canvi de tonalitat —és en fa major, una tercera més agut— és gairebé idèntic al manuscrit gironí:

Lo babau (M 741/22, Biblioteca de Catalunya)



FIGURA 1. *Lo babau* del M 741/22.

10. Rafael d'AMAT I DE CORTADA, *Miscel·lània de viatges i festes majors*, vol. I, p. 141.

11. Rafael d'AMAT I DE CORTADA, *Calaix de sastre VI (1802-1803)*, p. 162.

En canvi, el babau del recull M 1452 (f. 142v-143v) està en la mateixa tonalitat que el gironí, però amb certs canvis rítmics que es repetiran en d'altres fonts: la presència de la corxera amb punt i semicorxera. A més, es presenta en vuit variacions o «diferències» —no transcrits aquí:

Babau (M 1452 Biblioteca de Catalunya)



FIGURA 2. *Babau* del M 1452.

Val a dir que l'estructura i llargada total varien en cada cas quan es tenen en compte les repeticions. Tots els exemples tenen una part A i una part B, amb indicacions de signes de repetició que conformen la forma AABB pròpia de les danses. El babau gironí té una part A de 8 compassos, subdividida en dues frases pràcticament idèntiques de 4 compassos cadascuna, i una part B de 4 compassos més. En total, la durada de la peça abasta, doncs, 24 compassos (8+8+4+4). Altrament, tant el M 1452 com el M 741/22 tenen una part A de 4 compassos i una part B de 4 més, el resultat de les quals són unes peces més breus i simples, de 16 compassos (4+4+4+4), un bon punt de partida per sotmetre-la a les variacions en el cas del M 1452.

L'altre punt d'interès d'aquest ball és la seva difusió fora de Catalunya. Ja el trobem en el *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, de Santiago de Murcia, del 1714 en la seva primera edició, i és, per tant, una de les fonts datades més primerenques en què apareix el babau o, literalment, *El babao*.¹² En 3/8, recorda les melodies catalanes pels aspectes rítmics i certs girs melòdics:

El Babao (Santiago de Murcia, *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, 1714)



FIGURA 3. *El babao* de Santiago de Murcia.

També trobem un babau al manuscrit MC/4824/2 de la Biblioteca Nacional de Madrid, un altre aplec de peces de dansa per a violí a solo o a duo, datat a

12. Santiago de MURCIA, *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, p. 87.

l'entorn de 1770 pels catalogadors.¹³ En re major i estructura de 4+4+4+4 compassos, *El babao* s'acosta a la versió del manuscrit M 1452, amb canvis melòdics mínims:

El babao (MC/4824/2. Biblioteca Nacional, Madrid)



FIGURA 4. *El babao* del MC/4824/2.

A l'altra banda de l'Atlàntic, el babau és present al Manuscrit Hague, un ampli recull mexicà de 298 peces d'origen europeu —sobretot de franceses, angleses i espanyoles—, probablement també per a violí, datat el 1772.¹⁴ El document és notable, a més, perquè algunes de les seves peces contenen indicacions coreogràfiques, que no tenen cap dels altres documents esmentats fins ara.¹⁵ El Manuscrit Hague presenta algunes coincidències amb peces del M 741/22, com les danses la bretanya, l'estopa, l'ayrosa, l'amable, lo berde, lo drapo (o lo drago), la rafa, la pancé, la paysana, la marié, diversos *passepieds* i *villanos*.¹⁶ I també el babau, anomenat *El babau, o fandango cathalan*,¹⁷ la proximitat melòdica del qual amb les fonts catalanes és evident, per bé que se n'allunya en alguns girs. És en re major i subdividit en dues parts de 4 i 8 compassos, respectivament, que formen una estructura 4+4+8+8. A la mateixa pàgina presenta l'afegit d'un *allegro* en la mateixa tonalitat i compàs de C, que tant podria estar relacionat amb el babau com ser una petita peça independent, i al final d'ambdues hi apareixen les indicacions coreogràfiques, «4 Caras C[o]n Valones 2 palmettas a la de enfrente, una à su compa[ñer]a»:

13. El manuscrit no està paginat ni les peces numerades, però té un índex fet *a posteriori* que llista el babau com la peça número 30. Disponible en línia a la Biblioteca Digital Hispànica: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000059030&page=1>> (consulta: 24 setembre 2021).

14. Craig H. RUSSELL, «El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII», *Heterofonía: Revista de Investigación Musical*, núm. 116-117 (1997), p. 51-97.

15. Disponible a: <http://binder.theatry.org/archive/view/ms_203album> (consulta: 24 setembre 2021).

16. Alejandro CORREA RODRÍGUEZ, «Danzas catalanas en la Nueva España», a *Cataluña e Iberoamérica: Investigaciones recientes y nuevos enfoques*, 2017, p. 101-112.

17. Manuscrit Hague, p. 29.

El Babau, o fandango cathalan (Manuscrit Hague, ca. 1772)



FIGURA 5. *El babau, o fandango cathalan*, del Manuscrit Hague.

I encara una darrera font, ja tardana, la constitueix el llibre d'orgue de la catedral de Lleida, que conté 123 peces, d'entre les quals un babau amb evidents ressons de les peces anteriors, tot i la tonalitat —ara en do major— i el retorn al ritme de tresets sense corxera amb punt.¹⁸ Els editors situen el llibre cap a 1822, de manera que la versió lleidatana testimonia el llarg recorregut secular del babau, des de la versió per a guitarra de Santiago de Murcia, del 1714, fins ben entrat el segle XIX:

El babau (Llibre d'orgue de Lleida)



FIGURA 6. *El babau* d'El llibre d'orgue de Lleida.

En resum, la música del babau és present en set fonts documentals, quatre d'elles catalanes, que demostren la difusió que va tenir al llarg del segle XVIII, fins i tot a ultramar. També sabem, per les dues fonts literàries, que el ball era ben present a inicis del segle XVIII als casals nobles, però devia desaparèixer coreogràficament en travessar el segle.

En un altre ordre de coses, Esplugues de Llobregat es va fer seu el ball del babau a partir del 1989, segons les notícies de danses durant les festes setcentistes d'Esplugues relatades pel baró de Maldà —per bé que no s'hi especifica cap babau— i el *Costumari català*, de Joan Amades. Amades —llavors sí— hi relaciona el babau amb Esplugues, sense aportar cap font documental, parlant de la festa de Santa Magdalena, el 22 de juliol: «La nota més sobresortint eren les balles a la plaça, a les quals

18. Josep CRIVILLÉ i Ramon VILAR (ed.), *El llibre d'orgue de Lleida: Músiques diverses*, p. 45.

concorrien força veïns de la nostra ciutat. Una de les danses més tradicionals d'aquesta festa era l'anomenada el Babau, varietat de la contradansa». ¹⁹ Amb l'ànim de reinventar el ball del babau, la nova coreografia es va encarregar a Carles Mas, i la música a Marcel Casellas, i és ballada per l'Esbart Dansaire d'Esplugues. ²⁰ De tota manera, la iniciativa té poc a veure amb els babaus històrics presentats fins ara.

LA TOLLA, L'ANTEIER I EL BALL DEL PRÍncep

La segona, tercera i vuitena peça del manuscrit gironí corresponen, respectivament, a la tolla, l'anteier i el ball del príncep. En aquests tres casos, es mostren els paral·lelismes amb el M 1452, en el qual es troben danses similars.

Certament, hi ha una peça al manuscrit de la Biblioteca de Catalunya que també duu el nom de *tolla*, per bé que manté diferències amb el recull estudiat:

Tolla (M 1452, fol. 160r)



FIGURA 7. *Tolla* del M 1452.

En comparació, la tolla gironina resulta força més elaborada, tot i que encara s'hi nota la correspondència entre les dues. Coincideixen en el compàs de C, però rítmicament la tolla gironina redueix els valors a la meitat i resulta més ràpida, i difereixen també en la tonalitat. Malgrat tot, el parentiu és innegable.

Amb aquest nom, és una dansa molt desconeguda. Per a Coromines, *tolla* deriva de *toll*, entès com a gran bassa d'aigua, i no ho relaciona etimològicament amb *toia*, amb el sentit de 'pomell de flors', i que ajudaria a situar la dansa com a ball amb rams o en forma de ram, o propera a la faràndula dels gegants. ²¹

L'anteier —*anteyer*, al manuscrit gironí— també té la seva correspondència amb el manuscrit M 1452, en les dues peces anomenades *Anta-hyer* i *Anta-hyer a galopie*, on apareixen seguides i emparentades. L'anteier gironí, altrament, té la característica significativa d'un canvi de compàs en la segona part, que passa de 3/4 a 6/8. En aquest sentit, s'apropa a l'*Anta-hyer a galopie*, amb una part central que mostra una certa ambigüïtat rítmica:

19. Joan AMADES, *Costumari català: El curs de l'any*, vol. 4, p. 566.

20. GRUP D'ESTUDIS D'ESPLUGUES, «El Babau d'Esplugues», *El Pou del Vernís*, núm. 27 (octubre 2009), p. 1.

21. Joan COROMINES, «toll», a *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, vol. VIII, p. 544.

Anta-hyer a galopie (M 1452, fol. 152v)



FIGURA 8. *Anta-hyer a galopie* del M 1452.

Ens trobem, doncs, amb un cas similar a la tolla: l'exemple gironí hi mostra paral·lelismes, però es desenvolupa de manera diferent. Com en la tolla, així mateix, en resta obscur el significat del títol. Si *anteyer* podria relacionar-se amb algun portador de teies en una processó o desfilada, *anta-hyer* l'allunya d'aquesta possible etimologia. Ni la tolla ni l'anteier apareixen al *Diccionari de la dansa*: Pujol i Amades esmenten únicament el ball de l'antanyora, que s'havia ballat a Sant Joan de les Abadesses, basant-se en unes dades esparses recollides per Marian Aguiló.²²

Perdut el rastre popular, doncs, hem de recórrer altra vegada al *Poema anafòric* de Francesc Tegell per enquadrar l'anteier com una de les nombroses danses que eren ballades als saraus:

Decrèpit lo Anteyer resucitaren
després de ser la crida assossegada, (*Sarau quint*, p. 74)

Tornaren, luego, a ballar,
Cotillon y lo Anteyer
ab passos llarchs varen fer, (*Sarau sisè*, p. 82)

Seguí's a aquest lo Farol,
lo Cotillon y Anteyer;
Contraclarín varen fer (*Sarau novè*, p. 100)

Ballaren Cotillon, després Marmota,
Passapié, la Gustala,
Pitillo, la Gavota,
que [h]y ha qui tot los sab en esta sala,
y fins lo Petissú, ressucitaren,
y lo Anteyer més vell també ballaren. (*Sarau desè*, p.111)

22. Francesc PUJOL i Joan AMADES, *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*, p. 13.

Als Babaus lo Farol,
lo Anteyer a est seguí,
y a aquest la Contradança
q[ue] anomenen lo Ball, vuy, dels Fadrins. (*Sarau onsè*, p. 124)

En un cercle tan amatent a les modes i novetats franceses, es desprèn de la relació de Tegell que, com el babau, cap a 1720 l'anteier era considerat «decrèpit» i vell, però encara prou present, a cinc dels dotze saraus. En canvi, vint anys enrere, l'anteier havia estat un ball avinent entre la noblesa, si tenim en compte una altra font documental, el manuscrit Potau (1701), en el qual el jove de casa bona Josep Fausto de Potau i de Ferran va anotar els balls apresos del mestre de dansa Francesc Oliveles. Potau va escriure detalladament tretze dels balls apresos i, en una segona part, va anotar el nom —només el nom— de sis balls més, entre els quals, l'anteier.²³

Finalment, la melodia de la vuitena peça, el ball del príncep, també apareix als dos manuscrits: al M 1452 apareix al foli 150 —de fet, totes tres peces s'ubiquen cap al final del document, properes entre si, entre el foli 150 i el 160. Tot i algunes petites variants melòdiques, aquest cop les dues peces resulten molt similars:

Ball del Princep (M 1452, fol. 150r)



FIGURA 9. *Ball del príncep* del M 1452.

I ELS MINUETS

No és insòlita la presència de nou minuets acompanyant les danses analitzades fins ara. Tant als altres dos reculls catalans de danses esmentats com als saraus descrits per Tegell i Rafael d'Amat hi són presents, i testimonien la difusió d'aquesta dansa al llarg del segle XVIII. El 1701, a la festa pública de benvinguda a Felip V i Maria Lluïsa de Savoia a Barcelona, el minuet ja havia estat una de les danses presents.²⁴ Als tractats de dansa del Set-cents, el minuet va prenent cada vegada més protagonisme.

23. Carles MAS I GARCIA, «L'expansió de la dansa d'escola», a *Dansa i música: Barcelona 1700*, p. 265.

24. *Festivas demonstraciones y magestuosos obsequios, con que el [...] Consistorio de los Diputados y oydores del Principado de Cataluña, celebró la dicha que llegó a lograr, con el deseado arribo y feliz himeneo de sus catolicos reyes d[on] Felipe IV de Aragon y V de Castilla, conde de Barcelona, &c. y doña Maria Luisa Gabriela de Saboya...* Barcelona, Rafael Figueró, 1702, p. 345. El minuet («minovete») és la dansa que fa 13.

nisme, com es veu sobretot als que publiquen Pau Minguet i Yrol i Bartomeu Ferriol i Boixerans entre els anys trenta i seixanta, deutors de les modes franceses. Aquests tractadistes donen explicacions de com s'han de desenvolupar els saraus o balls si es vol seguir el protocol francès, i com el minuet ha de ser-hi present. Els reglaments dels balls, les recopilacions de danses i els testimonis de viatgers estrangers a Espanya analitzats per Clara Rico Osés confirmen alhora la presència del minuet i el canvi cultural que va suposar la progressiva introducció dels models francesos. Alguns viatgers francesos descriuen l'excés artificial amb què eren ballats els minuets, i advertien que era una moda cortesana ineludible però importada.²⁵

Ja hem vist com als saraus narrats per Francesc Tegell, balls catalans com el baubau o l'anteier se succeïen als minuets. A les cròniques del baró de Maldà, el minuet és també omnipresent des que comença a escriure-les fins ben entrat el segle XIX: interclassistes, es ballen minuets tant a les festes que ofereix al seu palau de Barcelona el capità general, el comte de Ricla, amb una orquestra de quaranta músics (4 de novembre de 1768),²⁶ com a la festa major de Sant Feliu de Llobregat, en un «sarauet caser» i gràcies a «dos soldadets músichs» violinistes (12 d'agost de 1770).²⁷ Els minuets van gairebé sempre aparellats amb les contradanses, als seus escrits, i el baró assenyala sovint que són balls moderns, nous, del seu temps. Fins i tot ell mateix arribà a compondre'n alguns.

El recull gironí és un testimoni més del progressiu afrancesament dels balls i danses, però també de la persistència de balls autòctons. Els nou minuets comparteixen entre ells el ritme ternari —cal fer notar la proporció major del 4, poc freqüent—, l'estructura bipartida de dansa i la tendència a les frases musicals regulars de 8 o 16 compassos. En canvi, contrasten amb les altres danses, amb tirades més desiguals:

TAULA 1
*Llista de danses del manuscrit gironí, amb el seu compàs, tonalitat
i nombre de compassos de cada part*

	<i>Compàs</i>	<i>Tonalitat</i>	<i>Part A</i>	<i>Part B</i>
1. Bavau	6/8	re M	8 c.	4 c.
2. Tolla	4/4	re M	4 c.	6 c.
3. Anteyer	3/4 - 6/8	sol M	8 c.	14 c.
4. Minuet	C 3	si♭ M	8 c.	16 c.
5. Minuet	3/4	re m	8 c.	16 c.
6. Minuet	3/4	re M	8 c.	18 c.
7. Minuet	3/4	re M	8 c.	12 c.

25. Clara RICO OSÉS, «De las ceremonias de los bailes: política, identidad y representaciones a través del baile español del siglo XVIII», *Bulletin Hispanique*, núm. 114 (2012), p. 645-670.

26. Manuel ROCAMORA, *Un siglo de modas barcelonesas: 1750-1850*, p. 16.

27. Rafael D'AMAT I DE CORTADA, *Miscel·lània de viatges i festes majors*, vol. I, p. 69.

TAULA 1 (Continuació)
*Llista de danses del manuscrit gironí, amb el seu compàs, tonalitat
i nombre de compassos de cada part*

	<i>Compàs</i>	<i>Tonalitat</i>	<i>Part A</i>	<i>Part B</i>
8. Ball del príncep	4/4	sol M	5 c.	6 c.
9. Minuet	3/4	re M	8 c.	10 c.
10. Minuet	3/4	sol M	8 c.	8 c.
11. Minuet	3/4	sol M	8 c.	8 c.
12. Minuet	3/4	si $\flat$ M	8 c.	16 c.
13. Minuet	3/4	sol M	16 c.	17 c.

FONT: Elaboració pròpia.

CONCLUSIONS

Si acceptem la procedència gironina del manuscrit, podem suposar diversos usos que se li podria haver donat. Havent-hi un ball del príncep, el recull podria haver servit per a algunes de les festes monàrquiques que van tenir lloc a Girona, com les que van celebrar-se amb motiu de les proclamacions de Lluís I (1724), Ferran VI (1746) i Carles IV (1789), o la visita dels infants Carles (1731) i Felip (1742). Però també pot testimoniar una sessió d'algun sarau privat o alguna balla pública. L'interès dels gironins pels balls queda corroborat amb la notícia d'un mestre de dansa actiu a la ciutat, Jacob Seró, gràcies a l'inventari *post mortem* dels seus béns a la casa on vivia, el 1755, d'entre els quals destaquen un parell de violins.²⁸

L'amalgama de minuets amb altres danses autòctones del recull testimonien la influència francesa que es va imposant a Catalunya al llarg del Set-cents i, alhora, la convivència entre unes i altres. Els minuets van acaparar progressivament el protagonisme, però les altres danses van continuar tenint el seu moment. Algunes, fins i tot, amb una certa rellevància, com hem vist en el cas del babau. En la recerca de balls i cançons tradicionals, la metodologia de la comparació de fonts pot fer emergir determinades peces que devien ser prou difoses i conegudes en la seva època però que, per les raons que fossin, van ser desestimades i van desaparèixer de la memòria col·lectiva i del repertori popular.

28. Arxiu Històric de Girona, Notaria de Girona 10, llibre 619, f. 104v-105r, 15 d'abril de 1755. La marmessora de Jacob Seró, «saltatori vulgo mestre de Dansas Gerundae», fou la seva vídua, Rosa Seró. El matrimoni vivia en un habitatge propi «quo sita est in vico tendente a Curia Regia G[erun]da ad plateam pontis Civitatis Signo Sto. Crucificis praecedente». L'inventari descriu els béns, en general molt usats. A la sala principal, on Seró devia ensenyar les danses, destaquen sis bancs de fusta, sis canelobres de paret, sis estampes «ço es quatre de grans, y dos de petitas de paper ab sas guarnicions de fusta molt dolentas», «un violí y arch ab sa capsa de fusta usat» i un «altre violí de butxaca usat».

ANNEX. TRANSCRIPCIÓ DEL DOCUMENT

13 danses instrumentals

Arxiu Diocesà de Girona,
Fons de la Catedral,
GiC_An-64, 86/4

1. Bavau



2. Tolla



3. Anteyer



4. Minuet

4. Minuet

Measures 1-12 of the Minuet. The piece is in 3/4 time, key of B-flat major. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the end of measure 12.

5. Minuet

5. Minuet

Measures 1-12 of the Minuet. The piece is in 3/4 time, key of B-flat major. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the end of measure 12.

6. Minuet

6. Minuet

Measures 1-12 of the Minuet. The piece is in 3/4 time, key of D major. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the end of measure 12.

7. Minuet



8. Ball del Príncep



9. Minuet



10. Minuet



11. Minuet



12. Minuet



13. Minuet



BIBLIOGRAFIA

- AMADES, Joan. *Costumari català: El curs de l'any*. Barcelona: Salvat, 1950-1956.
- AMAT I DE CORTADA, Rafael d'. *Calaix de sastre VI (1802-1803)*. Edició a cura de Ramon Boixareu. Barcelona: Curial, 1987.
- *Miscel·lània de viatges i festes majors*. Vol. I. Edició a cura de Margarida Aritzeta i Abad. Barcelona: Barcino, 1994.
- AMTRY MUSEUM OF THE AMERICAN WEST. *Eleanor Hague Collection, album, circa 1770s* [en línia]. Disponible a: <http://binder.theautry.org/archive/view/ms_203album> [Consulta: 24 setembre 2021].
- BIBLIOTECA DIGITAL HISPÁNICA. *Libro de piezas de danza para violín solo o a dúo* [en línia]. Disponible a: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000059030&page=1>> [Consulta: 24 setembre 2021].
- CAPMANY, Aureli. «El baile y la danza». A: CARRERAS CANDI, Francesc (ed.). *Folklore y costumbres de España*. Barcelona: Alberto Martín, 1931-1934, p. 170-417.
- COROMINES, Joan. *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Barcelona: Curial, 1980-2001.
- CORREA RODRÍGUEZ, Alejandro. «Danzas catalanas en la Nueva España». A: GALÍ BOADELLA, Montserrat [et al.] (ed.). *Cataluña e Iberoamérica: Investigaciones recientes y nuevos enfoques*. Barcelona: Asociación de Catalanistas de América Latina (ACAL), 2017, p. 101-112.
- CRIVILLÉ, Josep; VILAR, Ramon (ed.). *El llibre d'orgue de Lleida: Músiques diverses*. Barcelona: Dinsic, 2003.
- ESSES, Maurice. *Dance and instrumental differences in Spain during the 17th and early 18th centuries*. Hillsdale: Pendragon Press, 1992.
- GRUP D'ESTUDIS D'ESPLUGUES. «El Babau d'Esplugues». *El Pou del Vernís*, núm. 27 (octubre 2009), p. 1.
- MAS I GARCIA, Carles. «L'expansió de la dansa d'escola». A: GARCIA ESPUCHE, Albert (dir.). *Dansa i música: Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2009, p. 226-302.
- MURCIA, Santiago de. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, 1714.
- PUJOL, Francesc; AMADES, Joan. *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*. Barcelona: Fundació Concepció Rabell i Cibils, 1936.
- RICO OSÉS, Clara. «De las ceremonias de los bailes: política, identidad y representaciones a través del baile español del siglo XVIII». *Bulletin Hispanique*, núm. 114 (2012), p. 645-670.
- ROCAMORA, Manuel. *Un siglo de modas barcelonesas: 1750-1850*. Barcelona: Aymà, 1944, p. 16.
- RUSSELL, Craig H. «El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII». *Heterofonía: Revista de Investigación Musical* [Mèxic: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez], núm. 116-117 (1997), p. 51-97.
- SÁNCHEZ BUENO, Soledad. *Bibliografía crítica de danza española antigua (siglos XII a XVIII)* [en línia]. Disponible a: <<https://bibliografiadanzaespanyola.wordpress.com/2014/04/21/follias-ballets-sardanas-contradanzas-minuets-balls-pasapies-y-moltas-altres-cosas-de-aquell-temps-vell-que-ara-son-poch-usadas-pero-ab-tot-son-bonicas-y-molt-alegres/>> [Consulta: 2 novembre 2020].
- TEGELL, Francesc. *Poema anafòric*. Edició a cura de Kenneth Brown. Barcelona: Curial, 1989.

PERVIVÈNCIA DE RETÒRICA A LA MÚSICA LITÚRGICA DE LA SEGONA MEITAT DEL SEGLE XVIII. UN EXEMPLE: EL CREDO D'UNA MISSA (1778) DE FRANCESC QUERALT

XAVIER DAUFÍ

Universitat Autònoma de Barcelona
Societat Catalana de Musicologia

RESUM

Cal considerar el present article com el primer pas d'un futur estudi que pretendrà analitzar la pervivència de la retòrica musical a les composicions de la segona meitat del segle XVIII. És ben conegut que aquest recurs va tenir la seva època d'esplendor durant el Barroc, però és igualment cert que molts compositors de la segona meitat del segle XVIII, la música dels quals presenta una estètica clarament classicista i ben diferenciada de la barroca, utilitzen a les seves obres, tot i que potser d'una manera particular, el llenguatge de la retòrica musical. Per aprofundir en aquesta qüestió, l'estudi que segueix a continuació se centrarà en una missa de Francesc Queralt procedent de la catedral de Barcelona i composta el 1778. Pel seu contingut, les parts que ofereixen més possibilitats de desplegament de figures retòriques són el glòria i el credo. El present estudi es basarà en aquesta darrera part.

PARAULES CLAU: retòrica, Francesc Valls, Francesc Queralt, credo, missa, música litúrgica, *Mapa armónico práctico*, afectes, segle XVIII.

AN EXAMPLE OF THE SURVIVAL OF RHETORIC IN LITURGICAL MUSIC IN THE LAST HALF OF THE 18th CENTURY: A CREDO IN A MASS (1778) BY FRANCESC QUERALT

ABSTRACT

This paper forms the first phase of a prospective study seeking to analyze the survival of musical rhetoric in compositions written in the last half of the 18th century. It is well known that this resource reached its peak in the Baroque era, but it is also true that many composers in the last half of the 18th century, whose music was marked by a clearly

Classicist aesthetic which differed completely from the music written in the 17th century, used the language of musical rhetoric in their works, although perhaps in a rather particular way. To delve further into this subject, this study focuses on a Mass by Francesc Queralt, written in 1778 for the Cathedral of Barcelona. The parts of this Mass that offer the greatest possibilities for the development of rhetorical figures are the Gloria and the Credo, and the latter will form the basis of this article.

KEYWORDS: rhetoric, Francesc Valls, Francesc Queralt, Credo, Mass, liturgical music, *Mapa armónico práctico*, affections, 18th century.

EXORDIUM

El propòsit del treball que s'inicia a continuació és el de contribuir al desenvolupament d'una investigació més àmplia centrada en l'estudi del doble llenguatge utilitzat pels compositors del segle XVIII, especialment en la música religiosa. En una primera fase de l'estudi es considerarà únicament l'obra del mestre de capella de la catedral de Barcelona Francesc Queralt (1740-1825). Més endavant, les conclusions aportades podran ser extrapolades, si les investigacions posteriors així ho confirmen, a la resta de la música religiosa del segle XVIII. Sembla força clar que els mestres de capella del Set-cents havien de posseir, per complir adequadament les exigències del seu càrrec, d'una banda, un perfecte domini de l'art del contrapunt i, de l'altra, de l'estil homofònic i harmònic.¹ Certament, a les oposicions a magisteri de mestre de capella es preveien, entre altres exercicis, dues composicions que els aspirants havien d'elaborar a partir de sengles textos de diferents característiques i procedències: un en llengua llatina, l'altre en llengua vulgar. El primer era litúrgic; el segon, òbviament, no. Els compositors del segle XVIII tendien a utilitzar l'estil contrapuntístic per a la música basada en textos llatins, mentre que per a la música no litúrgica era habitual l'anomenat *estil dramàtic* o *recitatiu*. En el primer cas es pot parlar, sens dubte, de la pervivència de la *prima prattica* que, encara en aquell moment, es considerava més apropiada per a la música religiosa. Més apropiada, en efecte, que la *seconda prattica*, emprada pels mestres de capella en les seves composicions no litúrgiques, les sonoritats més modernes de les quals transportaven els oients a l'àmbit teatral i profà, raó per la qual, d'altra banda, era enèrgicament combatuda per les autoritats eclesiàstiques, que de cap de les maneres aprovaven aquella ingerència mundana a l'interior dels temples.

Quant a la producció de Francesc Queralt, aquesta diferenciació de llenguatges queda clarament posada de manifest a l'estudi centrat en el tractament coral en els seus oratoris i a una de les seves misses.² Allí es demostra que el mestre

1. Vegeu Antonio MARTÍN MORENO, *Historia de la música española*, vol. IV, *Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1985, p. 449.

2. Vegeu Xavier DAUFÍ, «El distinto tratamiento del coro en la música litúrgica y no litúrgica de Francesc Queralt», *Revista de Musicología*, vol. XXXIII, núm. 1-2 (2010), p. 269-288.

de capella de la catedral de Barcelona coneixia i emprava sense problemes els dos llenguatges esmentats anteriorment per als seus diferents tipus de composicions: el contrapuntístic per a la música litúrgica (la missa) i el dramàtic per a la no litúrgica (els oratoris).

Un altre aspecte que cal considerar i que, sens dubte, contribuirà a contextualitzar la qüestió del doble llenguatge emprat pels compositors del segle XVIII a la seva obra religiosa és el de la retòrica musical. Cal preguntar-se, en primer lloc, si a les composicions sobre textos litúrgics i no litúrgics de Francesc Queralt existeixen elements de retòrica musical i, en cas afirmatiu, en quina proporció. Sembla lògica la proposta d'examinar la situació en aquests termes si es considera que l'estil modern, malgrat que de cap manera va oblidar l'expressió dels afectes mitjançant l'ús de recursos musicals, era menys procliu al llenguatge retòric; se servia d'altres mitjans per expressar musicalment els sentiments. Probablement, en la música litúrgica, més propensa a una escriptura contrapuntística, els compositors estarien més predisposats a l'ús de figures retòriques, que no pas a les seves obres no litúrgiques, presentades, aquestes darreres, en un estil més modern. A les pàgines que segueixen es pretén donar un pas cap a la resolució d'aquestes preguntes. L'estudi centrarà la seva atenció en un fragment d'una composició litúrgica de Francesc Queralt per observar si el mestre de capella feia ús o no, i de quina manera, d'aquests recursos retòrics.

D'aquest compositor es conserven a la Biblioteca de Catalunya³ unes cent trenta composicions, entre les quals destaquen oratoris, motets, goigs, responsois i rosaris. I també cinc misses (una de les quals d'autoria incerta). Per al present estudi es considerarà, d'aquestes darreres, la que l'autor va compondre el 1778.⁴ La seva instrumentació no és en gran manera diferent de la que utilitza Queralt a altres de les seves obres. Una secció de corda distribuïda en violins primers i segons, a més d'una part d'acompanyament al contrabaix, i una secció de vent formada per parelles d'oboès i de trompes. La part vocal s'organitza en dos cors a quatre veus cadascun (tiples, *altos*, tenors i baixos). El primer està format pels solistes, mentre que el segon constitueix el veritable cor. Cal assenyalar que el segon grup vocal posseeix, per a les seves intervencions, el seu propi instrument acompanyant, en aquest cas, l'orgue.

L'esmentada missa de 1778 es compon de les cinc parts habituals de l'*ordinarium* dividides en seccions, amb la particularitat que el «Sanctus-Benedictus» i l'«Agnus Dei» s'interpreten sobre la mateixa música. Val a dir que altres misses de Francesc Queralt també posseeixen aquesta mateixa característica. Dels diferents texts que integren la composició, un dels que més possibilitats ofereix per al des-

3. Tot i que aquesta institució és la que posseeix un nombre més elevat de composicions de Queralt, es conserven altres manuscrits del mestre de capella a altres biblioteques i arxius de la Península. Sense pretensió d'exhaustivitat, Martín Moreno menciona, a més, la catedral de Còrdova i El Escorial. Vegeu Antonio MARTÍN MORENO, *Historia de la música española*, p. 156.

4. Es tracta del manuscrit M. 1486/4 de la Biblioteca de Catalunya, integrat per setze partícels corresponents a les diferents parts vocals i instrumentals.

plegament dels recursos retòrics és el credo. I aquest moviment serà, precisament, la base del present estudi. Les conclusions a què s'arribi al final d'aquestes pàgines, nogensmenys, seran, necessàriament, parcials, i s'hauran de completar i complementar amb altres treballs posteriors. Caldrà aprofundir en altres composicions litúrgiques del mateix autor per ratificar que el que s'ha dit aquí també es compleix en altres casos, i caldrà estudiar, d'altra banda, fins a quin punt el llenguatge retòric és utilitzat en la música no litúrgica de Queralt. Quedarà per observar, finalment, si, tant en el cas d'obres litúrgiques com de les no litúrgiques, altres compositors del mateix àmbit feren ús, igualment, de figures retòriques.

NARRATIO

Al llarg del segle XVIII, a mesura que les idees de la Il·lustració s'anaven establint cada cop amb més fermesa, la retòrica de l'*ars oratoria* anava perdent, en part, el seu prestigi. Certament, es considerava que en el marc del llenguatge científic no hi havia lloc per a les floritures retòriques. Qualsevol escrit o discurs al qual es volgués donar credibilitat no podia contenir cap d'aquells recursos que tan profusament foren emprats pels més grans oradors d'altres temps. La retòrica va quedar relegada a l'àmbit de la literatura. De fet, aquella sempre havia estat estretament vinculada a aquesta darrera. A partir de la segona meitat del Set-cents, la retòrica, per la seva funció utilitària, es va anar apartant de l'àmbit de les arts, l'únic fi de les quals era el de proporcionar plaer estètic a l'espectador.⁵

Malgrat la situació descrita, la retòrica continuava, tot i que amb un matís diferent, present a molta de la música de la segona meitat del segle. I no van ser únicament els compositors els que s'interessaren per aquesta disciplina, els teòrics també van tractar sobre aquesta qüestió en els seus escrits. Un dels autors l'obra del qual permet observar la nova direcció que pren la retòrica musical en aquest període és Johann Mattheson que, en el seu *Der vollkommene Capellmeister*⁶ (1739), va tractar sobre aquest tema, però des d'una òptica ben diferent de la dels seus col·legues del segle XVII. Per al teòric hamburguès el discurs musical mateix havia de quedar per sobre de les exigències de la retòrica; és a dir, aquesta deixava de tenir influència sobre la música. A partir d'aquest punt se succeeixen una sèrie de teòrics amb diferents maneres d'apropar-se a la disciplina, alguns d'ells amb actitud crítica, d'altres

5. Per a una història resumida sobre retòrica musical, vegeu Blake WILSON, George J. BUELOW i Peter A. HOYT, «Rhetoric and music», a *Oxford music online* (en línia): *Grove music online*, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43166>> (consulta: 17 juliol 2020) i Rubén LÓPEZ CANO, *Música y retórica en el Barroco*, Barcelona, Amalgama, 2012, p. 29-38.

6. Johann MATTHESON, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, Herold, 1739. Per a una versió anglesa i comentada de l'obra de Mattheson centrada, específicament, en la qüestió dels afectes i de la retòrica musical, vegeu: Johann MATTHESON i Hans LENNEBERG, «Johann Mattheson on affect and rhetoric in music (I)», *Journal of Music Theory*, vol. 2, núm. 1 (1958), p. 47-84, i Johann MATTHESON i Hans LENNEBERG, «Johann Mattheson on affect and rhetoric in music (II)», *Journal of Music Theory*, vol. 2, núm. 2 (1958), p. 193-236.

defensant els seus procediments i acceptant-la en major o menor mesura a les composicions musicals. Tot i que principalment van ser autors germànics els que es van dedicar amb certa profunditat a la retòrica musical i a la teoria dels afectes, no es poden passar per alt altres teòrics britànics i francesos que també van fer aportacions significatives en aquest camp. Sense cap intenció d'exhaustivitat, es poden esmentar els noms següents: Charles Butler (*The principles of musik, in singing and setting*, 1636), Charles Avison (*An essay on musical expression*, 1752), John Brown (*A dissertation on the rise, union, and power, the progressions, separations, and corruptions, of poetry, and music*, 1763), René Descartes (*Compendium musicae*, 1618; *Les passions de l'âme*, 1649), Marin Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636) o Bernard de Lacépède (*La poétique de la musique*, 1785).⁷

Cap a finals de segle, Johann Nikolaus Forkel, a *Allgemeine Geschichte der Musik*⁸ (1788), considerava, en general, la retòrica com un instrument útil, alhora que n'ignorava l'estricta sistematització a què van ser sotmeses les figures durant el Barroc: els afectes eren per a Forkel subjectius i personals i no podien, en conseqüència, estar subjectes a cap mena de classificació ni regles preestablertes. Fou, sens dubte, l'òpera bufa el gènere en què els compositors es van allunyar més dels convencionalismes de la vella retòrica del segle XVII. L'extens repertori de recursos expressius emprats pels cantants d'aquest gènere, integrat per exclamacions, interrupcions, crits, gemecs, plors o riures, ja no tenien res a veure amb la rigidesa de les figures retòriques, sinó que fluïen, únicament, com a fruit d'una expressió espontània sorgida de la pròpia acció.⁹

Van ser diversos els teòrics que al llarg dels segles XVII i XVIII van explicar la fisiologia dels afectes i dels sentiments, però, sens dubte, qui més va influir sobre els tractadistes musicals va ser René Descartes qui, a la seva obra *Les passions de l'âme*,¹⁰ va aprofundir en els mecanismes que originen i provoquen les passions. Aquest pensador francès explica que la sang conté, entre d'altres elements, uns corpuscles molt subtils, talment com un aire, que circulen lliurement pel torrent sanguini. Va anomenar aquestes parts *esprits animaux*. Els estímuls exteriors provoquen el moviment d'aquests elements cap al cervell, i més concretament cap a la glàndula pineal on, d'acord amb Descartes, és on se situa l'ànima. L'excitació d'aquesta, provocada pels esperits animals, es manifesta en una determinada passió, i el desequilibri que experimenta la glàndula fa que els esperits animals es tornin a posar en moviment. Finalment, i a causa d'aquesta nova excitació, les partícules sanguínies, i depenent de la passió, es concentren a una determinada

7. Per a una llista més completa dels teòrics anteriors a 1800 que van dedicar part de la seva obra a aquesta disciplina, vegeu George J. BUELOW, «Music, rhetoric, and the concept of the affections: A selective bibliography», *Music Library Association*, vol. 30, núm. 2 (desembre 1973), p. 250-259.

8. Vegeu Johann N. FORKEL, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig, Schwickert, 1801.

9. Vegeu Blake WILSON, George J. BUELOW i Peter A. HOYT, «Rhetoric and music», a *Oxford music online* (en línia): *Grove music online*, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43166>> (consulta: 17 juliol 2020).

10. René DESCARTES, *Les passions de l'âme*, París, Mille et une Nuits, 1994.

part del cos, tot fent-la reaccionar. Les sensacions físiques ocasionades serien, segons el pensador francès, la resposta experimentada davant d'un estímul exterior determinat. Aquesta hipòtesi proposada per Descartes sobre l'origen de les passions va ser, sens dubte, la que més va influir en els tractadistes del Sis-cents i Set-cents a l'hora de desenvolupar la teoria dels afectes que tanta repercussió va tenir entre els compositors d'aquell moment.

Tot i que potser sense una producció tan extensa ni tan minuciosa, val a dir que els teòrics i compositors de la península Ibèrica també van estar al corrent d'aquestes pràctiques i feren ús d'alguns d'aquests recursos retòrics. Salvant les distàncies que puguin existir entre els llibres dels teòrics germànics i els dels hispànics dels segles XVII i XVIII que en major o menor mesura van centrar la seva atenció al tema, és cert que alguns autors meridionals també es van interessar per l'assumpte de la relació música-text. Amb més o menys deteniment, van tractar sobre aquesta qüestió, per exemple, autors com Andrés Lorente (*El por qué de la música*, 1672), Pedro de Ulloa (*Música universal, o principios universales de música*, 1717) o Pablo Nasarre (*Escuela música segun la practica moderna*, segon volum, 1723, i *Escuela música segun la practica moderna*, primer volum, 1734). Igualment, Francesc Valls (1665-1747) va dedicar part dels seus escrits a aquesta temàtica. És, d'altra banda, un compositor que podria considerar-se proper a Francesc Queralt (1740-1825), si no pas estrictament en el sentit cronològic, que no ho és, sí en el sentit geogràfic: ambdós van servir, tot i que en períodes diferents i no coincidents, a la catedral de Barcelona. Tot i que Queralt va ser nomenat mestre de capella el 17 de gener de 1774, sembla que la seva vinculació amb la seu hauria començat uns catorze anys abans.¹¹ Resulta plausible pensar que cap a l'any 1759, quan Queralt va arribar a la capital catalana, encara ressonaven entre els músics d'església de Barcelona els ensenyaments de Francesc Valls. Sens dubte, aquell podria haver conegut, de manera directa o indirecta, l'obra d'aquest. No existeix, en qualsevol cas, cap mena de documentació que pugui confirmar o desmentir aquesta suposició.

Sigui com sigui, pocs decennis abans que Queralt s'instal·lés a Barcelona, el teòric i compositor Valls ja s'interessa per l'expressió musical dels sentiments tal com es desprèn dels seus propis escrits. Al § I del vint-i-novè capítol («De el modo como se han de explicar, y vestir los afectos, que expresa la Letra, en la composicion de Musica») del seu *Mapa armónico práctico* (1742),¹² basant-se en l'obra dels

11. El document que l'aleshores clergue Francesc Queralt dirigeix al protector de la capella de música de la catedral de Barcelona el 29 de novembre de 1773 diu el següent: «Fran^{co} Queralt Clergue sotamentre de la Capella de VS. q^e 14 anys lo serveix, y trobantse instat p^r per anar al magisteri vacant de Gerona, y si VS. se dignas destinarlo p^r la futura de VS. no eyxiria â la preten^o ni en preferiria ningun magisteri al de VS», *Resoluciones capitulares desde 20 de 7^{bre} 1771 fins â Abril de 1778*, Arxiu de la Catedral de Barcelona, f. 159v. D'acord amb les seves pròpies paraules, Francesc Queralt va entrar al servei de la catedral de Barcelona el 1759, catorze anys abans de la data del document.

12. Josep PAVIA i SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa armónico práctico (1742a)*, Barcelona, CSIC, 2002.

jesuïtes Athanasius Kircher i Pedro de Ulloa, Valls afirma que serà un bon compositor tot aquell que la seva música expressi els afectes que el text presenti. En paraules seves: «Todo lo ha de acompañar la música para que el concepto vaya hermanado con el acento».¹³ Per tal d'aconseguir aquesta unió, Francesc Valls explica el següent:

Para alcanzar esto, es menester lo primero hacer elección del Tono, y sea este de los que fueren mas a propósito para los afectos que huviere de expresar, si bien que en esto varían los Autores; mas según mi dictamen, los Tonos que en el principio de su Diapason tuvieren el semitono mas cercano serán propios para los afectos tristes; y los que tuvieren el semitono mas lejos serán propios para los alegres, y festivos.¹⁴

Resulta força clar, en aquest passatge, que el teòric recomana la modalitat menor per als texts de caire trist i la modalitat major per als de caràcter alegre. D'altra banda, també se centra en el tempo, que haurà d'estar d'acord amb els conceptes expressats per les paraules:

A mas de esto ha de estar advertido el Compositor, en el modo de gobernar aquella Musica, quando se cante; toda la que fuere dolorosa, triste ô Lugubre la rija muy de espacio: si es alegre, ó festiva, vaya el compás aprisita; però no tanto, que no se perciba la letra; este cuidado es necesario al Maestro de Capilla; pues de el depende el acierto, ô el yerro de echar â rodar lo que se canta; como se oye tan ámenudo esta falta gravissima, por esso lo prevengo.¹⁵

Després d'oferir aquesta visió general de l'assumpte, Valls, en el § II («Reglas generales para que la Música explique los afectos, que expresa la Letra»), se centra en els detalls. En un primer moment, insisteix com ha de ser la música que acompanya els texts de caràcter trist i alegre:

Si las expresiones son tristes dolorosas, ó &c. ponga las voces en posición baja, use de las 3as, y 6as menores; las Ligaduras de 7ª. 4ª. Y 9ª. También menores, que todo es muy del caso; como también qe Las voces sean Contralto, Tenores, y Baxos.

Si los afectos fueren alegres, festivos, y &c. las voces (si son Tiples serán del caso) vayan altas, las Ligaduras, y especies imperfectas, mayores.¹⁶

Resulta interessant parar atenció en la manera com Valls, uns paràgrafs més endavant, explica, tot i que sense anomenar-la, l'aposiopesi:

En toda composición, que fuere Lúgubre, y triste será muy del caso quando La letra lo permita; callen todas la voces è instrumentos, aguardando alguna pausa; por-

13. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 465 (f. 213r del manuscrit).

14. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 465 (f. 213r del manuscrit).

15. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 465 (f. 213r del manuscrit).

16. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 466 (f. 213v del manuscrit).

que con esta suspension, se concilia la atencion del auditorio, y se expresa mas el afecto.¹⁷

A les pàgines que segueixen, el teòric i compositor aporta alguns exemples del que acaba d'explicar. Al § III («De las circunstancias de Gradacion complexo [sic] &c.») Valls defineix breument els termes següents: *gradación*, *ascensión* (malgrat que no emprà el terme, es refereix, sens dubte, a *anàbasi*), *descenso* (de la mateixa manera, aquí es refereix, sense utilitzar tal denominació, a *catàbasi*), *contraposición*, *abrupción repentina*, *fuga* i *asimilación*.¹⁸ A continuació introdueix alguns exemples d'aquestes figures i, finalment, el capítol conclou amb una nova selecció de fragments que serveixen de model de tota una sèrie d'afectes com són la ira, la ràbia, la desesperació, l'amor i l'esperança.

Per a Valls, l'expressió dels afectes és igualment necessària a les composicions litúrgiques (amb text en llatí), com en les no litúrgiques (amb text en llengua vernacle). Al principi del capítol el teòric indica el següent:

Consiste esta gran circunstancia [es refereix a com el compositor «ha de vestir la letra que tiene á su cargo»], en entender bien el sentido de la Letra; asi de Latin como de romance; no en lo material de las palabras, sino en lo formal de el concepto; [...]¹⁹

D'altra banda, en un capítol anterior, el vint-i-setè («De los diferentes estylos que tiene la Musica»),²⁰ al § IX («Estylo Drammatico, o recitativo»),²¹ afirma:

Estylo Drammatico, y recitativo es proprio de comedias, y Tragedias precisado no solo à seguir las Leyes del metro, sinó à expresar los mismos afectos en la Musica, y q^{ue} debe exprimir el Cantante: propriamente es: vna declamación armonica donde en lo formal casi no debe diferenciarse de lo que declama; y debe acompañar con las acciones que lo recita cantando.²²

Clarament, per a Valls, en les composicions per al teatre també hi ha d'haver concordança entre la paraula i la música. És interessant, a més, posar atenció a la darrera frase del fragment: l'autor exigeix que fins i tot les accions de l'interpret s'han de correspondre amb el que es canta. Aquí hi ha una clara al·lusió a la *pronuntiatio* del sistema retòric.

