

UNA AGENDA MUSICOLÒGICA D'APUNTS I REFLEXIONS SOBRE L'ESTUDI DEL RENAIXEMENT MUSICAL CATALÀ

JOSEP MARIA GREGORI

El 1987, amb motiu del congrés internacional dedicat a *Higini Anglès i la musicologia hispànica*, vàrem presentar una ponència titulada «El Renaixement musical hispànic en les aportacions posteriors a Higini Anglès, 1970-1987»,¹ en la qual presentàvem un estat de la qüestió d'aquest tema a través d'un temari obert que esdevenia una *desiderata* de futur. Ha transcorregut una dècada i la majoria dels temes, no solament continuen estant oberts, sinó que els pocs que hom ha estudiat han generat, com és natural, nous aspectes que, si bé d'una banda, ens ajuden a conèixer i a interpretar un xic més el nostre Renaixement, d'una altra, no fan més que multiplicar els temes que van conformant aquesta trama dels estudis pendents per fer, o, sempre, per refer.

Òbviament, pensar en la projecció d'una temàtica d'aquesta naturalesa vol dir somiar sobre el futur, és a dir, somiar sobre allò que hom podria o podrà demostrar, o no. Aquest simposi ens convida, doncs, a una aventura científica que pot esdevenir apassionant.

Si comencem pel començament, els primers dubtes apareixen només en reflexionar sobre el propi enunciat, el contingut, el mar físic i la limitació temporal del nostre tema.

Què vol dir parlar del Renaixement musical a Catalunya? Ens podem continuar referint a la valoració d'un grau de modernitat d'acord amb la recepció dels models importats d'Itàlia? Serà possible, algun dia, començar a tractar de l'aportació del nostre país al Renaixement i de la seva assumptió, sense els prejudicis d'una musicologia tímida i acomplexada, que impedeixen transcendir els restringits tòpics ideològics i culturals que hom ha acceptat sobre el seu tipisme, i que dificulten el reconeixement i la vàlua de la seva pròpia aportació, i menen, fins i tot, a menystenir-la si hom la intueix?

1. Les actes es van publicar a *Recerca Musicològica*, IX-X (1989-90), 1992, p. 135-163.

Parlar del Renaixement a Catalunya vol dir parlar de la riquesa del nostre intercanvi artístic i cultural amb Itàlia, via Nàpols i Roma, des del doble aspecte de l'emissió i de la recepció, i des de l'òptica de la mútua influència arran de l'especial intensitat d'aquest fenomen a través de la cort catalanoaragonesa d'Alfons IV i dels pontificats dels dos papes valencians de la família Borja. Aquest és, doncs, el primer tema pendent. Hi tornarem en parlar del repertori de la segona meitat del segle XV.

La terminologia ens gasta males passades quan tractem de perfilar si és prou escaient parlar de Catalunya, o dels països de la corona catalanoaragonesa, òbviament amb la comprensió implícita dels antics regnes de Mallorca i de València, o dels Països Catalans. Sigui com sigui, si atenem a la inveterada realitat de la seva unitat idiomàtica, òbviament amb les corresponents variants dialectals, i a l'àmbit geogràfic de les seves interrelacions, esdevindria d'una gran utilitat decantar-se per una denominació. Creiem que això ens ajudaria a tots a delimitar i a contextualitzar una realitat sociocultural que, tot i els canvis d'orientació política, va continuar compartint durant els segles XV i XVI —i també XVII i XVIII— els mateixos vehicles, hàbits i tradicions culturals, fruit i expressió inequívoca d'una realitat ja establerta, les arrels de la qual ens menarien a la llinda del segle IX.² Sembla, però, que de moment, dins de la comunitat científica, no es dona un consens suficient per admetre un ús terminològic deslliurat de l'escàndol de propis i impropis.³