No obstant això, quant a l'estil dramàtic, aquesta circumstància d'expressar musicalment els afectes no es limita únicament a l'àmbit profà, també cal que esti-

17. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 466 (f. 213v del manuscrit).

18. Vegeu les explicacions que el mateix Valls dona d'aquests termes a Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 472 (f. 216v del manuscrit).

19. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 464 (f. 212v del manuscrit).

20. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 360 (f. 160v del manuscrit).

21. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 429 (f. 195v del manuscrit).

22. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 429 (f. 195v-196v del manuscrit).

gui present a la música religiosa no litúrgica, concretament a l'oratori. En aquest cas, tanmateix, el compositor haurà de prescindir a la seva composició de tota ressonància teatral. Així ho expressa Valls:

Pertenecen â este estilo los oratorios, que en estos tiempos se usan mucho en las Iglesias de España; su composición será conforme a lo que pidiese la letra: esta por ordinario es de alguna historia sagrada, vida de santo, ô Alegoria conforme al assunto: procurará el compositor imitar, y vestir aquella Poesia, según los afectos q^e expressare, pero (repito lo que otras vezes) tenga gran cuidado con los ayres que no tengan resabios de profanos.²³

Malgrat que entre les obres dels teòrics hispànics del segle XVIII, pel que fa a la seva extensió i aprofundiment, no es trobin tractats comparables a *Der vollkommene Capellmeister* (1739) de Johann Mattheson, obra en què el seu autor elabora, entre altres qüestions, un estudi detallat sobre la retòrica aplicada a la música,²⁴ això no ha de fer creure que els compositors i teòrics peninsulars no estiguessin al corrent d'aquests recursos musicals. Resulta força clar, a partir de tot el que s'ha exposat fins aquí, que una teoria dels afectes era perfectament coneguda pels tractadistes i practicada pels compositors, d'almenys, la primera meitat del segle XVIII. Tenint en compte les dades de què es disposa fins al moment, no es pot assegurar si Queralt hauria pogut consultar el *Mapa armónico* de Valls o no, però és evident, i això es desprèn de l'estudi de les seves composicions, que Queralt, efectivament, buscava en les seves pròpies obres la representació musical del text a partir de l'ús d'unes certes figures retòriques.

Una altra qüestió interessant, abans d'abordar l'estudi de la retòrica en el credo de la missa de Queralt, seria comprovar si entre els seus contemporanis era habitual o no l'ús d'aquests recursos en la música litúrgica. Si, com ja s'ha esmentat, existeix a Europa un remarcable corpus teòric centrat en l'estudi d'aquesta temàtica, no és estrany que els compositors, per la seva banda, també se sentissin inclinats a fer ús d'aquests procediments a les seves obres. Els límits del present estudi no permeten una anàlisi meticulosa i detallada dels usos retòrics en la producció religiosa europea del moment, raó per la qual, el que es proposa a continuació és només aportar uns pocs exemples que, tot i que d'una manera provisional, puguin elevar-se a la categoria de norma. No es tracta, d'altra banda, d'establir paral·lelismes ni connexions entre l'obra de compositors forans i la de Francesc Queralt. No és aquest el lloc d'intentar posar de manifest les possibles relacions entre el mestre de capella de Barcelona i altres músics europeus. Simplement, el

23. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 430-431 (f. 195v-196r del manuscrit).

24. Vegeu, així mateix, l'obra d'altres tractadistes de mitjans del segle XVIII que en major o menor mesura van centrar-se en la qüestió: Johann Joachim Quantz (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752), Carl Philipp Emanuel Bach (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, vol. I, 1753; vol. II, 1762) o Leopold Mozart (*Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1756).

que aquí es pretén és observar que, al segle XVIII, quant a l'expressió dels afectes, existien uns procediments comuns entre compositors.

D'aquesta manera, i sense pretensions d'establir cap relació entre ambdós, Wolfgang Amadeus Mozart, per començar, pot servir de model. Una anàlisi dels credos de les seves misses, compostes aproximadament durant els mateixos anys que el músic català va crear les seves, proporcionarà múltiples exemples de retòrica musical. Cadascuna de les distintes parts del text és posada en música a partir dels mateixos recursos o de semblants: catàbasi a «Descendit de coelis», canvi de *tempo* i noema a «Et incarnatus» i «Crucifixus», catàbasi a «passus et sepultus est», *primo tempo* a «Et resurrexit», anàbasi a «ascendit in coelum» o *circulatio* a «vivificantem». Un altre cas significatiu podria ser el de Franz Joseph Haydn. Tot i que, certament, per tal de percebre amb més claredat els procediments retòrics en els diferents fragments del text dels seus credos caldria un examen més atent, poden observar-se, no obstant això, recursos similars que es repeteixen gairebé invariablement en cadascuna de les seves misses. En general, s'aprecia una disminució del *tempo* a «Et incarnatus», que es manté fins a «Et resurrexit», moment en què es reprèn el *tempo* inicial. Altres constants són l'ús d'anàbasi més o menys extenses a «Et resurrexit», a la darrera paraula de l'expressió «Et expecto resurrectionem» o en «ascendit in coelum». D'altra banda, és habitual l'ús de catàbasi a «Descendit de coelis», a les dues darreres paraules de «passus et sepultus est» (aquí, en alguns casos, podria fins i tot identificar-se alguna *hypobole*), o a la darrera paraula de «judicare vivos et mortuos» en què, en algunes ocasions, el compositor introdueix, a més, un canvi de *tempo*, més lent, que contrasta significativament respecte del passatge anterior.

Un exemple més proper a Queralt, almenys des del punt de vista geogràfic, seria el d'Anselm Viola (1738-1798). Tampoc aquí no es pretén establir cap relació entre ambdós compositors. No és aquest el lloc on iniciar una investigació en aquesta direcció. Simplement, el que es busca és mostrar que músics d'un mateix àmbit i cronologia empraven procediments similars a l'hora de posar música a un mateix text. En l'obra de Viola s'observen clarament diversos recursos retòrics comuns als utilitzats pels músics europeus esmentats anteriorment. Es pot prendre com a exemple la seva missa *Alma redemptoris mater*, en la qual es fa ús de catàbasi a la primera paraula de l'expressió «Descendit de coelis» o s'introdueix un canvi de *tempo* per destacar el passatge de l'«Et incarnatus». Es troben, d'altra banda, sengles anàbasi a «Et resurrexit» i a «Et ascendit». Resulta força interessant el tractament diferenciat que atorga l'autor als dos substantius de la frase «judicare vivos et mortuos», en què s'observa al final de l'expressió un canvi de *tempo* per tal de remarcar la representació musical dels «vivos» i dels «mortuos». Per tal de donar una expressivitat més gran al mot «confiteor», l'autor utilitza una sèrie de sinonímies per destacar el seu significat.²⁵ Un altre moment que cal desta-

25. Cal assenyalar, tanmateix, que no es tracta, *strictu sensu*, d'una vertadera sinonímia, ja que això significaria que en ambdues repeticions de «confiteor» s'hauria de sentir, la segona vegada, la mateixa melodia transportada a una altra tonalitat, cosa que no succeeix en aquest cas. Viola presenta, en aquest punt, un canvi de tonalitat, però no pas una repetició exacta de la melodia.

car és el passatge «Et expecto resurrectionem mortuorum», en què l'autor tracta de diferent manera les dues darreres paraules. A «resurrectionem», amb un *tempo* certament viu, empra una anàlisi, mentre que a «mortuorum», mitjançant un canvi sobtat de moviment, s'ofereix un fort contrast respecte del que s'acaba d'escoltar. D'altra banda, en aquest fragment, el cor se situa en l'àmbit greu del seu registre (es podria parlar aquí, en certa manera, d'una *hypobole*).

La llista d'autors i exemples podria ampliar-se, però el que s'ha dit fins aquí resulta suficient per mostrar que els autors de la segona meitat del segle XVIII tenien clarament la intenció d'expressar musicalment determinades paraules i passatges significatius del text i que, demés, els recursos que utilitzaven per a tal finalitat eren molt similars. Sens dubte, altres compositors no mencionats a les línies precedents, tingueren o no relacions directes entre si, haurien fet ús, en aquests mateixos passatges, de procediments similars. Entre ells, i com es demostrarà a continuació, Francesc Queralt.

ARGUMENTATIO

El mestre de capella de la catedral de Barcelona divideix el credo de la seva missa de 1778 en cinc moviments. Com passava habitualment, les primeres paraules, «Credo in unum Deum», eren entonades a solo, amb una melodia de cant gregorià, pel xantre, motiu pel qual el primer moviment s'inicia directament amb les paraules «Patrem omnipotentem». La seva disposició és la següent:

- I. *Allegro*
«Patrem omnipotentem»
Allegro
«Descendit de cœlis»
Andante
«Et incarnatus est»
- II. *Largo*
«Crucifixus»
- III. *Allegro*
«Et resurrexit»
- IV. *Andante*
«Et in Spiritum Sanctum»
- V. *Allegro*
«Et vitam venturi»
«Amen»

La missa considerada en aquestes pàgines encara no ha estat publicada i això presenta l'inconvenient que el lector no pugui tenir una visió general de l'obra. D'altra banda, els exemples aportats, per raons d'espai, hauran de ser necessàriament reduïts i sintètics. D'aquesta manera, els exemples transcrits a les pàgines següents hauran de salvar una contradicció important, la d'estar, d'una banda, restringits al màxim, i la d'incloure com més informació millor, de l'altra. És per aquesta raó que quan la part orquestral no aporti elements rellevants per a l'estudi que aquí ens ocupa, no serà transcrita. D'altra banda, el segon cor, que gairebé invariablement repeteix la mateixa música que el primer, tampoc no serà inclòs als exemples. S'indica particularment quines són, i per a quins instruments i veus, les parts de la partitura que s'obvien.

L'expressivitat del text del credo es magnifica gràcies a les múltiples figures retoricomusicals que el compositor li associa. Els conceptes s'expliquen, d'aquesta manera, a través de la mateixa música. A continuació s'analitzen els elements retòrics que Queralt escriu per a les distintes seccions del text:

[*Credo in unum Deum*]

I. *Allegro*

Patrem omnipotentem, factorem cœli et terræ, visibilium omnium, et invisibilium. (c. 1-11)

Et in unum Dominum Jesum Christum, filium Dei unigenitum. (c. 12-21)

Com ja s'ha indicat més amunt, aquesta obra de Queralt està composta per a dos cors a quatre veus cadascun; el primer està integrat pels solistes, mentre que el segon és el que pròpiament fa la funció de cor. Quan no s'indiqui el contrari caldrà entendre que els dos grups vocals intervenen junts i que la música destinada al primer és la mateixa que s'assigna al segon. Quant a aquest primer moviment *allegro*, cal assenyalar que la segona de les frases del credo transcrits sobre aquest paràgraf la canta el tenor a solo. Per tal de destacar la persona que és l'essència del segon article de fe, Francesc Queralt introdueix a «Jesum Christum» una sinonímia (exemple 1), tot repetint el nom dues vegades amb la mateixa música transportada a una altura diferent (en aquest cas, una segona inferior). D'aquesta manera l'oient aprecia clarament la importància que l'autor vol donar a aquest fragment del text. El tenor canta el passatge acompanyat únicament per la secció de corda, tal com es mostra a la transcripció aportada.

T I *Solo*
 Et in u - num Do - mi - num Je - sum
 VI I *p sfz p*
 VI II *p sfz p*
 Cb *p sfz p*
 15
 Chris - tum, Je - sum Chris - tum,
 15

 EXEMPLE 1. *Missa*, 1778. *Allegro* «Patrem omnipotentem», c. 12-17.

Ex Patre natum ante omnia sæcula. (c. 21-28)

Deum de Deo, lumen de lumine. Deum de Deo vero. (c. 29-35)

Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. (c. 39-48)

Per donar a entendre que es refereix als mateixos conceptes, Francesc Queralt presenta una sinonímia a «Deum de Deo, lumen de lumine»: les tres darreres paraules repeteixen la mateixa música, a una segona inferior, que ja s'ha sentit acompanyant les tres primeres (exemple 2). Ambdues repeticions s'inicien amb un duo de la *soprano* i el tenor cantant en terceres, als quals s'afegeixen, al següent compàs, la resta de les veus de tots dos cors. En aquest fragment l'orquestra completa participa en l'acompanyament, però donat el cas que no aporta res que sigui especialment rellevant per al tema que ens ocupa, a l'exemple només es transcriu la part del Cor I:

29

Tiple I Coro
De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,
Alto I Coro
De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,
Tenor I Coro
De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,
Baxo I Coro
De um de De - o lu - men de lu - mi - ne

EXEMPLE 2. *Missa*, 1778. *Allegro* «Patrem omnipotentem», c. 29-32.

La darrera línia del text transcrit més amunt és interpretada a duo per la contralt i el tenor. A la primera part, fins als dos punts, l'autor pretén relacionar «Genitum» amb «consubstantialem Patri», i per aconseguir-ho estableix una nova sinonímia (exemple 3). L'acompanyament, al llarg de tot aquest passatge, va a càrrec de la corda, i a partir del compàs 41 s'hi afegeixen els dos oboès (que no es transcriuen a l'exemple).

39

Ob I
Ob II
A I
T I
VI I
VI II
Cb
Ge - ni - tum non fac - tum, con - subs - tan - ti - a - lem Pa - tri: per quem
Ge - ni - tum non fac - tum, con - subs - tan - ti - a - lem Pa - tri:
p sfz |p| sfz
p sfz p sfz

EXEMPLE 3. *Missa*, 1778. *Allegro* «Patrem omnipotentem», c. 39-42.

rirà fàcilment múltiples exemples d'una amplíssima varietat de catàbasi. Francesc Queralt ocupa divuit compassos per desenvolupar musicalment la idea de «descendit» (c. 58-75); fa servir una cèl·lula descendent a base de dues corxeres a distància de tercera. Tot el fragment està marcat amb la indicació *allegro*. A partir del compàs 65 (exemple 5) la catàbasi es fa més ostensible amb la superposició d'una segona figura, un políptoton entre *sopranos*, contralts i baixos (les dues primeres veus repeteixen exactament la mateixa melodia a una distància d'octava, mentre que el baix la interpreta a una dotzena inferior). Encara, i per mostrar més clarament que es pretén establir un moviment de dalt a baix i que per aconseguir-ho es vol ocupar tot l'espai sonor, apareix una *hypobole*²⁷ (un fa per des-sota del do central) a la veu de contralt (compàs 67) i una *hyperbole*²⁸ (un sol diesi per sobre de la quinta línia del pentagrama) a la de *soprano* (compàs 69).²⁹ El compositor, d'altra banda, reforça la imatge de descens contrapasant-la amb una gradació ascendent que al final del passatge (a partir del compàs 71) inverteix el seu moviment. El fet que el motiu de la catàbasi s'iniciï gradualment, cada cop des de més amunt, augmenta, sens dubte, la idea de descens que el text vol transmetre.

Com que en aquest fragment els instruments dupliquen les veus i el cor segon repeteix la mateixa música que el primer, n'hi ha prou a transcriure únicament la part del Cor I:

27. La figura anomenada *hypobole* consisteix a sobrepassar en un passatge el límit inferior habitual de l'àmbit d'una veu. En el cas que es presenta, s'exigeix un fa a la contralt quan, normalment, el seu límit inferior se situa en el sol.

28. La figura *hyperbole* té un significat contrari al de la nota anterior; es dona als passatges en què s'excedeix el límit superior de l'àmbit d'una veu.

29. No hi ha cap dubte que la *soprano* pot excedir el límit de la nota mencionada, però el fet que Francesc Queralt, al llarg del credo, no exigeixi en cap moment que aquesta veu sobrepassi el sol diesi, ni gairebé tan sols acostar-s'hi, provoca en l'oient, certament, la sensació pròpia d'una *hyperbole*.

65

Ti I des - cen - dit de coe - lis, des - cen dit de

A I lis, des - cen - dit de coe - lis, des -

T I lis, des -

B I lis, des - cen dit de ce - lis,

68

coe - lis, des - cen - dit de coe - lis,

cen - dit de coe - lis, des - cen - dit de coe - lis de

dit de

des - cen - dit de coe - lis, des - cen - dit de

71

des - cen - dit de coe - lis, des - cen - dit de coe - lis, de ce - lis.

coe - lis, des - cen - dit de coe - lis.

coe - lis, des - cen - dit de coe - lis.

coe - lis, de coe - lis.

 EXEMPLE 5. *Missa*, 1778. *Allegro* «Patrem omnipotentem», c. 65-75.

Andante

Et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria Virgine: et homo factus est. (c. 76-90)

El passatge de l'«Et incarnatus est», que presenta una textura clarament homofònica, contrasta en gran manera amb l'escriptura contrapuntística que s'aprecia a la secció immediatament anterior. Com és habitual en aquesta part del text, aquí Francesc Queralt introdueix un noema, una figura que, en aquest cas, serveix per destacar unes paraules concretes. El misteri de l'Encarnació és una part fona-

mental del credo cristià, raó per la qual els compositors de tots els temps sempre han volgut ressaltar aquest fragment sobre la resta, i una manera efectiva, musicalment parlant, d'aconseguir-ho és, precisament, mitjançant aquesta figura que, inserida en un context marcadament polifònic, presenta una textura homofònica, tot creant, d'aquesta manera, un fort contrast entre aquesta part i la immediatament anterior. De més, i això ajuda a augmentar aquest contrast, el *tempo*, en aquest passatge, es redueix a *andante*.

Per simbolitzar la idea de l'Encarnació de Crist, l'autor escriu successions harmòniques de quatre acords que acaben amb harmonies de dominant sota calderons i que introdueixen noves tonalitats. La imprecisió tonal que provoquen les esmentades successions poden entendre's com la representació metafòrica del misteri citat. Més endavant, a «ex Maria Virgine», una sèrie de dominants secundàries condueixen al final del moviment, que acaba en sol diesi menor.

II. *Largo*

Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est. (c. 1-10)

En un *tempo* més lent que el prescrit al final de moviment anterior s'inicia el «Crucifixus», un dels passatges més dramàtics de tot el credo i en què els compositors sempre han creat una música d'una especial expressivitat. Francesc Queralt destaca, en aquest fragment de la seva obra (exemple 6), la paraula *passus*, i ho fa mitjançant la figura anomenada *passus duriusculus*: un motiu descendent (catàbasi) en el qual abunden les segones menors. En aquest cas l'autor presenta el motiu en forma fugada, tot introduint-lo successivament a les veus de contralt, *soprano* i tenor (compassos 6-8 de l'exemple).

Hi ha ocasions en què l'ambient general que vol expressar el text no pot ser representat únicament amb figures retoricomusicals més o menys aïllades en punts significatius del discurs musical; el compositor haurà de crear en aquests casos, per exemple, un acompanyament orquestral que vagi d'acord amb el que el significat general del text vulgui manifestar. Per expressar amb música la tragèdia que evoquen les paraules del fragment «Crucifixus [...] passus, et sepultus est», Francesc Queralt utilitza un motiu, a base de quatre semicorxeres, que suggereix tremolor, una reacció inevitable davant l'escena com la que es descriu. A l'exemple 6 es transcriu el passatge del «Crucifixus» en què s'observa el mencionat motiu basat en semicorxeres als violins primers i segons, i el *passus duriusculus* ja esmentat. En aquest moviment només intervé el primer cor i part de l'orquestra. Es presenta, en aquest cas, la partitura completa.

1

Crucifixus. Largo

Ob I

Ob II

Ti I

A I

T I

B I

VI I

VI II

Cb

no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas -

bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus,

bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas -

no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, pas - sus,

8

sus, et se - pul - tus est.
pas - sus, et se - pul - tus est.
sus, pas - sus, et se - pul - tus est.
et se - pul - tus est.

EXAMPLE 6. *Missa*, 1778. *Largo* «Crucifixus», c. 1-10.

III. *Allegro*

Et resurrexit tertia die, secundum scripturas. (c. 1-34)

Et ascendit in cœlum: sedet ad dexteram Patris. (c. 36-45)

A «Et resurrexit» tornen a intervenir els dos cors i l'orquestra completa. La indicació *allegro* anuncia un canvi respecte de l'ambient anterior. La resurrecció suggereix un moviment ascendent, des de la mort cap al retorn a la vida. Aquesta direcció se simbolitza musicalment mitjançant una anàlisi. Francesc Queralt fa sentir aquesta figura a les parts de contralt d'ambdós cors quan canten la paraula. Immediatament se sumen la resta de les veus. A «tertia die» es torna a presentar el mateix motiu i una combinació vocal idèntica. És interessant observar que el compositor empra la mateixa música per a les paraules «Et resurrexit» i «tertia die», tot i que, en la segona expressió, no resulta de cap manera necessària, per representar el seu significat, la presència de la mencionada figura. Tampoc no s'observa, d'altra banda, el motiu ascendent quan, al compàs 21, la resta de les veus canten «Et resurrexit». Aquest passatge pot servir per mostrar que els compositors del segle XVIII no eren tan rigorosos com els del segle XVII a l'hora d'emprar els recursos retòrics. A la següent repetició del text, cantat íntegrament pel doble cor, el motiu

ascendent es troba, potser una mica amagat en aquest cas, a la part del tenor i violins primers i segons. L'inici de l'«Et resurrexit» es mostra a l'exemple 7 (es transcriu únicament el Cor I, donat que el segon repeteix la mateixa música i l'orquestra no fa sonar el motiu mencionat).

L'«Et ascendit in cœlum» és a càrrec del tenor, a qui el doble cor li respon amb «sedet ad dexteram Patris». Resulta curiós observar el tractament musical que el compositor li dona en aquest cas a la primera part del text. Més que una anàlisi, que potser és el que s'esperaria, Francesc Queralt introdueix una *circulatio* que finalitza, certament, amb un moviment ascendent. La part del tenor es reproduïx a l'exemple 8. S'omet l'acompanyament, en aquest cas executat únicament per la secció de corda.

20

EXAMPLE 7. *Missa*, 1778. *Allegro* «Et resurrexit», c. 20-25.

36

Solo

EXAMPLE 8. *Missa*, 1778. *Allegro* «Et resurrexit», c. 36-38.

Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos: cuius regni non erit finis. (c. 47-82)

Per tal de deixar ben clar el missatge que Jesucrist, després de mort, ressuscitat i d'haver pujat al cel, tornarà per «judicare vivos et mortuos», el compositor fa ús del recurs retòric de la sinonímia. Al passatge «Et iterum venturus est», interpreta únicament per la *soprano*, es repeteix la mateixa melodia amb el mateix text: primer en re major i després en si menor. Immediatament, a partir de «judicare», reapareix el doble cor. Es pot observar la sinonímia al següent exemple 9 (tot i que no està reproduït, és al segon terç del compàs 54 quan apareixen la resta de les veus).

46

Ob I

Ob II

Ti I

Et i - te - rum ven - tu - rus est, et

VI I

VI II

Cb

51

i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a

EXEMPLE 9. *Missa*, 1778. *Allegro* «Et resurrexit», c. 46-54.

L'acord de setena disminuïda que acompanya la paraula *judicare* es pot entendre com una *pathopoeia*, una figura de dissonància que s'aplica en moments en què es pretenen emfasitzar els afectes intensos, el *pathos*, d'una paraula concreta o d'un passatge determinat del text. Potser el compositor va voler, mitjançant l'harmonia esmentada, representar d'alguna manera el terror que produirà en la humanitat el judici final i la severitat amb què el Jutge acomplirà la seva tasca (exemple 10).

Com ja s'ha vist al final de l'apartat anterior, era habitual entre els compositors marcar, musicalment, diferències en el passatge «judicare vivos et mortuos», concretament entre les paraules *vivos* i *mortuos*. En el cas de la present *Missa*,

Francesc Queralt introdueix una catàbasi en el segon dels substantius. El fragment de text es repeteix dues vegades i és l'orquestra qui especialment intervé per emfasitzar el moviment descendent que vol suggerir la catàbasi. Resulta interessant observar, de més, el tractament diferenciat que s'estableix als compassos 63-65 (vegeu l'exemple 10), en què apareixen simultàniament ambdues paraules: en les *sopranos*, que canten «mortuos», i en algunes parts de l'orquestra el moviment descendent és ben clar, mentre que a la resta de les veus s'observa una certa direccionalitat ascendent (anàbasi) quan canten «vivos». Aquests detalls es poden observar a l'exemple 10 (s'ometen el Cor II, que repeteix la mateixa música que el primer, i l'orgue, l'instrument acompanyant propi del segon grup coral):

59

Ob I

Ob II

Cor I/II

Ti I

A I

T I

B I

Vi I

Vi II

Cb

ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os.

ca - re vi - vos et mor - tu - os, vi - vos et mor - tu - os. cu - jus

ca - re vi - vos et mor - tu - os, vi - vos et mor - tu - os.

ca - re vi - vos et mor - tu - os, vi - vos et mor - tu - os.

EXEMPLE 10. *Missa*, 1778. *Allegro* «Et resurrexit», c. 59-66.

IV. *Andante*

Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. (c. 1-30)

El quart moviment s'inicia amb un passatge instrumental en què els violins segons desenvolupen una *circulatio*. Sens dubte, amb aquesta figura retòrica el compositor pretén crear un ambient molt determinat que s'explica clarament quan la contralt inicia la seva intervenció tot cantant les paraules «Et in Spiritum Sanctum» (exemple 11). Certament, l'Esperit Sant és la més etèria de les tres persones de la Trinitat, per la qual cosa la seva imatge musical pot ser representada perfectament amb la *circulatio*. Es podria pensar que la inclusió d'aquesta figura en aquest punt és casual, però una observació més atenta d'alguns detalls de la partitura permetrà concloure que el compositor pretenia, conscientment, l'associació d'aquests motius circulars amb les paraules del text. En els compassos inicials els violins primers executen el tema que immediatament després cantarà, a solo, la contralt. Tot i que l'oient encara no n'és conscient, està escoltant el tema de l'Esperit Sant, juntament amb la figura retòrica. En el moment en què s'inicia la intervenció de la solista cantant «Et in Spiritum Sanctum», els violins segons continuen amb el motiu circular. Sembla que allò que l'oient hauria intuït a la introducció instrumental es confirma clarament aquí, amb la unió d'un text amb uns motius determinats. És més, quan s'arriba a la secció següent del text, «Dominum et vivificantem [...]», igualment a càrrec de la solista, desapareix de l'acompanyament la *circulatio*. A l'exemple 11 es transcriuen els compassos en què intervé la contralt i en què es poden observar a l'acompanyament, en aquest cas només a càrrec de la corda, els violins primers, que doblen la veu, i els segons, que executen el motiu circular. A la segona part del compàs 13, amb la solista en silenci, inicien la seva intervenció els oboès primer i segon tot doblant, a una octava superior, els violins primers i segons amb un motiu que ja no res té a veure amb la *circulatio*. Puix que la intervenció dels instruments de vent no aporta una informació significativa a allò que es pretén mostrar a l'exemple, aquests s'ometen a la transcripció presentada.

9

A I Et in Spi - ri - tum Sanc - tum,

VI I

VI II *sfz* *p* *p* *sfz* *p*

Cb *p*

12

Sanc - tum, Do - mi - num

f *f* *f*

 EXEMPLE 11. *Missa*, 1778. *Andante* «Et in Spiritum Sanctum», c. 9-13.

Una altra prova que Francesc Queralt pensava en una figura retòrica que representés amb claredat aquest concepte expressat al text està en el fet que el motiu de *circulatio* i el tema cantat per la solista reapareixen posteriorment en altres moments en què caldria sobreentendre la presència de l'Esperit Sant: a «Et unam sanctam [...]» i a «Et expecto resurrectionem».

Més endavant, i continuant amb l'«Et in Spiritum Sanctum», s'observa la presència d'un extens melisma, sens dubte per representar musicalment la paraula i per dotar-la de més força expressiva, a la quarta síl·laba de *vivificantem*. Després d'aquest mot, Francesc Queralt introdueix una triple *pallilogia*³⁰ a «qui ex Patre / Filioque / procedit». Un motiu melòdic idèntic que es repeteix en cadascun dels tres segments marcats del text. Aquesta figura seria una clara al·lusió a la Trinitat: un sol Déu, representat per una mateixa música, en tres persones distintes, explicades al text («qui [...] procedit», en aquest cas el pronom de relatiu es refereix a l'Esperit Sant, «Patre», «Filioque»). L'exemple 12 mostra aquest fragment, després del qual s'arriba a un passatge (no transcrit aquí) en què es desenvolupa un melisma sobre la segona síl·laba del mot *procedit*:

30. La *pallilogia* és una figura que consisteix a repetir de manera idèntica un fragment o un motiu musical ja escoltat.

EXEMPLE 12. *Missa*, 1778. *Andante* «Et in Spiritum Sanctum», c. 22-25.

Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per prophetas. (c. 31-48)

Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam. (c. 52-62)

Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. (c. 62-75)

Al compàs 48, quatre abans que el baix canti les paraules «Et unam sanctam», reapareix la *circulatio* que anteriorment s'havia associat a l'Esperit Sant. De la mateixa manera, ara també, la figura retòrica es troba als violins segons, alhora que els primers executen la melodia principal, aquest cop en sol menor. Al compàs 52 inicia la seva intervenció el solista, amb els violins primers doblant la seva part i els segons encarregant-se de la *circulatio*. Més endavant, a l'anacrusi del compàs 60, és quan el solista canta la paraula *ecclesiam*; aquí ja no és executada la figura retòrica en cap de les parts. Tot i aquesta circumstància, resulta força plausible, no obstant això, que, si més no des del punt de vista musical, Francesc Queralt pretenia establir una relació entre la tercera persona de la Trinitat i l'Església. En certa manera, la frase «Et unam sanctam», que sí que és acompanyada per la *circulatio*, va unida clarament, gramaticalment i conceptual, a *ecclesiam*.

El passatge següent del text, «Confiteor unum baptisma [...]», és a càrrec del duo format per la contralt i el tenor. El mot *remissionem* es repeteix dues vegades. A la primera s'observa un motiu de catàbasi, primer a les veus i després, amb aquestes en silenci, a l'orquestra. La repetició ofereix un interès musical més gran (exemple 13). A la segona síl·laba l'autor introdueix una *pathopoeia*, una figura de dissonància que pretén intensificar el sentit d'una paraula determi-

nada. Francesc Queralt volia, sens dubte, demostrar musicalment, mitjançant una incisiva segona menor que passa a una quarta tritó, que la *remissio peccatorum* s'atorga amb el sofriment i el penediment del penitent. D'altra banda, entre les paraules *remissionem* i *peccatorum* s'aprecia en la contralt i els violins primers (c. 72-73) el mateix motiu del *passus duriusculus*, ara amb negres en lloc de corxeres, que ja havia aparegut al *passus* del final del «Crucifixus» (vegeu l'exemple 6). Amb tota seguretat, no és que Francesc Queralt busqués, per aquestes paraules, únicament un motiu que transmetés dolor, sinó que, amb la música, pretenia connectar directament la *remissio peccatorum* amb la mort de Jesucrist. Precisament, Déu va enviar el seu Fill perquè, amb la seva mort, redimís els pecats de la humanitat.

70

Ob I

Ob II

A I

T I

VI I

VI II

Cb

in re - mis - si - o - nem pec - ca -

in re - mi - si - o - nem

73

to rum, pec - ca - to rum.
pec - ca - to rum.
pec - ca - to rum.

EXEMPLE 13. *Missa*, 1778. *Andante* «Et in Spiritum Sanctum», c. 70-75.

S'aprecia, d'altra banda, al final de l'exemple, el tractament que el compositor dona al mot *peccatorum*. Per representar musicalment el dolor que el pecat humà infligeix al cor de Déu, Francesc Queralt empra aquí una catàbasi.

Et expecto resurrectionem mortuorum. (c. 75-100)

Entre els compassos 75 i 78, no reproduïts, l'orquestra torna a introduir, aquest cop en la menor, el tema de la *circulatio* associada amb l'Esperit Sant. A partir del compàs 79 la *soprano* solista s'encarrega del text. En aquesta ocasió la figura retòrica mencionada acompanya les paraules «Et expecto resurrectionem». És fins a cert punt comprensible que el compositor uneixi musicalment la figura de l'Esperit Sant amb el concepte de la resurrecció. Seria plausible pensar, tanmateix, que en aquest cas la figura retòrica circular no representaria aquí, estrictament, l'Esperit Sant, sinó el mateix Déu, qui, per la intervenció del qual, tindria lloc la resurrecció.

Més endavant, a partir del compàs 89, Francesc Queralt introdueix novament la triple repetició del motiu que anteriorment havia estat emprat per a la *pallilogia* del passatge «qui ex Patre Filioque procedit» (exemple 12), paraules, aquestes, que, com ja s'ha explicat, justifiquen perfectament la presència de la mencionada figura. Tanmateix, el text que es canta entre els compassos 89 i 92, «resurrectionem mortuorum», no sembla necessitar aquest recurs retòric. És més, la música sobre la paraula *resurrectionem* resulta ser una catàbasi (cal recordar que el motiu de la *pallilogia* és descendent), tot i que el seu significat suggeriria el contrari. El motiu, en

canvi, sí que funciona per a *mortuorum*. Molt probablement, en aquest cas caldrà pensar, per explicar la presència d'aquestes melodies en aquest passatge musical, en qüestions estructurals, més que no pas en la intenció per part del compositor d'incorporar algun tipus de recurs retòric. Finalment, el moviment acaba repetint, amb música diferent, tres vegades la paraula *mortuorum*. Una mostra que els compositors de la segona meitat del segle XVIII no eren tan estrictes com els del segle XVII a l'hora d'emprar recursos retòrics, es podria trobar en el fet que, en aquest cas, és només a la darrera repetició de la paraula que l'autor utilitza una catàbasi. Molt probablement, qualsevol compositor del segle anterior no hauria perdut l'oportunitat de pintar musicalment els tres mots amb una figura retòrica descendent.

V. *Allegro*

Et vitam venturi sæculi. Amen. (c. 1-53)

Francesc Queralt empra la imitació canònica per a la darrera frase del text del credo, «*Et vitam venturi sæculi*». Aquesta era una pràctica del tot habitual entre els compositors de misses del segle XVIII, que algunes vegades desenvolupaven en aquesta secció veritables fugues. Igualment, tot i que això ja queda fora de l'abast del present estudi, val a dir que els músics d'aquest període també escrivien, per a l'últim passatge del glòria, «*Cum Sancto Spiritu*», música imitativa de caire canònic. Si, quant al credo, Queralt segueix el costum establert, no es pot dir el mateix en relació amb el glòria: en el «*Cum Sancto Spiritu*» de la seva missa de 1778, l'autor compon un brevíssim fragment de sis compassos amb la indicació *andante* i en un estil clarament homofònic (sí que, finalment, a l'«*Amen*», Queralt escriu una música d'un marcat caràcter imitatiu, tot i que a la cadència final retorna a la textura homofònica).

El fragment corresponent a «*Et vitam venturi*», i reprenent novament el credo, s'inicia amb un passatge orquestral que de cap manera presagia la textura que es desenvoluparà en el moment en què comencin les veus. Al compàs 12 la contralt del primer cor presenta un tema que serà utilitzat com a subjecte al llarg d'una secció en estil fugat. A partir de la tercera entrada, s'afegeix al discurs musical, doblant els solistes, el segon cor. El tema apareix, successivament, un total de deu vegades en diferents tonalitats i en l'ordre següent: la major (dos cops, contralt i baix), la major (tenor), si menor (baix), re major (dos cops: tenor i baix), fa# menor (dos cops, tenor i tiple), la major (baix) i la major (tenor). Aquesta darrera introdueix l'«*Amen*» final, en estil homofònic i amb la doble aparició de la successió cadencial IV-V(6/4)-V(5/3)-I.

La primera de les cinc parts o moments del sistema retòric és la *inventio*, i a través d'ella l'orador o, en el cas de la retòrica musical, el compositor, cerquen les idees i els arguments amb què podran elaborar els seus discursos o composicions. L'element central de la *inventio* l'integren els *loci* que, en el cas de la retòrica musical, foren establerts per primera vegada per Johann Mattheson a la seva obra *Der vollkommene Capellmeister* (1739); els va anomenar *loci topici*. El teòric hamburguès inclou a la seva obra quinze tòpics que hauran de servir com a recursos de

primera mà perquè el compositor pugui, a partir d'ells, construir la seva obra. El primer dels tòpics és el que anomena *locus notationis*, i té a veure amb les possibilitats que ofereix la notació musical. L'autor de *Der vollkommene Capellmeister* indica per a aquest primer recurs d'invenió:

Here, while discussing the doctrine of invention, we are not dealing with formal canons but must limit ourselves to canonic imitation, in which the voices follow one another as far as note-values and intervals are concerned, but with freedom of pitch [*Ton*].³¹

Justament, aquesta descripció que fa Mattheson coincideix perfectament amb la música que Francesc Queralt va compondre per a la secció final del seu credo: un breu tema de cinc compassos és tractat en imitació canònica, passant per diferents tonalitats, al llarg de 46 compassos fins que s'arriba a l'«Amen» final (set compassos). L'inici d'aquest fragment es presenta a l'exemple 14 i se'n transcriu només el primer cor. Els instruments únicament doblen les veus o, en alguns punts, reforcen l'harmonia; aquesta és la raó per la qual no s'inclouen a l'exemple. D'altra banda, i com ja s'ha indicat, el segon cor, que tampoc no es transcriu, inicia la seva intervenció, doblant els solistes, a partir de la tercera entrada del tema.

12

Ti I

Al I

Ti II

Bl I

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men,

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A -

18

men,

a -

men,

a -

men,

a -

men,

a -

men.

men, a - men.

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A -

EXEMPLE 14. *Missa*, 1778. *Allegro* «Et vitam venturi», c. 12-24.

31. Johann MATTHESON i Hans LENNEBERG, «Johann Mattheson on affect and rhetoric in music (I)», *Journal of Music Theory*, vol. 2, núm. 1 (1958), p. 73-74.

PERORATIO

Al principi d'aquest text es plantejava, en termes generals, la qüestió següent: Francesc Queralt, tant pel que fa a les seves composicions amb text en llatí com en llengua vernacle, feia ús del llenguatge retòric? I en cas afirmatiu, en quina proporció? Malauradament, el treball que aquí conclou no aporta respostes definitives a aquestes preguntes. El present estudi ha pretès ser, tan sols, un primer pas cap a la resolució d'aquest problema. La intenció ha estat, únicament, la de determinar si el mestre de capella de la catedral de Barcelona, a les seves composicions litúrgiques (o almenys en una d'elles), feia ús de la retòrica musical. Al llarg de les pàgines que precedeixen aquestes línies s'ha demostrat que Francesc Queralt sí que va emprar, si més no en una de les seves obres amb text en llatí, els recursos que, per dotar les seves composicions de més expressivitat, ofereix la retòrica musical. Aquest fet no ha de resultar estrany. Tot i que fins a aquest moment no es coneixen detalls sobre la formació musical de Francesc Queralt, resulta del tot plausible pensar que els seus mestres, fossin els que fossin, haurien nascut durant el primer terç del segle XVIII i, en conseqüència, haurien begut de les fonts musicals del Barroc. A través d'ells, sens dubte, el mestre de capella de la catedral de Barcelona hauria rebut la tradició de l'ús de la retòrica aplicada a la música.

D'altra banda, i per fer-se una idea més precisa de la situació, es pot fixar l'atenció en altres indicis. Cal assenyalar, i això resulta prou significatiu, que el cas de Francesc Queralt no és un cas aïllat: altres compositors catalans, i també europeus, de finals del segle XVIII van aprofitar, en les seves obres litúrgiques, els recursos de la retòrica musical. Sembla que aquest llenguatge, arcaic en aquell moment i entès d'una manera diferent de com l'entenien els músics del segle XVII, era encara utilitzat per la majoria dels compositors actius durant els darrers lustres de la dissetena centúria. D'altra banda, cal recordar que tots aquests mestres es basaven en obres teòriques escrites per autors contemporanis. En aquest període finisecular, entre els tractadistes i músics pràctics, encara hi havia un cert interès general per aquell antic recurs que permetia crear una música amb més força expressiva i al mateix temps amb una sòlida unió entre la música i el text. Tot i que els teòrics europeus van ser més prolífics a l'hora de redactar obres centrades en l'estudi de la retòrica musical, també es poden trobar alguns autors hispànics interessats en la temàtica. Un dels més il·lustres, tot i que de cap manera l'únic, és, sens dubte, Francesc Valls qui, amb el seu *Mapa armónico* podria haver influït, potser no sobre el mateix Queralt, però de ben segur que sí sobre aquells que esdevingueren els seus mestres.

Si durant el segle XVIII va ser habitual que els mestres de capella de les esglésies i catedrals de la península Ibèrica posseïssin un clar domini de la tècnica contrapuntística, així com de l'estil dramàtic, és a dir, un llenguatge antic i un altre de més modern, resulta plausible pensar que per al primer emprarien recursos propis d'altres temps. L'estudi que aquí conclou demostra, en efecte, que Francesc Queralt, l'any 1778, en una composició de caire litúrgic, emprà l'estil contrapuntístic i al mateix temps fa ús de determinades figures retòriques, un recurs, aquest darrer,

més habitual i generalment utilitzat pels compositors del segle XVII. Tanmateix, el present estudi no dona respostes definitives a les qüestions plantejades a les pàgines inicials. Queda encara molta feina per fer: cal analitzar altres composicions litúrgiques del mateix autor per comprovar si en elles la retòrica musical hi té, igualment, un paper destacat; cal determinar, d'altra banda, si aquest recurs també apareix a la seva música no litúrgica; finalment, un darrer pas haurà de ser el d'analitzar si els contemporanis de Francesc Queralt, els més propers des del punt de vista geogràfic, igualment en les seves composicions litúrgiques com en les no litúrgiques, feien un ús semblant de la retòrica musical. Serà només amb l'estudi de totes aquestes qüestions que s'arribarà, finalment, a poder donar respostes definitives a les preguntes plantejades a l'*Exordium*.

ANDREU FORTUNY FÀBREGAS (1835-1884): UN VIOLINISTA POSTERGADO DEL SIGLO XIX

JORGE RAMÓN SALINAS

Universidad de Zaragoza
Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal

RESUMEN

En el presente artículo se aporta nueva información sobre el violinista catalán Andreu Fortuny Fàbregas (Sant Martí de Provençals, 1835 - Barcelona, 1884). Este destacado y poco conocido intérprete constituye, por una parte, un ejemplo del perfil de algunos músicos de la segunda mitad del siglo XIX, versátiles instrumentistas, en ocasiones docentes, también arreglistas y compositores que, marcados por la necesidad, se dedicaron a actuar en los espacios de ocio con demanda de música incorporados a la nueva realidad urbana. Entre ellos, y además de los teatros, deben reseñarse los salones de sociedades de recreo y, sobre todo, los florecientes cafés convertidos en espacios para la programación cultural y artística. Por otra parte, hallamos en Andreu Fortuny ciertas peculiaridades que le confirieron una personalidad propia como violinista, tales como la de vivir de forma itinerante y bohemia, o su peculiar estilo interpretativo, que lo convirtieron en un original instrumentista. Las numerosas referencias hemerográficas sobre su actividad artística muestran, además de lo señalado, la considerable popularidad y reconocimiento obtenidos gracias a sus conciertos, en teatros, también en el ámbito cortesano, así como en otros espacios de ocio de carácter popular frecuentados tanto por el público en general como por el especializado.

PALABRAS CLAVE: Andreu Fortuny Fàbregas, violinista catalán, siglo XIX, historia de la música.

ANDREU FORTUNY I FÀBREGAS (1835-1884): UN VIOLINISTA POSTERGAT DEL SEGLE XIX

RESUM

En el present article s'aporta nova informació sobre el violinista català Andreu Fortuny i Fàbregas (Sant Martí de Provençals, 1835 - Barcelona, 1884). Aquest destacat i poc conegut intèrpret constitueix, d'una banda, un exemple del perfil d'alguns músics de la segona meitat del segle XIX, versàtils instrumentistes, en ocasions docents, també arranjadors

i compositors que, marcats per la necessitat, es van dedicar a actuar en els espais d'oci amb demanda de música incorporats a la nova realitat urbana. Entre ells, i a més dels teatres, s'han de ressenyar els salons de societats d'esbarjo i, sobretot, els florents cafès convertits en espais per a la programació cultural i artística. D'altra banda, trobem en Andreu Fortuny certes peculiaritats que li van conferir una personalitat pròpia com a violinista, com ara la de viure permanentment en ruta, o el seu peculiar estil interpretatiu, que el van convertir en un original instrumentista. Les nombroses referències hemerogràfiques sobre la seva activitat artística mostren, a més del que ja s'ha dit, una considerable popularitat i reconeixement obtinguts tant en sales de concert, teatres, fins i tot en l'àmbit cortesà, així com en altres espais d'oci marcadament populars freqüentats pel públic en general i també pel públic especialitzat.

PARAULES CLAU: Andreu Fortuny i Fàbregas, violinista català, segle XIX, història de la música.

ANDREU FORTUNY FÁBREGAS (1835-1884):
A NEGLECTED 19th-CENTURY VIOLINIST

ABSTRACT

This article provides new information on the Catalan violinist Andreu Fortuny Fàbregas (Sant Martí de Provençals, 1835 - Barcelona, 1884). This outstanding and little-known performer exemplifies, on the one hand, the profile shown by some of the musicians of the last half of the 19th century – versatile instrumentalists, teachers, arrangers and composers who devoted themselves to performing in the new places of entertainment where concerts were held. In addition to theaters, these places included the halls of recreational societies and, above all, the flourishing cafès converted into venues for cultural and artistic programming. On the other hand, in Andreu Fortuny we find certain peculiarities that gave him his distinctive personality as a violinist, such as his itinerant and bohemian lifestyle, and his peculiar interpretive style, which made him an original instrumentalist. The numerous bibliographical references on his artistic activity show that he enjoyed considerable popularity and recognition thanks to his concerts in theaters, in the settings of court society and in other popular places of entertainment frequented by both the general and specialized publics.

KEYWORDS: Andreu Fortuny Fàbregas, Catalan violinist, 19th century, history of music.

INTRODUCCIÓN

Durante la segunda mitad del siglo XIX fueron numerosos los instrumentistas que, merced al desarrollo de la red ferroviaria española, recorrieron la geografía española. El país quedaba vertebrado por este motor de desarrollo que propició además el tránsito de compañías artísticas, agrupaciones y solistas, favoreciendo de igual modo cierta homogeneización en el repertorio y las propuestas musicales de muchas ciudades. Muchos de estos músicos «en ruta» actuarían en sus espacios

naturales, los teatros, pero también en los nuevos y pujantes recintos con programación artística que incluyeron los cafés, los salones de sociedades de recreo y las casas particulares de las diletantes élites urbanas. A la sazón fueron muchos los músicos, algunos de ellos célebres, que frecuentaron estos espacios en algún momento de sus carreras profesionales, especialmente los cafés, convertidos en marcos musicales identitarios del periodo, en aras de asegurar su subsistencia.

Conforme avanzase el siglo XIX y sobre todo durante la segunda mitad del mismo, la música se convertía en un elemento imprescindible en los tradicionales recintos especializados para el espectáculo —teatros y plazas de toros— así como los referidos espacios de nueva proliferación incluyendo el propio marco urbano que incorporaba ocasionalmente las calles, los paseos y las plazas como lugares con demanda social de música. En todos ellos desarrollaron sus carreras muchos artistas y formaciones tímbricas tales como las bandas, que también son una parte imprescindible junto a rondallas y orfeones —entre otras agrupaciones— del diverso panorama musical del Ochocientos.

En los años cambiantes —social, política y económicamente— del siglo XIX español, convivieron junto a los destellos de Sarasate, Jesús del Monasterio o, más tardíamente, Enrique Fernández Arbós, entre otros, numerosos violinistas españoles que fueron cotidianos y activos protagonistas del floreciente panorama musical urbano.

La prensa histórica se convierte en una de las principales fuentes de información sobre la actividad de muchos de éstos y otros muchos artistas, presentes de forma recurrente en el paisaje sonoro-musical de las ciudades, implementado de forma creciente a la par que se producía el desarrollo paulatino de los nuevos tiempos, formas y espacios de ocio.¹

Andreu Fortuny Fábregas fue precisamente uno de estos músicos, un violinista «popular», ya que su vida estuvo plagada de actuaciones desde su infancia, actuando en todo un variado elenco de espacios, llegando a un auditorio tan extenso como diverso. Tal y como constataremos, fue reconocido en su tiempo por muchos compañeros de profesión, público y crítica aunque hoy en día permanece prácticamente postergado. Fue el crítico y músico jienense Luis Cerezo Godoy,² quien reivindicaba en 1952 a través de una breve reseña publicada en la revista madrileña *Ritmo* el interés musical del personaje declarándolo como valedor de un estudio más profundo: «[...] La vida de Andrés Fortuny, ciertamente laberíntica, se pierde; y como en Paganini, sus andanzas van cargadas de misterio [...]».³

1. Jorge URÍA, *La España liberal (1868-1917): Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2008, p. 95; Jorge URÍA, *La cultura popular en la España contemporánea: Doce estudios*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, p. 77-107.

2. Vid. Isabel M.^a AYALA HERRERA, *Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio en la provincia de Jaén*, tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2013, p. 756.

3. Luis CEREZO GODOY, «Andrés Fortuny Fábregas: un violinista olvidado», *Ritmo* (Madrid), vol. 24, n.º 256 (1953), p. 14.

La tendencia personal de Fortuny a no adaptarse a sujeción alguna, viviendo una permanente *tournée* y subsistiendo a través de la incesante actividad concertística, constituyó una situación muy ventajosa para sus oyentes. No tanto para sí mismo, dado que pudo haber tomado otras iniciativas, aunque escasas en su tiempo, más lucrativas y estables dado, como veremos, sus constatadas facultades. Sabemos que ni siquiera en la última etapa de su vida quiso cambiar su *modus vivendi*, rechazando el ofrecimiento de sus paisanos de encargarse de una escuela de música en la entonces población limítrofe a Barcelona: Sant Martí de Provençals,⁴ su localidad natal.

El violinista provensalense optaría por la compleja, a la vez que difícil, vida del músico independiente y libre, en una sociedad como la española de la segunda mitad del siglo XIX que, si bien se encontraba en pleno desarrollo, ofrecía escasas posibilidades para facilitar una vida desahogada a muchos de sus artistas. No en vano, su situación económica siempre fue precaria, también posiblemente a causa de una gestión poco adecuada de sus intermitentes recursos. Así pues, a las difíciles condiciones coyunturales se unía el propio camino elegido por Fortuny, aferrado a su manera de vivir hasta el final de sus días, definido por su peculiar personalidad como instrumentista y por su particular visión del estereotipo romántico de artista, despreocupado, «bohemio» y «nómada», que por desgracia incluiría también el tópico epílogo de una muerte prematura debida a una repentina dolencia pulmonar.

La vida del instrumentista catalán discurrió en un momento de cambio en la enseñanza de la música: la superación de las capillas como instituciones musicales de referencia, la aparición y desarrollo de los primeros centros docentes civiles-profanos, así como de los inicios del lento avance y difusión de la música camerística y orquestal en España. Este fenómeno de consolidación fue retardatario en relación con el resto de Europa, ya que fue especialmente desde la *Era Isabelina* cuando se comenzaron a superar en el país de forma progresiva las estructuras propias del Antiguo Régimen.

De este modo, Fortuny constituye, al margen de sus particularidades, un nuevo modelo de instrumentista, sumido en un momento marcado por la deriva sociopolítica y económica española. Un violinista que sabría adaptarse a la nueva demanda de música que iba a extenderse progresivamente a nuevos marcos espaciales y prácticas de ocio generados por la pujanza creciente de la burguesía urbana española de la segunda mitad del siglo XIX y la Restauración.

PERIODO FORMATIVO Y PRIMERAS ACTUACIONES DE ANDREU FORTUNY: UN PROMETEDOR «NIÑO PRODIGIO DEL VIOLÍN»

Andreu Fortuny vino al mundo el 14 de julio de 1835 en la casa n.º 33 de la calle del Clot en la localidad de Sant Martí de Provençals, actualmente y desde 1897

4. «N'Andreu Fortuny y Fábregas. Notas biográficas», *L'Arch de Sant Martí* (Barcelona) (30 noviembre 1884), y *La Publicidad* (Barcelona) (10 enero 1881).

municipio de la ciudad de Barcelona. Nació en el seno de una familia humilde, hijo de Rosa Fábregas y Juan Fortuny, que era sastre y muy aficionado a la música, según parece flautista *amateur*.⁵ Fue él quien introdujo a Andreu siendo muy niño en los rudimentos básicos del lenguaje musical y puso en sus manos un violín a la edad de seis años.⁶ Éste mostraría inmediatamente unas aptitudes extraordinarias detectadas y alimentadas por su progenitor. Juan Fortuny vio entonces la posibilidad de obtener un lucrativo rédito económico para las necesitadas arcas familiares. De este modo encontramos la primera noticia sobre su presentación como instrumentista en la ciudad de Cartagena (Murcia), a muy temprana edad, tal y como lo atestigua el diario *El Heraldo de Madrid*:⁷

[...] Oímos al niño A. Fortuny de 7 años de edad cuya ejecución en el violín es asombrosa: hoy repite función porque la anterior fue muy poco concurrida. Es lástima que no se proteja por este gobierno a este joven artista para que, perfeccionándose, pueda ser uno de los profesores que honren la nación.

Al año siguiente Juan Fortuny exhibía el precoz talento musical de su hijo en el Teatro Principal de Sevilla, de quien la prensa observaba que se trataba de un niño que «maneja perfectamente tan difícilísimo instrumento»,⁸ quedando registradas en prensa nuevas apariciones en 1846 y 1847 como concertista en Zaragoza, Madrid⁹ y Barcelona, lugar este último donde continuaría su formación, concretamente en los teatros del Liceo y Variedades.¹⁰ Su peregrinaje artístico había comenzado, siendo ésta una dinámica que el artista no abandonaría nunca. Sobre la primera visita a Zaragoza daba testimonio quien posteriormente fuera su circunstancial pianista acompañante en la capital aragonesa, Ruperto Ruiz de Velasco, que recordaba así a Fortuny un lustro después de su fallecimiento (1889), en la revista *Aragón Artístico*:¹¹

[...] Por intuición especial Fortuny leía música con facilidad extraordinaria siendo el asombro de los inteligentes. Muchas veces hemos oído referir la siguiente escena que él recordaba gustoso cuando ya era el eminente Fortuny. Tenía ocho años

5. Otras referencias comentan que también tocaba rudimentariamente el violín. Ruperto RUIZ DE VELASCO, «Andrés Fortuny», *Aragón Artístico* (Zaragoza) (20 mayo 1889).

6. Ruperto RUIZ DE VELASCO, «Andrés Fortuny», *Aragón Artístico* (Zaragoza) (20 mayo 1889).

7. *El Heraldo de Madrid* (18 diciembre 1845). En realidad, y según documentación oficial hallada en el Archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid, Fortuny tendría entre nueve y diez años.

8. *El Heraldo de Madrid* (23 septiembre 1846). Existen otras notas de prensa que sitúan el primer concierto del niño Andreu Fortuny con la edad de ocho años en el Teatro Principal de Valencia: *Teléfono Catalán: Semanario Bilingüe Popular* (Girona) (19 junio 1881). Aparecen algunas pequeñas variaciones en determinadas referencias hemerográficas en cuanto a la edad de las primeras actuaciones del niño Andreu Fortuny.

9. *El Español* (Madrid) (18 diciembre 1846).

10. *La España* (Madrid) (29 junio 1851).

11. Ruperto RUIZ DE VELASCO, «Andrés Fortuny», *Aragón Artístico* (Zaragoza) (20 mayo 1889).

cuando llegó a Zaragoza con su padre a dar algunos conciertos en el Teatro Principal. El director de orquesta en aquel teatro era entonces Juan Martínez, hombre muy inteligente y excelente profesor. Oyó al niño Fortuny en el ensayo y quedó admirado de la prodigiosa agilidad y del gusto con que ejecutó la primera pieza no escatimó su aplauso el buen director, pero lo hizo con alguna reserva, pensando que aquella ejecución era, solo, producto de un estudio incansable en una sola pieza de relumbrón para especular con la precocidad. Debió comprenderlo el niño porque dijo a D. Juan «póngame V. un papel de orquesta, que ahora quiero leer para que V. me vea». El director dio a Andrés Fortuny una parte de violín primero de una obra que encerraba dificultades de lectura y ejecución. Colocar papel en el atril y tocar *de cabo a rabo* toda la parte, con precisión, soltura, elegancia, y buen gusto fue para Fortuny cosa bien fácil. D. Juan Martínez no podía creer lo que veía y, cuando pudo darse cuenta de lo maravilloso del caso cogió al niño le cubrió de besos y le dijo «hijo mío, has hecho a los ocho años lo que yo no he sabido hacer en muchos de estudio».

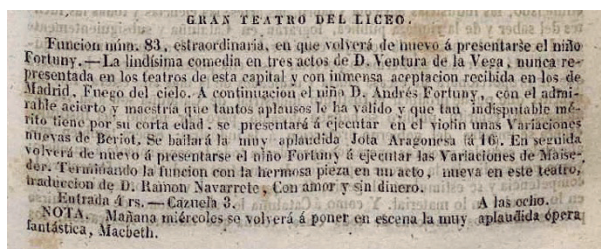
En estas tempranas fechas de finales de la década de 1840 Fortuny habría obtenido diversos reconocimientos. Sabemos que ya habría sido nombrado socio de mérito del Liceo madrileño —así decidido por la autorizada opinión de su sección de música— que refrendaba así las cualidades del niño tras realizar una exitosa actuación en sus salones. También hacía lo mismo el Liceo de Barcelona, procediendo a asociarlo honoríficamente. Con posterioridad, formaría parte de su orquesta de forma temporal.¹²

Fue precisamente en el Teatro del Liceo de la Ciudad Condal donde obtenía un importante triunfo en 1848, anunciado nuevamente como «niño prodigio», y no solamente como intérprete, sino como hábil lector de partituras diversas. Allí realizaba varios conciertos entre los meses de junio y agosto,¹³ llegando a ejecutar obras de gran dificultad técnica como las variaciones sobre temas de *Lucrezia Borgia*, de Donizetti.

GRAN TEATRO DEL LICEO.
 Funcion núm. 78, extraordinaria.—Primera salida del niño D. Andrés Fortuny. Solicita esta empresa en complacer al público tiene el gusto de anunciarle que hoy se presentará en la siguiente función el niño D. Andrés Fortuny, admirable fenómeno que, sin haber tenido maestro ninguno, ejecuta en el violín cuanto música se le presente. Tomará parte pues en la función siguiente: Se pondrá primeramente en escena la hermosa y muy aplaudida comedia en dos actos: Los dos doctores; ensayada y dirigida por el primer actor D. Rafael Farro. Terminada la comedia el indicado niño D. Andrés Fortuny se presentará a ejecutar El primer concierto de Berriot. A continuación la Sinfonía española del maestro Mercadante por todo el cuerpo de baile. Concluyendo con las variaciones de Maderer, dedicadas á Faguetini y ejecutadas en el violín por dicho Sr. Fortuny.
 Entrada 4 rs.—Cazuela 3. A las ocho.
 NOTA. Mañana sábado se pondrá en escena la célebre y auténtica ópera del maestro Verdi, Macbeth; que la empresa ha traído a lo completo el lujo y aparato teatral que su argumento requiere.

12. *Teléfono Catalán: Semanario Bilingüe Popular* (Girona) (19 junio 1881).

13. *Diario de Barcelona* (30 junio 1848); *Diario de Barcelona* (4 julio 1848); *Diario de Barcelona* (18 agosto 1848).



Puso fin al concierto el niño D. Andrés Fortuny que tocó en el violín una fantasía con variaciones sobre un tema de la *Lucrezia Borgia*. El precoz talento y extraordinaria ejecución de este niño en edad tan temprana, es un visible augurio del grande artista que en él despunta. En el cantábil hizo gala el jovencito artista de una espresion y gusto inesperados; perfecta afinacion en toda suerte de pasos hasta en los de doble cuerda, y en los de dificultad brilló por el despejo, agilidad y aun fuerza de ejecución que excede con mucho á lo que se pudiera exigir de un niño. Pero lo que mas admira en él es la facilidad y claridad con que produce cantábiles enteros en sonidos armónicos y la sultura de su muñeca en el juego del arco llamado *fuete*. — Si en el dia este violinista, aun niño, y que apenas ha tenido preceptor rebosa un fuego, entusiasmo y espresion que pueden envidiar mas de un artista de reputacion, qué no debe esperarse de su talento y grandes disposiciones despues de mas años de estudio y cuando haya llegado á la edad en la que se desarrollan en el hombre las pasiones, pues que hasta entonces generalmente no es capaz un artista de comprender y espresar la fuerza del entusiasmo y del sentimiento? — Muy lamentable es por cierto que el niño Fortuny se vea abandonado á los escasos y únicos recursos que le proporciona el hacer oír en público su ya sorprendente habilidad en el violín, cuando necesita el tiempo, ahora para él muy precioso, para cimentarse en una buena y bien metodizada escuela. Semejante fenómeno que puede llegar á ser una notabilidad artística de reputacion europea y que hará honor á su patria, bien necesita de una alta y poderosa proteccion que al paso que atendiese á su subsistencia, así como él ha de atender á la de sus padres, le pudiese en manos de un director bastante capaz de poder explotar su talento y de ponerle al nivel de lo que está destinado en el arte.

El escogido y numeroso concurso que asistió al concierto aplaudió de buen grado á cuantos tomaron parte en él, bien que todos fueron acreedores á los aplausos; pero estos fueron reiterados al niño Fortuny que bien lo mereció por su rara habilidad. — Contribuyeron al buen desempeño la acertada direccion del maestro D. Antonio Rovira en el conjunto y en el acompañamiento el tino de D. José Miró que dirigió la orquesta. — F.

FIGURA 1. Conciertos realizados por Andreu Fortuny en el Teatro del Liceo de Barcelona.
FUENTE: *Diario de Barcelona* (30 junio 1848; 4 julio 1848; 18 agosto 1848, respectivamente).
Éste último corresponde al concierto realizado en la mañana del 15 de agosto).
Biblioteca de Catalunya, Arxiu de Revistes Catalanes Antiques (ARCA).

Su estancia intermitente en Barcelona se constata a través de nuevas actuaciones registradas en prensa, esta vez en los salones de la Sociedad Filarmónica en junio de 1849, donde Andreu Fortuny continuaba labrando su reputación como joven virtuoso: «[...] el niño Fortuny alcanzó también nuevos y reiterados aplausos en las caprichosas variaciones que tocó, de una dificultad suma [...]».¹⁴ En esta ocasión habría interpretado unas variaciones para violín sin precisar de Niccolò Paganini. Tanto las creaciones de este paradigmático violinista, como las exigentes obras de Mayseder o de Bériot, compositores identitarios del virtuosismo romántico, formarían parte de su repertorio junto a las extendidas y aplaudidas adaptaciones sobre temas de la ópera italiana de autores como Bellini o Donizetti.

14. *Diario de Barcelona* (7 junio 1849).

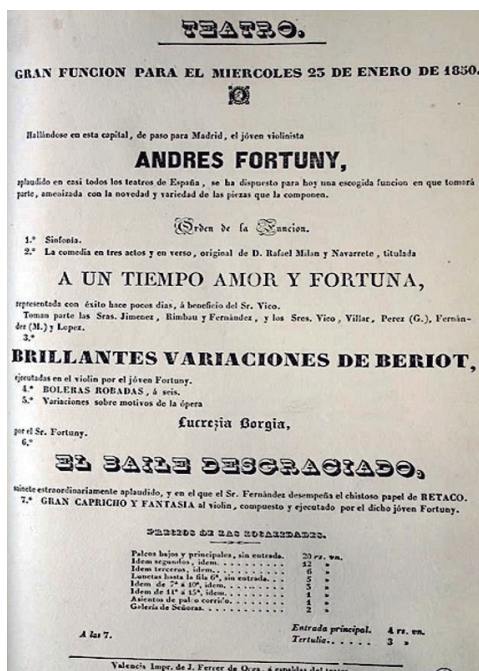


FIGURA 2. Cartel anunciador de un concierto multidisciplinar en el que participó el joven Andreu Fortuny en el Teatro Principal de Valencia el 23 de enero de 1850.

FUENTE: *Parnaseo* (en línea): *Carteles teatrales valencianos del siglo XIX*, Biblioteca General e Histórica de la Universitat de València, <<https://parnaseo.uv.es/Carteles.htm>>.

Así pues, Fortuny fue considerado un «niño prodigio» realizando actuaciones de relevancia. Se trataba, no obstante, de en un momento en el que, tal y como apunta la profesora María Nagore: «[...] La precocidad musical estaba de moda [...] la prensa europea de mediados del siglo XIX estaba plagada de noticias referentes a niños y niñas pianistas, cantantes, a los que se exhibía ante la mirada maravillada de un público ávido de espectáculo que esperaba ver surgir un nuevo Mozart [...]».¹⁵

El caso de Andreu Fortuny parece ser algo más que un mero modismo, ya que la facilidad y habilidad innata para el instrumento sería una de sus aludidas características personales según los testimonios de que disponemos, aunque su talento debió ser alimentado por una práctica constante y, en este sentido, una esforzada entrega cotidiana al instrumento.¹⁶ Ésta, en el caso de Fortuny, se iría

15. María NAGORE FERRER, *Sarasate: El violín de Europa*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2013, p. 25.

16. María NAGORE FERRER, *Sarasate: El violín de Europa*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2013, p. 25.

relajando conforme avanzase su vida, al centrarse, según parece, en un determinado, aunque difícil y exigente, repertorio efectista y virtuosístico con el que iba a sentirse cómodo y que programaría con asiduidad en sus constantes conciertos.

LOS VIAJES AL EXTRANJERO, FORMACIÓN Y SU INTERMITENTE ESTANCIA MADRILEÑA (1851-1867). CONDECORACIONES Y PREMIOS, NACIONALES Y EXTRANJEROS

A comienzo de la década de 1850 Andreu Fortuny se habría convertido en un joven pero experimentado violinista que iniciaba enseguida sus primeros viajes al extranjero recorriendo igualmente diversas ciudades españolas que solo hemos podido precisar en algunos casos, pero que evidencian una gran actividad (véase el anexo). Precisamente, con ocasión de su primer regreso a Madrid, que se producía en 1851 tras cuatro años de periplo, el diario *La España*¹⁷ comentaba: «los adelantos de este joven artista han sido, según parece, notables. [...] Ha recogido infinitos aplausos en el extranjero y en las diferentes capitales de España que viene de recorrer».

Fortuny permanecería temporalmente en la ciudad, al menos entre 1854 y 1855, como alumno del Real Conservatorio de Música y Declamación, siendo pupilo entre otros de Ramón Carnicer.¹⁸ Esto no fue óbice para que realizase salidas esporádicas a otras poblaciones desde Madrid, aunque en estos años su presencia en la capital española fue intermitente pero constante. A ella volvería de forma puntal como escala casi obligada en sus trayectos ferroviarios como concertista por la geografía nacional.

Disponemos de escasas noticias referidas a sus estancias en el extranjero, a través de breves anotaciones de prensa de entre 1851 y 1867. Al parecer, habría recorrido en esos años diversas urbes europeas «triunfando cada vez que se presentaba en público, hasta el punto de afirmar que los periódicos extranjeros lo llamaban *el gran violinista español*».¹⁹

En estas breves pero frecuentes alusiones, insistentemente pronunciadas en diferentes diarios, se habla repetidamente y en concreto de tres condecoraciones importantes obtenidas como reconocimiento de sus méritos artísticos en estos años, tanto en España y Francia como en Portugal. Otras citas lo ubican igualmente en Londres, aunque se trata de vagas aseveraciones, tal vez exageradas, que no hemos podido comprobar. Sí podemos observar que en los escasos grabados y fotografías que conservamos de Fortuny siempre aparece retratado con sus medallas, cuya posesión es confirmada también por Baltasar Saldoni:

17. *La España* (Madrid) (29 junio 1851).

18. Luis CEREZO GODOY, «Andrés Fortuny Fábregas: un violinista olvidado», *Ritmo* (Madrid), vol. 24, n.º 256 (1953), p. 14.

19. *Teléfono Catalán* (Girona) (19 junio 1881).

[...] fue un concertista de violín [...] pensionado por la corte de Portugal. Después de haber dado algunos conciertos en Londres, Madrid, París, Lisboa y otras capitales lo dio en el Teatro Principal de Barcelona el día 8 de marzo de 1866. Fortuny es caballero de la Real Orden de Carlos III». ²⁰

Del mismo modo, parece un hecho probado que el violinista fue nombrado por la reina Isabel II en 1865 «músico de la Real Casa», ²¹ otorgándole la referida Gran Cruz de Carlos III. La reina regente M.^a Cristina de Borbón también habría escuchado a Fortuny siendo un niño y le habría concedido una pensión de diez reales diarios. ²² Alguna nota de prensa le citaba también como condecorado con la Orden de Isabel la Católica, ²³ aunque nuevamente se trata de un hecho que no ha podido ser corroborado por falta de documentación acreditativa. En cualquier caso, Fortuny no pudo disfrutar en demasía de esta paga, pues las dotaciones pecuniarias asociadas a tales distinciones habrían sido eliminadas con el derrocamiento de la reina Isabel II en 1868. ²⁴

Por otra parte, diversas fuentes aluden reiteradamente al hecho de que habría traído consigo de París la medalla que le avalaba como caballero de la Legión de Honor, reconocimiento que ya ostentaría según las referencias hemerográficas en 1867 junto a la Gran Cruz de Cristo de Portugal, ésta última impuesta presumiblemente por el rey Fernando II (1816-1885), quien fuera un gran protector de las artes. Sobre el modo en que Andreu Fortuny obtuvo esta medalla circulaban varias historias. Éstas coadyuvaban a alimentar cierta mitificación como personaje extrovertido y particular virtuoso del violín. Así pues, y según apuntaba el diario de su localidad natal *L'Arch de Sant Martí* en 1884, el monarca luso recibió al músico ofreciéndole un valioso violín y, a modo de broma, le dijo que tocara con el arco que estaba sin encender. Fortuny, lejos de parecer sorprendido, comenzó a tocar con estos recursos, percutiendo las cuerdas a la vez que realizaba numerosos efectos con el instrumento, dejando impresionado y complacido al auditorio. Por esta gesta, el rey habría obsequiado entonces al catalán con ese mismo violín y la referida condecoración. ²⁵ La anécdota, más allá de su veracidad, apunta una de las características de Andreu Fortuny, su facilidad para explotar muy diversos recursos tímbricos con su instrumento, a veces tan poco ortodoxos como atípicos.

La hemerografía conservada sitúa a Andreu Fortuny de nuevo más o menos

20. Baltasar SALDONI I REMENDO, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, tomo IV, Madrid, Impr. de Antonio Pérez, 1881, p. 406.

21. Miguel TORROELLA I PLAJA, «Andrés Fortuny», *Teléfono Catalán: Semanario Bilingüe Popular* (Girona) (19 junio 1881).

22. Miguel TORROELLA I PLAJA, «Andrés Fortuny», *Teléfono Catalán: Semanario Bilingüe Popular* (Girona) (19 junio 1881).

23. *La Verdad* (Santander) (29 noviembre 1884) y *La Voz Montañesa* (Santander) (29 noviembre 1884).

24. *Ilustración Musical Hispano-Americana* (Barcelona) (30 marzo 1891).

25. «Nº Andreu Fortuny y Fábregas. Notas biográficas», *L'Arch de Sant Martí* (Barcelona) (30 noviembre 1884).

asentado en Madrid en 1865, aunque, como sabemos, fueron frecuentes sus salidas fuera de la capital para actuar,²⁶ siendo su itinerancia uno de sus rasgos idiosincráticos. De estas fechas conocemos la referida actuación para la reina Isabel II, y también otras realizadas en 1867,²⁷ momento en el que también se le ubica en la ciudad de Santander,²⁸ una muestra más de sus constantes viajes, realizando sus habituales intervenciones con un repertorio ya asentado y característico, casi siempre popular, virtuoso y efectista.

Con ocasión de sus nuevas actuaciones en Madrid, la prensa comentaba que en ese momento habría recibido algunas de las supracitadas condecoraciones.

En 1867 actuaba en la residencia de la profesora de piano (también «niña prodigio») Rosa Baraibar,²⁹ en compañía del chelista Francisco Gerner. Entre el repertorio interpretado sabemos que Fortuny habría dedicado una de sus creaciones, concretamente un vals de concierto, a la señorita Royal Caimbrieve. Allí sonaron también obras de Felix Mendelssohn y Joseph Haydn.³⁰



FIGURA 3. Fotografía de una tarjeta de invitación para el concierto que se realizó en el Casino Español de Jaén el 25 marzo de 1883.

FUENTE: Propiedad del autor.

26. Sirva de ejemplo los conciertos realizados por Fortuny en el Teatro Principal de Barcelona en 1866. *El Lloyd Español* (Barcelona) (5 marzo 1866).

27. Conciertos en casa de la pianista Rosa Baraibar. *La Correspondencia de España* (Madrid) (27 enero 1867).

28. *La Abeja Montañesa* (Santander) (15 julio 1867).

29. De esta artista madrileña se tienen documentadas actuaciones con cuatro años. María NAGORE FERRER, «El lenguaje pianístico de los compositores españoles anteriores a Albéniz (1830-1868)», en José Antonio GÓMEZ RODRÍGUEZ y Llorián GARCÍA FLÓREZ (coord.), *El piano en España entre 1836 y 1920*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2015, p. 698.

30. *La Correspondencia de España* (Madrid) (27 enero 1867).



FIGURA 4. Detalle de la portada de *Ilustración Musical Hispano-Americana* (Barcelona), dirigida por Felipe Pedrell (15 marzo 1891).

FUENTE: Propiedad del autor. Grabado de Jaume Pahissa i Laporta que habría publicado igualmente y con anterioridad. La misma imagen en portada se publicaba en *La Il·lustració Catalana* (Barcelona), n.º 126 (15 enero 1885) y en la revista zaragozana *Aragón Artístico* (20 mayo 1889).

EL ESTILO INTERPRETATIVO DE FORTUNY: LA PERVIVENCIA DEL DRAMATISMO ROMÁNTICO

Alrededor de los treinta años, el estilo interpretativo de Fortuny se presentaba ya consolidado. Éste parece aproximarse más a un concepto *paganiniano* de la praxis instrumental: vehemente, extrovertido, poco ortodoxo en ocasiones, a la vez que intensamente emotivo.³¹

31. Sobre el estilo interpretativo de Niccolò Paganini véanse: Trino ZURITA, «Panorama estético interpretativo en la segunda mitad del siglo XIX», a *La interpretación del violonchelo romántico: De Paganini a Casals*, Barcelona, Antoni Bosch, 2016, p. 19-33, y «La improvisación en el violín durante el Romanticismo», *Quodlibet: Revista de Especialización Musical* (Madrid: Universidad de Alcalá de Henares), n.º 66 (2017), p. 129-159.

Son numerosas las citas y comentarios críticos conservados sobre Andreu Fortuny que refrendan su inclinación por el estereotipo marcado por el genio genovés, conectando así con aquel como creador de toda una nueva forma de concebir las posibilidades expresivas del violín que perduraría en la segunda mitad del siglo XIX.

Se convertía así en valedor de un estilo interpretativo más dramático que clásico, consiguiendo siempre el aplauso y el fácil asombro propios de un auditorio, generalmente, poco especializado. No obstante, se evidencia la exigencia técnica de su repertorio sobre todo en las complejas variaciones y fantasías sobre temas de ópera, bien de su autoría o bien de compositores dentro y fuera de la impronta *paganiniana* pero caracterizados por su exacerbado virtuosismo como Antonio Bazzini³² (1818-1897), o Henri Vieuxtemps³³ (1820-1881), algunas de cuyas obras integraron su repertorio.

[...] Enseguida, Fortuny hizo sus maravillas de siempre. La misma energía, el mismo fuego del genio que le anima, le inspira hoy como ayer. Con el difícil instrumento, conmueve y sorprende la vez. Su violín, tiene alma de ángel y cuerpo de demonio.³⁴

[...] Artista por temperamento, de singular inventiva que, abrazado al instrumento saltaba enloquecido, furioso, dando al cuerpo movimientos raros, hasta grotescos, y arrancando al *guarnerius*³⁵ desacostumbradas acrobacias, para las que parecía predestinado.³⁶

Las fantasías sobre temas de ópera fueron uno de los géneros predilectos de Fortuny para exhibir su pericia técnica. Tal y como apunta la referida profesora María Nagore, se trataba de un tipo de obra que, en sus diversas variantes: *fantasía*, *reminiscencia*, *souvenir*, *variaciones*, *paráfrasis* u otras, fue cultivado por la mayoría de los intérpretes virtuosos de su tiempo. El público las recibiría con entusiasmo dada la popularidad de la ópera italiana. Consistía en seleccionar aquellos temas más conocidos de las mismas creando con ellos complejas variaciones.

32. Este célebre virtuoso violinista y compositor actuaba en España, concretamente en San Sebastián y en el Teatro Español de Madrid en 1849 y 1850. Ramón SOBRINO, «Joaquín Gaztambide (1822-1870), director de orquesta», *Príncipe de Viana* (Pamplona: Gobierno de Navarra. Institución Príncipe de Viana), n.º 238 (2006). (Ejemplar dedicado a: *Conmemoración del VIII Centenario de la Chantaría de la Catedral de Pamplona como dignidad eclesiástica (1206-2006)*, coord. por María Gembero Ustároz, p. 635, 645 y 646).

33. Sobre sus conciertos en el Café del Siglo XIX decía el diario *La Vanguardia*: «[...] Aún recuerdan [a Fortuny] con placer los admiradores de la escuela de Vieuxtemps». *La Vanguardia* (Barcelona) (26 marzo 1881).

34. *El Defensor de Granada* (25 agosto 1883).

35. En referencia a cierto paralelismo con la figura de Paganini.

36. Luis CEREZO GODOY, «Andrés Fortuny Fábregas: un violinista olvidado», *Ritmo* (Madrid), vol. 24, n.º 256 (1953), p. 14.

El esquema formal genérico de estas piezas sería el de «[...] varias secciones yuxtapuestas, a modo de *pot pourri*, cada una de ellas basada en uno o dos temas extraídos de la obra que a veces son sometidos a variaciones».³⁷

Muy difundidas en el piano, las fantasías alcanzaron pronto al repertorio violinístico, ya que el instrumento se convertía en idóneo para emular ciertas sutilezas propias de la voz humana. Éstas fueron habituales en el repertorio de Pablo Sarasate desde su niñez, y en ellas destacó convirtiéndose en una de sus exitosas especialidades. Algunas importantes para el pamplonés fueron las de J. D. Alard (1815-1888) y el belga C. A. Bériot (1802-1870).³⁸ También Andreu Fortuny recurrió a este tipo de composiciones que, como hemos apuntado con anterioridad, en ocasiones realizaría él mismo, o que tomaría de entre las más señeras del género, jalonando con ellas su repertorio habitual.

Por otra parte, debemos recordar la conocida habilidad de Andreu Fortuny para realizar sonidos poco convencionales con el violín, muchas veces consistentes en la imitación de voces y ruidos propios de animales, uno de sus recurrentes recursos musical-circenses con los que asombraba a su público. Otros violinistas del momento realizaban intervenciones tímbricas similares que enlazarían con las técnicas del referido Paganini,³⁹ aunque también quedaría patente en el caso del instrumentista catalán su filiación con determinadas prácticas populares de exhibicionismo violinístico casi «callejero» y folklórico observado por Fortuny en sus constantes viajes en muy diversos entornos:

[...] Fortuny entusiasmaba al público ejecutando el *Pot-pourri de aires nacionales* de su composición. En esta pieza Fortuny arrancaba al violín sonidos y efectos de todas clases; imitaba distintos animales, ruidos de la naturaleza, la voz del hombre; en una palabra, conseguía del violín que sus cuerdas a impulsos del arco o de los dedos produjesen sonidos tan distantes y distintos unos de otros que solo oyéndolo podía creerse que era un instrumento el que los producía.⁴⁰

[...] Su arte, bastante original enardece a las gentes de cultura mediocre, sensiblera, que aplaude frenética cuando reproduce fielmente voces de animales gorjeos y trinos de pajarillos, imitando el sublime canto del ruiseñor además de extraños y fragorosos sonidos.⁴¹

37. María NAGORE FERRER, *Sarasate: El violín de Europa*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2013, p. 101.

38. María NAGORE FERRER, *Sarasate: El violín de Europa*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2013, p. 99-101.

39. Mai KAWABATA, *Paganini: The «demonic» virtuoso*, Woodbridge, The Boydell Press, 2013, p. 58, 136 et al.

40. Ruperto RUIZ DE VELASCO, «Andrés Fortuny», *Aragón Artístico* (Zaragoza) (20 mayo 1889).

41. Luis CEREZO GODOY, «Andrés Fortuny Fábregas: un violinista olvidado», *Ritmo* (Madrid), vol. 24, n.º 256 (1953), p. 14.

Una de las composiciones de su autoría habitualmente interpretadas en los programas de concierto por Fortuny fue su *Gran Carnaval de Venecia* o *Carnaval de Venecia*, destinada como otras muchas a hacer resaltar su talento y que a buen seguro tendría mucho que ver —si no era claramente deudora— de la obra homónima de N. Paganini.⁴² Presumiblemente ambas tendrían en común la complacencia por el virtuosismo instrumental plagado de trinos, de uso de cuerdas dobles, de armónicos y del *pizzicato*. Todo ello aderezado por la búsqueda de sensaciones intensas a través de un recorrido por el registro más extremadamente agudo del instrumento.

No obstante, Andreu Fortuny también supo incluir en su repertorio habitual, dependiendo del espacio y el público asistente, piezas diversas, repentizadas y ensayadas con cada uno de los improvisados acompañantes locales en cada lugar donde actuaba. Así, sabemos que según la ocasión dio también a conocer obras barrocas y clásicas diversas de autores como A. Corelli, G. Tartini, G. B. Viotti o Gaetano Pugnani, entre otros.⁴³



FIGURA 5. *El Diario de Huesca* (28 julio 1883).

FUENTE: Hemeroteca del *Diario del Alto Aragón* (Huesca).

ANDREU FORTUNY Y LA ICONOGRAFÍA DEL VIOLINISTA ESPAÑOL DEL ROMANTICISMO

A pesar de que son escasas imágenes y referencias de las que disponemos sobre Andreu Fortuny, éstas parecen reflejar el deseo de proyectar una imagen propia del violinista de concierto romántico. Su aspecto podría asemejarse al de otros famosos violinistas contemporáneos. El parecido más evidente se podría encontrar en conocidas representaciones de juventud de Sarasate o del propio Jesús del Monasterio. Las coincidencias evidentes, más allá de la indumentaria de concierto, las hallamos en el pelo largo y un destacado bigote.

42. Niccolò Paganini (1782-1840), «Carnaval de Venecia», *Variaciones para violín y orquesta*, op. 10 (1816).

43. Luis CEREZO GODOY, «Andrés Fortuny Fábregas: un violinista olvidado», *Ritmo* (Madrid), vol. 24, n.º 256 (1953), p. 14.



FIGURA 6. Retrato de Jesús del Monasterio.

FUENTE: Javier FRANCO, «Jesús del Monasterio», <<http://www.laliebana.com/potes/jesus-de-monasterio/>>. Imagen tomada de <www.unlugarpordescubrir.com>.



FIGURA 7. Retrato fotográfico de Pablo Sarasate.

FUENTE: José Luis MOLINS MUGUETA, «Sarasate y las bellas artes: la iconografía del violinista», *Príncipe de Viana* (Pamplona: Gobierno de Navarra. Institución Príncipe de Viana), n.º 248 (2009), p. 657.



FIGURA 8. Retrato fotográfico de Andreu Fortuny.

FUENTE: Signatura IH/3286, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

La complacencia de Fortuny por el aludido semblante estereotípico del artista romántico quedaría refrendada en una entrevista concedida a la revista madrileña *El Artista* en un momento en que era ya célebre. El periodista (que firma con el pseudónimo *Juan del Enzín*) redacta un artículo sobre el violinista en dos partes: la primera constituye toda una disertación estética sobre el arte romántico y sus protagonistas, alabando la genialidad, la intuición y la espontaneidad sin ataduras ni cortapisas del «artista nato», cuyo misterioso espíritu le lleva por caminos poco ortodoxos «[...] porque la estrategia, el método, la práctica, la enseñanza... embarazan su marcha y acortan los atrevidos vuelos de su fantasía».⁴⁴

La segunda parte, construida en forma de diálogo con Fortuny, constituye una desenfadada entrevista con un final inesperado, en la que más allá de las licencias literarias del autor, dejaría entrever algunas facetas de la personalidad del protagonista. Entre otras cuestiones se realiza una descripción física de Andreu Fortuny con treinta y un años:

[...] de baja estatura, delgado, de fisonomía expresiva, de un color que dan en llamar distinguido, por más que propiamente sea enfermizo, un tinte calenturiento; su complexión es endeble y su vivacidad de extremidades propia de aquellos que no pueden estarse quietos que «parece que tienen azogue».

También recoge Cerezo Godoy otra descripción física posterior, probablemente de la década de 1880, cuando sabemos que Fortuny realizaba algunos conciertos en Jaén. Se trata de una imagen creada a través de referencias indirectas y sobre recuerdos de terceras personas:⁴⁵

[...] extremadamente flaco, nariz ordinaria, ojos melados, pequeños, y elevada frente, espeso bosquecillo de rizados cabellos cubría su enorme cabeza; descuidado bigote y enmarañada barba; figura vulgarísima; extraordinario en su desaliño. ¡Andrés Fortuny Fábregas!

En la referida entrevista concedida a la revista *El Artista* antes aludida, se incidía especialmente en el significado de su pelo largo como rasgo denotativo de su pretendida personalidad libérrima, que el redactor vinculaba además a la iconografía del «artista germánico» y como acorde a «reminiscencias de tiempos antiguos». También subrayaba Fortuny, al hilo de este comentario sobre su gusto por el cabello largo, que lo llevaba desde niño, como un reflejo de su vida nómada «[...] que hacía mi padre con mi propio ejemplo, el ejemplo de los saltimbanquis vagabundos, acróbatas callejeros y de los galanes de la legua que encontrábamos en nuestras expediciones».

44. *El Artista* (Madrid) (15 septiembre 1866).

45. Luis CEREZO GODOY, «Andrés Fortuny Fábregas: un violinista olvidado», *Ritmo* (Madrid), vol. 24, n.º 256 (1953), p. 14.

Del mismo modo, en el escrito se ponía de manifiesto su particular gusto respecto a determinadas prendas, aunque por desgracia solamente conservamos imágenes del violinista posando ataviado con su traje de concierto.

[...] viste con extravagancia, le gustan los colores chillones y de modas raras, sobre todo es apasionado por la ropa talar y no pierde coyuntura en repetir al que quiere escucharle que la humanidad anda ridículamente disfrazada desde que reemplazó la clámide, la túnica y el turbante, con el frac y el sombrero de copa.⁴⁶

Todos estos elementos configurarían la imagen de Andreu Fortuny, influido por la estética romántica y otras preferencias atípicas en su atuendo, que podrían indicar además una personalidad peculiar.

ANDREU FORTUNY, UN VIRTUOSO «VIOLINISTA DE CAFÉ»

A lo largo de su vida Fortuny llevó a cabo una intensa y diversa actividad concertística. Hemos aludido a sus precoces andanzas musicales en teatros y salones frecuentados por un público en ocasiones altamente especializado. Sin embargo, fueron los cafés, convertidos en nuevos espacios de ocio característicos del paisaje urbano decimonónico, donde el violinista se sentiría más cómodo, mostrando por ellos una especial predilección. Se trataba, como sabemos, de locales en plena expansión, paralela al desarrollo de las ciudades, y con una demanda constante de música en sus dependencias. En ellos, el piano y la programación artística iban a convertirse en elementos habituales. Fortuny vivenciaba en los cafés la cercanía con su auditorio más estrechamente, también el aplauso fácil y posiblemente la poca exigencia de una concurrencia que siempre se mostraba entusiasmada y agradecida, deshaciéndose en elogios hacia un músico cuya habilidad técnica e interpretativa no sería habitual. No en vano era recordado con gran cariño en aquellas «pequeñas poblaciones donde tan raras veces pueden admirarse tan verdaderas notabilidades artísticas».⁴⁷

[...] Bohemio incorregible, se contrataba no importándole el prestigio de la entidad ni los honorarios a percibir. Y rueda por cafés y teatros de provincias alcanzando sorprendente popularidad y facilísimos triunfos.⁴⁸

46. Luis CEREZO GODOY, «Andrés Fortuny Fábregas: un violinista olvidado», *Ritmo* (Madrid), vol. 24, n.º 256 (1953), p. 14.

47. Miguel TORROELLA I PLAJA, «Andrés Fortuny», *Teléfono Catalán: Semanario Bilingüe Popular* (Girona) (19 junio 1881). Comentarios al hilo de su gira realizada en 1881 recorriendo diversas poblaciones de Girona: St. Feliu de Guíxols, Palamós, Palafrugell y Girona.

48. Luis CEREZO GODOY, «Andrés Fortuny Fábregas: un violinista olvidado», *Ritmo* (Madrid), vol. 24, n.º 256 (1953), p. 14.

Tal y como fue habitual en célebres violinistas de su época, su característica destreza técnica se materializaba en diversos tipos de composición tales como las citadas fantasías y variaciones sobre famosos temas de ópera —casi siempre italiana— y zarzuela, así como algunas piezas características del repertorio violinístico, siempre de marcada emotividad, unido a sus interpretaciones sobre melodías populares, canciones, bailables y diversas piezas de moda.

Las obras compuestas por Fortuny antes aludidas —aunque por desgracia no se conserva ninguna de ellas, y de las que nada conocemos salvo algún título— estuvieron dirigidas a realzar su técnica y su pericia con el instrumento, siendo habitualmente intercaladas en su repertorio.

El papel de muchos de estos instrumentistas como divulgadores de música en los cafés supuso también una importante democratización de la programación cultural y artística. La actuación en estos espacios requería a los músicos una importante habilidad de lectura de partituras, improvisación, repentización y transporte para la materialización e interpretación de recurrentes arreglos.

En el caso de instrumentos solistas debían adaptarse a un interminable elenco de pianistas acompañantes e inesperados compañeros musicales de diversas formaciones tímbricas que debían dirigir, adaptándose a un repertorio consensuado. Sirvan de ejemplo la extensa lista de colaboradores locales, muchos de ellos pianistas, u otros artistas en tránsito coincidentes en las poblaciones donde actuó Fortuny, y con los que formaría agrupaciones camerísticas (véase el anexo): el sexteto de Arche (Huesca, 1883), el sexteto reunido por Francisco Laporta (Barcelona, 1884) o los pianistas, por citar algunos: Julián Aguirre (Córdoba,⁴⁹ 1872), Luis Casas (Málaga, 1875), Ruperto Ruiz de Velasco (Zaragoza, 1877), José Cruz (Priego de Córdoba, 1880), Enrique Coronas (Huesca, 1883) o el célebre compositor y pianista canario Teobaldo Power (Madrid, 1871-1872), a quien nos referiremos a continuación.

En muchos establecimientos habría partituras, propias del local o que traían los pianistas, las cuales se unían a las que Fortuny llevaría consigo. Parte de sus programas los compondrían también piezas circunstancialmente solicitadas por el público asistente, los dueños del local o sus compañeros, miembros de formaciones camerísticas sobrevenidas.