La utilització del concepte d'humanisme requereix també una breu puntualització. La primera manifestació de l'humanisme en la música del Renaixement es fa palesa en la voluntat compositiva d'adequar el discurs musical al poètic, bo i cercant la concordança entre la declamació rítmica de la música i la de l'accent prosòdic, i, serà precisament a partir de l'aprofundiment expressiu en la declamació, quan hom assajarà de suggerir la imitació sonora dels conceptes.⁴

Pel que fa a la cronologia, les dates de què ens servim per encerclar el fenomen renaixentista tenen la intenció de delimitar el fet musical amb la flexibilitat temporal que va des de l'inici de la relació musical amb Itàlia, arran de l'arribada d'Alfons el Magnànim a Nàpols, el 1443, fins al relleu genera-

2. Enguany, el 1997, celebrem, a Catalunya, no als Països Catalans, el 1.100 aniversari del traspàs del comte Guifré el Pilós, l'instaurador i organitzador del nucli a partir del qual es desenvoluparan les arrels de la nostra nació, fins a la dissort dinàstica de Martí l'Humà, del 1410.

3. Sobre aquest tema ja varem suggerir una recomanació, dirigida especialment als musicòlegs estrangers al final de la nostra ponència esmentada a la nota 1, que potser serà més ben acollida en el decurs del nou segle.

4. L'humanisme encunyava visions contraposades en les darreres manifestacions musicals del segle XVI: les d'aquells qui defensaven la validesa expressiva de l'arquitectura polifònica, enfront dels qui consideraven que la monodia acompanyada era l'únic gènere capaç d'expressar el vertader sentit del text i d'evocar el model compositiu de l'Antiguitat. Ambdues posicions frueïen, però, d'un mateix capteniment expressiu, i llur antagonisme formal es va projectar, d'acord amb els idearis sonors reformistes, vers la nova estètica del Barroc.

cional de les darreres dècades del Cinc-cents, 1580-1590, moment en el qual hom ja assumirà l'estètica veneciana de l'estil concertat.⁵

SOBRE LA RELACIÓ MUSICAL AMB ITÀLIA

La relació musical entre els països de l'antiga confederació catalanoaragonesa i les ciutats estat italianes es va canalitzar, en el decurs de la segona meitat del segle XV, a través de l'estret contacte que les capitalitats musicals de Barcelona i València van mantenir amb dos dels centres artístics més rellevants de la península italiana: la cort napolitana i la capella pontificia.

En abordar aquest tema, cal tenir present que el Magnànim va traslladar a la seva cort napolitana el repertori musical, religiós i profà, d'acord amb la tradició estètica i interpretativa que hom conreava a la cort reial de Barcelona. El rei Alfons continuà servint-se dels escolans cantors —disposava de cinc el 1444— per a la interpretació de les parts agudes de la polifonia per a la música sacra, ja feia a Barcelona, amb dos organistes.

La presència de músics catalans a la capella napolitana va anar disminuint a mesura que avançava el regnat de Ferran I. Durant la darrera època del Magnànim, els cantors i ministrers italians i francoflamencs sumaven, amb prou feines, una tercera part dins del conjunt dels vint-i-tres músics de la capella; mentre que, en la nòmina del 1480, la proporció es va invertir notablement a favor dels músics francoflamencs, ja que dels vint-i-un membres de la capella, solament set provenien de terres catalanes.

L'organista florentí Antonio Squarcialupi havia lloat la qualitat de la capella musical del Magnànim —comandada per Jaume Borbó, antic mestre de cant de la catedral de Barcelona— arran de l'estada que féu a Nàpols el 1450. L'any següent, la capella napolitana va visitar Florència durant una setmana, i actuà a la catedral i a la Santíssima Annunziata, i quan el 1460 Lorenzo de Mèdici restaurava la seva capella ho feia, segons ho confessava al seu germà, el papa Lleó X, amb els ulls posats en la capella musical de Ferran I de Nàpols.