En referencia a los cafés como espacios para la programación musical, debemos recordar que las estrecheces económicas por las que pasaron en determinados momentos de su vida algunos excelentes músicos españoles del momento, los

49. Participación de ambos en el programa de la inauguración del Teatro Eslava de Madrid, tras protagonizar meses antes los conciertos de Pascua programados en el Café Teatro del Recreo de Córdoba (*Diario de Córdoba de Comercio, Industria, Administración, Noticias y Avisos*, 31 marzo 1872). En el reciente estreno del «coliseo encantado de Madrid» interpretaron con la «Fantasía para violín y piano sobre motivos de la ópera *Beatrice di Tenda* de Bellini». Esta célebre obra de Bellini fue adaptada para contrabajo y piano por G. Bottesini (1821-1889) o para piano solo por Martín Sánchez Allú (1823-1858). El concierto se realizaba de manera conjunta con la Sociedad de Conciertos madrileña. *La Independencia Española* (Madrid) (6 septiembre 1872).

condujo también a actuar puntualmente en los cafés. Ejemplos elocuentes de ello lo constituyen algunos artistas ya citados: Francisco Tárrega, Julio Francés,⁵⁰ Clemente Ibarguren, Tomás Bretón,⁵¹ el referido Teobaldo Power o el mismo Albéniz.⁵² Tal y como apunta Emilio Casares:

[...] Todos ellos se vieron obligados a actuar en estos cafés para ganarse la vida a falta de suficiente actividad filarmónica. Tanto en Madrid como en Barcelona el café concierto es uno de los factores que hay que consignar a la hora de tratar la génesis musical de estas ciudades en los años centrales del siglo XIX junto con otros fenómenos: sociedades musicales, corales sirvieron para introducir en la música a amplias capas de la sociedad española y para dar a conocer gran parte de la creación musical del momento.⁵³

Muchos solistas, agrupaciones orquestales y de cámara aprovechaban su estancia en teatros urbanos de capitales y provincias para segundar actuaciones en cafés y sociedades de recreo de la localidad. Así lo haría el sexteto de José Arche en la ciudad de Huesca en 1883, con el que Fortuny acabaría colaborando. El grupo de cámara incluía al brillante pianista pontevedrés Carlos Sobrino, que también acompañaría a Sarasate, junto al violinista Clemente Ibarguren de quien posteriormente hablaremos, en sus giras internacionales por Europa y América.

Los cafés españoles en sus diversas modalidades casi siempre dispusieron de un espacio específico o un reducido escenario para actuaciones de pequeño formato, en el que se realizaban pases de concierto a cambio de una remuneración pactada con el establecimiento, que cobraba una entrada en la cual estaría frecuentemente incluida una consumición.⁵⁴ La popularidad de estos locales iría en aumento durante la segunda mitad del siglo XIX y aunque los sectores menos favorecidos de la sociedad frecuentaron el más degradado ambiente de las tabernas,⁵⁵

50. Acompañado por el pianista oscense Enrique Coronas, quien años antes habría tocado en la ciudad con Andreu Fortuny. *El Diario de Huesca* (28, 30 de junio y 1, 2 de julio de 1892). Jorge RAMÓN SALINAS, *Música, artes visuales y escénicas y otros espectáculos en Huesca durante la primera Restauración (1875-1902)*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2018, p. 262 y 263, col. «Estudios Altoaragoneses», 65.

51. El célebre compositor y director salmantino formaría dúo en alguna ocasión, como Fortuny, con Teobaldo Power entre ca. 1870-1872 en el mismo Café del Prado. Jesús PADILLA GONZÁLEZ, «Teobaldo Power en Córdoba», *Arte, Arqueología e Historia* (en línea) (2017), p. 25, <http://www.artearqueohistoria.com/spip/IMG/pdf/03_TEOBALDO_POWER_EN_CORDOBA.pdf> (consulta: 28 abril 2020).

52. Fortuny coincidió en un concierto en el Casino de la Amistad de Córdoba con el entonces niño de once años Isaac Albéniz. *Diario de Córdoba* (22 mayo 1872).

53. Emilo CASARES RODICIO, «El café concierto en España», en *Tiempo y espacio en el arte: Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, vol. 2, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994, p. 1285-1296.

54. Jorge RAMÓN SALINAS, *Música, artes visuales y escénicas...*, p. 211.

55. Jorge URÍA, «La taberna. Un espacio multifuncional de sociabilidad popular en la Restauración española», *Hispania: Revista Española de Historia* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas), LXIII/2, n.º 214 (2003), p. 571-604.

EL DIARIO DE HUESCA.
PERIÓDICO DE LA TARDE.
 AVISOS, NOTICIAS E INTERESES MATERIALES.

PRECIOS DE SUSCRICION.	PUNTOS DE SUSCRICION.
Huesca, un mes 2 reales.—Fuera, tres idem 15 id.—Seis id. (adelantado) 20; id. (ven- cidos) 24 id.—Un año (adelantado) 240; idem (vencido) 300 id.	HUESCA.—En la Administración de la Di- ario, Coto alto, 6, y en la imprenta del mismo. Ramiro el Mogue, 35.—FUERA.—Dando avi- so al administrador D. José Gracia.

Crónica religiosa.

Curiosidades.—**Sancti.**—Stos. Lamberto, Gervasio y Protasio mrs.
Castigos.—Los del alumbrado y Vela en la iglesia de san Vicente el Real de 7 á 8.
Santos de mañana.—S. Silverio p. y sta. Florentina.
Castigos.—Las misas conventuales en la Catedral san Pedro y san Lorenzo á las horas
 de costumbre.

TEATRO PRINCIPAL

Sociedad de sextetos de Madrid.—Gran concierto instrumental para hoy 19 á las
 nueve de la noche bajo la direccion del maestro señor ARCHE, en el que toma-
 rá parte en obsequio á sus comprefesores y amigos, el distinguido violinista
 señor FORTUNY.

PROGRAMA.

Primera parte.—1.º «Zampa» Overtura.—*Herold*.—2.º «Plegaria del Concierto
 militar.»—*Bazzini*.—3.º «Fantasia sobre motivos de la ópera Puritanos.»—*Bellini*.
Segunda parte.—1.º «Tutti in Maschera» Overtura.—*Pedrotti*.—2.º «Serenata
 Morisca.»—*Chapi*.—3.º «Gran Fantasia sobre motivos de la ópera Poluto.»—*Donizetti*.
Tercera parte.—1.º «Jonne» Overtura.—*Pétrilla*.—2.º «Gran Fantasia para
 violin con acompañamiento de piano sobre motivos de Beatrici di Tenda por los
 señores Fortuny y Sobrino.»—*Bazzini*.—3.º «Célebre Minuetto del Quintetto.»—*Bocherini*.—4.º
 «Carnaval de Venecia, para violin por los señores Fortuny y So-
 brino.»—*Fortuny*.

FIGURA 9. Portada de *El Diario de Huesca* (19 junio 1883).FUENTE: Hemeroteca del *Diario del Alto Aragón* (Huesca).

el espectro social que constituía la clientela de los cafés iría en aumento conforme avanzase el siglo XIX. Con ella la demanda de música, también «ambiental» y no solo de concierto, se convertía en una parte esencial del café.

El piano, cada vez más extendido, constituía un parte imprescindible del local, y los pianistas, muchas veces residentes, tocaban largos periodos de tiempo sobre el ruido de conversaciones y los propios de los juegos de mesa como el dominó o los naipes. El silencio era requerido en los momentos en los que se llevaba a cabo en sus dependencias un concierto al uso en el que el repertorio se plegaba en ocasiones a las preferencias y requerimientos de los asistentes.⁵⁶

En este ambiente musical es donde Andreu Fortuny mostró más inclinación llevado sobre todo por su decisión de vivir a través de la interpretación de su instrumento casi a diario. Su estilo interpretativo, a merced en parte de la «tiranía»

56. Véanse: Jorge RAMÓN SALINAS y Carmen M.ª ZAVALA ARNAL, «el pianista de café» en «Notas biográficas sobre Gabino Jimeno y Ganuzas (1852-1931), compositor y pianista: nuevas aportaciones a la historia de la música oscense», *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses* (Diputación Provincial de Huesca), n.º 124 (2014), y Jorge RAMÓN SALINAS, «Los cafés y su oferta cultural en Huesca durante la primera Restauración (1875-1902)», *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses* (Diputación Provincial de Huesca), n.º 122 (2012), p. 291-315.

de un público mayoritariamente nada preparado y escasamente exigente no pareció afectarle demasiado, como tal vez hubiese sido de esperar, dado que, como hemos comprobado, Fortuny también habría actuado en salas y espacios especializados de reconocido prestigio.

Sus conciertos continuaron constituyendo una oportunidad para sus oyentes de escuchar a un cualificado intérprete:

[...] en Madrid [...] se dedicó a tocar en los cafés, lo cual, a nuestro parecer, le privó de ocupar en las esferas del arte un nombre envidiable como el de su pariente el pintor del mismo apellido porque las exigencias de un público de café, la necesidad de variar a la continua búsqueda de repertorio de buscar efectos de relumbrón para las más veces, de mal gusto algunas, de tener que echar mano de *sinfonías* de orquesta para llenar el programa etc. [...]. Todo esto hace que el concertista que dedica por espacio de mucho tiempo a esta clase de espectáculos tenga por necesidad que amañarse salirse de las correctas costumbres de escuela y perder, en cada palabra dentro de las condiciones a que el arte musical está sujeto. Fortuny tocaba en los cafés, acudía numeroso público a rendir culto a su talento músico, estaba por consiguiente, expuesto a todos los inconvenientes que antes apuntamos y sin embargo ¡Cuántas bellezas! ¡Cuántos y qué hermosos efectos! ¡Qué pureza de ejecución y que qué delicadeza de dicción se disfrutaba en las obras que ejecutaba!⁵⁷

Una elocuente muestra de esta preferencia por auditorios y espacios de ocio «menores» —actitud en ocasiones reprobada por la crítica— y que reflejaría su complacencia por los ambientes populares, estaría en sus actuaciones en el Teatro Circo Price de Madrid⁵⁸ en el verano de 1862:

[...] El circo de Mr. Price ha hecho una adquisición excelente contratando el conocido violinista Fortuny para que toque en los intervalos. Nosotros, amantes de la novedad como todo el mundo, no aplaudimos a pesar de esto que el señor Fortuny haya elegido un circo ecuestre para dar conciertos. Parécenos que es impropio en aquel lugar que un artista que sabe interpretar las notas sublimes de Bellini, Rossini y Meyerbeer alterne con una *troupe* de acróbatas saliendo a ejecutar una pieza de música después de un ejercicio grotesco de payaso. La dignidad del carácter de la música queda malparada, y el artista no poco en ridículo. Si el señor Fortuny tiene facultades como creemos, para dar conciertos, mejor cuenta le hubiera tenido elegir los teatros o las reuniones particulares, donde seguramente hubiera brillado más. Esta es la costumbre y así lo practican cuantos artistas han sobresalido en este divino arte, alcanzando más fama y provecho que la que alcanzará el señor Fortuny, que debe haber sido mal aconsejado sin duda para aceptar un contrato que nada le favorece a todas luces si tiene pretensiones de artista [...]

57. Ruperto RUIZ DE VELASCO, «Andrés Fortuny», *Aragón Artístico* (Zaragoza) (20 mayo 1889).

58. *El Madrileño: Semanario de Literatura, Artes, Ciencias y Noticias* (Madrid) (28 julio 1862).

Nuevamente lo hallaríamos actuando en un circo, en esta ocasión en la plaza de la Revolución de Jerez de la Frontera (Cádiz), concretamente en 1875 con el Gran Circo de Madrid —circo ecuestre de Rafael Díaz.⁵⁹

Circo ecuestre
 DE DON RAFAEL DIAZ,
 situado en la plaza de la Revolución.
 GRAN FUNCION PARA HOY.
DEBUT
 de los célebres artistas
 MRES. JULIO, RIDIEGO Y BIRNS.
 Segundo debut del notable y aplaudido
 MR. ANTONIO PRICE,
 artista de gran reputacion y mérito, el cual
 montará su famoso caballo saltador Califa.
 EL CÉLEBRE VIOLINISTA
D. ANDRÉS FORTUNY,
 tocará una coleccion de piezas escogidas.
 Nuevos trabajos ecuestres por los dos
 imponentes artistas Enrique Diaz y su
 antiguo compañero Antonio Price.
LA FAMILIA COLMAR.
 Se distinguirá como siempre, el simpá-
 tico artista Enrique Diaz. Tambien toma-
 rá parte en esta función el flamenco Merle.
 Todos los demás ejercicios ecuestres,
 gimnásticos y acrobáticos, serán variados
 y escogidos.
 Por primera vez la notable pantomima
 de gran aparato titulada
LA TOMA DEL SERRALLO
Y MONTE-NEGRON,
 por los valientes tercios catalanes, donde
 un intrépido general salta con su fogoso
 caballo una trinchera donde hay colocada
 una batería de cañones.
 El Sr. Diaz no perdona medio para pre-
 sentar cuantas novedades le sea posible.
 Se está ensayando la magnífica pieza de
 gran aparato titulada EL ESTE.

Circo ecuestre
 DE DON RAFAEL DIAZ,
 situado en la plaza de la Revolución.
 GRAN FUNCION PARA MAÑANA.
 DEBUT del célebre concertista
DON ANDRÉS FORTUNY,
 primer violinista del universo; está conde-
 corado con las grandes cruces de Carlos
 Tercero, del Cristo, de Portugal; de la
 Legion de Honor, de Francia; últimamente
 ha tenido el honor de trabajar delante de
 S. M. la reina Victoria en el palacio de
 cristal. Toda la prensa europea se ha ocu-
 pado de este gran artista. El Sr. Diaz
 presenta esta celebridad europea como
 una gran novedad. Además de tocar pie-
 zas de fantasia, tocará un pont-purri de
 aires nacionales que ha llamado la aten-
 cion en todas partes donde lo ha ejecutado.
 Se distinguirá como siempre, el simpá-
 tico artista Enrique Diaz. Tambien toma-
 rá parte en esta función el flamenco Merle.
 A petición de un considerable número
 de personas, se volverá a repetir la escena
 infantil titulada MONSIEUR Y MADAMA
 DE LA POMPADOUR, desempeñada por
 la preciosa señorita Virginia Diaz, y su
 simpática hermana Aniceta.
 Se advierte que hay muchos pedidos de
 localidades en Contaduría.

FIGURA 10. *El Guadalete: Periódico Político y Literario*
 (Jerez de la Frontera) (5 y 13 febrero 1875).

FUENTE: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico,
 Biblioteca Virtual de Andalucía.

Sin dedicarse a la docencia ni queriendo trabajar de otro modo, Fortuny debía recurrir a todo tipo de conciertos para subsistir y llevar una vida prácticamen-
 te «nómada», tal y como atestigua el registro de actuaciones halladas entre las pá-
 ginas de la prensa histórica conservada. (Véase el anexo.)

A continuación, nos detendremos en algunos de los cafés más importantes
 en los que se asentó temporalmente Fortuny. En ellos se convertía durante un
 tiempo en elemento identitario del local y en uno de los músicos de moda en las

59. *El Guadalete* (Jerez de la Frontera) (6 febrero 1875). Citado en: Francisco ÁLVAREZ HOR-
 TIGOSA, *Historia del teatro en Jerez de la Frontera durante la segunda mitad del siglo XIX*, tesis docto-
 ral, Cádiz, Universidad de Cádiz, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia Moderna,
 Contemporánea, de América y del Arte, 2009, p. 1882.

ciudades donde recalaba, casi siempre con una excelente recepción crítica, especialmente entre el público en general y la prensa.

EL CAFÉ DEL PRADO DE MADRID: ANDREU FORTUNY Y TEOBALDO POWER. EL CAFÉ DE PARÍS DE ZARAGOZA. EL CAFÉ DEL SIGLO XIX DE BARCELONA, Y OTROS ESTABLECIMIENTOS

Entre los numerosos cafés en los que actuó Fortuny a lo largo de su carrera debe destacarse su residencia artística en el Café del Prado de Madrid junto al conocido pianista y compositor Teobaldo Power (1848-1884). Allí, a comienzos de la década de 1870, y tras su regreso de París debido al conflicto franco-prusiano, el canario se vio obligado a frecuentar estos locales como obligada forma de subsistencia. La prensa madrileña mostraba la grata acogida por parte del público de los conciertos que realizaron producto de la colaboración de ambos:

[...] [Andrés Fortuny y Teobaldo Power] convierten el Café del Prado de Madrid en centro donde se reúnen todos los amantes del arte para aplaudir a aquellos dos jóvenes, casi «tan niños como locos» [...] las ovaciones obtenidas tuvieron pronto eco [...] ⁶⁰

En este mismo café el pianista también llegaría a actuar a dúo con Tomás Bretón.⁶¹ El trabajo de Power y Fortuny fue sin duda exitoso y, anecdóticamente, observaremos que sus vidas tuvieron algunos aspectos comunes: ambos mostraron una extraordinaria precocidad y talento para la música en su instrumento, también y por desgracia morirían jóvenes, el mismo año, y de una dolencia pulmonar.⁶² Más allá de estos detalles, el encuentro de estos artistas incrementó sobremedida la fama y la afluencia constante de público al café durante el tiempo que ambos permanecieron como dúo camerístico. Del mismo modo, Power y Fortuny implantaron, contando con otros compañeros, los conciertos a sexteto en el Café Imperial⁶³ de la Puerta del Sol, espectáculo que se hizo de moda por algún tiempo y llevó pingües ganancias al establecimiento madrileño.⁶⁴

Años después, el Café de París, regentado por José Joaquín Oña, iba a ser el epicentro de la actividad concertística de Andreu Fortuny en Zaragoza. Durante

60. *La Correspondencia de España* (Madrid) (28 febrero 1871) y *El Imparcial* (Madrid) (25 febrero 1872).

61. Jesús PADILLA GONZÁLEZ, «Teobaldo Power en Córdoba», *Arte, Arqueología e Historia* (en línea) (2017), p. 25, <http://www.artearqueohistoria.com/spip/IMG/pdf/03_TEOBALDO_POWER_EN_CORDOBA.pdf> (consulta: 28 abril 2020).

62. *La Vanguardia* (Barcelona) (24 noviembre 1884).

63. Ruperto RUIZ DE VELASCO, «Andrés Fortuny», *Aragón Artístico* (Zaragoza) (20 mayo 1889).

64. Ruperto RUIZ DE VELASCO, «Andrés Fortuny», *Aragón Artístico* (Zaragoza) (20 mayo 1889).

esta estancia temporal producida en 1877, el violinista organizaba la primera sociedad de cuartetos de la capital aragonesa.⁶⁵ Así lo afirma Ruperto Ruiz de Velasco en las citadas notas biográficas que sobre el catalán publicaba en la revista *Aragón Artístico*.⁶⁶ El joven Ruiz de Velasco, pianista del Café de París desde 1876, formaría dúo con Fortuny en su segunda visita a la ciudad⁶⁷ en un momento en el que además era el director de la orquesta del Teatro Goya. Este café, con sede en el piso noble del palacio renacentista de los condes de Sástago, sito en la calle del Coso, n.º 56, se inauguraba el 2 de octubre de 1876.⁶⁸

Andreu Fortuny estaba por última vez en Zaragoza en 1883, y en ese tiempo realizaba conciertos con un sexteto, agrupación que presumiblemente estuvo compuesta, junto al referido Ruiz de Velasco, por el violinista Teodoro Ballo y otros destacados músicos locales con los que habría organizado éste y otros grupos de cámara para sus conciertos.⁶⁹ También visitaba, como sabemos, unos meses antes el Café Suizo de Matossi de Huesca, aprovechando también su estancia para actuar circunstancialmente en el Teatro Principal junto su amigo Clemente Ibarguren y el madrileño sexteto de José Arche, de paso por la ciudad. Desde la capital oscense, Fortuny se dirigía al exclusivo Balneario de Panticosa (Huesca), entonces uno de los establecimientos hidroterapéuticos más importantes de todo el territorio nacional en cuyo teatro realizaría diversos conciertos.⁷⁰

Otro de los locales importantes para Fortuny fue el Café del Siglo XIX de Barcelona, que se ubicaba al principio de la calle del Conde del Asalto (*carrer Nou de la Rambla*), entonces en pleno epicentro de la vida nocturna y «bohemia» de la Ciudad Condal, en el bullicioso barrio del Raval.

El café abriría sus puertas en 1868, y en sus amplias dependencias con salas para juegos de mesa y otra para billares, destacaba la presencia de un gran surtidor y su profusa ornamentación con unos grandes quinqués dorados.⁷¹ En este establecimiento actuaría recurrentemente Fortuny, al menos, los años 1881, 1883 y 1884,⁷² convertido temporalmente en uno de los artistas característicos del lo-

65. *Ilustración Musical Hispano-Americana* (Madrid) (30 marzo 1891).

66. Ruperto RUIZ DE VELASCO, «Andrés Fortuny», *Aragón Artístico* (Zaragoza) (20 mayo 1889), y Begoña GIMENO ARLANZÓN, *La prensa musical y cultural zaragozana (1869-1924), fuente para el estudio del hecho musical*, Madrid, CSIC, 2014, p. 207.

67. Ruperto RUIZ DE VELASCO, *Cantos populares de España: La jota aragonesa*, edición, análisis documental y transcripción de Begoña Gimeno Arlanzón, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, p. xv, xvi y xx.

68. Mónica VÁZQUEZ ASTORGA, *Cafés de Zaragoza. Su biografía, 1797-1939*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015, p. 61.

69. Mónica VÁZQUEZ ASTORGA, *Cafés de Zaragoza. Su biografía, 1797-1939*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015, p. 61.

70. *El Diario de Huesca* (13 agosto 1884).

71. Tomás CABALLÉ Y CLOS, *Los viejos cafés de Barcelona*, vol. II, Barcelona, Albón, 1946, p. 94-95.

72. Tenemos constancia de conciertos desde el mes de enero hasta el 16 de marzo, actuaciones que retomaría en noviembre, poco antes de su muerte. *El Diluvio* (Barcelona) (5 de enero de 1884 y sucesivos hasta el 16 de marzo).

cal: «[...] Desde anteayer casi es imposible penetrar en el Café del Siglo XIX, tanta es la concurrencia que allí acude ávida de escuchar al ya célebre concertista de violín Andrés Fortuny, paisano nuestro».⁷³

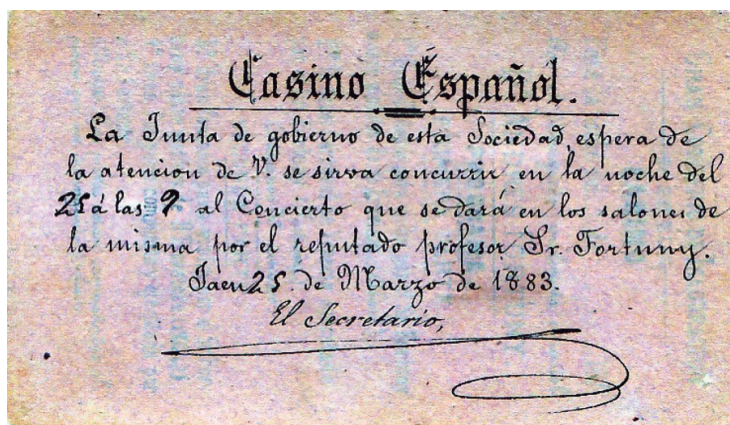


FIGURA 11 y FIGURA 12. Tarjeta de invitación para el concierto que se realizó en el Casino Español de Jaén el 25 marzo de 1883. Algunas de estas tarjetas, que distribuía el mismo violinista, tuvieron en el reverso el repertorio del concierto. A una tarjeta similar con estas características hace referencia Luis Cerezo Godoy.⁷⁴

FUENTE: Propiedad del autor.

73. *La Publicidad* (Barcelona) (3 enero 1884).

74. LUIS CEREZO GODOY, «Andrés Fortuny Fábregas: un violinista olvidado», *Ritmo* (Madrid), vol. 24, n.º 256 (1953), p. 14.

LA FALSA MUERTE DE ANDREU FORTUNY EN ZARAGOZA (1882)

En 1882 se habría extendido la noticia de su muerte en Zaragoza a través de la propagación de una falsa nota de prensa. El dato se difundía rápidamente por gran parte de la geografía española, haciéndose eco de la información numerosas publicaciones periódicas de diferentes provincias.⁷⁵ Se sucedieron comentarios panegíricos y un nuevo repunte en el registro de información en la prensa histórica sobre el violinista, lo cual constituye un indicio más de la fama del intérprete y el buen recuerdo dejado tras de sí en la abultada lista de actuaciones llevadas a cabo a lo largo de su vida profesional.

No obstante, encontramos al hilo de la difusión de su falso fallecimiento en Zaragoza algún comentario reprobatorio, como alguno de los enunciados anteriormente, en los que se vertían críticas sobre su modo de vida y su inclinación por las actuaciones realizadas en cafés y otros espacios de ocio considerados como poco adecuados para su categoría interpretativa. Así, el diario madrileño *El Imparcial* del 16 de septiembre de 1882 afirmaba, a través de un obituario un tanto recriminatorio, que su temprana muerte estaría relacionada con su modo de vida, ahondando en la circunstancia de su escasez de medios económicos producido por su permanente rechazo a opciones laborales más estables.

[...] Un genio habría sido o hubiera sido. La vida del bohemio consume más vidas que la guerra civil. Fortuny era artista por vocación y por necesidad, artista de corazón, es decir artista. Ejecución como de vista hemos conocido pocos que pudieran disputársela. Sentía y hacía sentir, pero había que pedirle que variase el repertorio. Para eso era indispensable el estudio, y atracciones más perentorias le ocupaban durante el día, y después de terminar sus tareas en algún café donde entretenía a los concurrentes ejecutando con maestría una pieza musical o jugando con el arte interrumpía una pieza imitando en el violín el canto del gallo o el suspiro de un pollino. Niño aún, arrancaba unánimes aplausos interpretando algún fragmento de ópera muy conocida como de música popular española. Ese espíritu de independencia absoluta le arrebató el arte. No podía sujetarse a funcionar como primer violín en una orquesta. Deseaba vivir independiente y consiguió lo que tantos artistas y escritores consiguen en España, la independencia de la miseria. [...] Hacía algunos años que faltaba en Madrid, en la actualidad se hallaba en Zaragoza, donde había conseguido, como en todas partes generales simpatías. Qué lástima de chico, si pudiera arreglarse, hacerse serio, decían unos. Fortuny era en Madrid el camarada de los estudiantes, que en gran número acudían al café donde él ejercía su profesión. [...] Cuando le pedían algo más allá de su repertorio respondía invariablemente «no he traído los papeles esta noche». En el café donde tocaba Fortuny nunca faltaban damas con media de abajo. Alegría y todo menos dinero a diario. Fortuny siempre estaba dispuesto a alternar en una juerga en el billar del propio establecimiento donde funcio-

75. *El Día* (Madrid) (15 septiembre 1882); *El Globo* (16 septiembre 1882); *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (18 septiembre 1882), *El Imparcial* (16 septiembre 1882).

naba. Pobre Fortuny, valía más que algunas notabilidades, pero era así... tan bohemio. No faltará quien murmure al saber la noticia de la muerte de Andrés Fortuny esta oración fúnebre: «Qué lástima de chico, si hubiera podido arreglarse, hacerse serio».

Dos años después y con ocasión de su fallecimiento real, diversas fuentes observaban otra cuestión acerca de Andreu Fortuny, su generosidad a la hora de entregar los beneficios de algunas actuaciones bien a la beneficencia, o bien dirigidos a causas altruistas concretas. Así pues, parece ser que a su carácter despreocupado y generoso se uniría su falta de previsión, así como la mala administración y gestión de sus irregulares recursos: «[...] “caótico y dadivoso” quien jamás se negó a tocar en las fiestas dedicadas a obras piadosas pasando de mil los conciertos en que tomó parte para socorrer desgraciados».⁷⁶

La prensa no tardaba en desmentir la información sobre su falsa muerte de 1882, volviendo así a convertirlo en noticia difundida nuevamente en numerosos diarios nacionales:

[...] No es, por fortuna, cierto que haya muerto en Zaragoza el conocido violinista D. Andrés Fortuny. El artista se encuentra en perfecto estado de salud y poco dispuesto a morirse por dar gusto a los noticieros.⁷⁷

[...] *El Correo de Cantabria* anunciaba ayer el fallecimiento del violinista Andrés Fortuny. Valga la noticia para cuando Fortuny se muera, que por ahora goza de buena salud. Lo que indica con buen fin que mientras con afición toca Fortuny el violín, toca «el Correo» el violón.⁷⁸

ANDREU FORTUNY EN EL RECUERDO. HOMENAJES DE LA CRÍTICA Y RECONOCIMIENTOS PÓSTUMOS: CLEMENTE IBARGUREN Y EL VIOLÍN DE FORTUNY

La verdadera muerte de Andreu Fortuny se producía poco tiempo después. Ésta le sorprendía en Barcelona a finales de noviembre de 1884, allí fallecía a los cuarenta y nueve años de una pulmonía aguda que terminaba con su vida en unos pocos días.

Desde ese momento fueron de nuevo pródigas las condolencias recogidas por la prensa, procedentes de muchas de las poblaciones españolas donde habría

76. *La Ilustración Española y Americana* (Madrid) (30 noviembre 1884).

77. *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (18 septiembre 1882) y *La Época* (Madrid) (16 septiembre 1882).

78. *La Voz Montañesa* (Santander) (19 septiembre 1882). En esta nota de prensa, la publicación aprovechaba la circunstancia para arremeter contra *El Correo de Cantabria*.

actuado a lo largo de su carrera, siendo recordado incluso años después de su deceso.

La muerte del violinista supuso una precaria situación económica para su viuda. Ésta se vio favorecida por diversos conciertos homenaje destinados a recaudar fondos en su beneficio que se realizaron en San Sebastián,⁷⁹ Granada,⁸⁰ Zaragoza o Barcelona.⁸¹ Debe recordarse que su esposa y su familia política eran granadinos,⁸² y allí estuvo afincado brevemente, concretamente en el barrio del Realejo,⁸³ siendo frecuentes sus estancias intermitentes en la ciudad del Darro.⁸⁴ Fortuny mostraba su apego por Andalucía y en concreto por la capital iliberritana,⁸⁵ donde también estuvo instalado entre 1870 y 1872 el pintor Mariano Fortuny, con el que pudo tener algún parentesco según apunta alguna referencia hemerográfica.⁸⁶

Algunas de las iniciativas recaudatorias más importantes en favor de la familia de Fortuny —sabemos que al menos tuvo una hija— fueron llevadas a cabo por sus compañeros y admiradores del Café del Siglo XIX barcelonés, así como por su amigo el violinista Clemente Ibarguren. Este excelente instrumentista formaba parte del referido sexteto de José Arche y fue igualmente segundo violín en las giras de Pablo Sarasate, de quien fue discípulo, llevadas a cabo en la década de los ochenta del siglo XIX.

Una de las coincidencias de Ibarguren y Fortuny se produjo precisamente en Huesca —y no debió ser la única— donde como se ha señalado llegaron a realizar un concierto juntos en el Teatro Principal de la capital oscense. Reproducimos a continuación la actuación de ambos, pero en espacios distintos, en la programación oscense del 20 de junio de 1883 publicada en *El Diario de Huesca*.

79. *La Voz Montañesa* (Santander) (12 diciembre 1884).

80. *El Guadalete* (Jerez de la Frontera) (3 junio 1892).

81. En Barcelona participaría en un concierto benéfico la orquesta de Josep Serra. «N'Andreu Fortuny y Fábregas. Notas biográficas», *L'Arch de Sant Martí* (Barcelona) (30 noviembre 1884). En dicho concierto también participaba Clemente Ibarguren, coordinado por sus compañeros músicos del Café del Siglo XIX, como el pianista Francisco Laporta. *La Vanguardia* (Barcelona) (7 marzo 1884).

82. «N'Andreu Fortuny y Fábregas. Notas biográficas», *L'Arch de Sant Martí* (Barcelona) (30 noviembre 1884); *La Vanguardia* (Barcelona) (7 marzo 1884).

83. José Miguel BARBERÁ SOLER, «Celestino Vila de Forns, el gran desconocido», *Granada Hoy* (Granada) (16 enero 2017), también disponible en línea en <https://www.granadahoy.com/ocio/Celestino-Vila-Forns-gran-desconocido_0_1100290109.html> (consulta: 4 abril 2020).

84. *El Defensor de Granada* (17 junio 1882) y *La Lealtad* (Granada) (11 agosto 1883).

85. *El Artista* (Madrid) (15 septiembre 1866).

86. Ruperto RUIZ DE VELASCO, «Andrés Fortuny», *Aragón Artístico* (Zaragoza) (20 mayo 1889).

Año IX. Miércoles 20 de Junio de 1883. Núm. 2220.

EL DIARIO DE HUESCA

PERIODICO DE LA TARDE.

AVISOS, NOTICIAS E INTERESES MATERIALES.

PRECIOS DE SUSCRICION.	PUNTOS DE SUSCRICION.
HUESCA, un mes 4 reales.—Fuera, tres idem 15 id.—Seis id. (adelantado) 29 id. (vencidos) 30 id.—Un año (adelantado) 540; idem (vencido) 60 id.	HUESCA.—En la Administración de El Día, no, Coto alto, 6, y en la imprenta del mismo Ramiro el Monge, 35.—FUERA.—Bando avisado al administrador D. José Gracia.

Comunicados.—A 2, 6 y 10 reales línea.

Reclamos.—Los suscritores 2 reales línea.—Los no suscritores 4 id. id.

Advertencia.—Todo el que al finar su suscripción no de aviso de querer cesar en ella, seguirá inscrito en el siguiente trimestre y tendrá que satisfacer su importe.

Crónica religiosa.

Santos de hoy.—S. Silverio p. y sta. Florentina.

Exaltos.—Los del alumbrado y Vela en la Iglesia de san Vicente el Real de 7 á 8.

Santos de mañana.—S. Luis Gonzaga.

Cantos.—Las misas conventuales en la Catedral san Pedro y san Lorenzo á las horas de costumbre.

Carte de Maria.—Visita á Ntra. Sra. del Pilar en la Catedral, san Lorenzo, y Capuchinos.

TEATRO PRINCIPAL

Último concierto y despedida del sexteto de Madrid para hoy miércoles 20 de Junio de 1883 bajo la dirección del maestro señor ARCHE.

PROGRAMA.

Primera parte.—1.º «Dominó Noir» (overtura).—Auber.—2.º «Primera lágrima» (melodía).—Marqués.—3.º «Fantasía sobre motivos de la ópera Dinorah».—Meyerbeer.

Segunda parte.—4.º «Cuarta polonesa de concierto».—Marqués.—5.º «Au bord de la mer» (Reverie).—Dunkler.—6.º «Gran fantasía sobre motivos de la ópera Africana».—Meyerbeer.

Tercera parte.—7.º «Poeta y Aldeano» (overtura).—Suppé.—8.º «Lamentos del esclavo» (escena americana).—Espadero.—9.º «Vals-lento y Pizzicato» (á petición).—Leo-deibitz.—10.º «El Regente» (Gavotta).—Flieger.—A las nueve en punto

CAFÉ SUIZO

Grandes conciertos diarios, dirigidos por el célebre violinista D. Andrés Fortuny, acompañando al piano el reputado pianista D. Enrique Coronas.

A las ocho y media.

FIGURA 13. Portada de *El Diario de Huesca* (20 junio 1883).FUENTE: Hemeroteca del *Diario del Alto Aragón* (Huesca).

El reconocimiento y el aprecio personal de Clemente Ibarguren por Andreu Fortuny refrendaría, entre otras muchas referencias, las cualidades musicales de éste.⁸⁷ Tras viajar desde Zaragoza a Barcelona al conocer la noticia de su fallecimiento, Ibarguren iba a participar en el citado concierto en el Teatro Principal de la Ciudad Condal a beneficio de la familia del finado.⁸⁸ Del mismo modo adquiriría el violín de Fortuny con el que tocaría en este concierto homenaje. Se trataba de un instrumento de buena sonoridad⁸⁹ que el guipuzcoano recompraba por la elevada suma de 150 duros a un marchante local que lo habría adquirido en una pri-

87. Véase: «Los que mueren: Clemente Ibarguren», *La Vanguardia* (Barcelona) (31 agosto 1933).

88. *El Guadalete* (Jerez de la Frontera) (3 junio 1892).

89. *El Guadalete* (Jerez de la Frontera) (3 junio 1892). La misma cita de prensa comenta que se trataba de un «Ptainer» [sic], adquirido por Andreu Fortuny en el rastro madrileño por «cuatro duros».

mera subasta de los escasos bienes del provenzalense. La transacción se hizo a través del dueño del Café del Siglo XIX, Arturo Vilaseca, con quien Ibarguren contrataba una serie de conciertos a realizar una vez terminase sus compromisos en Zaragoza como contraprestación al adelanto prestado por éste.

En noviembre de 1884 fueron numerosas las citas hemerográficas sobre Andreu Fortuny en forma de sentidas notas de prensa. También fue frecuente la aparición posterior de alguna referencia acerca del mismo como recordatorio de sus añoradas actuaciones.

[...] Ha muerto Andrés Fortuny, el violinista indisciplinado y popular, cuyo genio no se sometió jamás á ciertas prácticas y conducta, que le hubieran dado representación y categoría entre los concertistas famosos. Prefería á la academia y á las esferas oficiales de la música la vida alegre del bohemio y la libertad de los cafés, á los cuales atraía público numeroso, ya haciendo llorar á su instrumento, ya alegrando al auditorio con extravagantes y ridículos sonidos, mezclando la pasión y la burla, y lo sublime con lo absurdo. Muerto Fortuny, puede decirse, sin exagerar, que ha enmudecido su violín; Fortuny le hacía hablar cuanto quería.⁹⁰

La aludida revista *Aragón Artístico* rememoraba de forma póstuma en 1889 su peregrinaje artístico publicando una reseña sobre el violinista incluyendo un grabado que a su vez habría sido tomado posteriormente por la revista barcelonesa, dirigida por Felipe Pedrell, *Ilustración Musical Hispano-Americana* en la tarde fecha de 1891, lo que constituye una nueva evidencia de la popularidad y el reconocimiento del músico.

[...] Fortuny era artista de corazón. No exageramos al decir que en su vida no estudió el violín una hora seguida. Ejecutaba con primor porque para él no había dificultades que vencer. Decía las frases con maestría porque sentía como solo los verdaderos artistas sienten la belleza, y tenía necesidad de exteriorizar sus propios sentimientos. No dudamos al decirlo, si Fortuny, en vez de encerrarse en el círculo que se encerró; en vez de dedicarse a ir vagando de café en café; en vez de apoyarse, solamente, en su genio de primer orden hubiera estudiado concienzudamente desde sus primeros años, hubiera escuchado los consejos de sabios maestros, habría llegado á ser una gloria, pero gloria legítima del pueblo español; porque su nombre, hoy estaría grabado con caracteres de oro en la historia del arte. Aun así, solamente por su genio y por las arrogantes pruebas de verdadero mérito artístico que dió en cuantas ocasiones se le exigieron, Andrés Fortuny ha sido un artista, cuyo nombre se recordará siempre con aplauso y admiración.⁹¹

90. *La Ilustración Española y Americana* (Madrid) (30 noviembre 1884).

91. Ruperto RUIZ DE VELASCO, «Andrés Fortuny», *Aragón Artístico* (Zaragoza) (20 mayo 1889).

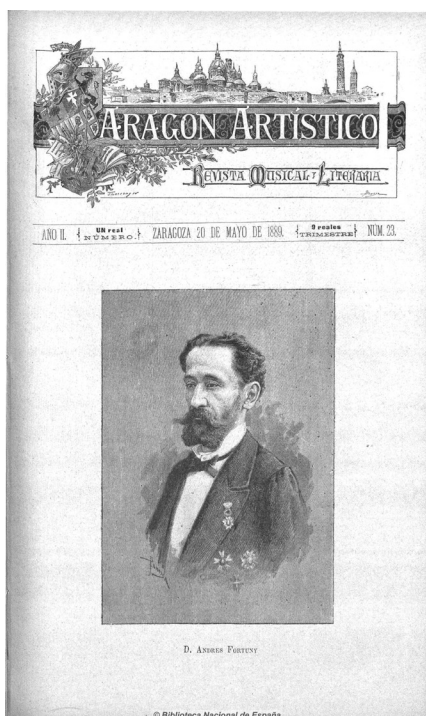


FIGURA 14. Portada de la revista *Aragón Artístico* (20 mayo 1889).

FUENTE: Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España, Madrid.



FIGURA 15. Portada de *Ilustración Musical Hispano-Americana* (Barcelona) (15 marzo 1891).

La misma imagen en portada se publicaba en *La Il·lustració Catalana* (Barcelona), n.º 126 (15 enero 1885), Biblioteca de Catalunya, Arxiu de Revistes Catalanes Antiques (ARCA).

FUENTE: Propiedad del autor.

Por su parte, *El Diario de Huesca* del 16 de mayo de 1898 anunciaba conciertos en el Café Suizo de Matossi a cargo del violinista Antonio Ros, al hilo de cuyo programa se ponía de manifiesto la persistencia del recuerdo de Fortuny en los aficionados oscenses: «[...] el artista dará a conocer su vasto repertorio ya además una colección de caprichos originales que recuerdan al malogrado Fortuny [...]».

Del mismo modo, la prensa catalana rememoraba su persona incluso en fechas tan tardías como 1928, en relación con las festividades patronales de su barrio natal, en el que era recordado como un destacado personaje de la población.⁹²

92. *El Diluvio: Diario Político de Avisos, Noticias y Decretos* (Barcelona) (9 noviembre 1928).

CONCLUSIONES

Andreu Fortuny fue poseedor de un talento innato para el violín tal y como lo atestiguan los datos analizados. Todo un «niño prodigio» que creció dirigido por su padre entre teatros, salones de sociedades de recreo y otros espacios, dedicándose permanentemente a la interpretación de forma itinerante.

Su facilidad para el aprendizaje del instrumento se demuestra en el escaso contacto que tuvo con el ámbito académico, prevaleciendo en él la instrucción por sus propios medios.

Además de recorrer gran parte de la geografía española, parece probado que también realizó giras por diversas ciudades europeas obteniendo en ellas una buena acogida que quedaría reflejada en sus medallas y demás premios.

Su repertorio fue popular, virtuosístico y efectista, basado en temas instrumentales de «lucimiento» vinculados con una escuela violinística personal y casi autodidacta que a la vez se enmarca en el contexto estético imperante del romanticismo. En este sentido podemos relacionarlo con el estereotipo de brillantes y célebres instrumentistas del momento, que interpretaron fantasías y variaciones de temas operísticos italianos, así como otras piezas de lucimiento expresivo y, sobre todo, exigentes desde el punto de vista técnico.

Conforme avanzase su carrera profesional se centraría en un repertorio más o menos reducido de obras que dominaba y con las que recurrentemente obtenía un éxito fácil, aunque existen diversos testimonios sobre su habilidad para la repentización. Del mismo modo, incluyó en su repertorio obras de su creación, no conservadas, y destinadas a realzar sus cualidades interpretativas.

Su particular personalidad, forjada desde su infancia por una vida nómada, le confirió un carácter extrovertido y de marcada independencia, no adaptándose a la actividad académica ni a la relativa estabilidad de la docencia o las agrupaciones camerísticas u orquestales estables.

El instrumentista y el personaje se funden dejando en la hemerografía histórica, bien se trate de prensa generalista y/o especializada, un retrato controvertido que se debate entre la incontestable genialidad del artista romántico y la complacencia por la vida un tanto disoluta, por la inmediatez y la despreocupación propia de la falta de grandilocuentes aspiraciones artísticas de un violinista indudablemente talentoso.

Su preferencia por este modo de vida, criticado en algunas ocasiones, no fue óbice para que llegase a actuar en espacios relevantes nacionales y extranjeros, ante reconocidas personalidades.

Fortuny supo diversificar sus registros, sabiendo adaptarse a diversos auditorios que abarcaron un amplio espectro social, desde los espacios de ocio aristocratizantes (cortes, salones de sociedades, teatros), pasando por las clases medias, desde la alta y mediana burguesía hasta el público de los cafés, actuando igualmente en casinos y coliseos de provincias. También recogemos referencias esporádicas a sus actuaciones en espectáculos circenses y teatros de balnearios.

La senda profesional escogida por Fortuny propició que un músico bien

cualificado como él actuase recurrentemente en espacios *a priori* más modestos, pero mucho más populares, donde permanecía temporalmente de paso si las condiciones que le ofrecían le complacían.

Se convertía así en un asiduo artista del panorama musical urbano, frecuentando no solo los teatros, como solista o colaborador con algunas piezas en programas diversos y a veces multidisciplinarios, sino que sería sobre todo en los cafés donde se convertía en una celebridad. Otros músicos españoles del momento, algunos de primera fila, actuaron también en los pujantes cafés españoles como medio de subsistencia, aunque el caso del violinista Andreu Fortuny constituye un paso más, ya que estos se convirtieron progresivamente en sus espacios de concierto preferentes.

La intensa conexión con el público, su particular forma de tocar y el repertorio elegido lo convirtieron en un personaje conocido, merced a su constante itinerancia concertística por numerosas ciudades españolas (véase el anexo). Sus conciertos fueron muy aplaudidos en vida y por ello su muerte fue muy sentida, como así lo atestiguan las numerosas y dispersas notas de prensa que salpicaron periódicos y revistas por gran parte del territorio nacional.

Su temprano deceso, que dejaba a su familia en una precaria situación, sirvió para que se llevaran a cabo variadas iniciativas a favor de ésta. Una prueba más de su popularidad y del aprecio generalizado de muchos empresarios, músicos —algunos de ellos indudablemente relevantes—, de críticos, y sobre todo de un público que, en base a lo expuesto, lo recordaría con admiración y afecto durante años, incluso en fechas muy posteriores a su fallecimiento.

Generoso, despreocupado y, presumiblemente, un tanto ineficaz a la hora de gestionar sus frecuentemente escasos emolumentos, tuvo que estar permanentemente actuando en lo que para el violinista catalán se convertía en su forma de vida. Su talante y personalidad le llevaron por derroteros diferentes a los de las élites de violín en España. A cambio, Fortuny obtuvo el cariño y la admiración de un sustrato de público muy diverso. No obstante, en algunas ocasiones compartió escenario con músicos muy importantes en la escena nacional tales como Isaac Albéniz, Clemente Ibarguren, Teobaldo Power o Julián Gayarre.

Andreu Fortuny Fábregas fue uno de tantos músicos notables del panorama violinístico español del Ochocientos que, vagando por caminos poco frecuentados y escenarios muchas veces prosaicos, se convertía en un gran divulgador musical, llegando a un amplio auditorio. El particular perfil vital y musical del personaje le hizo acreedor del favor generalizado de público y crítica, y sin duda, también hoy merece un recuerdo, ya que forma parte, como una tesela más, del paisaje musical urbano del siglo XIX español.

ANEXO. ACTUACIONES REALIZADAS POR ANDREU FORTUNY⁹³

<i>Lugar</i>	<i>Espacio</i>	<i>Fecha/Referencia</i> ⁹⁴	<i>Programa/Observaciones</i>
Cartagena (Murcia)	Indeterminado	<i>El Heraldo de Madrid</i> , 13 y 18 de diciembre de 1845	Indeterminado
Sevilla	Teatro Principal	<i>El Heraldo de Madrid</i> , 23 de octubre de 1846	Indeterminado
Granada	Teatro del Campillo	7, 8 y 12 de marzo de 1846	Indeterminado. «Función de “cantado” y violín», actuación junto a las hermanas Villó ⁹⁵
Zaragoza	Teatro Principal	1846	Indeterminado
Madrid	Indeterminado. Presumiblemente en el Teatro Variedades	<i>El Español</i> , Madrid, 18 de abril de 1846	Indeterminado
	Teatro del Liceo Artístico y Literario de Madrid	<i>El Español</i> , Madrid, 26 de abril de 1846. Referencia a otro concierto sin precisar en 1847. <i>La España</i> , Madrid, 29 de junio de 1851. Fechas indeterminadas	Indeterminado
	Teatro Variedades	<i>El Español</i> , Madrid, 10 de mayo de 1846	«el público aplaudió estrepitosamente a este niño precoz y extraordinario. [...] El niño Fortuny bailó una jota acompañándose él mismo con el violín». Nueva alusión a la falta de recursos del niño y su padre para poder sufragarse una educación académica especializada

93. Actuaciones conservadas que hemos podido extraer de la hemerografía histórica registradas en diversos repositorios y otras fuentes citadas en el artículo. Una selección que evidencia su variada y constante actividad profesional y que sin duda podrá ser ampliada con la aparición de nuevas referencias.

94. Las fechas son las de la aparición de la reseña en las publicaciones hemerográficas, siendo en su mayoría la misma fecha o aledañas en las que se llevaría a cabo la realización efectiva de el/los concierto/os.

95. Archivo Histórico Municipal de Granada, 2.1393, citado en José Antonio OLIVER GARCÍA, *El teatro lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)*, tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2012, p. 205.

<i>Lugar</i>	<i>Espacio</i>	<i>Fecha/Referencia</i>	<i>Programa/Observaciones</i>
Barcelona	Teatro del Liceo	(Varios conciertos entre los meses de junio y agosto) <i>Diario de Barcelona</i> , 30 de junio de 1848	Programa conjunto con otras actuaciones. <i>Primer concierto para violín y orquesta</i> de Bériot. <i>Variaciones brillantes</i> , op. 40, de J. Mayseder dedicadas a N. Paganini
		<i>Diario de Barcelona</i> , 4 de julio de 1848	Programa conjunto con otras actuaciones. <i>Variaciones «nuevas»</i> de Bériot. <i>Variaciones</i> de Mayseder. ⁹⁶ <i>Jota aragonesa</i> (a 16). Autor indeterminado
		<i>Diario de Barcelona</i> , 15 de agosto de 1848	<i>Fantasia con variaciones</i> sobre un tema de la ópera <i>Lucrezia Borgia</i>
	Sociedad Filarmónica de Barcelona	<i>Diario de Barcelona</i> , 7 de junio de 1849	<i>Variaciones de Paganini</i> y otras obras sin precisar de Mayseder y Bériot, probablemente algunas de las ya citadas
Valencia	Teatro Principal	23 de enero de 1850 ⁹⁷	Programa multidisciplinar de teatro, baile y música. Ver cartel anunciador. Capricho y fantasía de A. Fortuny. Variaciones sin precisar de C. A. Bériot. Variaciones sobre motivos de la ópera <i>Lucrezia Borgia</i> , de A. Fortuny

96. Probablemente sean las mismas obras que las apuntadas en el anterior concierto del 30 de junio de 1848.

97. *Parnaseo* (en línea): *Carteles teatrales valencianos del siglo XIX*, Biblioteca General e Histórica de la Universitat de València, <<https://parnaseo.uv.es/Carteles.htm>>.

<i>Lugar</i>	<i>Espacio</i>	<i>Fecha/Referencia</i>	<i>Programa/Observaciones</i>
Madrid	Teatro del Instituto	<i>La Nación</i> , Madrid, 10 de marzo de 1855	Programa conjunto con una compañía teatral. Fantasía de violín (adaptación) de <i>El souvenir</i> de V. Bellini. <i>Grandes variaciones de violín</i> sobre el final de la ópera de V. Bellini <i>La sonámbula</i> , de Andreu Fortuny (inspiradas, tal vez en las obras homónimas de Bazzini). ⁹⁸ Terceto final de la ópera <i>Hernani</i> , adaptación de Fortuny
	Concierto conjunto con numerosos intérpretes en el Conservatorio, dispuesto por el guitarrista Antonio Cano	<i>La Zarzuela</i> , Madrid, 28 de abril de 1856. Comentario acerca de la formación autodidacta de Fortuny	Fantasía de violín <i>El souvenir</i> , de V. Bellini
	Café de Lope de Vega ⁹⁹	<i>La Zarzuela</i> , Madrid, 21 de julio de 1856	Crítica positiva y nuevo comentario acerca de la formación autodidacta de Fortuny
	Salón de Capellanes. Baile benéfico. Real Asociación de Beneficencia Domiciliaria de la parroquia de San Sebastián. Programa de concierto con dos orquestas, una de ellas dirigida por Fortuny ¹⁰⁰	<i>Diario Oficial de Avisos de Madrid</i> , 28 de febrero de 1859	Fortuny dirige e interpreta diversas composiciones y/o adaptaciones: ¹⁰¹ <i>Gallop infernal</i> . <i>Carnaval de Venecia</i> , de N. Paganini. Polka mazurca <i>Mi Pepita</i> , ¹⁰² de L. Carcar. Polka <i>El Profeta</i> . <i>Wals grandioso</i> .

98. Antonio BAZZINI, *Souvenir de Beatrice di Tenda*, op. 11.

99. Situado entonces en la calle del Desengaño de Madrid.

100. Aquí se pondría de manifiesto la aludida versatilidad de Fortuny, en esta ocasión en trabajos también de dirección. La otra formación instrumental estaría dirigida por dos excelentes músicos, los directores de la banda militar del Primer Regimiento de Ingenieros de Madrid, Ignacio Cascante y Narciso Maimó.

101. *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (28 febrero 1859) y *La España Moderna* (Madrid) (1913).

102. Obra compuesta por Lorenzo Carcar en referencia a la entonces célebre polka para piano de Dámaso Zabalza (1830-1894) *A mi Juanita*, publicada en Madrid por Casimiro Martín en 1857.

<i>Lugar</i>	<i>Espacio</i>	<i>Fecha/Referencia</i>	<i>Programa/Observaciones</i>
Málaga y Vélez (Málaga)	Sin precisar	<i>El Imparcial</i> , Madrid, 26 de mayo de 1861	Indeterminado
Madrid	Teatro Circo Price	<i>El Madrileño</i> , 28 de junio de 1862	Indeterminado. Intervenciones entre los diferentes números circenses
Barcelona	Teatro Principal	<i>El Lloyd Español</i> , Barcelona, 5 de marzo de 1866	Indeterminado
Vilafranca del Penedès (Barcelona)	Salón de bailes	<i>El Eco del Panadés</i> , Barcelona, 22 de julio de 1866	Indeterminado. Concierto junto al pianista local Eusebio Ferran
Madrid	Concierto en casa de la pianista Rosa Baraibar	<i>La Correspondencia de España</i> , Madrid, 27 de enero de 1867	Concierto junto a la anfitriona y el violonchelista Francisco Gerner. Obras de F. Mendelssohn y J. Haydn sin precisar. <i>Wals de concierto</i> (A. Fortuny) dedicado a la Srta. Royal Caimbrieve.
Santander	Salón de Toca / Salón de la calle del Martillo	<i>La Abeja Montañesa</i> , Santander, 15 y 18 de julio de 1867	Comparte escenario con Felipe González y Tomás Iturriaga y las secciones coral e instrumental del Liceo Lírico. Acompañado al piano por Antonio Hernández. Gran fantasía sobre motivos de <i>Il trovatore</i> y <i>La traviata</i> (Verdi). <i>Gran potpourri de aires nacionales</i> , compuesto y ejecutado por Fortuny.
Gijón	Concierto en casa de Nicolás Cifuentes	<i>El Norte de Asturias</i> , Gijón, 27 de marzo de 1868	Acompañado al piano por el Sr. Pasuti (¿Emilio?) Fantasía para violín sobre temas de <i>La traviata</i> (obra de Fortuny). <i>Potpurri [sic] de aires nacionales</i>
	Casino de Gijón	<i>El Norte de Asturias</i> , Gijón, 27 de marzo de 1868	Indeterminado

<i>Lugar</i>	<i>Espacio</i>	<i>Fecha/Referencia</i>	<i>Programa/Observaciones</i>
Madrid	Café del Prado	1871, 1872,...? <i>El Imparcial</i> , Madrid, 25 de febrero de 1872. <i>Aragón Artístico</i> , Zaragoza, 20 de mayo de 1889	Actuaciones a dúo con el célebre pianista y compositor canario Teobaldo Power. En ese mismo café el pianista actuaría a dúo con Tomás Bretón ¹⁰³
	Café Imperial	Década de 1870 (sin precisar) <i>Aragón Artístico</i> , Zaragoza, 20 de mayo de 1889	Conciertos encabezando un sexteto
Córdoba	Café Teatro del Recreo	<i>Diario de Córdoba</i> , 31 de marzo de 1872	Indeterminado
	Círculo de la Amistad	<i>Diario de Córdoba</i> , 18 y 22 de mayo de 1872 ¹⁰⁴	Actuación acompañado del pianista Juan Aguirre. Intervienen en el programa los Sres. Muñoz y Lucena y el niño Isaac Albéniz (de once años de edad). ----- Obras interpretadas por Fortuny: obertura de la ópera <i>Le pardon de Ploërmel</i> (G. Meyerbeer). <i>Fantasia de violín sobre motivos de Roberto el diablo</i> (Alard). <i>Carnaval de Venecia</i> , capricho de violín, composición del Sr. Fortuny. <i>Gran fantasia de violín de Beatrice di Tenda</i> (Bazzini). <i>Andante del Cuarteto en re menor</i> , op. 76 (Haydn), junto a los Sres. Lucena y Muñoz. «El aplaudido <i>Pot-pourri</i> de violín sobre obras nacionales de Fortuny»

103. Jesús PADILLA GONZÁLEZ, «Teobaldo Power en Córdoba», *Arte, Arqueología e Historia* (en línea) (2017), p. 25, <http://www.artearqueohistoria.com/spip/IMG/pdf/03_TEOBALDO_POWER_EN_CORDOBA.pdf> (consulta: 27 abril 2020).

104. Jesús PADILLA GONZÁLEZ, «Teobaldo Power en Córdoba», *Arte, Arqueología e Historia* (en línea) (2017), p. 35-36, <http://www.artearqueohistoria.com/spip/IMG/pdf/03_TEOBALDO_POWER_EN_CORDOBA.pdf> (consulta: 27 abril 2020).

<i>Lugar</i>	<i>Espacio</i>	<i>Fecha/Referencia</i>	<i>Programa/Observaciones</i>
Madrid	Teatro-Salón Eslava. Función inaugural tras la reforma. Actuación de Fortuny en el 2º intermedio	<i>La Independencia Española</i> , Madrid, 9 de septiembre de 1872	Estreno de la obertura de Pablo Hernández en unión con varios profesores de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Fantasía para violín sobre motivos de <i>Beatrice di Tenda</i> (V. Bellini) junto al pianista Julián Aguirre
Málaga	Café Casino Malagueño	<i>El Avisador Malagueño</i> , 3 de noviembre de 1872	«Conciertos clásicos». ¹⁰⁵ Programa indeterminado
	Café Universal	25 de abril de 1875	Segunda serie de conciertos junto al pianista Luis Casas. Desconocemos cuándo se produjo la primera
Jaén	Indeterminado	Julio de 1875	Obras indeterminadas de Alard, Bériot y Paganini. « <i>Gran potpurrit</i> compuesto por el Sr. Fortuny»
Zaragoza	Café de París	1877	Indeterminado. Conciertos sin precisar acompañado al piano por Ruperto Ruiz de Velasco. A instancias de Fortuny se funda la primera Sociedad de Conciertos de la capital aragonesa ¹⁰⁶

105. *El Avisador Malagueño* (Málaga) (3 noviembre 1872); citado en Eusebio RIOJA, *El arte flamenco de Málaga. Los cafés cantantes (II): Una aproximación a sus historias y a sus ambientes* (en línea), Málaga, 2013, <www.jondoweb.com> (consulta: 23 abril 2020).

106. Ruperto RUIZ DE VELASCO, *Cantos populares de España: La jota aragonesa*, edición, análisis documental y transcripción de Begoña Gimeno Arlanzón, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, p. xv, xvi y xx, y Mónica VÁZQUEZ ASTORGA, *Cafés de Zaragoza. Su biografía, 1797-1939*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015, p. 61.

<i>Lugar</i>	<i>Espacio</i>	<i>Fecha/Referencia</i>	<i>Programa/Observaciones</i>
Santander	Café del Áncora	<i>La Voz Montañesa</i> , Santander, 11 y 18 de mayo de 1879	Varios conciertos en sesiones matinales y de tarde acompañado por los Sres. Gogorza y González al piano y armonio. «el salón lleno de bote en bote [...] muchas familias no dejarían de ir a un solo concierto si tuvieran una idea de los incomparables ratos que se pasan en dicho café oyendo las prodigiosas notas que arranca a las cuerdas del violín el notabilísimo Fortuny» ... (Repertorio descrito para el 15 de mayo de 1879): Obertura de <i>Raymond</i> (Thomas). <i>Gran Fantasía de violín sobre motivos de Ana Bolena</i> (Bazzini). <i>Ave María</i> (Gounod). Miscelánea del <i>Carnaval de Venecia</i> y <i>Poutpourri</i> (Fortuny) ... (Repertorio descrito para el 18 de mayo de 1879): - Introducción y coro de <i>Rigoletto</i> (Verdi). - <i>Semiramide</i>, sinfonía (Rossini). - Plegaria del <i>Gran Concierto Militar</i> clásico para violín (Bazzini). - <i>Los dos fígaros</i>, sinfonía (Mercadante). Obertura de <i>Zampa</i>. Trio, op. 52 (Bériot), con la participación del violonchelista Carlos Escaldón y el Sr. González (piano). Fantasía para violín sobre temas de <i>Roberto el diablo</i>. Terceto de <i>Hernani</i> con el referido chelista
Santander	Fonda de los Vapores, en los astilleros	<i>La Voz Montañesa</i> , Santander, 24 de agosto de 1879	Conciertos encabezando un sexteto

<i>Lugar</i>	<i>Espacio</i>	<i>Fecha/Referencia</i>	<i>Programa/Observaciones</i>
Alcoy (Alicante)	Café de Rigal	<i>El Serpis</i> , Alcoy, 23 de marzo de 1880	Indeterminado
Sevilla	Teatro Cervantes	<i>La Andalucía</i> , Sevilla, 25 de septiembre de 1880. Fortuny permanece en Sevilla actuando todavía el 30 de octubre de 1880 ¹⁰⁷	Indeterminado
Priego (Córdoba)	Casino de Priego	1880 ¹⁰⁸	Tres días de concierto sin precisar junto al pianista local José Cruz, organista del arciprestazgo de Priego
Barcelona	Teatro Principal	<i>La Publicidad</i> , Barcelona, 20 de noviembre de 1880. <i>La Correspondencia de España</i> , Madrid, 7 de noviembre de 1880	Indeterminado
Sant Martí de Provençals (Barcelona)	Casino Provencalense	<i>El Diluvio</i> , Barcelona, 6 de diciembre de 1880. Conciertos realizados el 4 y el 7 de diciembre. Participa en los actos de las fiestas patronales ¹⁰⁹	El <i>Carnaval de Venecia</i> y otras obras de su autoría. Acompañado al piano por el Sr. Salbans
Girona	Teatro Principal	<i>El Teféfono Catalán</i> , Girona, 22 de mayo de 1881 ¹¹⁰	Fantasia para violín
	Casas particulares de la aristocracia local	<i>El Constitucional</i> , Girona, 25 de mayo de 1881	Indeterminado

107. *Diario de Córdoba* (3 y 30 octubre 1880).

108. Enrique ALCALÁ ORTIZ, «La música en el Casino de Priego», *Crónica de Córdoba y sus Pueblos*, vol. 5 (1998), p. 61.

109. En esa ocasión es nombrado socio honorario del Centre Catalanista Provençalench. *La Publicidad* (Barcelona) (4 noviembre 1880). También lo era de otras sociedades de recreo locales, prueba del reconocimiento de sus paisanos: Casino Provencalense y Casino El Triunfo. «N' Andreu Fortuny y Fàbregas. Notas biográficas», *L'Arch de Sant Martí* (Barcelona) (30 noviembre 1884).

110. Véase también: *La Lucha* (Girona) (16 mayo 1881).

<i>Lugar</i>	<i>Espacio</i>	<i>Fecha/Referencia</i>	<i>Programa/Observaciones</i>
St. Feliu de Guíxols, Palamós, Palafrugell (Girona)	Sin precisar	<i>El Constitucional</i> , Girona, 18 de junio de 1881	Indeterminado
Burgos	Café Correo	<i>El Heraldo de Castilla</i> , Burgos, 6 de julio de 1881	Indeterminado
Jaén, Málaga, Sevilla, Córdoba ¹¹¹	Sin precisar	1882	Indeterminado
Jaén	Casino Español	25 de marzo de 1883	Indeterminado
Zaragoza	Café de París	1882-1883 ¹¹²	Indeterminado. Conciertos a dúo con piano y con un sexteto
Huesca	Teatro Principal	<i>El Diario de Huesca</i> , 31 de enero de 1883	Programa conjunto con el sexteto de José Arche (Sociedad de Sextetos de Madrid). Programa ya referenciado en el artículo
	Café Suizo de Matossi	<i>El Diario de Huesca</i> , 28 de julio de 1883	Acompañado al piano por el pianista local Enrique Coronas. <i>Zampa</i> , sinfonía (Hérold) Gran fantasía sobre motivos de <i>La traviata</i> (Verdi). (Gran) <i>Carnaval de Venecia</i> , de Fortuny. Adaptación de <i>Semiramide</i> , sinfonía (Rossini). <i>Pot-pourri</i> de aires nacionales, de A. Fortuny.
Granada	Conciertos en casa del pianista local Cándido Peña	<i>El Defensor de Granada</i> , 25 de agosto de 1883	<i>Quinteto en Mi Mayor</i> y <i>Cuarteto en mi menor</i> , ambos de Celestino Vila de Forns. Participaron los Srs. Beas, Vargas, Molina y Peña. Capricho <i>La chasse</i> , de Vieuxtemps. ¹¹³ Tres estudios de concierto, obras de A. Fortuny.

111. Conciertos realizados en una fecha sin precisar, pero referenciados en el *Diario de Córdoba* (21 septiembre 1882).

112. Mónica VÁZQUEZ ASTORGA, *Cafés de Zaragoza. Su biografía, 1797-1939*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015, p. 61.

113. *Morceaux de salon*, op. 32, n.º 3, «La chasse».

<i>Lugar</i>	<i>Espacio</i>	<i>Fecha/Referencia</i>	<i>Programa/Observaciones</i>
	Concierto en casa de Andreu Fortuny	<i>El Defensor de Granada</i> , 1 de septiembre de 1883	Concierto-celebración de la onomástica de su suegra. Participación del guitarrista Estanislao Arcas ¹¹⁴ y otros músicos locales
Motril (Granada)	Teatro Calderón de la Barca de Motril	<i>El Defensor de Granada</i> , 9 de octubre de 1883. <i>La Revista: local y literaria</i> , Granada, 14 y 19 de octubre de 1883	Indeterminado. Acompañado al piano por Cándido Rodríguez
Antequera (Málaga)	Indeterminado	<i>El Defensor de Granada</i> , 25 de octubre de 1883	Indeterminado
Loja (Granada) ¹¹⁵	Indeterminado	<i>El Defensor de Granada</i> , 25 de octubre de 1883	Indeterminado
Granada	Teatro del Campillo	<i>El Defensor de Granada</i> , 11 de noviembre de 1883	Junto a los Sres. Orense, Beas y Vargas. Acompañado también por la orquesta del teatro. <i>Concierto militar en re</i> , op. 42, para violín, de Antonio Bazzini: a) <i>Allegro maestoso</i> ; b) <i>Pregghiera</i> , andante con motto; c) <i>Finale</i> , allegro vivace. <i>Cuarteto en Mi menor</i> de Celestino Vila de Fornis. <i>Fantasia sobre motivos de Beatrice di Tenda</i> para violín y piano, de Bazzini. <i>Fantasia Recuerdos de La traviata</i> , de J. D. Alard

114. Hermano del excelente guitarrista y compositor almeriense Julián Arcas, que habría fallecido el año anterior. Estanislao realizaba al día siguiente un concierto con obras compuestas por su hermano en el salón del antiguo Café del Comercio.

115. No tenemos constancia de que llegase a realizarse, aunque la prensa hace alusión a su posible programación.

<i>Lugar</i>	<i>Espacio</i>	<i>Fecha/Referencia</i>	<i>Programa/Observaciones</i>
	Teatro Isabel la Católica	<i>El Defensor de Granada</i> , 29 de noviembre de 1883. «Efemérides. Hace 45 años», <i>El Defensor de Granada</i> , 9 de noviembre de 1928	Participa como concertino de la orquesta de la compañía de ópera del célebre tenor Julián Gayarre junto a otros profesores granadinos y cordobeses. Tres conciertos realizados la primera semana de diciembre
Barcelona	Café del Siglo XIX	Realiza conciertos en el mes de diciembre de 1883, ¹¹⁶ enero y desde marzo ¹¹⁷ a mediados de mayo	Indeterminado. Conciertos a dúo con piano y sexteto
Panticosa (Huesca)	Teatro del Balneario de Panticosa	<i>El Diario de Huesca</i> , 13 de agosto de 1884	Indeterminado
Barcelona	Café del Siglo XIX	Regresa de nuevo en noviembre de 1884 ¹¹⁸	Indeterminado. Conciertos a dúo con piano y sexteto ¹¹⁹

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ ORTIZ, Enrique. «La música en el Casino de Priego». *Crónica de Córdoba y sus Pueblos* [Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba], vol. 5 (1998), p. 61.
- ÁLVAREZ HORTIGOSA, Francisco. *Historia del teatro en Jerez de la Frontera durante la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral. Cádiz: Universidad de Cádiz. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte, 2009, p. 1882.
- AYALA HERRERA, Isabel M.^a *Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio en la provincia de Jaén*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada. Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2013, p. 756.
- BARBERÁ SOLER, José Miguel. «Celestino Vila de Forns, el gran desconocido». *Granada Hoy* [Granada] (16 enero 2017). También disponible en línea en: <https://www.granadahoy.com/ocio/Celestino-Vila-Forns-gran-desconocido_0_1100290109.html> [Consulta: 4 abril 2020].

116. La primera cita hemerográfica precisa que Fortuny llegaba en diciembre de 1883 a Barcelona procedente de Andalucía, luego habría regresado allí presumiblemente junto a su familia tras su estancia en el Balneario de Panticosa (Huesca) en agosto de 1883. *La Publicidad* (Barcelona) (28 diciembre 1883).

117. *Crónica de Cataluña* (Barcelona) (4 marzo 1884 y 28 octubre 1884).

118. *El Diluvio* (Barcelona) (5 enero 1884).

119. *Crónica de Cataluña* (Barcelona) (4 y 7 marzo 1884).

- CABALLÉ Y CLOS, Tomás. *Los viejos cafés de Barcelona*. Vol. II. Barcelona: Albón, 1946, p. 94-95.
- CASARES RODICIO, Emilio. «El café concierto en España». En: *Tiempo y espacio en el arte: Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Vol. 2. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1994, p. 1285-1296.
- CEREZO GODOY, Luis. «Andrés Fortuny Fábregas: un violinista olvidado». *Ritmo* [Madrid], vol. 24, n.º 256 (1953), p. 14.
- GIMENO ARLANZÓN, Begoña. *La prensa musical y cultural zaragozana (1869-1924), fuente para el estudio del hecho musical*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2014, p. 207.
- KAWABATA, Mai. *Paganini: The «demonic» virtuoso*. Woodbridge: The Boydell Press, 2013, p. 58, 136 et al.
- MOLINS MUGUETA, José Luis. «Sarasate y las bellas artes: la iconografía del violinista». *Príncipe de Viana* [Pamplona: Gobierno de Navarra. Institución Príncipe de Viana], n.º 248 (2009), p. 657.
- NAGORE FERRER, María. *Sarasate: El violín de Europa*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2013.
- «El lenguaje pianístico de los compositores españoles anteriores a Albéniz (1830-1868)». En: GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio; GARCÍA FLÓREZ, Llorián (coord.). *El piano en España entre 1836 y 1920*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2015, p. 698.
- OLIVER GARCÍA, José Antonio. *El teatro lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2012, p. 205.
- PADILLA GONZÁLEZ, Jesús. «Teobaldo Power en Córdoba». *Arte, Arqueología e Historia* [en línea] [Córdoba] (2017). <http://www.artearqueohistoria.com/spip/IMG/pdf/03_TEOBALDO_POWER_EN_CORDOBA.pdf> [Consulta: 28 abril 2020].
- Parnaseo* [en línea]: *Carteles teatrales valencianos del siglo XIX*. Biblioteca General e Histórica de la Universitat de València. <<https://parnaseo.uv.es/Carteles.htm>>.
- RAMÓN SALINAS, Jorge. «Los cafés y su oferta cultural en Huesca durante la primera Restauración (1875-1902)». *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses* [Diputación Provincial de Huesca], n.º 122 (2012), p. 291-315.
- *Música, artes visuales y escénicas y otros espectáculos en Huesca durante la primera Restauración (1875-1902)*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca. Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2018, p. 211, 262, 263, 300-303. (Estudios Altoaragoneses; 65)
- RAMÓN SALINAS, Jorge; ZAVALA ARNAL, Carmen M.ª «Notas biográficas sobre Gabino Jimeno y Ganuzas (1852-1931), compositor y pianista: nuevas aportaciones a la historia de la música oscense». *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses* [Diputación Provincial de Huesca], n.º 124 (2014).
- RIOJA, Eusebio. *El arte flamenco de Málaga: Los cafés cantantes (II): Una aproximación a sus historias y a sus ambientes* [en línea]. Málaga, 2013. <www.jondoweb.com> [Consulta: 23 abril 2020].
- RUIZ DE VELASCO, Ruperto. «Andrés Fortuny». *Aragón Artístico* [Zaragoza] (20 mayo 1889).
- *Cantos populares de España: La jota aragonesa*. Edición, análisis documental y transcripción de Begoña Gimeno Arlanzón. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, p. xv, xvi y xx.

- SALDONI I REMENDO, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Tomo IV. Madrid: Impr. de Antonio Pérez, 1881, p. 406.
- SOBRINO, Ramón. «Joaquín Gaztambide (1822-1870), director de orquesta». *Príncipe de Viana* [Pamplona: Gobierno de Navarra. Institución Príncipe de Viana], n.º 238 (2006). [Ejemplar dedicado a: *Conmemoración del VIII Centenario de la Chantría de la Catedral de Pamplona como dignidad eclesiástica (1206-2006)*, coordinado por María Gembero Ustárriz, p. 635, 645 y 646]
- TORROELLA I PLAJA, Miguel. «Andrés Fortuny». *Teléfono Catalán: Semanario Bilingüe Popular* [Girona] (19 junio 1881).
- URÍA, Jorge. *La cultura popular en la España contemporánea: Doce estudios*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003, p. 77-107.
- «La taberna. Un espacio multifuncional de sociabilidad popular en la Restauración española». *Hispania: Revista Española de Historia* [Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas], LXIII/2, n.º 214 (2003), p. 571-604.
- *La España liberal (1868-1917): Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis, 2008, p. 95.
- VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica. *Cafés de Zaragoza. Su biografía, 1797-1939*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza. Institución Fernando el Católico, 2015, p. 61.
- ZURITA, Trino. «Panorama estético interpretativo en la segunda mitad del siglo XIX». *La interpretación del violonchelo romántico: De Paganini a Casals*. Barcelona: Antoni Bosch, 2016, p. 19-33.
- «La improvisación en el violín durante el Romanticismo». *Quodlibet: Revista de Especialización Musical* [Madrid: Universidad de Alcalá de Henares], n.º 66 (2017), p. 129-159.

REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

- El Heraldo de Madrid* (18 diciembre 1845)
- El Heraldo de Madrid* (23 septiembre 1846)
- El Español* [Madrid] (18 diciembre 1846)
- Diario de Barcelona* (30 junio 1848)
- Diario de Barcelona* (4 julio 1848)
- Diario de Barcelona* (18 agosto 1848)
- Diario de Barcelona* (7 junio 1849)
- La España* [Madrid] (29 junio 1851)
- Diario Oficial de Avisos de Madrid* (28 febrero 1859)
- El Madrileño: Semanario de Literatura, Artes, Ciencias y Noticias* [Madrid] (28 julio 1862)
- El Lloyd Español* [Barcelona] (5 marzo 1866)
- El Artista* [Madrid] (15 septiembre 1866)
- La Correspondencia de España* [Madrid] (27 enero 1867)
- La Abeja Montañesa* [Santander] (15 julio 1867)
- La Correspondencia de España* [Madrid] (28 febrero 1871)
- El Imparcial* [Madrid] (25 febrero 1872)
- Diario de Córdoba* (31 marzo 1872)
- Diario de Córdoba* (22 mayo 1872)

- La Independencia Española* [Madrid] (6 septiembre 1872)
Diario de Córdoba (3 y 30 octubre 1880)
La Publicidad [Barcelona] (4 noviembre 1880)
La Publicidad [Barcelona] (10 enero 1881)
Teléfono Catalán: Semanario Bilingüe Popular [Girona] (19 junio 1881)
La Vanguardia [Barcelona] (26 marzo 1881)
La Lucha [Girona] (16 mayo 1881)
El Defensor de Granada (17 junio 1882)
El Día [Madrid] (15 septiembre 1882)
El Globo (16 septiembre 1882)
El Imparcial (16 septiembre 1882)
La Época [Madrid] (16 septiembre 1882)
Diario Oficial de Avisos de Madrid (18 septiembre 1882)
La Voz Montañesa [Santander] (19 septiembre 1882)
Diario de Córdoba (21 septiembre 1882)
La Lealtad [Granada] (11 agosto 1883)
El Defensor de Granada (25 agosto 1883)
La Publicidad [Barcelona] (28 diciembre 1883)
La Publicidad [Barcelona] (3 enero 1884)
El Diluvio [Barcelona] (5 de enero de 1884 y sucesivos hasta el 16 de marzo)
Crónica de Cataluña [Barcelona] (4 y 7 marzo 1884)
La Vanguardia [Barcelona] (7 marzo 1884)
El Diario de Huesca (13 agosto 1884)
Crónica de Cataluña [Barcelona] (28 octubre 1884)
La Vanguardia [Barcelona] (24 noviembre 1884)
La Verdad [Santander] (29 noviembre 1884)
La Voz Montañesa [Santander] (29 noviembre 1884)
La Ilustración Española y Americana [Madrid] (30 noviembre 1884)
 «Nº Andreu Fortuny y Fábregas. Notas biográficas». *L'Arch de Sant Martí* [Barcelona] (30 noviembre 1884)
La Voz Montañesa [Santander] (12 diciembre 1884)
Ilustración Musical Hispano-Americana [Barcelona] (30 marzo 1891)
Ilustración Musical Hispano-Americana [Madrid] (30 marzo 1891)
El Guadalete [Jerez de la Frontera] (3 junio 1892)
El Diario de Huesca (28, 30 junio y 1, 2 julio 1892)
La España Moderna [Madrid] (1913)
El Diluvio: Diario Político de Avisos, Noticias y Decretos [Barcelona] (9 noviembre 1928)
 «Los que mueren: Clemente Ibarguren». *La Vanguardia* [Barcelona] (31 agosto 1933)

TRAÏDORIA: POEMA SIMFÒNIC PER A UNA NARRACIÓ CRUEL (1893)¹

CARLES GUMÍ PRAT

Conservatori Professional de Música de Cervera

RESUM

Aquest treball té com a objectiu l'anàlisi de l'obra musical programàtica d'Enric Morera *Traïdoria*, que narra un episodi de violència de gènere en un ambient rural, basada en el text escrit expressament pel seu amic Lluís Berenguer. A partir de l'estudi de les seves característiques musicals, la connexió amb el relat escrit i la seva contextualització amb l'època, es vol posar en relleu la importància del nexa entre text i música per comprendre les intencions comunicatives del compositor a l'hora de transformar les paraules en notes. Addicionalment, també es posa de manifest la possible influència dels estudis de composició que Morera va realitzar a Brussel·les i la seva relació amb el compositor flamenc Paul Gilson.

PARAULES CLAU: Enric Morera, Modernisme, poema simfònic, wagnerisme, anàlisi musical, leitmotiv, Paul Gilson, Brussel·les.

TRAÏDORIA: A SYMPHONIC POEM FOR A CRUEL STORY (1893)

ABSTRACT

This paper analyses Enric Morera's programmatic musical work *Traïdoria* (Betrayal), which narrates an episode of gender violence in the countryside, based on the text written expressly for this work by his friend Lluís Berenguer. On the basis of a study of its musical characteristics, its connection with the written story and its temporal contextualization, we seek to emphasize the importance of the nexus between text and music in order to understand the composer's communicative intentions on transforming words into notes. Likewise, the possible influence of the stay that Enric Morera made in Brussels to supplement his composition studies and his relation with the Flemish composer Paul Gilson are also highlighted.

KEYWORDS: Enric Morera, *Modernisme*, symphonic poem, Wagnerism, musical analysis, leitmotiv, Paul Gilson, Brussels.

1. Aquest article forma part del treball propi d'investigació realitzat en el Màster de Recerca Musical de l'Escola Superior de Música de Catalunya.

UN ACORD

El 13 d'abril de 1893 Lluís Berenguer signava la dedicatòria de l'idil·li de deu pàgines que havia enllestit per al seu amic Enric Morera. Era la primera part d'un procés iniciat amb les converses mantingudes anteriorment amb la intenció de fer un poema musical. El text és la narració d'un drama rural, una temàtica que al tombant del segle xx donaria algunes de les obres més importants de la literatura catalana com *La punyalada* (1904), de Marià Vayreda, o *Solitud* (1905), de Víctor Català. És un argument poc habitual i que sobta que fos escollit com a fil conductor del programa d'un poema simfònic.

La història se situa en un lloc indeterminat, idíl·lic —fins a cert punt bucòlic per les referències a pastors— on dues masies separades per boscos, prats i rierols configuren un ambient d'aïllament i solitud que intensifica la calma encara present en els primers dies de primavera. Els personatges són un mosso que fa de pastor en un mas i una pastoreta d'una masia veïna. El mosso fa dies que està neguitós, passant males nits i vivint els dies amb un desig fosc que no acaba de prendre forma. Aquesta inquietud el distreu de les seves obligacions i, fins i tot, el porta a irritar-se contra allò que fins aleshores li ha interessat, com ara la visió dels boscos o la tranquil·la soledat dels dies primaverals. Quan surt a engegar el ramat sent una excitació que el recorre, pensa en la pastoreta de la masia veïna i amb un cert desig i ràbia murmura que avui no se li escaparà.

El dia es va alçant i el noi pensa en l'acció que consumarà aquella tarda per satisfer la seva passió, tot passejant d'esma per on el porta el gos del ramat i recordant la vegada que trobà la pastora adormida al bosc, tota espitregada i oferint-li una imatge que l'enlluernava. Absort en els pensaments, s'adona que està anant per un lloc on mai hi ha vist el ramat d'ella. Aleshores pensa en què li farà si la troba.

Cada cop més enardit, de sobte sent, llunyà, el cant de la pastoreta i corrent se'n va a trobar-la. Quan la veu, ja no pot aguantar més el seu neguit i li explica la passió que el corseca. Ella primer s'espanta però, embarcada en el torrent de sensacions i seducció que li transmet el noi, finalment s'encén en ella un sentiment que l'atreu, la fascina i acaba per abandonar-se al desig en cos i ànima.

Quan arriba el capvespre, amb la terra caldejada pel sol que torna l'atmosfera irrespirable, la pastora es mostra afectuosa i li diu paraules a cau d'orella però ell ja ha satisfet el seu desig. Se la treu de sobre cridant, la rebutja i li diu que marxi, que faci via i no arribi tard al mas. Ell agafa el ramat i se'n va. Dins la calma del bosc només se senten dues veus; el cant del pastor —vibrant i apassionat— i el plany de la pastora ple d'enyorança i amor. El d'ell acaba murmurant «ja hi ha passat»² i ella esporuguida pensa «Pobra de mi que m'he deixat enganyar».

Segons expressa la dedicatòria de Lluís Berenguer, ell i Enric Morera havien pensat de comú acord un idil·li per fer-ne un poema simfònic. Berenguer havia

2. Totes les citacions sense referència bibliogràfica corresponen al manuscrit M-Mor-466 del text de *Traïdoria*.

completar la seva part escrivint el text i ara li tocava a Morera posar-hi la música. No sabem si ja havia començat a pensar en possibles motius musicals o si tenia previst com abordaria la composició de l'obra. El que sí és cert és que dos mesos més tard, el juny de 1893, a la primera plana del manuscrit de la partitura li tornava la dedicatòria a Lluís Berenguer.

UNA OBRA PARTICULAR

El manuscrit de la partitura es conserva al Fons Enric Morera de la Biblioteca de Catalunya (M-Mor-220) i forma part d'un volum rellegat que, amb el títol *Poemes simfònics*, agrupa tres obres: *L'Atlàntida*, *Indibil i Mandoni* i *Traïdoria*. Totes tres comparteixen la característica que els textos que serveixen per elaborar el programa són escrits en català. Les dues primeres obres estan basades en textos de caràcter èpic i amb una difusió i abast públic força considerable. *L'Atlàntida* —com indica el mateix Morera a la dedicatòria a Jacint Verdaguer qualificant-lo de «noble mestre»— està inspirada pels versos de la monumental obra homònima del poeta. *Indibil i Mandoni* segueix el poema d'Àngel Guimerà mereixedor d'un accèssit l'any 1875 als Jocs Florals de Barcelona. Els tres càntics de la gesta d'ilergets i ausetans contra la dominació romana al segle III aC es troben a l'inici del manuscrit de l'obra i es pot apreciar que hi ha diverses frases subratllades que probablement indiquen els fragments que van servir d'inspiració per ser convertits en música. Són dues obres conegudes, guardonades en els Jocs Florals, que s'emmarquen dins una línia temàtica de caràcter èpic.³

D'altra banda, el text de *Traïdoria* podríem dir que és desconegut. A diferència d'*Indibil i Mandoni*, el text no precedeix la partitura i per trobar-lo en el catàleg de la Biblioteca Nacional de Catalunya, cal cercar-lo expressament en l'apartat dedicat als llibrets, que no es troba en el catàleg d'obra musical sinó en l'apartat corresponent a la documentació dins el mateix Fons Enric Morera (M-Mor-466). No hi ha cap dada que ens indiqui que hagi estat publicat i la seva temàtica s'aparta de manera radical de la de les dues obres anteriors. A *L'Atlàntida* el poema narra la caiguda d'aquesta civilització per culpa de la supèrbia dels seus habitants. És un text que s'inspira en els models renaixentistes i les grans epopeies del món grecollatí. *Indibil i Mandoni* és un poema dividit en tres càntics que se situa a l'època de la dominació romana enmig de les guerres púniques. En el text, Àngel Guimerà barreja fets històrics amb d'altres d'inventats per establir un paral·lisme entre el que seria la Catalunya mítica i la de l'època de l'autor.⁴ A *Traïdoria*, el relat no se situa temporalment en una època concreta, exceptuant la refe-

3. Quan el 1892 Morera escriu el poema simfònic *L'Atlàntida*, l'obra homònima de Verdaguer, publicada per primer cop el 1878, ja tenia diverses edicions, algunes de bilingües en castellà i en francès.

4. Maridès SOLER, «La Catalunya ibèrica a "Indibil i Mandoni" d'Àngel Guimerà», *Journal of Catalan Studies*, núm. 18-19 (2015/2016), p. 3.

rència als primers dies de primavera. Però en aquest cas l'argument no es troba dins l'epopeia o la gesta heroica. És un drama situat en un món més proper i en el qual es desenvolupa un luctuós abús de gènere dins un ambient rural.

El text descriu el paisatge i la natura amb adjectius abundants que cerquen donar-li esplendor i una dimensió sobrehumana que engoleix els personatges. Ells es troben dins aquella immensitat que els aclapara els sentits i, entre aquests, l'erotisme hi és ben present. El component eròtic és coherent amb els postulats modernistes perquè «dins la cosmovisió de l'època, el domini eròtic es converteix en un referent absolutament imprescindible per explicar el sentit de l'home enmig de l'univers».⁵ El mosso es veu arrossegat pels seus desigs obscurs a satisfer com sigui la seva necessitat de manera irracional. Aquesta visió encaixa amb les teories d'Arthur Schopenhauer i Eduard von Hartmann, que arriben a la literatura decadentista a través de Théodule-Armand Ribot:

Segons aquestes teories, tot l'univers és dominat per una voluntat cega, que es manifesta en els homes en l'instint sexual, irracional i cec, i que sacrifica l'individu al servei de la perduració de l'espècie. El sexe, doncs, lliga l'home a la cara obscura, fosca, de l'univers i es presenta com una força incontrolable i destructora.⁶

Com descriu Alexandre Cortada en un article de *L'Avenç*, «és el drama etern del mascle subjugant amb la seva brutalitat bestial a la femella, que s'entrega vençuda i enamorada, somiant amb un idili d'amor, i que, quan el mascle ha realitzat el seu desitj, abandona alegre i satisfet».⁷

La temàtica d'aquesta història encaixa bé dins l'univers narratiu modernista. De fet, a l'Europa de l'època, altres compositors escriuen poemes simfònics molt més cruels —per exemple, *Holoubek (El colom salvatge)* o *Zlatý kolovrat (La filosa d'or)*, ambdós del 1896 i d'Antonín Dvořák— però no se'n troba cap en què el programa sigui la història de l'engany i menyspreu cap a una noia. Es desconeix per quin motiu Enric Morera i Lluís Berenguer van escollir aquest tema i les suposicions poden ser molt diverses, des de pensar que només seguia una certa moda de la narrativa de finals del segle XIX fins a posar de manifest un fet que malauradament havia de ser freqüent. Tanmateix, l'elecció del títol —*Traïdoria*— ens indica l'adopció d'una posició clara dels autors davant els fets: el noi és un traïdor. Des de la literatura mítica —començant per Zeus i els déus de l'Olimp—, un tòpic estès és la impunitat moral de l'home envers la dona en aquestes situacions. En aquest sentit, l'obra també és inusual perquè fuig del que és habitual i emfatitza la traïció del noi.

Els tres poemes simfònics van ser escrits en un espai de temps relativament breu. A cada manuscrit hi consta la data d'acabament i el número d'opus assignat

5. Jordi CASTELLANOS, «Narrativa catalana i erotisme, 1862-1936», *L'Avenç*, núm. 123 (febrer 1989), p. 29.

6. Jordi CASTELLANOS, «Narrativa catalana i erotisme, 1862-1936», *L'Avenç*, núm. 123 (febrer 1989), p. 30.

7. Alexandre CORTADA, «Enric Morera», *L'Avenç*, núm. 19 (octubre 1893), p. 299.

pel mateix compositor. En el cas de *L'Atlàntida*, va ser acabada el setembre de 1892 i Morera li va donar el número 12.⁸ *Traïdoria* té com a data d'acabament el juny de 1893 i l'opus 18. Malauradament la data d'*Indibil i Mandoni* va ser escapçada quan es va relligar el volum amb les tres obres i només s'hi pot llegir «Barcelona Janer [sic] 189...». L'opus que hi consta és el número 15; per tant, es tracta de gener del 1893. Aquestes dates indiquen que els tres poemes simfònics van ser escrits en un interval aproximat d'un any. Que tres obres d'aquesta envergadura s'haguessin escrit en aquest lapse de temps, al mateix temps que les corresponents als quatre opus intermedis —els números 13, 14, 16 i 17—, no és estrany tenint en compte que a Morera se'l qualificava «dotat d'un veritable talent de músic, amb un doll d'inspiració i de facilitat».⁹ El que sobta és que de set obres, tres siguin poemes simfònics en un moment en què aquest gènere havia estat abordat en comptades ocasions per compositors catalans i encara menys amb textos també catalans. Com a precedent, l'any 1877 Felip Pedrell escriu a París el seu primer poema simfònic, *Lo cant de les muntanyes*, amb tres parts, cadascuna amb el seu epígraf en català, però els posteriors *I trionfi* (1880) i *Excelsior* (1880) estan inspirats en textos de Francesco Petrarca i de Henry W. Longfellow, respectivament. Sembla que Enric Morera abraça una posició ideològica que el situa dins el catalanisme, i utilitza exclusivament autors catalans com a referents. Un autor modern d'èxit amb tendència de clàssic —Jacint Verdaguer—, una història èpica catalana —ilergets i ausetans contra la dominació romana— i una escena dramàtica de la Catalunya rural. Jordi Castellanos¹⁰ esmenta que la unió entre Modernisme i catalanisme és el que dona sentit de classe a uns estrats socials que, per diferents motius, no se senten identificats amb la Renaixença i és en aquest empelt on troben una ideologia que els representa.

El moviment només podia salvar-se com a tal i salvar el seu impuls renovador delimitant molt clarament allò que li pertanyia, en un moment en què, justament, les ambigüitats ideològiques, polítiques, artístiques i literàries eren considerables. Pensem, només, en el joc de síntesis que representa —com a mínim en els primers moments— un concepte que resultarà força operatiu com és el d'«escola mallorquina»; o la recuperació mítica primer de Verdaguer i, més tard, de Guimerà.¹¹

Aquesta adscripció al catalanisme és manifesta de forma molt evident quan Morera escriu al peu de la primera plana del manuscrit d'*Indibil i Mandoni*: «Nota al copista. Totes les observacions en contes d'escriureles al castella poseules en català».

8. Els números d'opus de *L'Atlàntida* i *Indibil i Mandoni* estan escrits en números romans, mentre que el de *Traïdoria* ho està en números aràbics.

9. Alexandre CORTADA, «Enric Morera», *L'Avenç*, núm. 19 (octubre 1893), p. 297.

10. Jordi CASTELLANOS, «La Renaixença vista pels modernistes», a *Actes del Col·loqui Internacional sobre la Renaixença*, vol. 2, 1994, p. 106.

11. Jordi CASTELLANOS, «La Renaixença vista pels modernistes», a *Actes del Col·loqui Internacional sobre la Renaixença*, vol. 2, 1994, p. 108.

En resum, Morera, en menys d'un any, compon tres poemes simfònics —un gènere encara poc difós— i tots amb el text programàtic en català, mostrant un posicionament clar envers la llengua catalana. El motiu d'aquest entusiasme en un gènere tan concret i alhora tan nou podria estar relacionat amb la seva estada a Brussel·les per ampliar estudis de composició.

LA INFLUÈNCIA BELGA

L'any 1885, Brussel·les era un dels primers baluards de l'art modern i revolucionari.¹² Era una de les capitals més avançades dins l'àmbit musical europeu i el seu conservatori era un dels més prestigiosos. Aquesta institució va ser creada el 1832 amb François-Joseph Fétis com a director. De 1871 a 1908 va ser dirigida per François-Auguste Gevaert que, amb un guiatge energètic, el convertí en un dels centres d'ensenyament musical més importants del món.¹³ Morera hi va anar per cursar estudis superiors de composició però, en veure que hauria de començar pel grau elemental, va decidir continuar estudiant de manera particular amb el professor Philippe Fiévez, a qui anys després dedicaria *Indíbil i Mandoni*.¹⁴ Durant aquest període de cinc anys Morera adquirí el seu bagatge com a compositor, va conèixer els corrents musicals més nous i entaulà relacions artístiques amb un seguit de músics d'aquell país —com Paul Gilson, Eugène Ysaÿe, François-Auguste Gevaert o Edgar Tinel— dels quals sempre parlaria amb admiració.¹⁵

Paul Gilson, coetani d'Enric Morera,¹⁶ era en aquell moment un dels alumnes més brillants del conservatori. Només hi va estudiar tres anys però l'últim, el 1889, ja va guanyar el Premi de Roma amb la cantata *Sinaï*. Gilson representa finalment una figura important de la música flamenca després de segles d'una tradició musical eclipsada¹⁷ i la seva producció està influenciada per Wagner i la música del Grup dels Cinc, sobretot Rimski-Kórsakov. Però el seu tret més característic és que sempre va ser un partidari convençut de la «música programàtica»: «He used to say that unless an audience is given some guidance it will understand a composer's intentions but imperfectly, if at all. This explains the crowded thematic workmanship of his music, as also the fact that his scores are so often prefaced with epigraphs».¹⁸

12. Alexandre CORTADA, «Enric Morera», *L'Aveng*, núm. 19 (octubre 1893), p. 297.

13. Anne-Marie RIESSAUW i Jean HARGOT, «Gevaert, François-Auguste», a *Oxford music online* (en línia): *Grove music online*, 2001.

14. Joaquim PENA, *Enric Morera: Assaig biogràfic*, 1937, p. 22.

15. Joaquim PENA, *Enric Morera: Assaig biogràfic*, 1937, p. 23.

16. Enric Morera visqué del 22 de maig de 1865 a l'11 de març de 1942; Paul Gilson ho feu del 15 de juny de 1865 al 3 d'abril de 1942.

17. August CORBET, «Paul Gilson: Flemish composer», *Music & Letters*, vol. 27, núm. 2 (1946), p. 71.

18. August CORBET, «Paul Gilson: Flemish composer», *Music & Letters*, vol. 27, núm. 2 (1946), p. 72-73.

Durant la seva estada a Brusselles, Morera va rebre els consells de Gilson. Que els ensenyaments del belga van deixar petja en ell queda palès quan Isaac Albéniz demana a Morera que necessita algú que l'aconselli i l'ajudi a perfeccionar el contrapunt i la seva tècnica orquestral, i aquest li recomana Gilson com a gran músic i un geni.¹⁹ Si Morera tenia tant en consideració Paul Gilson,²⁰ és molt probable que la passió d'aquest per la música programàtica l'esperonés a escriure poemes simfònics, però l'estada a Bèlgica va representar un pòsit més profund per al compositor català: hi desenvolupà un sentiment realista que va fer que s'interessés per les històries i els drames quotidians, els que viu la gent normal. Aquest sentiment explica el perquè de l'elecció de l'argument de *Traïdoria* per al seu tercer poema simfònic.

Alli en Morera va convertir-se en un wagnerista convençut. En aquella ciutat de temperament mitj-germanic, Wagner va imposar-se sense gaires contradiccions; i els músics d'allí que l'han seguit, la majoria d'ells flamencs, no han tingut que forçar molt la llur personalitat per assimilar-s'el, no sols com a músic, sinó també en els seus ideals filosòfics i literaris.[...] Però en Morera no és un supra-idealista, com en Wagner i la majoria dels seus deixebles del Nord, sinó un realista que li agraden les lluites terribles i reals de la passió humana. Els drames pels qu'ell se sent més profundament atret no són pas els simbòlics i abstractes, qu'estan fóra de l'humanitat palpitant i viventa.²¹

L'estada a Brusselles, en contacte amb joves músics de molts països —rusos, francesos i belgues, sobretot flamencs— i totes les influències rebudes immers en un dels ambients musicals més moderns de l'època és el que determinarà la concepció estètica i filosòfica de la producció musical d'Enric Morera.

ANÀLISI DE TRAÏDORIA

Traïdoria és una obra d'envergadura considerable en dimensions i efectius. Escrita per a orquestra amb fustes a dos, secció completa de metall —quatre trompes, tres trompetes, tres trombons i tuba—, timbales, dues arpes i corda, té una llargada de 671 compassos que, seguint les indicacions metronòmiques del manuscrit, representen una durada aproximada de vint-i-dos minuts. L'anàlisi completa i detallada d'una obra d'aquestes característiques excedeix les dimensions pròpies d'un treball com el present. Per aquest motiu ens centrarem en determinats aspectes de la relació entre el text programàtic i la partitura.

Un primer reconeixement ens dona la identificació de diversos elements musicals que es repeteixen en diferents punts de l'obra (vegeu els exemples musicals 1, 2 i 3). Aquesta repetició no respon a qüestions estructurals derivades d'una forma musical determinada sinó que va lligada al text del programa. Es tracta de

19. Paul GILSON, *Notes de musique et souvenirs*, 1942, p. 12.

20. Enric MORERA, *Moments viscuts (auto-biografia)*, 1936, p. 28.

21. Alexandre CORTADA, «Enric Morera», *L'Avenç*, núm. 19 (octubre 1893), p. 298.

motius relacionats amb l'argument, o que reforcen el significat de l'acció del relat. Així, tenim motius que apareixen quan el relat esmenta un personatge —el pastor o la pastoreta— o un element essencial de la història que es narra —el desig del pastor. Són els *leitmotiv* que Morera utilitza per escenificar el desenvolupament de la trama. Un exemple molt clar d'aquesta relació directa amb els personatges es veu quan, després d'haver presentat el motiu *b1* del pastor, el text explica que ell sent la pastoreta llunyana. Aleshores Morera escriu el cap del tema *c1*, que la representa, instrumentat només per a oboè sol, amb dinàmica *pianissimo* i afegint-hi «dols [*sic*]». La intenció és clara i encara es manifesta més quan el text diu que les veus dels dos personatges es van cridant dins del bosc. En aquest punt, els dos temes *b1* i *c1* van alternant la seva aparició a la partitura fins al moment en què, com reflecteix el relat, tots dos es troben.

Adicionalment, i només a la part de l'obra que correspon al procés de seducció de la pastora i fins que el pastor la posseeix, apareixen una sèrie de cèl·lules ritmicomelòdiques que serveixen per conduir l'acció. Són elements majoritàriament d'un o dos compassos d'extensió que, a base de repetir-los amb canvis cromàtics i alternant-los, provoquen un clar efecte de direccionalitat i d'agitació.

L'obra també té indicacions precises de *tempo* que reforcen els diferents moments de l'acció i que alhora van acompanyats d'indicacions d'expressió —«viu i molt apassionat [*sic*]», «dols [*sic*]», «con molta passio [*sic*]», «sempre molt agitato»— que clarifiquen les intencions del compositor a l'hora de reflectir el sentit del text amb la música. En relació amb les proporcions, la música segueix l'esquema del text, però la part dedicada a la seducció de la pastoreta és proporcionalment més extensa. Morera dedica un fragment considerable —més d'una cinquena part de l'obra— a aquest passatge. Utilitza les diferents cèl·lules rítmiques esmentades —a voltes quasi en forma d'*ostinato*—, un increment del *tempo* combinat amb alguns *ritardandi*, escales cromàtiques ascendents als baixos i reguladors de dinàmica per aconseguir un increment de la tensió que es resol en un punt culminant situat aproximadament a dos terços de l'inici de l'obra. Aquest punt culminant, que significa la satisfacció del desig irracional quan posseeix la pastoreta, dona pas al desenllaç, que coincideix amb la part quarta del text. És també un punt d'inflexió perquè desapareix el motiu del desig —ja s'ha acomplert—, el motiu del pastor apareix modificat —ja ha satisfet la seva ànsia— i apareixen nous motius, tant del pastor com de la pastoreta, per il·lustrar nous estats dels personatges.

Hem vist que per les seves característiques i la relació amb el text podem establir dues tipologies de material musical. Com he esmentat anteriorment, una anàlisi exhaustiva seria l'objectiu d'un treball d'investigació de més abast. En aquest cas, se centra exclusivament en l'estudi dels motius musicals que considero principals, per la seva relació amb el text literari, i com es distribueixen al llarg de l'estructura de la partitura. Els motius que he extret, classificat i tipificat a partir de l'anàlisi del manuscrit són els següents:

- Motiu del desig:
 - *a*: El desig irracional

- Motius del pastor:
 - *b1*: El pastor amb el desig irracional
 - *b2*: El pastor un cop satisfeta la seva ànsia
 - *b3*: El pastor es treu de sobre la pastoreta
 - *b4*: La cançó burleta del pastor
- Motius de la pastoreta:
 - *c1*: La pastoreta
 - *c2*: La pastoreta afectuosa amb el pastor
 - *c3*: El lament de la pastoreta

MOTIU DEL DESIG

El motiu del desig es caracteritza pel tríton ascendent. De tots, és el que presenta un cromatisme més marcat que representa la irracionalitat que envaeix el pastor. Apareix per primer cop al compàs 37, només el cap del tema (vegeu l'exemple musical 1), en els violoncels i contrabaixos, com un presagi del desig fosc que conduirà la història que es desenvoluparà amb el dia que comença. És una entrada que contrasta amb la placidesa del dia que es lleva i que, més endavant, quan es presenta tot complet, al·ludeix a la mala nit passada pel pastor: «El sagal de la masia tota la nit s'havia revolcat pel jas ple de visions estranyes». El motiu consta de diferents elements (*a'*, *a''*) que van apareixent en diversos moments quan en el programa es fa referència al desig del pastor (vegeu a l'annex la taula detallada de l'estructura). Consta de dues línies: una en veus agudes —flauta, oboè i violins— i l'altra en veus greus —fagot, violoncels i contrabaixos. L'últim cop que apareix aquest *leitmotiv* és en el punt culminant —compàs 455—, quan el pastor aconsegueix posseir la pastora. És un moment d'èxtasi que ve subratllat per un *tutti* orquestral en el qual el motiu és tocat per la majoria de seccions de l'orquestra. Un cop acomplert el desfici del pastor, ja no és present a l'obra perquè, desaparegut el desig, ha perdut el seu significat.

EXEMPLE MUSICAL 1. Motiu del desig.

FONT: Transcripció pròpia a partir del manuscrit M-Mor-220 (*a'*: p. 4, *a''*: p. 7).

MOTIUS DEL PASTOR

El personatge del pastor té quatre motius associats. Tres es caracteritzen per un inici anacrúsic amb salt ascendent de quarta justa. Els dos primers (*b1* i *b2*) representen el pastor en dos estadis diferents: abans i després d'acomplir el desig que el turmenta. Es pot veure que hi ha un correlació molt directa i evident entre els dos motius. El segon suavitza l'anacrusi convertint la semicorxera en corxera. Amb l'anacrusi més curta, el motiu té un caràcter més imperatiu que expressa el neguit del pastor. El canvi de l'anacrusi contribueix a mostrar la desaparició d'aquesta inquietud. La resta del motiu escurça el valor de les notes més llargues però manté les figuracions amb tresets, tant en valors com en intervals. Fent més curtes les notes llargues, elimina punts de retenció i fa que la melodia avanci més fluidament de manera que també li resta la qualitat de necessitat inevitable que expressa el personatge quan fa l'afirmació «Avuy hi passarà, no se m'escapa». Aquest tema transformat és també l'últim *leitmotiv* que s'utilitza dins l'obra, quan representa el pastor que s'allunya després de reeixir en el seu pla.

Els altres dos motius associats al pastor són secundaris i apareixen després d'haver aconseguit el seu propòsit. El tercer (*b3*) el trobem les dues vegades que el pastor l'esbronca després que ella se li mostri afectuosa, quan l'aparta i «Butsinejant li crida...». Ambdues vegades acompanyen el tema els trombons i la tuba amb notes llargues *forte* i *tenuto*. L'últim motiu —(*b4*)— és la cançó burleta que ell canta quan s'allunya de la noia per fer-li escarni. Apareix dos cops alternant amb l'últim motiu de la pastora, després que ell l'hagi esbroncada.

Larghetto ♩ = 80

b1

b2

b3

b4

EXEMPLE MUSICAL 2. Motius del pastor.

FONT: Transcripció pròpia a partir del manuscrit M-Mor-220
(*b1*: p. 16, *b2*: p. 42, *b3*: p. 45, *b4*: p. 55).

MOTIUS DE LA PASTORETA

Morera fa servir tres motius per referir-se a la pastoreta. Com en el cas dels motius musicals del pastor, els de la pastoreta tenen una característica compartida: tots tres comencen amb una melodia de tercers descendents que abasta des de l'interval de quinta en el *c1*, el de sèptima en el *c3* i el de novena en el *c2*.

El primer motiu (*c1*) representa el personatge. És una melodia de caràcter alegre que respon a la visió alegre i graciosa que el pastor té d'ella. Apareix per primera vegada, només el cap del tema (*c1'*), quan el pastor la sent llunyana al bosc, instrumentat per a oboè. Quan es criden pel bosc coincideixen els dos *leitmotiv* i finalment, quan els dos es troben, *c1* es presenta amb la seva màxima esplendor amb un *tutti* orquestral. Després del punt culminant només apareix dos cops el cap del tema (*c1'*) sempre darrere del motiu *c2*, que representa la pastoreta mostrant-se afectuosa amb el pastor, i sempre és interromput pel motiu *b2* del pastor. El motiu *c3* de la pastoreta, Morera l'introdueix després de la primera esbrancada del pastor (*b3*) i representa el penediment. Es diferencia dels altres motius dels dos personatges per la mètrica: tots estan escrits en compàs 2/4 i aquest ho està en 5/4. Això, juntament amb una melodia sinuosa, contribueix a donar-li un caràcter més dubitatiu comparat amb els altres temes. És l'últim *leitmotiv* de la pastoreta que es mostra, intercalat amb els tres darrers motius del pastor (*b2*, *b3*, *b4*), representant les dues veus allunyant-se dins el bosc.



EXEMPLE MUSICAL 3. Motius de la pastoreta.

FONT: Transcripció pròpia a partir del manuscrit M-Mor-220 (*c1*: p. 22, *c2*: p. 43, *c3*: p. 46).

ESTRUCTURA DE TRAÏDORIA

La taula següent mostra l'estructura de l'obra. La primera columna mostra les seccions en les quals es divideix la part musical. La segona correspon a les quatre parts del text tal com està dividit el llibret. La columna de significat/text indica la relació de la part musical amb citacions de frases extretes seguint l'ordre del text del manuscrit. La quarta indica els compassos corresponents.

TAULA 1
Estructura general del poema simfònic 'Traïdoria'

<i>Música</i>	<i>Text</i>	<i>Significació del text</i>	<i>Compassos</i>
INTRODUCCIÓ	Part I	«Tot en la naturalesa és encara quietud»	1-36
		[Presagi del desig fosc.]	37-41
		«[...] el món comença a reviscolar»	47-62
		[El desig fosc] «[...] tota la nit s'havia revolcat pel jas ple de visions estranyes»	63-76
		«[...] l'aire fresc de la matinada que portava missatges d'alegria [...]»	77-112
SECCIÓ 1	Part II	«El dia es va alçant [...]»	113-140
		«El sagal, satisfeta la seva set d'il·lusió [...]»	141-160
		<i>Enllaç</i>	161-167
		«[...] camina d'esma sense veure on va [...]»	168-187
		<i>Enllaç</i>	188-189
		[El desig fosc] «Abuy hi passarà, no se m'escapa»	190-196
		<i>Enllaç</i>	197-207
SECCIÓ 2	Part III	[El cant del pastor] «El pastor camina d'ànsia, l'esperança al cor [...]»	208-228
		[El cant de la pastoreta] «[...] se sent com eco llunyà el so d'una veu dolça [...]»	229-259
		«Corrent s'hi acosta i ell amb la seva cantarella, ella amb la seva cançó es criden [...]»	261-277
		«Ja s'han trobat!»	278-286
		«Agitat per una esgarripança espantosa [...] s'hi avalansa per possehir-la [...]»	287-295
		«[...] però la sencilla pastoreta a qui espanta aquell mirar recula amb lleugeresa de verge esfareida.»	296-299
SECCIÓ 3		«Llavors amarat de sensualisme li diu la passió [...]»	300-454
		«[...] y l'un als brassos de l'altre, els llavis plegats comensen a possehir-se [...]»	
		[El desig s'acompleix. Punt culminant.] «[...] l'esclafa amb una abraçada qu'els fon en un sol ser [...]»	455-480

TAULA 1 (Continuació)
Estructura general del poema simfònic 'Traïdoria'

Música	Text	Significació del text	Compassos
SECCIÓ 4	Part IV	«El sagalot despres d'haber assaborit llarch temps aquella possessió ditzosa [...]»	481-500
		«[...] ella murmura acariciadora a les sebes orelles paraules calmoses d'un sentiment infinit [...]» «Les repeteix amb fervor [...]»	500-586
		«[...] amb un regruny se la treu de sobre [...]»	587-595
		<i>Enllaç</i>	596-603
		«Butsinejant li crida qu'acollí per no arribar tart a la masia [...]»	604-624
EPÍLEG		«[...] entona seguint al remat torrent avall una cansó burleta [...]»	625-630
		«[...] esqueixan-li l'anima, fen-la esclatar en plors resignada y abatuda [...]»	631-671
		«[...] y en mitj de la dolsa calma del cap vespre xafogos la barreja llunyana de les veus del pastor y la pastora constrasta ironicament am la mateixa fusió del demati.»	

FONT: Elaboració pròpia a partir de les pàgines 161 a 212 del manuscrit M-Mor-220 del Fons Enric Morera de la Biblioteca Nacional de Catalunya.

Es veu com la relació entre els *leitmotiv* i el text defineix les seccions de la part musical. El text literari té quatre parts i la part musical en té sis; per tant, no hi ha una coincidència exacta en la divisió, excepte en el punt culminant quan s'acompleix el desig del pastor. En aquest lloc, coincideixen el final de la tercera part del text i el final de la tercera secció de la música.

Morera utilitza la part I del text per situar musicalment dos elements: d'una banda, la natura i el dia que comença a desvetllar-se i, de l'altra, introdueix el motiu del desig, primer només el cap —com un presagi— i després sencer. Aquest motiu és l'agent que desencadena i condueix l'acció d'aquesta història. És el primer *leitmotiv* que presenta i, per tant, li atorga la importància de fil conductor de la trama.

Un cop situat l'escenari, inicia la primera secció i introdueix el primer personatge —el pastor— situant-lo dins el context del dia que comença, en relació amb el desig irracional que el corseca. Aquí Morera empra el text corresponent a la part II del llibret per fer la secció 1. Al final de la secció, emfasitza el desig del pastor en consonància amb la darrera frase del text, quan ell pensa en la pastoreta i imagina què farà si l'arriba a trobar.

La part III del llibret, en música suposa gairebé la meitat del total de compassos de l'obra. L'explicació la trobem en el fet que Morera ho divideix en dues seccions: la presentació de la pastoreta i la trobada amb el pastor (secció 2), i el procés de seducció de la noia (secció 3). A la secció 2 el pastor continua caminant

pel bosc i de lluny sent la pastora (*c1'*), comencen a cridar-se (*b1* i *c1* s'alternen) fins que es troben. És un procés molt clar perquè, quan es veuen, els dos temes estan orquestrats alhora i Morera escriu un *affretando* —corren l'un cap a l'altre— que porta al *tutti* orquestral amb el tema de la pastoreta (*c1*). Amb la trobada, el pastor torna a sentir el desig irrefrenable (*a''*), que s'accentua amb un altre *affretando*. Però la pastoreta recula (*c1*) i de cop torna a un *tempo* més lent.

Un «Vivo e molto appassionato» inicia la secció 3. Aquí Morera trasllada el procés de seducció de la noia a un desenvolupament mitjançant elements rítmics d'un o dos compassos, que es repeteixen amb abundants cromatismes. Després d'una vintena de compassos escriu un «rit. molt», una aturada per agafar embranzida i reprendre la cursa que a partir del compàs 361 («più animato con molta passione» i «sempre molt agitato») portarà cap al punt culminant del compàs 455. Tres compassos abans hi ha un «rit. molt mes» que ens porta d'una pulsació de negra = 132 a negra = 96. Aquí, amb una dinàmica de *fortissimo* a les cordes i les fustes, apareix el tema del desig, que finalment s'acompleix. Al compàs 466 hi ha una petita acceleració que porta per últim cop a l'element *a''* del tema del desig, que ja no torna a aparèixer. Un «molt poc rit.» dona pas a la secció següent.

La secció 4 s'inicia amb el *leitmotiv* del pastor que ja ha satisfet el seu desig (*b2*). La calma després de la passió ve escenificada per un descens de la densitat orquestral. Amb una dinàmica general *pianissimo* i amb un «meno vivo», Morera introdueix el motiu de la pastora mostrant-se afectuosa amb el mosso (*c2*) seguit del seu *leitmotiv* principal (*c1*). La resposta del pastor per treure-se-la de sobre ve representada pel cap del motiu modificat del pastor (*b2*) seguit d'un nou motiu (*b3*) que significa el «regruny» amb què l'aparta. A continuació introdueix l'últim motiu relacionat amb la pastora (*c3*), que representa el penediment d'ella quan s'adona de què ha fet. El pastor continua sense fer-li cas (*c2*) i ella torna a intentar acostar-s'hi afectuosa (*c2* seguit de *c1*) però ell continua a la seva (*b2*) i ella es lamenta (*c3*). Al final, ell l'engega «Butsinejant» (*b3*) i se'n va cantant una cançó burleta (*b4*).

L'epíleg ens mostra els dos personatges allunyant-se, la pastoreta amb el seu lament (*c3*) alternant amb la cançó burleta del pastor (*b4*) i, finalment, amb el motiu que el representa un cop acomplert el desig (*b2*), que és el *leitmotiv* amb què acaba l'obra.

Pel que fa a l'estructura en general, i relacionat amb els *leitmotiv*, podem fer les observacions següents:

1. El tema del desig apareix, la majoria de vegades, orquestrat per als instruments greus (violoncel, contrabaix, fagot, trombó i tuba). Només utilitza instruments aguts (violí, viola, flauta, oboè i trompeta) quan ha de remarcar una situació especial. Aquest canvi és molt clar quan el text diu «Agitat per una esgarrifança...». La translació del greu a l'agut significa el calfred. Els altres dos cops que apareix orquestrat amb instruments de tessitura aguda són quan presenta el motiu complet i quan el desig s'acompleix. En ambdós casos es tracta de *tutti* orquestrals que emfasitzen la importància del motiu, sobretot en el darrer cas, que mostra com el pastor aconsegueix la seva fita. És un clar exemple de canvi d'instrumentació per mostrar un matís diferent del significat del motiu.

2. La transformació del motiu *b1* del pastor en el *b2* reflecteix el canvi d'estat del personatge després del punt culminant. A partir d'aquest punt, un motiu és substituït per l'altre. El personatge ha sofert un canvi, per tant, el *leitmotiv* que el representa també. Aquest mecanisme de transformació és un indicador més de la influència wagneriana. En la manera d'orquestrar, abans de la transformació, el tema està escrit sempre per al registre agut (oboè, clarinet, violí) mentre que un cop transformat, incorpora el fagot i el violoncel tan bon punt el pastor es va allunyant de la pastora, de manera que «el cant del pastor era apassionat y bibrant».

3. Morera instrumenta el motiu principal de la pastoreta (*c1*) assignant la majoria de vegades la melodia a l'oboè i després al clarinet o la flauta. Sempre és un instrument sol i només s'hi incorporen altres instruments quan el context canvia. Així, quan per fi es troben, el tema està escrit per a la majoria d'instruments de tessitura mitjana-alta (flauta, oboè, clarinet, trompa, trompeta, violí i viola). Aquesta instrumentació amb fustes, metalls i corda dona molta presència al motiu i remarca el moment àlgid de la trobada de la persona desitjada. Una altra situació que fuig del normal és quan ella recula en el moment que pastor se li atansa. Aquí el motiu està instrumentat amb dues flautes, dos oboès i les dues arpes, que li confereixen un caràcter especial. Pel que fa als altres dos *leitmotiv*, *c2* sempre està escrit per als dos clarinets i *c3* el presenten els violins primers però la resta de vegades només està escrit per a l'oboè primer.

Les característiques musicals que han quedat evidenciades per una primera mirada analítica de la partitura permeten confirmar de manera satisfactòria que la influència de Wagner va concretar-se també en la utilització de *leitmotiv* per al discurs musical.

CONCLUSIONS

Durant la seva etapa de formació a Brussel·les, a més de conèixer les principals figures del panorama musical belga —Gevaert, Gilson, Ysaÿe—, Enric Morera va estar en contacte amb els corrents musicals més nous de l'escola franco-belga, el wagnerisme i la música russa del Grup dels Cinc. A banda dels estudis amb Philippe Fiévez, les classes i els consells rebuts de Paul Gilson van deixar una petja important en Enric Morera, que considerava aquest darrer com un geni. Aquesta consideració, sumada a la concepció programàtica que Gilson tenia de la música, és molt probablement el que va influir Morera perquè a la seva tornada a Barcelona escrivís tres poemes simfònics en el període d'un any.

D'aquestes tres obres, crida l'atenció l'argument literari emprat per al tercer poema simfònic —*Traïdoria*— per ser poc habitual en un gènere que en aquell moment es trobava en un estadi incipient a Catalunya. És un text desconegut amb un argument pensat de comú acord entre Enric Morera i el seu amic Lluís Berenguer. L'elecció d'aquest argument confirma l'afirmació de crítics de l'època sobre la preferència de Morera per les passions humanes i properes enfront de drames més simbòlics i abstractes.

L'anàlisi de *Traïdoria* mostra que l'obra està escrita amb una concepció wagneriana del tractament dels motius musicals. Aquests *leitmotiv* són elements indispensables que es relacionen directament amb el text programàtic i permeten seguir de manera coherent tot l'argument de la història explicada. L'obra, per la seva envergadura, conté moltes altres característiques —estructura, harmonia, orquestració— susceptibles d'una anàlisi més profunda dins un treball de dimensions més grans. Són informacions com aquestes les que confirmen l'anàlisi musical com a tècnica per generar les evidències que permeten contrastar les conjectures històriques, i que no han estat sempre emprades en la tradició historiogràfica que ha investigat la música del Modernisme.

ANNEX 1. TAULA DETALLADA DE *TRAÏDORIA*: ESTRUCTURA, ELEMENTS TEMÀTICS AMB INSTRUMENTACIÓ I SIGNIFICAT DEL TEXT

Per a la descripció de la plantilla musical de l'obra es fa servir la taula d'abreviacions següent. S'ha optat per fer-ne una de pròpia basada en els criteris que s'utilitzen en el Répertoire International des Sources Musicales (RISM),²² l'Oxford Grove Music Online²³ i el Catàleg de l'obra musical de Juli Garreta.²⁴

Vent Fusta

- Fl: Flauta
- Ob: Oboè
- Cl: Clarinet
- Fg: Fagot

Vent Metall

- Tp: Trompa
- Tr: Trompeta
- Trb: Trombó
- Tb: Tuba

Percussió

- Tim: Timpani/Timbales

Arpa

- Arp: Arpa

Corda fregada

- Vl: Violí
- Va: Viola
- Vc: Violoncel
- Cb: Contrabaix

Un número al davant indica el nombre d'executants: 2Fl = dues flautes, 4Tp = quatre trompes. Una lletra entre parèntesis darrere l'instrument indica l'afinació segons la nomenclatura alemanya: Tp(F) = Trompa en fa, Cl(A) = Clarinet en la. Un número al darrere indica l'ordre dins la secció: Vl1 = violins primers, Trb3 = trombó tercer.

Per a la descripció de la plantilla s'empra la disposició seguint l'ordre orquestral clàssic per als instruments: vent fusta, vent metall, percussió, teclats/arpa i secció de corda.

22. <<https://opac.rism.info/main-menu-/kachelmenu/help#c39>> (consulta: 22 juny 2020).

23. <<https://www.oxfordmusiconline.com/page/general-abbreviations>> (consulta: 22 juny 2020).

24. <<http://arxiuunicipal.guixols.cat/juli-garreta-arboix.html>> (consulta: 22 juny 2020).

La taula s'ha elaborat a partir del manuscrit de la partitura M-Mor-220 localitzat a la Biblioteca Nacional de Catalunya.

TAULA 2
*Estructura detallada, elements temàtics,
instrumentació i significació del text del poema simfònic 'Traïdoria'*

<i>Música</i>	<i>Text</i>	<i>Compassos</i>	<i>Elements temàtics i instrumentació</i>	<i>Significació del text</i>
INTRODUCCIÓ	Part I	1-36		«Tot en la naturalesa és encara quietud»
		37-39	<i>a'</i> [Vc+Cb]	[Presagi del desig fosc.]
		40-41	<i>a'</i> [Vc+Cb]	
		47-62		«[...] el món comença a reviscolar»
		63-66	<i>a'</i> [Fg+Vc+Cb] + <i>a</i> [Ob1+Vl1]	[El desig fosc] «El sagal de la masia tota la nit s'havia revolcat pel jas ple de visions estranyes»
		67-74	<i>a''</i> [Fl]	
		75-76	<i>a'</i> [Ob1+Fg1+Tr1+Tb+Vl1+Vl2] + <i>a'</i> [Fg2+Vc+Cb]	
SECCIÓ I	Part II	77-112		«[...] l'aire fresc de la matinada que portava missatges d'alegria [...]»
		113-140		«El dia es va alçant [...]»
		141-160	<i>b1</i> [Ob1]	«El sagal, satisfeta la seva set d'il·lusió [...]»
		161-167		<i>Enllaç</i>
		168-187	<i>b1</i> [Cl1]	«[...] camina d'esma sense veure on va [...]»
		188-189		<i>Enllaç</i>
		190-191	<i>a'</i> [Fg+Vc+Cb]	[El desig fosc] «Abuy hi passarà, no se m'escapa»
		192-193	<i>a'</i> [Fg+Vc+Cb]	
		194-196	<i>a'</i> [Fg+Trb3+Tb+Vc+Cb]	
		197-207		<i>Enllaç</i>

TAULA 2 (Continuació)
Estructura detallada, elements temàtics,
instrumentació i significació del text del poema simfònic 'Traïdoria'

<i>Música</i>	<i>Text</i>	<i>Compasos</i>	<i>Elements temàtics i instrumentació</i>	<i>Significació del text</i>
SECCIÓ 2	Part III	208-220	<i>b1</i> [Fl1+Ob1+Cl1]	[El cant del pastor] «El pastor camina d'ànsia, l'esperança al cor [...]»
		221-228	<i>b1''</i> [Cl+Vl]	
		229-233	<i>cl'</i> [Ob1]	[El cant de la pastoreta] «[...] se sent com eco llunyà el so d'una veu dolça [...]»
		234-241	<i>b1''</i> [Ob1+Ob2+Cl1+Cl2+Vl1+Vl2]	
		242-251	<i>cl</i> [Cl1]	
		252-259	<i>cl</i> [Ob1]	
		261-277	<i>cl</i> [Fl1] + <i>b1</i> [Ob1+Ob2+Cl1+Cl2+Vl1+Vl2]	«Corrent s'hi acosta i ell amb la seva cantarella, ella amb la seva cançó es criden [...]»
SECCIÓ 3	Part III (continuació)	278-286	<i>cl</i> [Fl1+Ob1+Cl1+Tp1+Tr1+Tr2+Tr3+Vl1+Vl2+Va]	«Ja s'han trobat!»
		287-295	<i>a''</i> [Fl1+Ob2+Tp1+Tp3+Vl1+Vl2+Va]	«Agitat per una esgarripança espantosa... s'hi avalansa per possehir-la [...]»
		296-299	<i>cl'</i> [2Fl+2Ob+2Arp]	«[...] però la sencilla pastoreta a qui espanta aquell mirar recula amb lleugeresa de verge esfareïda.»
		300-454	Diferents cèl·lules rítmiques que incrementen i condueixen la tensió cap al punt culminant	«Llavors amarat de sensualisme li diu la passió [...]» «[...] y l'un als brassos de l'altre, els llavis plegats comensan a possehir-se [...]»
		455-480	<i>a</i> [Fl1+Ob1+Cl2+2Fg+Tp1+3Tr+3Trb+Tb+Vl1+Vl2+Va+Vc+Cb]	[El desig s'acompleix. Punt culminant.] «[...] l'esclafa amb una abraçada qu'els fon en un sol ser [...]»

TAULA 2 (Continuació)
Estructura detallada, elements temàtics,
instrumentació i significació del text del poema simfònic 'Traïdoria'

Música	Text	Compassos	Elements temàtics i instrumentació	Significació del text
SECCIÓ 4	Part IV	481-500	b2 [Vl1] + b2 [Fl1]	«El sagalot despres d'haver assaborit llarch temps aquella possessió ditxosa [...]»
		500-511	c2 [2Cl]	«[...] ella murmura acariciadora a les sebes orelles paraules calmoses d'un sentiment infinit [...]» «Les repeteix amb fervor [...]»
		512-515	c1 [2Ob+2Cl]	
		516-520	b2 [Vl1+Vl2]	
		521-529	b3 [Fl1+Ob1+Vl1+Vl2+Va]	
		530-536	c3 [Vl1] + c3 [Ob1]	
		537-556	b2 [Vl1] + b2 [Fl1]	
		557-568	c2 [2Cl]	
		569-572	c1 [2Ob+2Cl]	
		573-586	b2 [Vl1] + b2 [Fg1+Vc]	
		587-595		«[...] amb un regruny se la treu de sobre [...]»
EPÍLEG		596-603	c3 [Ob1] + c3 [Ob1]	Enllaç
		604-624	b3 [Fl1+Ob2+Cl2+Vl1+Vl2+Va]	«Butsinejant li crida qu'acolli per no arribar tart a la masia [...]»
		625-630	b4 [Cl1]	«[...] entona seguint al remat torrent avall una cansó burleta [...]»
		631-641	c3 [Ob1]	«[...] esqueixan-li l'anima, fen- la esclatar en plors resignada y abatuda [...]» «[...] y en mitj de la dolsa calma del cap vespre xafogos la barreja llunyana de les veus del pastor y la pastora constrasta ironicament am la mateixa fusió del demati.»
		642-649	b4 [Cl1]	
		650-653	c3 [Ob1]	
		654-660	b2 [Vl1]	
		661-666	b2 [Fg1+Vc]	
		667-671	b2 [Fg1+Tp1+Va]	

FONT: Elaboració pròpia a partir de les pàgines 161 a 212 del manuscrit M-Mor-220 del Fons Enric Morera de la Biblioteca Nacional de Catalunya.

ANNEX 2. DOCUMENTACIÓ DE LES FONTS MANUSCRITES

PARTITURA MUSICAL

Títol: *Traïdoria-Idili, Poema simfònic*

Lletra de Lluís Berenguer / Música d'Enric Morera

Partitura manuscrita, hològrafa, signada a Barcelona el juny de 1893. Tinta negra. L'obra forma part d'un volum relligat amb tapes dures (27 × 36 cm) que porta el títol de *Poemes simfònics (orquestra)* i inclou:

I. *L'Atlàntida* (introducció), opus XII (p. 3-90), basat en els versos de *L'Atlàntida* de Verdaguer (dedicat al poeta).

II. *Indíbil y Mandoni*, opus XV (p. 91-160), sobre el poema homònim d'Àngel Guimerà. Dedicat al seu mestre Philippe Fiévez.

III. *Traïdoria-Idili*, opus 18 (p. 161-212), dedicat a l'autor de l'escrit que l'inspira, el seu amic Lluís Berenguer.

L'obra presenta nombroses correccions i anotacions. Alguns fragments han estat esmenats tapant-los amb trossos de paper en blanc.

Localització: Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya, Fons Enric Morera, M-Mor-220.

Plantilla: [2Fl,2Ob,2Cl(A),2Fg][4Tp(F),3Tr(F),3Trb,Tb][Tim][2Arp][Vl1,Vl2,Va,Vc,Cb]

TEXT

Títol: *Traïdoria*

Llibret manuscrit, hològraf, signat a Barcelona el 13 d'abril de 1893. Tinta negra amb alguna esmena. 12 pàgines i un full en blanc (12 × 17 cm). Dedicatòria: «Enrich Morera. Aquí va l'idili que de comú acort vam pensar per fer-ne un poema musical. Si et serveix es darà per ben satisfet el teu amic (*signatura i data*)».

Narrativa, molt descriptiva i una retòrica amb adjectius bucòlics abundants i alguns amb un cert component eròtic. Dividit en quatre apartats encapçalats per números romans (I - IV).

Localització: Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya, Fons Enric Morera, M-Mor-466.

Breu sinopsi:

I. La naturalesa es desperta amb el començament de la claror del dia. El xicot de la masia ha passat mala nit i últimament està neguitós, impacient, amb sentiments estranys i un desig fosc. Aquest estat el distreu dels seus deures i fins i tot el porta a irritar-se contra tot el que fins aleshores li ha interessat, com la visió dels boscos o la tranquil·la soledat dels dies de primavera. Quan surt a engegar el ramat

sent una excitació que el recorre, pensa en la pastoreta de la masia veïna i amb un cert desig i ràbia murmura «Avui hi passarà, no se m'escapa».

II. El dia es va alçant i el noi pensa en el treball que consumarà aquella tarda per satisfer la seva passió, tot passejant d'esma per on el porta el gos del ramat i recordant la vegada que trobà la pastora adormida al bosc, tota espitregada i oferint-li una imatge que l'enlluernava. Absort en els pensaments, s'adona que per on està anant mai hi ha vist el ramat de la pastoreta. Aleshores pensa en ella: «Ai! Si l'arriba a trobar».

III. Cada cop més enardit, de cop sent llunyà el cant de la pastoreta i corrent se'n va a trobar-la. Quan la veu, ja no pot aguantar més el seu neguit i li explica la seva passió a la pastoreta. Ella primer s'espanta però finalment s'hi encén un sentiment que l'atreu, la fascina i finalment s'abandona al desig del noi.

IV. Ja al capvespre, després d'haver satisfet el seu desig, quan la pastora es mostra afectuosa, ell se la treu de sobre cridant, la rebutja i li diu que marxi, que no faci tard al mas. Ell agafa el ramat i se'n va cantant una cançó burleta, mentre ella es plany per haver-se deixat enganyar.

BIBLIOGRAFIA

- AGAWU, Kofi. «How we got out of analysis, and how to get back in again». *Music Analysis*, vol. 23, núm. 2/3 (2004), p. 267-286.
- AVIÑOÀ, Xosé. *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial, 1985.
- CASTELLANOS, Jordi. «Narrativa catalana i erotisme, 1862-1936». *L'Avenç*, núm. 123 (febrer 1989), p. 28-33.
- «La Renaixença vista pels modernistes». A: *Actes del Colloqui Internacional sobre la Renaixença*. Vol. 2. Barcelona: Curial, 1994, p. 101-109.
- CORBET, August. «Paul Gilson: Flemish composer». *Music & Letters*, vol. 27, núm. 2 (1946), p. 71-73.
- CORTADA, Alexandre. «Enric Morera». *L'Avenç*, núm. 19 (octubre 1893), p. 295-300.
- GILSON, Paul. *Notes de musique et souvenirs*. Bruxelles: Ignis, 1942.
- IGLÉSIAS, Ignasi. *Enric Morera: Estudi biogràfic*. Barcelona: A. Artís, 1921.
- KRAMER, Lawrence. «Tropes and windows: An outline of musical hermeneutics». A: *Music as cultural practice, 1800-1900*. Berkeley: University of California Press, 1990, p. 1-20.
- MARFANY, Joan Lluís. «Modernisme i Noucentisme, amb algunes consideracions sobre el concepte de moviment cultural». *Els Marges: Revista de Llengua i Literatura*, núm. 26 (1982), p. 31-42.
- «Sobre el significat del terme "modernisme"». *Recerques: Història, Economia i Cultura*, núm. 2 (1972), p. 73-91.
- MORERA, Enric. *Moments viscuts (auto-biografia)*. Barcelona: Gráficas Barcelona, 1936.
- NATTIEZ, Jean-Jacques; ELLIS, Katharine. «Reflections on the development of semiology in music». *Music Analysis*, vol. 8, núm. 1-2 (1989), p. 21-75.
- «Can one speak of narrativity in music?». *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 115, núm. 2 (1990), p. 240-257.

- PENA, Joaquim. *Enric Morera: Assaig biogràfic*. Barcelona: Institució del Teatre, 1937.
- RABASEDA, Joaquim. *Jaume Pahissa. Un cas d'anàlisi musical*. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2006.
- RIESSAUW, Anne-Marie; HARGOT, Jean. «Gevaert, François-Auguste». A: *Oxford music online* [en línia]; *Grove music online*, 2001. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11003>> [Consulta: 20 juny 2020, accés restringit].
- SOLER, Maridès. «La Catalunya ibèrica a “Indíbil i Mandoni” d'Àngel Guimerà». *Journal of Catalan Studies*, núm. 18-19 (2015/2016).

MAURICE RAVEL'S *BOLERO*: A MYSTICAL DANCE HIDDEN BENEATH A SENSUAL BALLET. AN APPROACH TO ITS SYMBOLIC MEANINGS¹

JOSEP MARIA GREGORI I CIFRÉ

Universitat Autònoma de Barcelona

[...] the Perfect One [...] after having divided himself up
in the multiplicity, finds himself again in unity.²

ABSTRACT

Claudio Naranjo's thesis that Ravel's *Bolero* was inspired by a Sufi dance allows us to delve deeper into an interpretative reading of a symbolic message. The relationship between music and number throbs within the rhythmic, melodic, harmonic and timbre parameters of the work's musical discourse. The reiterative return and resurgence of the melody from the pole of the tonic in Ravel's *Bolero* forms the structure of a melodic cone, which ascends, coloured with new incoming frequencies, into a sonorous helicoidal spiral, leading to the luminous metamorphosis of a perfect and absolute realization at the end of this magnificent composition.

KEYWORDS: Maurice Ravel, *Bolero*, music and symbolism, music and number, mystical dance, body and music, 20th-century French music.

1. This study was presented on September 6th, 2020 within the framework of the master's degree "Knowledge, Art and Interiority" offered by the Sinclètica Monastic School, directed and coordinated by Teresa Forcades (OSB). I wish to express my sincere gratitude to Teresa Forcades as well as to María Encarnación Hernández and Maggie Pérez for their collaboration and contribution to making this English version possible.

2. Louis CATTIAUX, *The message rediscovered*, Brussels, Beya, 2005, book x, verse 20; cf. *El missatge retrobat*, Barcelona, Claret, 2007.

EL *BOLERO* DE RAVEL: UNA DANSA MÍSTICA AMAGADA DARRERE UN BALL SENSUAL. UNA APROXIMACIÓ AL SEU SIGNIFICAT SIMBÒLIC

RESUM

La hipòtesi de Claudio Naranjo sobre la inspiració del *Bolero* de Ravel en una dansa sufi permet aprofundir en una lectura interpretativa del missatge simbòlic que, a través de l'òptica de les relacions entre música i número, sembla bategar sota els paràmetres rítmics, melòdics, harmònics i tímbrics del discurs musical de l'obra. El retorn reiteratiu i el ressorgiment de la melodia, des del pol de la tònica, desplega l'estructura d'un con melòdic que ascendeix, acolorit de noves freqüències, en una espiral sonora helicoidal, que mena a la metamorfosi lluminosa d'una realització perfecta i absoluta al terme de l'obra.

PARAULES CLAU: Maurice Ravel, *Bolero*, música i simbolisme, música i número, dansa mística, el cos i la música, música francesa del segle XX.

1. BODY AND MUSIC: THE VOICE AS PROTAGONIST

Our body, the visible part of our souls, or “a portion of Soul”³ as William Blake would say, has been and continues to be considered by most human spiritual traditions as the temple of the Spirit, the holy place where the sacred becomes matter, or incarnates. Thus, in Christian tradition, Mary, human as she was, becomes the model and the paradigm of the reception of the presence of the Spirit, a reception that becomes continuous in her and culminates in the Incarnation.

A brief excursus on the inveterate relationship between body and music, with the voice as protagonist, would lead us to consider the important role that the voice plays in the founding myths of humanity's spiritual traditions. The power of the divine voice is evident in the mythological account of the Creation in the Hebrew tradition, according to which the words uttered by *Elohim* are creative in themselves.⁴ In the Gospel, Jesus – embodiment of the Word – heals with the power of his Word and echoes the Creator's breath in Man⁵ when he declares: “we have played the flute and you have not danced, we have sung songs of mourning and you have not cried”.⁶ Man becomes the sounding board and the instrument which the *Logos* plays with its plectrum.

For the spiritual Man, according to the Pythagorean school, the body was also the sounding board allowing the Harmony of the Spheres to be heard. It was a listening experience that became a *theoria*, that is to say, a *contemplative* expe-

3. William BLAKE, *The marriage of heaven and hell*, ed. Geoffrey Keynes, London, Oxford Univ. Press, 1975, p. 3.

4. Gn 1:3.

5. When I write “Man”, I am referring to Adam, comprising man and woman in one.

6. Lc 7:32.

rience flowing from within the heart of the philosopher, which allowed him to vibrate with the heart of the Universe, and which could probably be related to “l’écoute par le cœur des discours du monde invisible (*khatib al-ghayb*)”,⁷ evidenced by the testimony of Sufi mysticism.⁸

Within the context of the Greek Classical culture, the myth of the Sirens’ song also embodied the power of a metaphysical chant, the hearing of which, however, would bring about either horrific or beneficial consequences. The Neoplatonist philosophers Porphyry and Iamblichus included in their respective biographies of Pythagoras a sentence from the Catechism of the Acousmatics, which defined the *tetractys* – the Pythagorean sacred tetrad – as “la armonía en la que están las sirenas”.⁹ The Sirens’ anthropomorphic body, torso and face have womanlike features. Their voices – eclipsed only by that of the divine Orpheus’ – were described as extremely sharp and entirely devoid of gravity, which has led some cabalists to establish a concordance between the alluring trap of their sonorous attributes and the whistling voice of the serpent in Genesis.¹⁰

The sharp and seducing Sirens’ chant is the enrapturing web of a sexless beauty devoid of physical pleasure and of the capability to procreate. Only through their voices will the suggestive humanity in them become apparent, yet the animal condition of their lower body reveals their impotence: no fundamental is perceived when their high chant is produced. Only Ulysses would know how to satisfy them: counselled by Circe, he would approach them linked to his gravitational weight and to his fundamental harmonics.¹¹

In relation to above mentioned, it may be noted that the iconography of sound in Christian cultures has incorporated these analogies between body and voice emerging from Antiquity. From medieval tunes on the Passion of Jesus to the appearance of the dramatic genres of the Baroque, the musical role which gave voice to the figure of Jesus Christ was always embodied by a male voice with a low vocal tessitura – baritone or bass. The voice of Christ, the foundation stone of every Christian and of the Church, sings the weight, the solidity and the foundation of the Word, the *Logos*.

Likewise, it is interesting to see how in the repertoire of the Baroque dramatic genres, the vast majority of the musical roles representing the Virgin Mary

7. Jean DURING, *Musique et extase: L’audition mystique dans la tradition soufie*, Paris, Albin Michel, 1988, p. 51.

8. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, “L’armonia delle sfere, simbolo di un ascolto contemplativo”, *Materiali di Estetica*, 7 (2002), p. 211-221; “L’armonia de les esferes”, in *Musica Cælestis: Reflexions sobre música i símbol*, Tarragona, URV-Arola, 2012, p. 61-71.

9. JÁMBLICO, *Sobre la vida pitagórica*, XVIII, 82, in David HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, *Vidas de Pitágoras*, Vilaur, Atalanta, 2014, p. 281.

10. Emmanuel d’HOOGHVORST, *Le fil de Pénélope*, Paris, La Table d’Émeraude, 1996, p. 83-89; *El fil de Penélope*, Barcelona, Claret, 1999, p. 73-78.

11. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, “El canto de las sirenas: reflexiones en torno a un símbolo musical”, in Margarita VEGA RODRÍGUEZ and Carlos VILLAR-TABOADA (eds.), *Música, lenguaje y significado*, Valladolid, SITEM-Glares, 2001, p. 221-231.

were assigned to the contralto male range of voice (the male *altus*), such roles being only rarely or never written for sopranos. In this case, setting aside moral and sociological aspects, it is likely that we find ourselves before another symbolism of timbre tone which, perhaps in its origin, was intended to avoid any type of sound association between the Genesis serpent's high-pitched voice and Mary's human voice.

Music wanders in an invisible way, just as energy does in the Universe. Not only does the power of its waves interact with the physical body, but its resonance also has the capability of penetrating deep into the most hidden domains within our souls. Music is able to set in motion the ontological foundation on which Man was created.

Igor Reznikoff considers St. Augustine knowledgeable of this experience, owing to the fact that when he defined music, first as *ars bene modulandi* and later as *ars bene movendi*,¹² he did so thanks to his knowledge of the power of music, to the extent of setting into vibration the nucleus of the being.¹³ Nevertheless, ancient Orphic and Pythagorean traditions – the latter conveyed by Plato – already witnessed the perceptive awareness of the emotional power of *ethos* on music and on the *psyche*, that is to say, the human soul.

The perception of these unseen effects manifests itself in the body, thanks to the expansive irradiation of this concealed vibration, which expands from the core of the soul, stirring the spirit and channelling what cannot be uttered. The spirit then transforms this communication into emotional awareness. The body will eventually be in charge of channelling, through our senses, the forthcoming signals of the commotion originating inside.¹⁴

A further demonstration of one of the ontological laws that show the exterior world to be the objectification of the inner world became evident in the research carried out by Dr. Masaru Emoto on the effect of music on water molecules. He stated that the organic structure of molecules in water is directly affected by the influence of the harmonic structure of the music involved.¹⁵ In accordance with the aforementioned reactive effects, it is easy to recognize the power and influence of music on the development and vertebration of awareness, as well as on the cellular structure of the physical body. In addition to Dr. Emoto, other researchers have also set about finding analogies and interactions between

12. St. AUGUSTINE, *De Musica*, I, II, 2-3 and I, III, 4. Cf. *Obras completas de San Agustín*, vol. XXXIX, Madrid, BAC, 1988, p. 73-78.

13. In this regard, see Igor REZNIKOFF, "On primitive elements of musical meaning", *The Journal of Music and Meaning*, 3 (2004-2005), section 2.3. The adverb *bene* in the Augustinian definition seems to give music not only the moral complement of a movement of correctness and quality, but also the goodness, beauty and truthfulness – *bonus, bellus et verus* – that are implicitly integrated in the fulfillment of its noble objective.

14. Cf. Aleksei NIKOLSKY, "¿Cómo funciona la emoción musical?", in Teresa CASCUDO (ed.), *Música y cuerpo: Estudios musicológicos*, Logroño, Calanda, 2015, p. 211-240.

15. Masaru EMOTO, *Messages from water*, Tokyo, Hado Kyoiku Sha Co., 1999; cf. *Mensajes del agua: La belleza oculta del agua*, Barcelona, La Liebre de Marzo, 2003, p. 73-91.

music and the development of the physiological structure of our bodies' organs.¹⁶

Music, springing as if it were an echo or resonance from the Fountain of Life, behaves like the word of God, which "secretly conveys its light to the soul before enlightening the spirit".¹⁷

2. OUR BODY DANCES WITH THE UNIVERSE

Life is like a dance, and the energy of the Universe dances within it, from the macrocosm to the microcosm. Stars, planets, the wind and the sea, the birds and the bees, the chemistry in cells, and atoms and photons all dance about under the ebb and flow of the energy fields that move the universe. And not only do they dance: they sing as well. The Universe sings from the macrocosm of the Harmony of the Spheres to the microsonic frequencies in the quantum energy in DNA, under whose frequencies the chant of a luminous body as it is meant to be is woven.¹⁸

Let us talk, then, about the effects of sound on matter and, therefore, on the body. Experiments carried out on cymatics show that the vibrational frequency of sound waves arranges matter and gives it shape. The vibrational sound applied to solid matter like flour or salt, and even to a liquid when placed on a flat surface, leads to the creation of geometrical patterns based on the vibrational frequency of sound.¹⁹

The change in shape takes place according to the frequency of the vibration in the waves. It should be noted that an apparent instant of chaos or of the undefined is produced between one shape and the other, until a new one comes forth. As the vibration increases the sharpness of its frequency, the shape becomes more complex, thus indicating that the complexity of the shape adapts itself to the complexity of the vibration. Hence the importance of quality in the fractal range of harmonic sounds and of the morphological effects they exert, not only on the physical body, but also on the body of energy that surrounds it.

Thanks to the advances in energy medicine, we now know that our physical body is wrapped in an energy body of electromagnetic origin, with which it is closely linked, and that the intervention of one of them on a certain point of the other produces a holistic interaction in the intervening one. This leads us to con-

16. Armin HUSEMANN, *The harmony of the human body*, Edinburgh, Floris Book, 1994, and *Human bearing and the reality of music*, Massachusetts, Steiner Books, 2013.

17. Louis CATTIAUX, *The message rediscovered*, Brussels, Beya, 2005, book XVIII, verse 67; cf. *El missatge retrobat*, Barcelona, Claret, 2007.

18. Susan ALEXJANDER and David DEAMER, "The infrared frequencies of DNA bases: Science and art", *IEEE Engineering in Medicine and Biology Magazine*, 18, 2 (March-April 1999), p. 74-79.

19. See the video of Dr. Hans Jennyn, a pioneer in cymatic studies: <https://www.youtube.com/watch?v=W6PSA5bYTxs>.

sider that the effects of the perception of music on the complexity of molecular structure of the physical body are already produced in the biofield or electromagnetic structure of the energy body.

The invisible data which music conveys through its sound frequencies interacts with electromagnetic waves in the biofield, which behaves like a receiver antenna that transfers music's invisible message to the physical body. The body bears testimony to its reception by means of sensations, emotions or reactions, which the body itself exteriorises in different ways.

The acoustic and vibrational complexity of a piece of music, that is to say, the arrangement of sound emerging from the harmonic and the contrapuntal language, together with the disposition of its harmonic and fractal range, creates patterns of vibrational interference that interact with the energy field which the physical body projects into its electromagnetic biofield.

The dynamic level which such interaction may reach becomes extremely impressive and evident when the phenomenon of musical improvisation occurs. When musicians gather in order to improvise, what assembles them is their biofields. They are in charge of facilitating the musical information, so that it may be transmitted instantly among the musicians without the need of previous rehearsals.²⁰

This would lead us to conclude that the effects which the vibration of sound exerts on the very structure of the human body by means of the synchronization with the energy circuit of a person's biofield influence the overall balance of the organism's reharmonization, restoring disarrangements or making sound information circle over energetic zones which may have been blocked. This is shown in Fabien Maman's research on the effects that sound vibrations have on the cellular regeneration of the body and on its magnetic field when they are produced with diapason ranges.²¹ Thanks to the advances in bio-energetic medicine and quantum physics, we are able to extend the old Platonic postulate which states that "music is the medicine of the soul" by saying that "music is the medicine of the soul and of the body as well".

But how is the connection between the physical body and the vibrational energy that surrounds it produced? In his research on the energy body, Dr. Manel Ballester and his team – to whose observations I am greatly indebted – have contributed to the discovery of the interrelationship between magnetic fields and proteins situated on the cellular surface acting as reception and emission antennas.²² In recent studies on the heart's electromagnetic fields, it has been observed that what allows it to stay alive is not the so-called mechanism of ventricular al-

20. It may be said that the phenomenon of musical improvisation has long existed, extending from medieval music to the magnificent performers of the 19th century and to jazz, modern music and popular music in the 21st century.

21. Fabien MAMAN, *The role of music in the twenty-first century*, Redondo Beach, Tama-Dō Press, 1997.

22. Cf. Manel BALLESTER-RODÉS, Francesc CARRERAS-COSTA, Teresa VERSYP-DUCAJU, Montserrat BALLESTER-RODÉS and Davendra MEHTA, "Field dynamics in atrioventricular activation. Clinical

ternation but rather the reception of an exterior magnetic impulse, which is in charge of establishing the ventricular rhythm's interconnection, in such way that when its reception is interrupted the heartbeat stops.²³

Nowadays, energy medicine acknowledges what Hindu tradition has known since ancient times, namely that the link between the electromagnetic field and the physical body is channelled through a number of focal points or centres of energy, called *chakras* by that tradition. Through its energy swirls, the body enters into harmony with vibrational energy in its surrounding area and, therefore, with the dance of the energy flowing in the Universe.

That is the reason why life in Man, as in all other living organisms, is the result of the continuous exchange of energy, through its magnetic fields, with the energy that moves the Universe. Humans' threefold nature of body, soul and spirit acts as the intersection in this exchange. Man, however, is summoned to participate in the most profound dimension of this energy dynamics because he possesses within himself the potential to participate in the instant-space-eternity dimension, coming from the same chronological dimension which limits him.

Having said this, we shall now seek to show how Maurice Ravel's *Bolero*, similarly to the way in which the body becomes the soundboard and vibrational cord of the energy frequency within the Universe's diapason, weaves a sound expansion which, vertebrated from the base of the fundamental note, spins like a dervish dance, spiralling timbre mutations, until the summit of its cone reaches a bountiful harmonic state in which sound turns into light.

3. THE CONCEPTION OF *BOLERO*: A MYSTICAL DANCE BENEATH A SENSUAL BALLET

Why did Ravel give this piece the name of *Bolero*? We know that the dance by this name became popular in Castille and in the south of the Iberian Peninsula around the middle of the 18th century and that it was accompanied by the guitar and castanets. Nevertheless, the term's etymology seems to suggest that it derives from "voleo", that is to say, from the "vuelo aéreo" (aerial flight) of the dance.²⁴ *Bolero* was conceived by Ravel between the months of July and October of 1928 as a piece of ballet music inspired by Spanish popular melodies. It was commissioned by Ida Rubinstein, a former ballerina of Sergei Diaghilev's ballet.

Its premiere took place on the 22nd November 1928 at the National Theatre of the Opera in Paris, with a picturesque Spanish-like choreography. Ida Rubin-

evidence of a specific field-to-protein interaction", *Medical Hypotheses*, 124 (2019), p. 56-59; and see Ballester's communication at <https://www.youtube.com/watch?v=2Vt3p5xiDsw>.

23. James L. OSCHMAN and Nora H. OSCHMAN, "The heart as a bi-directional scalar field antenna", *Vortex Science and Technology*, 2, 121 (2015).

24. Elvira CARRIÓN MARTÍN, "El origen de la escuela bolera. Nacimiento del bolero", *Danza-ratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, 12 (2019), p. 30-44.

stein danced on a round table, while at her feet a circle of male dancers showed their ardent desire to possess her in an all but endless crescendo which culminated in a final ecstasy. This choreography led, with slight variations, to Maurice Bejart's *Bolero* and others that followed.

Beginning with that first choreographic reading, the expressive force of the upheaving crescendo in the intensity of the timbre and sound acquired the representation of the birth and gradual development of the formation of a genesic energy of passionate character which, in the image of the progressive inflammation of a loving possession, finds its culmination in the final climax that leads to the outburst of an orgasm. Without a doubt, this message lies implicit in the choreographic interpretations of *Bolero* that have been made since then.

However, the meanders in the river of fire through which human love flows and finds its means of expression are nothing but an unconscious objectivity of the divine Eros, whose love interpolates us from within our human condition. The arrow of Eros, the first of the gods and an archer, just as Annik de Souzaenelle established, "embrasse la totalité de l'expérience amoureuse" and "si dévoyée soit-elle au départ de nos vies, peut à chaque instant retrouver la voie de sa juste cible, son axe créateur, qui l'appelle."²⁵

The quest for information on *Bolero* led me to an article by Claudio Naranjo – psychiatrist, disciple of Fritz Perls (founder of Gestalt therapy) and also a musician – where, in spite of not citing the source, he stated the following:

He tenido noticia de que Ravel tuvo contacto con un grupo sufi en Túnez, y que su bolero fue compuesto como un dhikr –esto es, como un medio de evocación de lo divino–. Así como un dhikr verbal es una fórmula que se repite una y otra vez con la intención de recordar a Dios más y más profundamente, también podemos utilizar el bolero para profundizar e intensificar una concentración en lo divino, y para quien lo intente no cabrá duda de que el estallido musical final expresa un éxtasis.²⁶

Naranjo's suggestion opened the door to the reading, in the dance of *Bolero*, of an image resembling the dance of divine energy which, like an underlying sap, nurtures the "Beginning" (*Bereixit*) that lives within us, the Image that roots us, awakened in our hearts as an impulse energized by a love force, so as to elevate in a spiral, ascending to the culmination of Man, fully replenished with his body of light – the second body which Saint Paul mentions when he says: "an animal's body is planted and a spiritual body is resurrected".²⁷

That is why I perceive that Claudio Naranjo's words open the door for a focus on new considerations concerning the senses or the symbolic message that this

25. Annick de SOUZENELLE, *L'arc et la flèche: Merveilles de l'Éros*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 10; cf. *L'arc i la fletxa: Meravelles de l'Eros*, Barcelona, Claret, 2016, p. 12.

26. Claudio NARANJO, "Forma significativa en el *Bolero* de Ravel", *Revista de Música, Arte y Proceso*, 8 (1999), p. 21-26.

27. 1 Co 14: 44.

piece of music seems to have, far beyond its conventional meaning. Could the design of the structure of its harmonic, rhythmic, melodic and timbre parameters be read in this way? Here we would then have an invitation to contemplate *Bolero*, which we have surely heard so many times, within the fragrance of a subtle gaze.

4. THE MUSICAL STRUCTURE: FROM SOUND TO LIGHT

The first thing that astounds us, from a musical point of view, is the omnipresence of the tonic in its quality of fundamental tonality, all along the composite discourse. The sound discourse develops around it as if it were a gravitational axis from which the music emerges and to which it returns at its ending.

With respect to its metric structure, *Bolero* is written in a single movement containing 340 bars, divided into 18 sections numbered by Ravel and preceded by an unnumbered one. The correlative distribution is as follows: 20 bars (section [0]) + 306 bars (sections 1 to 17; with 18 bars each) + 14 bars (section 18) = 340 bars [$3 + 4 + 0 = 7$].

4.1. THE AXIAL VALUE OF THE HARMONIC BASE

Bolero is exceptional in that it presents the line of its harmonic discourse in circles over and over again, in a continuous and repeated way, on the perfect major chord of the fundamental tone (C major). This fact led Claudio Naranjo to consider:

El primer significado que discernimos es de la tónica, tan reiterada en él. Puedo decir que la tónica es el “hogar musical”, la base de todo lo que la música dice, fondo omnipresente, comienzo y fin esperado que evoca en nosotros la base, el alfa y omega de todo: lo Divino.²⁸

Basically, the whole journey through the harmonic discourse of *Bolero* rises over the gravitational weight of the tonic in a constant and indefectible way, from the first pianissimo (with the pizzicato of the violas and cellos) to the culmination of the last fortissimo of the orchestra's tutti, except for a modulation of 8 bars in E major, which is performed before the final cadence of the piece.

The harmonic pedal persistently hammers over the articulation between the tonic (C) in the first beat of the bar, and the 5th of its chord, the dominant (G) in the second and third beats, to fall on the tonic in the following bar, thus reproducing it until its conclusion.

The presence of this quite unusual phenomenon in Western music allows the reading of the omnipresent weight of the “pedal note” that sustains it in this

28. Claudio NARANJO, *La música interior: Hacia una hermenéutica de la expresión sonora*, Barcelona, La Llave, 2015, p. 84-85.

infrangible tonal line, accompanying it like the drone (*bourdon*) of a Tibetan's mantra plainchant or, in the case of Ravel having been inspired by a Sufi dance, like the drone of a *dhikr* being sung.

In musical traditions linked to prayers, the drone represents, under a sonorous structure, the basal reference to the divine foundation and, at the same time, it evokes an image of the oneness reached at the unison upon which the glory of the human chant rises, as could be the case of a melodic ornament. According to a certain Sufi tale, "une vieille femme émerveillée d'entendre toujours son époux jouer sur son 'ney' la même note s'étonna, lors d'un concert donné dans son village, que la musique provienne d'une multitude de notes produites par de nombreux musiciens, à quoi l'homme répondit: 'Oui, ma chérie, eux, ils cherchent!'..."²⁹ This persistence of the drone in *Bolero* seems to indicate both the fundamental weight upon which the sound discourse rises, as well as this discourse's continuous reintegration into it.

Hence, to our understanding, Naranjo's accomplishment is to consider the fundamental note as the "musical home" of *Bolero*. This very idea leads us to read in this "musical home" of the tonic, a sonorous symbol of the sacred "place", *makom* (Gn 28:17), the soil of the "kingdom", *malkut*, from where the roots of the *sephiroth* tree rise in the Hebrew tradition. This "place" is also positioned on the first of the seven *chakras* in the Hindu tradition, from which energy ascends to reach oneness in the matrix of the unifying silence of the seventh.

From a harmonic standpoint, it is equally surprising – in a piece supported on the consistent stability of the pedal on C major – to observe the modulation to E major produced between bars 327 and 334, at the start of section 18. The natural harmonic modulation, according to the scale of C major, would have led to degree III on the scale, that is, E minor. This seems to be due to an aspect of signification: after 326 bars based on the harmonic stability of the tonic, modulating to a natural degree III would have weakened the solidity of the harmonic message which transmits the discourse. This would be even more so in the final phase leading to the climax, reached both by the dynamics – placed on total fortissimo (*ff*) – as well as by the timbre palette of the orchestra, rich in colour following the appearance of theme B in section 17.

After this single modulation, the piece recovers the fundamental tonality, C major, in its four last bars (335-338). In the next to last bar of *Bolero* (339), Ravel writes a plagal cadence on F minor in order to seal the final conclusion in the tonic. In the aim of carrying out this cadence, he makes use of a modal interchange with the degree IV of C minor,³⁰ which allows him to present, in the next to last bar, a sort of harmonic compression of the synthesis of theme B at the end of the vibrant metamorphosis that leads to the end of the piece.

29. Annick de SOUZENELLE, *L'arc et la flèche: Merveilles de l'Éros*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 62; cf. *L'arc et la fletxa: Meravelles de l'Eros*, p. 55.

30. It is a melodic pattern written from the 6th interval of the minor melodic scale of A flat (natural Locria 2).

The sound compression in this final cadence may offer an interesting reading from a symbolic point of view. What takes place in this last bar is significant. It is usually read as the downfall which precedes the final burst of ecstasy. However, this downfall could be interpreted, from the standpoint of alchemic symbolism, like the last dissolution that precedes the final clotting, fruit of the continuous inner mutations in Man, represented in theme B alongside the fight within the animalistic drives in his soul. This fight “with” – and not “against” – is what allows him to reach, with the help of Divinity, a complete purification before becoming a living soul within the solidity of his new spiritual body.

4.2. THE RHYTHMIC CELL AND THE RITORNELLO

Bolero is written in the ternary beat of 3/4 and its rhythm is articulated on a cell built on two motifs. The first one, played on the snare drums, is two bars long and articulated by 24 notes, 10 in the first bar and 14 in the second. The second motif, interpreted by double basses, cellos and violas, becomes the rhythmic base of the entire harmonic discourse and is closely linked to the melody.



FIGURE 1. *Bolero*: bars 1-2.

SOURCE: Own elaboration.

Let us to try to come closer to a symbolic reading of its presence by centring on the results of its numerical values. The first rhythmic motif repeats itself a total of 169 times between bars 1 and 338, making 4,056 percussion sound strokes, to which 8 final articulations of bars 339 and 340 must be added. The total count is thus 4,064 articulation points, with 5 being the numerical value of the following figure ($4 + 0 + 6 + 4 = 14$ and $1 + 4 = 5$), a number traditionally associated with the measure of the human being.

Within the frame of the ternary time signature, the second rhythmic motif makes the first pulsation correspond with the tonic note (I: C) and the other two with the dominant (V: G). All along the piece, the number of its metric pulsations reaches the figure of 1,020 ($340 \text{ bars} \times 3 \text{ beats} = 1,020$), from which we must deduct the two quarter note final rests in the last bar. The final result is thus 1,018 pulsations, giving 10 or 1 as a result, being the sum of its factors ($1 + 0 + 1 + 8 = 10 = 1$), a number traditionally associated with both the divine plenitude (10) and the wholeness of the One (1), basis and foundation on which the life of Man (5) is articulated.

A symbolic look into the rhythmic language of *Bolero* would also lead us to observe the way in which the becoming of Man (5) is articulated, bar by bar,

measured in 7 ($3 + 4 + 0 = 7$), over the ternary basis of the divine rhythm (3), while the rhythm of the becoming of Man (5) fluctuates alternatively between the metric measure of the first rhythmic motif of the odd bars (whose value equals 10) and the even ones (whose value equals 5), inside the two bars which constitute the measure of the ritornello. It is just as interesting to see that in the binary measure of the ritornello, the numerical values of the fundamental rhythm – symbol of perfection and divinity ($3 + 3 = 6$), and of the overlapping rhythm of the box – symbol of Man ($10 + 14 = 24$ and $2 + 4 = 6$) – reunite in a happy analogy.

From beginning to end, the ritornello marks the vital cycle of *Bolero*, the rhythmic cycle within which Man and God blend beneath the beating of the Spirit. The numerical representation of the presence of the ritornello by means of its number of bars offers the following result: 4 bars (first ritornello) + 36 bars (18 ritornellos $\times$ 2 bars each) + 4 bars (last ritornello) = 44 ritornello bars, and 44 is the same as 8 ($4 + 4 = 8$). Framed within Christian symbolism, the number 8 is associated with the resurrection of Christ and the very design of the figure seems to evoke, in its intrinsic verticality, the assumption that the measure of the *Verbum* (“the Word”) (8) shapes the unreachable and limitless dimension of infinity (∞). May we not read in the iterative presence of the ritornello an image of the omnipresent heartbeat of the divine nature in the heart of Creation and within the deepest awareness in Man, as well as in the indefectible persistence of its devoted wish to guide Man to his apotheosis and glorification?

On the other hand, the measure of Christ (8) – the true Image of God – and the measure of Man (5) – created in the image of the Image of God, just as is taught by Origen³¹ – seem to show up during the display of the four bars in the last ritornello (335-338) which, from a formal standpoint, reflects like a mirror the ritornello in *Bolero*’s prelude, from the upper circle of the spiral in the sound cone.

This ritornello, which precedes the final cadence, seems to summarize in its 4 bars the interaction between the measures of Christ and Man within the orchestral density that surrounds it. The sum total of notes that make up the sound body of the orchestra’s tutti offers this evocative outcome:

- bar 335: 377 notes ($3 + 7 + 7 = 17$ and $1 + 7 = 8$)
- bar 336: 482 notes ($4 + 8 + 2 = 14$ and $1 + 4 = 5$)
- bar 337: 374 notes ($3 + 7 + 4 = 14$ and $1 + 4 = 5$)
- bar 338: 482 notes ($4 + 8 + 2 = 14$ and $1 + 4 = 5$)

31. Origène: *Homélies sur la Genèse* (Paris, Les Éditions du Cerf, 1976, “Sources Chrétiennes”, 7bis), Homily I, 13, 57-65: “Donc, ‘Dieu fit l’homme, il le fit à l’image de Dieu’. Il nous faut voir quelle est cette image de Dieu et chercher à la ressemblance de quelle image l’homme a été fait. Car il n’est pas dit que Dieu fit l’homme à son image ou à sa ressemblance, mais qu’il le fit à l’image de Dieu. Quelle est donc cette autre image de Dieu à la ressemblance de laquelle l’homme a été fait ? Ce n’est peut-être que notre Sauveur : il est ‘le premier-né de toute créature’ ; de Lui il est écrit qu’il est ‘la splendeur de la lumière éternelle et la forme visible de la substance de Dieu’ [...]”.

The sum of the 4 bars being 1,715 notes ($1 + 7 + 1 + 5 = 14$ and $1 + 4 = 5$). Number 8, symbol of the incarnated divinity, precedes the three measures of the incarnated humankind, just like the indisputable suggestion that Christ (8) is the model according to which Man (5) lives the triple transformation – in body, soul and spirit – which will lead him to the apotheosis of the birth of his spiritual body, in a luminous burst of exuberant joy.

4.3. THE MELODIC DRAWING

Ravel drew the melodic design of *Bolero* with two themes built, respectively, on two motifs. Theme A is presented without any accidental alteration, within the scope of a major ninth, through a syncopated narrative which, originating from the tonic (C), circulates through the dominant (G), the subdominant (F) and the supertonic (D), then returning to the tonic.

The theme develops along 16 bars – (A1 8 + A2 8), ($1 + 6 = 7$) – throughout the 42 notes in A1 and 59 notes in A2, that is to say, with a total number of 101 notes. Theme A presents itself 9 times, so the numerical factor of its intervention results in nine hundred and nine ($9 \times 101 = 909$), being 9 the sum of its factors ($9 + 0 + 9 = 18$ and $1 + 8 = 9$).

It should be noted that melody A starts and ends in the tonic (C) and emerges from its core, as if it were an emanation that sings from within the liquid horizontality of the melody unfolded in the time of the becoming, the nature of its condensed state within the solidity of the tone in the fundamental.



FIGURE 2. Theme A1. *Bolero*: bars 5-12.

SOURCE: Own elaboration.

In the first section of the melody (A1), it emerges from the tonic and prolongs itself in its surroundings (bars 1-2), magnetized by the attraction that the harmonic pole, from which it comes, exerts on it. From its first phrase, A1 shows the perfume of the modality that inspires it: the Lydian scale of F within the key of C major. It is thus announced in the second bar by the A note in the melody, in spite of remaining at the tonal base of C. A shift directs it towards the dominant (G) (bars 3-5), to take up again the tonic (bar 6) and establish itself in the dominant (bars 7-8), giving the sensation that the theme has not completed its journey and that it will go on.



FIGURE 3. Theme A2. *Bolero*: bars 13-21.
SOURCE: Own elaboration.

The second section of the melody (A2) is built on the dominant (G): it evolves from the dominant of G (D, bars 9-10), arrives at the subdominant of C (F, bars 11-12), and returns to the dominant of G (D, bars 13-15) and then to the dominant of C (G, bar 16), finally reversing to the “musical home” of the tonic (C), the source from which A1 emerged at the beginning. It is interesting to point out that the modal perfume in the Lydian scale of F, despite the drone in G, becomes quite evident in this second part of A, when the melody is set at the subdominant (bars 11-12).

The reference to the tonic (C) is heard on 9 occasions in the interior of A1, and on 10 in A2. They are 19 “instants” of the sounding presence of the tonic in the horizontality of the melodic discourse, which do nothing but remind us of the melody’s connection to its primordial source. The impregnation of the tonic in the melody’s design shows the unfolding of the solidity of its foundational and axial value in the outcome of the melodic dimension which sings it, unfolding in time. However, it is equally interesting to notice the coincidence between the numerical value of the aforementioned presence of the C note in theme A (19, and $1 + 9 = 10$, $1 + 0 = 1$) and the synthesis of the rhythmic pulsations (1,018, and $1 + 0 + 1 + 8 = 10$, $1 + 0 = 1$), in the bass of the drone, as we have previously pointed out.

Theme B is also present on 9 occasions in the course of the piece, with a numerical value of 783 notes ($87 \times 9 = 783$), giving 9 as the sum of its factors ($7 + 8 + 3 = 18$, and $1 + 8 = 9$), in consonance with the numerical value of theme A.

The two melodic motifs in theme B (B1 and B2) have an extension range of two octaves and one semitone, practically twice as much as in theme A. Its design also develops along the 16 bars, through the 43 notes in B1 and 44 notes in B2, being 87 the total number of notes which draw this melody, whose numerical value is 6 ($8 + 7 = 15$ and $1 + 5 = 6$).



FIGURE 4. Theme B1. *Bolero*: bars 41-48.
SOURCE: Own elaboration.

The melodic unfolding of theme B is not produced on the tonic (C) but rather on the drone of the subdominant (F). The sequence of the scales on which this melody is built is as follows:

- B1 a) F major scale (bars 1-4); b) F minor harmonic scale (bars 4-8).
- B2 c) F minor melodic scale (bars 9-13); d) F minor natural scale, equivalent to the C Phrygian scale (bars 14-16).

The expressive effect of this second theme is extraordinary and it would appear to fit in well with the symbolic gaze we are trying to suggest.



FIGURE 5. Theme B2. *Bolero*: bars 49-57.

SOURCE: Own elaboration.

In theme B, it is obvious that C behaves as a tonic from the harmonic base, but it is nevertheless also evident that in this part C assumes the dominant role of F, since the melody is built on four scales of F. This is what makes it lose resolution weight during the displays of theme B, in spite of the omnipresence of the tonic (C) in the harmonic base of the orchestral discourse, since the melody, relegated to the key of F, sings with a different colour from the one in the fundamental, whose dominant is precisely C. This duplicity in colour seems to confer upon theme B a mysterious touch.

The melodic distancing of the tonic in theme B becomes explicit from the very first note: B flat. This note, B flat, is repeated 5 times in the first phrase of theme B, 4 in the second, 3 in the third and none in the fourth, its presence diminishing until fading away as the melody gets closer to the tonal source (C) and coming to an end as it returns to its “musical home”.

This detachment from the source, which B flat prompts from the first phrase in theme B, practically turns into a rupture upon reaching the melodic limit of D flat, just to strike 11 times inside the second phrase in theme B, before descending to E (the degree VII of F, and the III of C as well). It is worth noting that the melodic scope between the initial and final notes of the two phrases in theme B1 is that of B flat-E, a diminished 5th, the celebrated tritone to which medieval theoreticians gave the name of “diabolus in musica”.

The second melodic motif of theme B begins very much like A2, from note D. Its phrases draw a progressive descent by successive intervals in the natural scale of F minor (C Phrygian), to its reunion with the tonic of the fundamental tone (C).

A symbolic gaze would lead us to read in this melodic drawing in theme B

an evocative retreat of Man from his divine source deep within himself, driven by the unconscious energies pulsating from his animal soul, which now dominate or control him. His level of withdrawal – described in the myth of the Fall (Gn 3) – comes close to the levels of fracture – represented in the melody by D flat – but the progressive descent towards the depths of his conscience traces the path of the inner mutations which will guide him back to the ontological source that, from the tonic, sustains him and vivifies him.

In previous lines, we were suggesting that the numerical value of this melody could be represented by the number 6, a figure that, as René Allendy points out, “marca esencialmente la oposición entre la criatura y el creador en un equilibrio indefinido”.³²

If in theme A we heard Man linked to his divine source – Man on the seventh day of Creation (Gn 2:3) – in theme B we can perceive the echo of Man exiled from himself and coated by “tunics of skin” (Gn 3:21), that is to say, moved away from his ontological rules and driven by the unconscious pulsations of his animal soul, in a state of regression on the sixth day of Creation.³³

It is also interesting to observe that when *Bolero* introduces the last display of theme B in the interior of the ritornello before the final burst, it modifies the second part of the melody and styles it throughout the 91 notes (bars 324-340), with which its numerical value comes to achieve plenitude ($9 + 1 = 10$ and $1 + 0 = 1$) as a result of the encounter with the tonic of the final bar. Thus, its numerical value rejoins the numerical value in theme A.

The melodic synthesis in theme B may also be read in a summarized way, in the cadence of bar 339. Just as we pointed out earlier, when dealing with the orchestral density of the cadence in the ritornello, the melodic collapse which draws the design could be read as the last symbol of the disintegration of the animal body before reaching its sublimation within the spiritual body. All this leads us to make some brief considerations on the timbre of the luminous journey of *Bolero*.

4.4. THE ORCHESTRAL RAINBOW

For the orchestration, Ravel used a tonal palette of 45 colours, made of 17 wooden, 12 brass, 9 percussion, 2 harmonic and 5 string instruments. It should be considered that the number of instruments with which Ravel depicts the sounding skin of this dance agrees with the number which Hebrew gematria attributes to Adam (אדם), all of Humankind, men and women: $45 = (\aleph) 40 + (\daleth) 4 + 1 (\varepsilon)$.³⁴

32. René ALLENDY, *Le symbolisme des nombres*, Paris, 1948, quoted by Jean CHEVALIER and Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1991, p. 919-920.

33. Cf. Annick de SOUZENELLE, *Pour une mutation intérieure*, Paris, Dervy, 2003; *Per una mutació interior*, Barcelona, Claret, 2019, p. 64-68.

34. Annick de SOUZENELLE, *Alliance de Feu: Une lecture chrétienne du texte hébreu de la Genèse*, vol. I, Paris, Albin Michel, 1995, p. 57.

As *Bolero* advances, the timbral range of the drone's harmonic unit is coloured and expanded in every new section. New instruments and new octaves overlap their colours, as if all the octaves unfolded by the instruments were embraced in the nuclear unison of the harmonic fundamental cell. Indeed, it is a true timbral wonder!

From the flute, the instrument closest to the acoustic purity of the sinusoidal line, up to the final tutti, Ravel manoeuvres the instruments in the orchestra, sometimes as soloists and at other times in pairs or groups, seeking to obtain new colourations by mixing their timbres. On the other hand, when he presents an instrument as a soloist, he usually does so by exploring an unusual tessitura in it, with the aim of painting new ranges of timbre colours. The treatment Ravel gives to instruments makes this piece a veritable treatise on orchestration.

The sum of colours in the rainbow is represented in the timbral arches of the successive advancing curves, coloured with new timbres within a luminous spiral rising with new chromatic and harmonic octaves from the nucleus of the sinusoidal foundation towards the birth of light in the last bar.

BY WAY OF A CONCLUSION

Claudio Naranjo's hypothesis that *Bolero* was inspired by a Sufi dance is quite plausible, considering the symbolic aspects which we have described as impregnating its rhythmic, melodic, harmonic and timbral parameters.

The ballet dances all the time on the divine gravitational nucleus that supports it and that is conveyed in the rhythmic cell, prompting its pulsations from beginning to end, as in the weight of the harmonic base which indefectibly sustains it. The melody is born from the tonic in theme A, departing from it thereafter, in theme B, like a symbol of the regression in human nature – dominated by the pulsations of Man's animal soul – to the state of the sixth day, according to the myth of the Exile.

The reiterative return and resurgence of the melody from the pole of the tonic unfolds the structure of a melodic cone which ascends, coloured with new frequencies, in a sonorous helicoidal spiral, leading to the luminous metamorphosis of a perfect and absolute realization. The ascending progression of the set of parameters in *Bolero* turns it into a sort of sonorous metaphor of the spiral which draws the swirling in a Sufi dance. Analogously, such a metaphor could be related to the vibrational energy column that ascends from the foundation *chakra* to the most subtle one, the crown *chakra*, summit of the head or "womb to the skull" and door of the "path" of the Taoist tradition,³⁵ where the germination takes place and the divine seed flourishes in Man.³⁶

35. In Greek mythology, Pallas Athena was born from the head of Zeus. Annick de SOUZENELLE, *La Parole au cœur du corps*, Paris, Albin Michel, 2017, p. 81; *La Paraula al cor del cos*, Barcelona, Fragmenta, 2021.

36. "La lumière est la rencontre d'Elohim et de יהוה. Le lieu de la rencontre est l'Homme qui, s'il coordonne et catalyse, accomplit le divin ; et la lumière éclate": "Light is the meeting of Elohim

From the perspective of this symbolic gaze, the conception of *Bolero* also brings about a musical evocation of the most mysterious journey to which Humankind is invited: that of the germination of the Divine Image, according to which Man was created, and which would lead him to the acquisition of the spiritual body, alluded to by Saint Paul in 1 Cor 14:44.

In the resurrection of Christ, Christian tradition exemplifies the archetype of the assumption of this glorious body.³⁷ The Tibetan Buddhist tradition also gathers the testimonies of the transfer of sanctified lamas to the “coming world”. Just as was quoted by Eric Edelman, “su cuerpo se reabsorbe en la esencia luminosa de los elementos que lo han creado y su cuerpo físico se funde en luz y desaparece completamente”.³⁸ Ravel’s *Bolero* seems to sing, under the beat of the divine essence of the Universe which guides Mankind into reaching the One, who, as Louis Cattiaux said, “can only be named by silence”.³⁹

BIBLIOGRAPHY

- ALEXJANDER, Susan; DEAMER, David. “The infrared frequencies of DNA bases: Science and art”. *IEEE Engineering in Medicine and Biology Magazine*, 18, 2 (March-April 1999).
- AUGUSTINE, Saint. *De Musica*. I, II, 2. In: *Obras completas de San Agustín*. Vol. XXXIX. Madrid: BAC, 1988.
- BALLESTER-RODÉS, Manel; CARRERAS-COSTA, Francesc; VERSYP-DUCAJU, Teresa; BALLESTER-RODÉS, Montserrat; MEHTA, Davendra. “Field dynamics in atrioventricular activation. Clinical evidence of a specific field-to-protein interaction”. *Medical Hypotheses*, 124 (2019), p. 56-59.
- BLAKE, William. *The marriage of heaven and hell*. Ed. G. Keynes. London: Oxford Univ. Press, 1975.
- CARRIÓN MARTÍN, Elvira. “El origen de la escuela bolera. Nacimiento del bolero”. *Danzararte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, 12 (2019), p. 30-44.
- CATTIAUX, Louis. *Le message retrouvé*. Paris: Dervy, 2015. [First edition, Paris: Denoel, 1956] [English edition, *The message rediscovered*. Brussels: Beya, 2005; Catalan edition, *El missatge retrobat*. Barcelona: Claret, 2007; Spanish edition, *El mensaje reencontrado*. Barcelona: Herder, 2011]

and יהוה. The place of encounter is Man who, if he coordinates and catalyses, fulfils the divine; and light bursts forth.” Annick de SOUZENELLE, *Alliance de Feu: Une lecture chrétienne du texte hébreu de la Genèse*, vol. I, p. 106-107.

37. “Christ, for his part, belongs to all peoples, fecundates all religions and – as a divine seed in the heart of every Adam – is in all Men and makes the heart of the world beat.” Annick de SOUZENELLE, *Pour une mutation intérieure*, Paris, Dervy, 2003; *Per una mutació interior*, Barcelona, Claret, 2019, p. 51.

38. ÉRIC EDELMANN, *Jesús hablaba arameo*, Barcelona, Obelisco, 2006, p. 377.

39. Louis CATTIAUX, *The message rediscovered*, book XIII, verse 28; cf. *El missatge retrobat*, XIII, 28.

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: R. Laffont, 1969. [Spanish edition, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1991]
- DURING, Jean. *Musique et extase: L'audition mystique dans la tradition soufie*. Paris: Albin Michel, 1988.
- EDELMANN, Éric. *Jésus parlait araméen*. Paris: Relié, 2006. [Spanish edition, *Jesús hablaba arameo*. Barcelona: Obelisco, 2006]
- EMOTO, Masaru. *Messages from water*. Tokyo: Hado Kyoiku Sha Co., 1999. [Spanish edition, *Mensajes del agua: La belleza oculta del agua*. Barcelona: La Liebre de Marzo, 2003]
- GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. "El canto de las sirenas: reflexiones en torno a un símbolo musical". In: VEGA RODRÍGUEZ, Margarita; VILLAR-TABOADA, Carlos (eds.). *Música, lenguaje y significado*. Valladolid: SITEM-Glares, 2001, p. 221-231. [Catalan edition, "El cant de les sirenes". In: *Música Cèlestis: Reflexions sobre música i símbol*. Tarragona: URV-Arola, 2012, p. 73-84]
- "L'armonia delle sfere, simbolo di un ascolto contemplativo". *Materiali di Estetica*, 7 (2002), p. 211-221. [Catalan edition, "L'harmonia de les esferes". In: *Música Cèlestis: Reflexions sobre música i símbol*. Tarragona: URV-Arola, 2012, p. 61-71]
- "¿A qui aplaudim al final d'un concert? Reflexions sobre el fenomen de la inspiració". In: ABELL, Arthur M. *Música i inspiració: Converses amb Brahms, Strauss, Puccini, Humperdinck, Bruch i Grieg*. Barcelona: Fragmenta, 2020, p. 9-26. [Preface] [Spanish edition, *Música e inspiración: Conversaciones con Brahms, Strauss, Puccini, Humperdinck, Bruch y Grieg*. Barcelona: Fragmenta, 2021]
- HOOGHVORST, Emmanuel d'. *Le fil de Pénélope*. Paris: La Table d'Émeraude, 1996. [Catalan edition, *El fil de Penèlope*. Barcelona: Claret, 1999]
- HUSEMANN, Armin. *The harmony of the human body*. Edinburgh: Floris Book, 1994.
- *Human hearing and the reality of music*. Massachusetts: Steiner Books, 2013.
- JÁMBLICO. *Sobre la vida pitagórica*. XVIII, 82. In: HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David. *Vidas de Pitágoras*. Vilaur: Atalanta, 2014, p. 281.
- MAMAN, Fabien. *The role of music in the twenty-first century*. Redondo Beach: Tama-Dö Press, 1997.
- NARANJO, Claudio. "Forma significante en el Bolero de Ravel". *Revista de Música, Arte y Proceso*, 8 (1999), p. 21-26.
- *La música interior: Hacia una hermenéutica de la expresión sonora*. Barcelona: La Llave, 2015.
- NIKOLSKI, Aleksei. "¿Cómo funciona la emoción musical?". In: CASCUDO, Teresa (ed.). *Música y cuerpo: Estudios musicológicos*. Logroño: Calanda, 2015, p. 211-240.
- Origène: *Homélies sur la Genèse*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1976. (Sources Chrétiennes; 7bis)
- OSCHMAN, James L.; OSCHMAN, Nora H. "The heart as a bi-directional scalar field antenna". *Vortex Science and Technology*, 2, 121 (2015).
- REZNIKOFF, Iegor. "On primitive elements of musical meaning". *The Journal of Music and Meaning*, 3 (2004-2005), section 2.3.
- SOUZENELLE, Annick de. *Alliance de Feu: Une lecture chrétienne du texte hébreu de la Genèse*. Vol. 1. Paris: Albin Michel, 1995.

- SOUZENELLE, Annick de. *L'arc et la flèche: Merveilles de l'Éros*. Paris: Albin Michel, 2003. [Catalan edition, *L'arc i la fletxa: Meravelles de l'Eros*. Barcelona: Claret, 2016]
- *Pour une mutation intérieure*. Paris: Dervy, 2003. [Catalan edition, *Per una mutació interior*. Barcelona: Claret, 2019]
- *La Parole au cœur du corps*. Paris: Albin Michel, 2017. [Catalan edition, *La Paraula al cor del cos*. Barcelona: Fragmenta, 2021]

APROXIMACIÓ AL MÚSIC JOAN FLOTATS I CLARAMUNT (1902-1988). L'OFICI DE *MAESTRO* PIANISTA I COMPOSITOR

MARINA RODRÍGUEZ BRIÀ
Societat Catalana de Musicologia

RESUM

Joan Flotats i Claramunt pertany a la generació de músics que van desenvolupar la seva carrera abans i després de la Guerra Civil espanyola, fet que va marcar sensiblement la seva vida. Tot i així, va poder estudiar música a Manresa i Barcelona i rebre una formació clàssica superior. Va treballar com a mestre pianista i compositor a teatres, cafès teatre i acadèmies d'aquestes dues ciutats i també a Terrassa. Va dominar els gèneres musicals del ball espanyol i de diferents orígens, ritmes i caràcters. Estudiant-lo aprenem què significava ser el *maestro*, un ofici ben ampli en el qual s'havia de ser un músic expert en les vessants instrumentals, compositives i estilístiques del món del cant i el ball de l'època. Venia a ser un director musical però també amb capacitat improvisadora i compositiva. A partir de finals dels anys seixanta, aquesta professió havia quedat una mica amagada degut a diferents motius històrics i socials. La música de Flotats està a l'espera de ser novament interpretada; de fet, però, ja fa uns anys que està sonant en concerts.

PARAULES CLAU: Joan Flotats i Claramunt, compositors catalans, acadèmies del Paral·lel, teatres del Paral·lel, anys 1950 a Barcelona, música a Catalunya (1920-1960), cuplets a Barcelona.

A BIOGRAPHICAL SKETCH OF THE MUSICIAN JOAN FLOTATS I CLARAMUNT (1902-1988). THE PROFESSION OF PIANO MAESTRO AND COMPOSER

ABSTRACT

Joan Flotats i Claramunt belongs to the generation of musicians whose careers unfolded both before and after the Spanish Civil War, a fact that marked their lives significantly. However, he was able to complete his music studies in Manresa and Barcelona, and to receive a classical higher education. He worked as a piano maestro and composer in

theatres, cafés-théâtres and academies in these two cities and also in Terrassa. Flotats dominated the musical genres of the Spanish dances and those of the dances of other origins, rhythms and artistic temperaments. The study of this figure reveals what it meant to be a maestro – a wide-ranging profession in which one had to be an expert musician in the instrumental, compositional and stylistic aspects of the singing and dancing of the period. It was equivalent to being a musical director at the same time as an improviser and a composer. From the late sixties, this profession had fallen into a certain obscurity for various historical and social reasons. The music of Flotats, however, has been performed in concerts for several years now, even though it has yet to enjoy the widespread revival that it so rightly deserves.

KEYWORDS: Joan Flotats i Claramunt, Catalan composers, Parallel academies, Parallel cabarets, 1950s in Barcelona, music in Catalonia 1920-1960, *cuplé* in Barcelona.

INTRODUCCIÓ

El músic Joan Flotats i Claramunt (1902-1988) va néixer al Pont de Vilomara, a la comarca del Bages. La major part de la seva vida va transcórrer a Sant Vicenç de Castellet, on va morir. Va ser pianista i compositor a diverses acadèmies



FIGURA 1. Joan Flotats i Claramunt.
FONT: Arxiu de la família Flotats.

de cant i ball de Barcelona els anys quaranta i cinquanta. Actuava en teatres i cafès teatre de Barcelona, Manresa i Terrassa. A Manresa va començar a estudiar amb Nicanor Pérez Ferrándiz. Va continuar els estudis musicals a Barcelona amb Félix de Santos Ferrán i Josep Cumellas i Ribó, i va completar-los amb estudis d'harmonia, contrapunt i fuga. Era soci de la Societat d'Autors, amb vuitanta-set obres registrades. La majoria de les seves peces eren interpretades en les seves actuacions i també es tocaven a l'estranger. Va compondre peces per a piano sol, per a piano i conjunt, per a veu i piano i per a veu i conjunt instrumental. Entre els seus manuscrits té esbossos avançats d'una sarsuela còmica amb llibret d'Enric Casas i Huch. Un altre lletrista col·laborador i gran amic seu va ser el cèlebre guionista del *TBO* Carles N. Bech.

LA FORMACIÓ MUSICAL I ELS INICIS PROFESSIONALS

Joan Flotats neix el 9 de gener de 1902 al Pont de Vilomara (els documents de l'època l'anomenen Rocafort i Vilomara), a la comarca del Bages. Ja de petit va començar els estudis musicals a Manresa amb Nicanor Pérez Ferrándiz, un com-



FIGURA 2. Nicanor Pérez amb Joan Flotats.

FONT: Arxiu de la família Flotats.

positor i professor de piano cec, particularitat que a Flotats li faria descobrir noves maneres d'aprendre a tocar. Nicanor era de Barcelona però aviat va anar a viure a Manresa i va formar part activa de la història musical d'aquesta ciutat, com es pot llegir a la premsa de l'època.

Ja en els seus primers cursos d'aprenentatge, el jove Flotats tocava el piano al cafè que tenien els seus pares al Pont de Vilomara. Per amenitzar les vetllades, tant tocava ballables com les lliçons que estava estudiant. Es conserva una composició seva de 1917, de quan tenia quinze anys.

D'aquesta època tenia molts exemplars de la revista mensual *Mundial Música*, de València, concretament de l'any 1916 al 1921. Era una publicació molt activa; el gros important del contingut el formaven partitures clàssiques i modernes per a piano i es completava amb informació sobre compositors, intèrprets o altres aspectes de la vida musical, sense por de barrejar els grans noms internacionals amb els del país, alguns encara poc coneguts. És més, sembla que aquesta mixtura era la seva característica. Devia ser un material molt útil per posar-se al dia per a un músic com Flotats, que vivia en un poblet.

Sorpren la inclusió d'algunes obres de dones compositores. Per exemple, al número 10, de 1916, hi havia partitures dels autors clàssics Scarlatti i Wagner i, alhora, obres d'autors del moment, entre els quals un vals boston de Consuelo García Hurtado. La revista també oferia premis de composició. En particular, en aquest número en proposaven un de composició de sonates per a piano. En un altre convocaven un concurs de foxtrots, i també n'anunciaven un que provenia del Schumann Club de Nova York en què, entre d'altres, convocaven dos premis de composicions per a veu femenina. A més, l'editorial comentava l'èxit obtingut amb la venda del número dedicat al jove compositor José Arriola, qui havia estudiat amb Richard Strauss i actuat al Carnegie Hall, entre altres llocs prestigiosos. Aquesta edició, de 25.000 exemplars, es va esgotar en una setmana i va haver de ser reeditada. La revista tenia una bona distribució. En el número 46, de 1919, es llegeix «venta permanente de *Mundial Música* en Librería Francesa, Rambla del Centro, 8 y 10, Barcelona». Aquí, la protagonista de la portada era una compositora pianista, Carmen Pérez («Carmencita» Pérez), i a més de comentar la seva vàlua i prestigi com a pianista clàssica virtuosa incloïen una partitura d'ella, un extens impromptu molt brillant. Ho completaven amb una pàgina de Couperin.

En un altre número retien homenatge a Gottschalk, amb partitures i informació sobre ell. Sabem que Flotats tocava peces d'aquest pianista i admirava la seva trajectòria aventurera a Amèrica. A més de les peces d'aquesta revista, a la seva biblioteca personal Flotats també tenia la partitura *Pasquinade*, amb signes de molt ús i una biografia del compositor.¹

A una portada d'una de les revistes de 1921 apareixia una artista mexicana, Esperanza Iris, amb un reportatge sobre ella i una imatge del seu retrat pintat per Sorolla. Totes les partitures dels diferents autors que hi havia en aquesta revista

1. Luis RICARDO FORS, *Gottschalk*, l'Havana, La Propaganda Literaria, 1880.

eren dedicades a ella. Sembla que el director, José Salvador Martí, sabia com estimular la creació i la divulgació de noves obres.

En altres números, els protagonistes eren, per exemple, Arthur Rubinstein, Enric Granados o Wanda Landowska. S'incloïa música d'ells o, en el cas de Landowska, partitures barroques digitades per ella i amb indicacions interpretatives seves. També hi havia fotos interessants de la clavecinista amb Rodin o amb Tolstoi.

Flotats també tenia alguns exemplars d'una altra revista, *El Bufón: Revista de Novedades Musicales*, que s'editava a Barcelona.

En aquells anys, Théodore Ritter era un dels pianistes estrangers que venien a tocar a Barcelona. En el fons que hem pogut recuperar, Flotats tenia diverses partitures d'ell. Tot això mostra que el jove Flotats estava actualitzat, tant en el vessant clàssic com en el repertori modern d'estils diversos. Podem suposar que aquest material i l'ensenyament que rebia dels seus professors d'aleshores eren el seu primer aliment musical i font d'inspiració creativa. De fet, la revista *Mundial Música* resumeix molt bé el conglomerat de les influències formatives de Flotats o, fins i tot, la vida musical de l'època. També eren els anys del cinema mut, i Joan Flotats va tocar-hi algunes vegades improvisant la banda sonora de pel·lícules.

Anys després, anava a peu del Pont de Vilomara a Sant Vicenç de Castellet (4,7 km) a agafar el tren per anar a estudiar a Barcelona, al Liceu i a l'Academia del Centro Artístico Musical, on va obtenir les qualificacions més altes. A Barcelona va tenir els professors Félix de Santos Ferrán i Josep Cumellas i Ribó, entre altres. Flotats parlava molt bé de Félix de Santos Ferrán, de les seves composicions i de com explicava l'ús dels pedals amb exemples musicals propis. Flotats té els dos volums dels seus estudis amb la dedicatòria personal de Santos Ferrán.²

En el pròleg, de Santos Ferrán deixa clar el seu interès per la nova música i la necessitat de sensibilitzar l'alumne ja des dels inicis. Comença dient:

La música para piano, propiamente hablando, ha sufrido de algunos años a esta parte, una notable transformación en su técnica y estilo; transformación que se observa, tanto en las obras de concierto de autores modernos y ultramodernos, como en algunas danzas de moda; es decir, en sus extremos diametralmente opuestos.

Aquesta declaració situa molt bé l'autor Flotats, que es mourà entre els dos mons, un en la seva completa formació clàssica i l'altre en la professió. I segueix de Santos:

[...] he concebido la idea de publicar esta pequeña serie de estudios; basándolos, no en una simple acumulación de escalas y arpeggios..., sino, concediendo más importancia a la armonización y al contrapunto (tal como éstos se entienden modernamente) y a los pedales [...] y a veces haciendo uso de lo que los ultramodernos llaman: *música politonal*.

2. Félix de Santos Ferrán, *Quince estudios de estilo moderno para piano*, op. 10, Barcelona, Lit. e Imp. de Música Joaquín Mora.

Sé de antemano, que mis estudios no han de parecer bien a ciertos profesores que se asustan al oír una disonancia de segunda o un acorde de novena de sexta especie; pero yo, he de manifestar francamente que, respetando siempre su manera de pensar, no he compuesto para ellos esta obra, sino para aquellos otros de criterio más amplio, que sintiendo como yo la necesidad de nuevas orientaciones en la enseñanza elemental del piano, crean que en mi modesto trabajo, pueden hallar algo nuevo y útil que enseñar a sus discípulos.

El seu pare, Félix de Santos Sebastián, també era un músic i intèrpret reconegut. Havia estudiat amb Sarasate i Pedrell i va ser professor de mandolina al Conservatori del Liceu i director i professor d'instruments d'arc de l'Academia del Centro Artístico Musical. El fill, a més del piano, també tocava la mandolina.

Un altre dels professors que Flotats considerava molt era Josep Cumellas i Ribó, qui havia estat deixeble d'Enric Granados, Lamote de Grignon i Antoni Nicolau, entre altres. Va ser docent a les acadèmies Granados, Ainaud i Vidiella de Barcelona. A partir de 1925 va ser professor i subdirector del Conservatori de Terrassa, quan Joaquim Pecanins n'era el director. Cal dir que Flotats tenia un gran afecte per

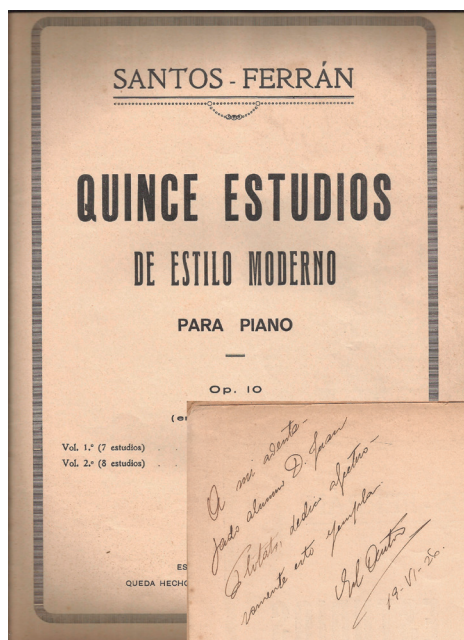


FIGURA 3. Dedicatòria de Félix de Santos Ferrán a Joan Flotats dels seus *Quince estudios de estilo moderno para piano*, op. 10, vol. I: «A mi aventajado alumno D. Juan Flotats, dedico afectuosamente este ejemplar. El autor. 19-VI-26».

FONT: Arxiu Marina Rodríguez Brià.

Pecanins, de formació clàssica i amb gran interès per la música popular. Era un pedagog inquiet, ple d'idees avançades que va posar en pràctica com a director de l'Orfeó Manresà (1908-1920), on va crear l'Escola de Música i va aplicar el mètode Dalcroze que havia conegut de primera mà a l'escola que havia fundat Jaques-Dalcroze a Hellerau, Alemanya. A Manresa, Pecanins, a més, va fundar unes sessions musicals en les quals, abans dels concerts, s'hi feien unes xerrades perquè el públic gaudís més de l'audició. Important també va ser la tasca que va dur a terme al capdavant del Conservatori de Terrassa, centre que va crear junt amb altres músics i que va dirigir fins al seu tancament l'any 1936. També va crear una orquestra de cambra.

Flotats va completar la seva formació musical i pianística amb estudis d'harmonia, contrapunt i fuga i, a part de Barcelona, també va estar connectat a la vida musical de Terrassa.

La seva biblioteca musical corrobora que Flotats era un músic professional. La major part de la seva col·lecció de partitures era clàssica per a piano, però també tenia una secció de partitures de música moderna, transcripcions i reduccions d'òperes, sardanes, música popular i ballables.³

Flotats i els seus mestres són representatius de la professió musical que es desenvolupava llavors a Catalunya. Eren pianistes compositors de diferents tendències i gustos. Compartien formació clàssica i també escrivien música per a l'ús de la societat: sardanes, música de ball, música coral, religiosa i didàctica. Alguns estaven interessats per la cerca de noves harmonies i d'altres per la música popular o també per la pedagogia musical més innovadora. Més enllà de la formació clàssica de tots ells, la nova alenada de publicacions modernes, el cinema, els teatres populars, la moda, el que venia d'Amèrica, els balls, la ràdio o el fonògraf devien influir la seva música. La Societat d'Autors, fundada el 1899, també devia afavorir aquesta generació de creadors.

Alguns músics, com ara Joaquín Zamacois —professor del Liceu i famós pels seus mètodes de solfeig i d'harmonia—, a part de fer música considerada «seriosa» també van escriure un gran nombre de cuplets que es van cantar al Paral·lel. Però per fer-ho solien posar-se un pseudònim, ja que la mentalitat benpensant d'aleshores ho devia considerar una cosa impròpia, tal com s'observa en aquesta entrevista amb paraules del mateix Zamacois:

Eso de los cuplés es algo que yo mismo no me explico y que se debe a causas muy complejas [...] pero la falta de entusiasmo por ese género hizo que lo fuera abandonando poco a poco, hasta llegar a dejarlo por completo. ¡Y eso que la *calaverada* había resultado en extremo productiva!⁴

3. Aquesta biblioteca, així com alguna documentació i el seu piano, s'han perdut recentment. Afortunadament hem pogut salvar la major part dels seus manuscrits i algunes partitures i revistes del seu fons gràcies a l'interès mostrat per la seva neboda, Maria Vilanova, que el va cedir fa alguns anys a l'autora de l'article.

4. Rafael GÁLVEZ, «Vida musical», *El Bufón: Novedades Musicales* (Barcelona), any III, núm. 24 (octubre 1926).

Flotats no tenia aquest complex, estimava la seva feina i l'exercia amb naturalitat i professionalitat. No tenia cap motiu per avergonyir-se'n, és més, a la seva vellesa ho recordava amb molta alegria. Segons Sandra Soler Campo,⁵ als anys vint, un gran nombre de publicacions catòliques anaven en contra del cinema, les lectures progressistes, els balls, l'esport o la moda, especialment dirigides als hàbits de la dona. Però, de mica en mica, la influència exterior va anar trencant prejudicis i va fer que una part de la societat comencés a canviar.

L'any 1925 Joan Flotats es casa amb Elena Vilanova Herbera, de Castellgalí. Viuen al Pont de Vilomara, on el 1926 neix el seu primer fill, Isidre, qui, per cert, seria un jugador reconegut del Futbol Club Barcelona entre els anys 1952 i 1960, al costat de Kubala. A la seva mort el 2014, es va generar molta premsa recordant els seus èxits esportius. El segon fill, Josep, va néixer l'any 1933 a Terrassa. El 1931, Flotats va ser regidor de cultura a l'Ajuntament de Sant Vicenç de Castellet, el primer poble de Catalunya que es va proclamar republicà.

Vegem com era la vida musical del Pont de Vilomara abans i després de la guerra, que és l'etapa que va viure el músic. Un estudi de Montserrat Espinalt Sellarés⁶ ens aporta informació interessant:

[...] abans de la guerra, a Rocafort i Vilomara, hi podem trobar dues agrupacions corals: La Unió Patriòtica, coral mixta d'homes i dones, dirigida per Josep Ma. Serra Sallent, relacionada amb les dretes i l'Ateneu Obrer, coral de veus masculines, formada per gent d'esquerrers; dues mutualitats d'ajuda obrera (Montepio de Sant Felip i Sant Jaume i Germandat de Sant Isidre); dos locals d'esbarjo (el Casino i *la Catalònia*). Fins i tot cadascun d'aquests locals, organitzava actes de la festa major separatament i competien per portar al poble les millors orquestres del moment [...].

Precisament, *la Catalònia* era l'ateneu on els pares de Flotats duïen el cafè i on ell, de jovenet tocava, per cert, en el mateix piano —un Jenner vertical— que va anar transportant als seus diferents domicilis i que va conservar fins al final de la seva vida.

Durant la guerra i després, la situació al poble va ser tràgica. Hi va haver homes que van morir al front i, un cop acabada la guerra, a la mateixa localitat hi va haver dos accidents en esclatar material bèl·lic que va provocar quatre morts, un adult i tres nens. L'autora d'aquest treball segueix:

[...] Els legionaris es van instal·lar a la fàbrica de baix, però el oficials es repartien per cases del poble... Un cop acabada la guerra, totes les entitats del poble havien desaparegut, el poble estava com mort. El local de trobada dels conservadors, el Casino, va quedar malmès després de la guerra i el nou govern va expropiar l'antic

5. Sandra SOLER CAMPO, «Maria Vallès Sostres: cent anys del naixement d'una nena prodigi», *Revista Catalana de Musicologia*, núm. XI (2018), p. 316.

6. Montserrat ESPINALT SELLARÉS, *Vilomarencs a la Guerra Civil de 1936-1939: Una aproximació a la lleva del 38*, 2010, p. 26.

local de la gent d'esquerres, *la Catalònia*, que es va convertir en la seu local de la Falange.⁷

Els Flotats van perdre la casa. Joan Flotats va fugir a França amb la retirada del 1939 i d'allà va ser retornat a un camp de concentració franquista a Sant Sebastià (Guipúscoa), ubicat a la plaça de toros del Chofre. Com que era músic, va tenir la sort de ser destinat a dirigir una banda. Un temps després, gràcies a l'ajut d'algunes persones del seu poble, va poder sortir-ne sa i estalvi. Joan Flotats era maçó i, pel que recordem de les seves converses, a França va ser ajudat per algun membre de la germandat.

Flotats sempre va ser un republicà convençut. Entre els seus llibres es troba un curiós exemplar de cançons de guerra republicanes del període 1812 a 1938 que, afortunadament, no va ser mai trobat pels franquistes.⁸

La família, amb avis inclosos, es va instal·lar un temps breu a Terrassa, on tenien família, segurament el 1939-1940. De Terrassa es van tornar a mudar a Sant Vicenç, poble on viuria la major part d'anys de la seva vida.

Flotats va treballar uns setze anys al Cafè Sevilla de Terrassa, un cafè teatre, amb llotges, on es feia molt flamenc i ball espanyol, a prop de l'estació de ferrocarrils. Hi havia un fossat per als músics i el piano era al costat d'una orquestra de jazz. Flotats tocava sol, amb el grup instrumental i amb cantants i ballarins. Té moltes composicions pròpies amb arranjaments per a aquest tipus de formació. Per aquell escenari hi passaven molts cantants. A més, Flotats feia audicions a Ràdio Terrassa com a pianista i acompanyant. També durant tota la vida va compondre sardanes per a piano, normalment amb lletra i en català, que dedicava a deixebles i amics.⁹

Tot i que durant un temps va haver de deixar la música pel negoci familiar que tenien a Sant Vicenç, la va tornar a reprendre amb força. Tocava cada dia, anava del poble a l'acadèmia de Barcelona. Arribava de nit i es quedava fins la matinada escrivint música per a l'endemà. Dels anys quaranta als seixanta, va ser un període de molta activitat musical per a ell. A Manresa va actuar una bona temporada al Salón Cataluña i al cinema Goya.

A Barcelona, a més de tocar al Teatre Principal, al cine Ambos Mundos o al Salón Price, entre molts altres locals, treballava com a *maestro* pianista composi-

7. Montserrat ESPINALT SELLARÉS, *Vilomarencs a la Guerra Civil de 1936-1939: Una aproximació a la lleva del 38*, 2010, p. 55.

8. *Ocho canciones de guerra: 1812-1938*, Barcelona, Ediciones Españolas, Talleres de Grabado y Estampación de Música de A. Boileau y Bernasconi.

9. La major part de les sardanes van ser escrites en la primera època. *L'ermita abandonada*, una sardana més tardana per a veu i piano, amb lletra de Pepeta Riera, dedicada a l'ermita de Vallhonestà, un espai emblemàtic per als santvicentins, va ser estrenada en la versió original a l'Espai Ateneu de Sant Vicenç de Castellet el 28 de març de 2015 per les corals infantils de l'escola de música de Sant Vicenç i la coral Nou Horitzó, amb l'autora d'aquest article al piano. Posteriorment, per encàrrec de l'ajuntament va ser instrumentada per Joan Josep Gutiérrez i estrenada en versió de cobla a l'aplec de Vallhonestà el maig de 2016.

tor en diferents acadèmies de ball i també en va dirigir una de cant i ball al barri del Paral·lel, on n'hi havia moltes d'aquest gènere.

CARLES BECH I JOAN FLOTATS, AMICS I COL·LABORADORS

Flotats era molt amic de l'escriptor i guionista del *TBO* Carles Bech. Es veien a Barcelona i també a Sant Vicenç. Bech anava sovint amb la seva dona a passar el dia amb la família Flotats. A més, Bech va escriure unes quantes lletres per a cançons de Flotats. Per exemple, *Viejo encinar* (tango), *Novia adorada* (vals cançó) o les rumbes *Clarita* i *Mi negra bonita*.

Al matí, Bech treballava a La Maquinista Terrestre i Marítima de Barcelona i a la tarda es dedicava a escriure relats curts, guions radiofònics, peces teatrals i milers de guions per al *TBO*. El fundador i ànima del *TBO* de 1917 al 1963 era Joaquim Buigas i Garriga, que venia d'una família molt representativa de la cultura barcelonina, ja que el seu germà va ser el dissenyador de les fonts de Montjuïc; el seu avi, l'arquitecte del Liceu i el seu pare, l'autor del monument a Colom. A la mort de Buigas, Bech el substitueix i passa a ser redactor en cap de la publicació. Va ser el guionista de «La família Ulises» durant més de vint anys i també de «Josechu "el Vasco"» i «Altamiro de la Cueva», entre altres. Bech es va incorporar a la sèrie de «La família Ulises» a partir de 1950 i hi va introduir algunes modificacions. A ell es deu la còmica característica de la parla de l'àvia de la família, Doña Filomena. L'any 1974, a Bech se li va concedir el Premi Nacional de Premsa Infantil i Juvenil.

Al *TBO*, a part de les historietes, hi havia pàgines dedicades als famosos actors de Hollywood a l'apartat «Visiones de Hollywood» d'Antares, pseudònim d'Artur Llopis, nebot del dibuixant Opisso. La influència que va provocar el món del cinema pel seu fort atractiu i per l'aparició d'una innovadora indústria emergent és evident en aquesta generació. Recordem Flotats tocant de jove a les sessions de cinema mut o, per exemple, la seva *farruca* *Paco Escudero*, en què el text de Bech fa broma amb el nom de l'actor de Hollywood Errol Flynn, amb la pronúncia a la manera andalusa: «¡Mira qué tío más guapo! Se parece a Errol Flí».

EL BARRI DEL PARALLEL

Flotats havia tocat en espais de diferents zones de Barcelona, però on treballava més era al barri del Paral·lel. Al carrer Nou de la Rambla, en aquells anys anomenat carrer del Conde del Asalto, era on hi havia més concentració d'acadèmies de música, de cant i de ball. D'una d'elles sorgiria el compositor, tan conegut els anys setanta, Augusto Algueró.

La cançó del *TBO* dels anys vint també es va compondre en aquest carrer. Els seus autors van ser una parella molt creativa que hi tenia una acadèmia

de música i solfeig. Eren Francisco Codoñer i Mercedes Belenguer, un matrimoni valencià establert a Barcelona. Ella utilitzava el pseudònim Godoy i ell, J. Lito o Lito a seques, també conegut com el *maestro* Lito. Francisco normalment feia la música i Mercedes la lletra, malgrat que també compongués. En alguna de les seves obres va fer la lletra i la música. La cançó es va estrenar el 1930 al Teatro Circo Barcelonés i després es va gravar al segell discogràfic Polydor. Es va cantar, enregistrar i fer sonar a les ràdios, i va esdevenir un gran èxit. Ells dos van ser autors de moltes altres cançons cèlebres, com ara *Mi casita de papel*.

A la seva biblioteca, Flotats tenia alguna partitura de Francisco Codoñer editada. A més, en un dels manuscrits de Flotats apareix el segell «Academia Lito», cosa que mostra una molt possible relació. Flotats podia haver estat un dels seus pianistes compositors. En una altra partitura seva hi trobem el segell: «Estudio de baile. Profesora Encarnita Barceló. Plaza Teatro, 2 y 4, 1º letra D (Edificio PRINCIPAL PALACE) Barcelona». La família Flotats recorda que anava amb regularitat a tocar a aquesta acadèmia. I la postal que li va enviar Encarna Barceló l'any 1952 des de Madrid mostra la seva bona relació professional.

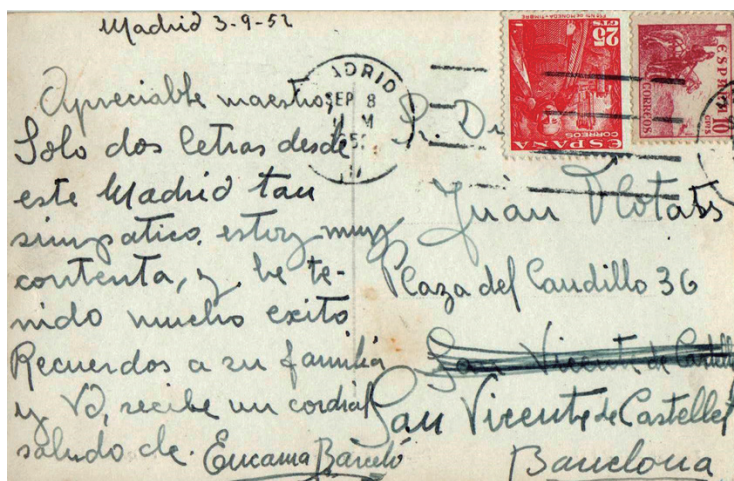


FIGURA 4. Postal enviada per Encarna Barceló, des de Madrid, a Joan Flotats (3 setembre 1952).
FONT: Arxiu de la família Flotats.

El nom del mestre Flotats figurava en el segell d'una altra acadèmia, juntament amb dos lletristes: «Academia de variedades. Letristas J. Lozano, M. Vaca. Maestro J. Flotats. Conde Asalto, 60 bajos. Barcelona». El podem veure a la part superior de la portada de l'obra «Buguiló»:

De la qual cosa deduím que Flotats era pianista en diverses acadèmies de ball i també de cant i ball, tal com demostra la seva constant relació amb lletristes i amb el seu amic escriptor, Carles Bech. Per les partitures que hem trobat segurament va ser sobretot durant els anys cinquanta i seixanta. Té un plec de manuscrits d'autors diversos amb lletra de Vaca. En un de ball espanyol posa «Original Academia» i els autors són: Noble, Esteban i Vaca. En lllapis es veu l'anotació següent: «La instrumentación la mandaré pasado mañana. Copiar en dos páginas. Saludos». I signa Noble, un dels tres autors. Devien ser instrumentador, compositor i lletrista, en aquest ordre.

El cert és que les acadèmies duïen una activitat frenètica i tal com es veu en els anuncis s'hi formava la veu, s'hi aprenien nous repertoris del moment i s'hi componia repertori especialment. El ball també era una disciplina important pel que es desprèn de composicions del mateix Flotats. Té moltes peces per a ball espanyol i flamenc, com ara *farrucas*, sambres, buleries, fandangos, *zapateados*, *tanguillos* i altres, com ara rumbes, valsos, xotis o pasdobles. També en té d'influència americana, com ara tangos, foxtrots, xarlestons, mambos, *sons* o buguis. El ventall és ampli i el caràcter de les cançons també.



FIGURA 5. Registre a la Societat General d'Autors d'Espanya (SGAE), el 21 de juliol de 1950 de *Melodías*. En concret de la peça «Buguiló», amb lletra de J. Lozano i M. Vaca i música de Joan Flotats. A la part superior s'observa el segell de l'acadèmia amb els noms dels dos lletristes i del *maestro* J. Flotats.

FONT: Arxiu Marina Rodríguez Brià.

Malgrat que sigui d'una època anterior, la imatge següent de l'interior d'una acadèmia d'aquest estil és il·lustrativa del treball que s'hi feia. Hi figura un pianista, segurament alhora compositor, ja que anuncien «Couplets nuevos cada semana» i també un petit escenari per simular la realitat de l'espectacle. Anuncien: «Salón con escenario para aprender prácticamente». També hi ha unes estudiants esperant-se i repassant potser la lletra d'alguna cançó del seu repertori i un personatge darrere el taulell atenent o portant el control de l'activitat.



FIGURA 6. Interior de l'Acadèmia Ribé de Barcelona, al carrer Conde del Asalto, 28, 1r (1914).

FONT: *Cuplets.cat*, <<https://cuplets.cat/>>.

Joan Flotats té vuitanta-set obres declarades a la Societat General d'Autors d'Espanya, de les quals rebia drets, alguns provinents de l'estranger, cosa que prova que la seva música era interpretada per ell i per altres músics. Entre els seus projectes inacabats trobem una sarsuela còmica, titulada *Las mosqueteras*, iniciada el 1942. Hi ha el mecanoscrit complet del llibret d'Enric Casas i Huch amb anotacions a mà de Flotats, amb tot el projecte estructurat de cançons, romances, música escènica, esquema de l'escenografia, així com la música d'un duet còmic, una romança de baríton, una tarantella a duo i altres fragments i esbossos musicals.

En la seva maduresa, als seixanta-tres anys, Flotats va formar part del jurat d'un concurs convocat per l'Ajuntament de Sabadell a través del qual s'adjudicava un piano Chassaingne Frères al millor pianista jove de l'Escola Municipal de Música d'aquesta ciutat.¹⁰ Al final de la seva vida, Joan Flotats es retira de l'activitat professional i abandona la música. Els últims anys, però, el contacte amb joves

10. *Diari de Sabadell* (9 març 1965).

estudiants de piano el va fer tornar a involucrar-s'hi col·laborant amb ells i ajudant-los desinteressadament en la seva formació. Alhora va impulsar la creació d'una escola municipal de música per al poble. Va tornar als escenaris amb l'orquestra Remembrança, creada l'any 1980 per músics jubilats. L'any 1981, en el transcurs d'un concert d'aquesta orquestra a les festes d'hivern a l'Ateneu de Sant Vicenç de Castellet, es va retre homenatge a la seva trajectòria. El 5 de setembre de 1988 va morir al seu domicili de Sant Vicenç de Castellet.

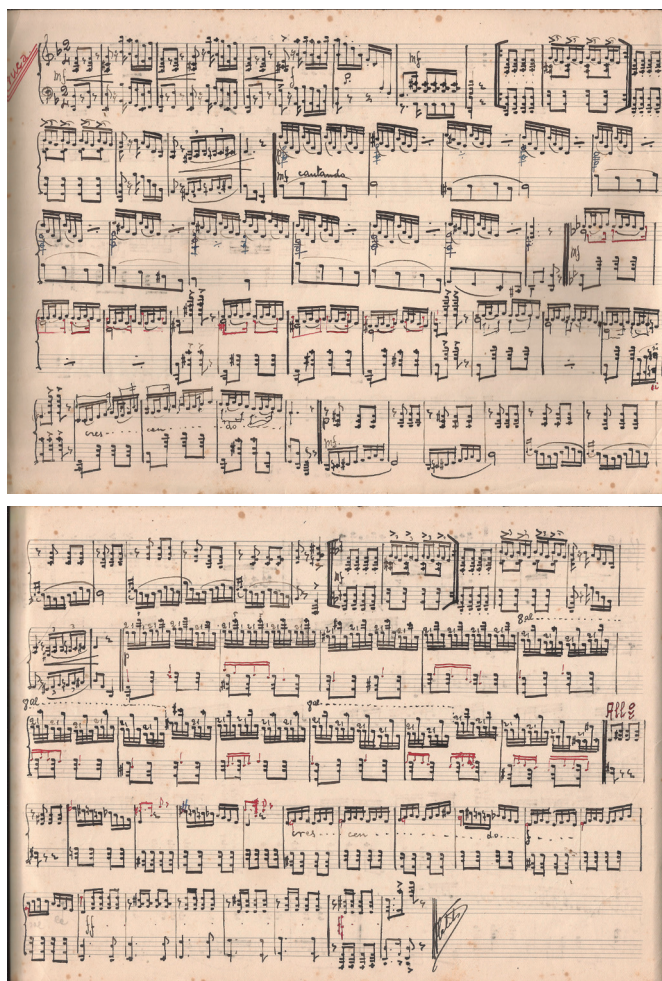
A MODE DE CONCLUSIÓ

En aquest article hem volgut fer una aproximació a la figura de Joan Flotats i el context en què es va desenvolupar. Queda per fer un catàleg i un estudi detallat de la seva obra musical. La seva música no està publicada, encara que algunes peces han estat interpretades a Catalunya i a l'estranger per qui subscriu aquest treball. A banda de les composicions declarades, hi ha altres manuscrits no registrats, complets o inacabats que es troben en un arxiu particular a l'espera de ser analitzats i catalogats completament. Flotats dominava els gèneres musicals del ball espanyol i flamenc, així com aires ballables d'altres orígens i caràcters. El gènere de ball espanyol o dansa clàssica espanyola se segueix interpretant i ensenyant. És una tradició única al món i alhora amb una tècnica precisa. Segons els experts, la música de Flotats està perfectament composta per al ball i s'ajusta absolutament al seu estil.

Estudiant la trajectòria i l'obra de Flotats podem explicar què significa la figura musical i l'ofici de *maestro* pianista.¹¹ Algú que, evidentment, havia de ser músic professional, capaç de triar les tessitures i els tons adequats per als diferents cantants, transportar a vista, solucionar qualsevol imprevist d'última hora, improvisar en els diferents estils, instrumentar per a les agrupacions que calgués, també per a orquestra de *jazz*, dirigir les formacions instrumentals i els cantants als assaigs i a les funcions en directe des del piano. I encara un tret més específic: saber compondre i arranjar. És una tasca que demanava responsabilitat i destresa musical.

Flotats forma part d'un cabal de músics pràctics que van ocupar un lloc important en la cultura popular fins ben avançada la postguerra. Músics que amb les seves creacions i les seves interpretacions van entretenir, van amenitzar i van dinamitzar la vida de la societat sense renunciar mai a un nivell de qualitat, inherent a la seva pròpia formació musical clàssica de llarg recorregut.

11. Entre els seus records es guarda una còpia d'un rebut escrit per ell mateix en què Flotats defineix la seva feina com a *maestro* pianista. Escriu: «He recibido de la empresa del Cine Goya de esta ciudad, la cantidad de doscientas veinte y cinco pesetas, para actuar de maestro pianista los días [...] del corriente, tres sesiones de Variedades. Manresa [...] 1952. Son 225 pts. Recibí».



FIGURES 7 i 8. *Linda (farruca)*, composició i manuscrit original de Joan Flotats.
FONT: Arxiu Marina Rodríguez Brià.

DOCUMENTS I FONTS

ARXIU PERSONAL DE JOAN FLOTATS

Manuscrits originals de les composicions de Joan Flotats (la totalitat de composicions que es conserven actualment).

La part que es conserva de la biblioteca musical de Joan Flotats.
Documents personals.

ALTRES FONTS

Memòria sobre Joan Flotats segons la neboda del compositor, Maria Vilanova Figueras (la *Lola*), narrada a l'autora de l'article.¹²

Memòries de l'autora de l'article.¹³

BIBLIOGRAFIA

LLIBRES

ESPINALT SELLARÉS, Montserrat. *Vilomarencs a la Guerra Civil de 1936-1939: Una aproximació a la lleva del 38* [en línia]. Universitat Oberta de Catalunya, 2010. <<http://hdl.handle.net/10609/1172>> [Consulta: 30 novembre 2020].

FUKUSHIMA, Mutsumi. *El piano en Barcelona entre 1880 y 1936*. Barcelona: Boileau, 2017.

ARTICLES DE REVISTA

GÁLVEZ, Rafael. «Vida musical». *El Bufón: Novedades Musicales* [Barcelona], any III, núm. 24 (octubre 1926). [Entrevista a Joaquín Zamacois]

SOLER CAMPO, Sandra. «Maria Vallès Sostres: cent anys del naixement d'una nena prodigi». *Revista Catalana de Musicologia*, núm. XI (2018), p. 307-320.

PREMSA

Mundial Música [València]. Revista mensual de música. Fundador i director: José Salvador Martí. Exemplars de la revista de l'any 1916 al 1921 de la biblioteca de Joan Flotats. Arxiu personal.

SALINAS, David. «Falleció Isidre Flotats, el “secante” de Di Stéfano». *Sport* [Barcelona]

12. Agraïxo especialment la col·laboració de la neboda de Joan Flotats, Maria Vilanova Figueras (la *Lola*), de noranta-quatre anys, que va viure com una filla amb el matrimoni Flotats des de la infantesa. I també agraïxo la donació de manuscrits i part de la biblioteca musical i documents de Joan Flotats que m'han estat confiats per a la seva custòdia.

13. Vaig tractar Joan Flotats de l'any 1979 al 1988 i he pogut afegir records directes, ja que vam establir una relació musical molt estreta. Vaig rebre classes i consells d'ell i junts participàvem en sessions musicals a les cases respectives tocant també a quatre mans. Regularment, interpreto peces de Flotats en concert.

(13 març 2014). També disponible en línia a: <<https://www.pressreader.com/spain/sport-2328/20140313/281981785526200>> [Consulta: 30 novembre 2020].

TBO: Anuario 1988 [Barcelona: Grupo Z. Ediciones B], 1988.

VIDAL, Jaume. «Fallece en Barcelona Carles Bech, guionista de la época dorada de ‘La familia Ulises’ del *TBO*». *El País. Cultura* (28 agost 1999). També disponible en línia a: <https://elpais.com/diario/1999/08/28/cultura/935791209_850215.html> [Consulta: 28 novembre 2020].

LLOCS WEB

Associació Joan Manén. <<http://www.joanmanen.cat/cat/compositors>> [Consulta: 27 novembre 2020].

Cuplets.cat. <<https://cuplets.cat/>> [Consulta: 28 novembre 2020].

Los campos de concentración de Franco. <<http://www.loscamposdeconcentraciendefranco.es/campos/217>> [Consulta: 30 novembre 2020].

«Félix de Santos Sebastián». *El blog del mundo del plectro*. <<https://plectroportillo.wordpress.com/historia-y-biografias/felix-de-santos/>> [Consulta: 30 novembre 2020].

«Joaquim Pecanins i Fàbregas». *Viquipèdia: L'enciclopèdia lliure*. <https://ca.wikipedia.org/wiki/Joaquim_Pecanins_i_F%C3%A0bregas> [Consulta: 27 novembre 2020].

«Josep Cumellas i Ribó». *Viquipèdia: L'enciclopèdia lliure*. <https://ca.wikipedia.org/wiki/Josep_Cumellas_i_Rib%C3%B3> [Consulta: 7 desembre 2020].

«Nicanor Pérez i Ferràndiz». *Viquipèdia: L'enciclopèdia lliure*. <https://ca.wikipedia.org/wiki/Nicanor_P%C3%A9rez_i_Ferr%C3%A0ndiz> [Consulta: 30 novembre 2020].

Societat General d'Autors i Editors d'Espanya (SGAE). <<https://enlinea.sgae.es/RepertorioOnline/>> [Consulta: 28 novembre 2020].

TAULA

ARTICLES

Joan Maria Martí Mendoza

EL TONARI DEL CÒDEX RIPOLL 74: NOVES APORTACIONS
SOBRE L'APRENENTATGE MUSICAL AL SEGLE XI

9

Francesc Villanueva Serrano

L'ORDINACIÓ MEDIEVAL DE LA CATEDRAL DE VALÈNCIA *NON CANTETUR*
CANTUS DE ORGUE VEL DE CONTRAPUNT: UNA REVISIÓ D'UN MITE
HISTORIOGRÀFIC

55

M. Mar Miranda López

LES CELEBRACIONS A GIRONA A PROPÒSIT DE LES DOBLES NOCES D'ANNA
D'ÀUSTRIA AMB LLUÍS XIII I DE FELIP IV AMB ISABEL DE BORBÓ (1615)

83

Jordi Rifé i Santaló

LES OBLIGACIONS DE L'ORGANISTA AL MONESTIR DE SANT PERE
DE LES PUELLES EL 1645

109

Josep Pujol Coll

UN BABAU ENTRE MINUETS I ALTRES BALLS DEL SEGLE XVIII

119

Xavier Daufí

PERVIVÈNCIA DE RETÒRICA A LA MÚSICA LITÚRGICA DE LA SEGONA MEITAT
DEL SEGLE XVIII. UN EXEMPLE: EL CREDO D'UNA MISSA (1778)
DE FRANCESC QUERALT

137

Jorge Ramón Salinas

ANDREU FORTUNY FÁBREGAS (1835-1884): UN VIOLINISTA POSTERGADO
DEL SIGLO XIX

169

Carles Gumí Prat

TRAÏDORIA: POEMA SIMFÒNIC PER A UNA NARRACIÓ CRUEL (1893)

217

<i>Josep Maria Gregori i Cifré</i> MAURICE RAVEL'S <i>BOLERO</i> : A MYSTICAL DANCE HIDDEN BENEATH A SENSUAL BALLET. AN APPROACH TO ITS SYMBOLIC MEANINGS	239
<i>Marina Rodríguez Brià</i> APROXIMACIÓ AL MÚSIC JOAN FLOTATS I CLARAMUNT (1902-1988). L'OFICI DE <i>MAESTRO</i> PIANISTA I COMPOSITOR	259

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/>

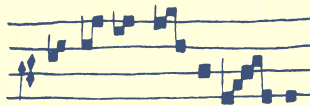
by-nc-nd/3.0/es/deed.ca. Així doncs, s'autoritza el públic en general a reproduir, distribuir i comunicar l'obra sempre que se'n reconegui l'autoria i l'entitat que la publica i no se'n faci un ús comercial ni cap obra derivada.

— 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