La capella musical de Ferran I suscitava l'admiració no solament dels Mèdici, sinó també dels Este —que el 1454 havien fundat la seva capella de Ferrara seguint d'aprop el model napolità— i dels Sforza, els quals a partir de l'estada de l'organista Joan Corbató, el 1463, van atreure vers Milà més de cinc cantors de la capella napolitana. Deu anys després, Galeazzo Maria Sforza escrivia al seu ambaixador a Nàpols per tal que aconseguís de Pere Brusca, mestre de la capella de Ferran I, una còpia dels salms que la capella napolitana havia interpretat durant la cerimònia commemorativa de les victòries militars d'Alfons el Magnànim.

5. Hom ens convidà a oferir una síntesi de la història de la música del Renaixement a la corona catalanoaragonesa al segon volum de la *Història de la Cultura Catalana. Renaixement i Barroc. Segles XVI-XVII*. Barcelona: Edicions 62, 1997; vegeu el capítol «La música del Renaixement, 1450-1590» p. 239-256.

D'entre els compositors catalans actius a Nàpols, aproximadament entre 1450 i 1480, cal aprofundir en l'estudi de l'obra de Joan Cornago i de Bernat Icart. El franciscà Joan Cornago restà vinculat amb la cort napolitana entre 1455 i 1466, probablement va retornar abans del 1469, i el 1475 va servir esporàdicament el rei Catòlic. L'inici de l'estada de Bernat Icart a Itàlia la situem a la dècada de 1470, durant la qual devia estar en contacte amb John Hothby, el teòric i carmelita anglès establert a Luca. Bernat Icart figurava el 1480 entre els cantors de la capella reial napolitana, i durant la seva estada va coincidir amb músics tan importants com F. Gaffurius i J. Tinctoris.⁶

També creiem que cal situar en aquest període l'estada a Itàlia del mestre de la capella reial de Joan II, Guillem Molins Despuig, el cèlebre Guillelmus De Podio. El fet que Molins no aparegui entre els cantors que van passar a servir Ferran II a la mort del seu pare, i també que deixi de constar en la documentació de la seu gironina, on feia residència de capítular, ens mena a pensar que viatjà a Itàlia de la mà del cardenal i humanista Joan Margarit, l'ambaixador de la política ferrandina en aquell país entre els anys 1481 i 1484. Molins es devia dirigir, de primer, vers la cort napolitana de Ferran I abans de desplaçar-se cap a Bolonya, ciutat on ensenyava el teòric andalus Bartolomé Ramos de Pareja, amb qui s'havia relacionat epistolarment. El viatge de Molins a Itàlia ajudaria a entendre la difusió en aquell país del seu tractat *Enchiridion de principiis musice discipline*, que dedicà al cardenal valencià Joan de Vera.

Aquesta presència de cantors i d'instrumentistes de la Corona d'Aragó als centres musicals de Nàpols i Roma, principalment, com també a Milà i a la potent cort ferraresa d'Hèrcules I d'Este, va afavorir la circulació del repertori musical entre els països hispànics i els italians. Els manuscrits musicals viatjaven entre les dues penínsules, sota l'impuls de les vies marítimes a través de les quals els mercaders genovesos i llombards establerts a València solcaven el Mediterrani; una mostra l'ofereix el testimoni de la ingent tramesa que Miquel Sans féu des de Roma a l'església de Sant Joan de València l'any 1506, de vint-i-vuit llibres de polifonia litúrgica.⁷

També cal tenir present que la progressiva davallada de les successives generacions de cantors compositors d'origen francoflamenc cap als principals centres musicals d'Itàlia, no obeïa tant a l'atracció que despertava el seu tecnicisme compositiu com al perfil tímbric, al color i a la caractereologia sonora de les seves veus. En molts casos, la gratificació econòmica d'aquells cantors compositors depenia més de la bellesa o de la raresa dels seus timbres que no pas del seu talent compositiu. En aquest sentit, el fet que la seu temporal de l'Església es trobés, com deien a l'època, *in mani de i catalani* durant els

6. Vegeu al respecte ATLAS, Allan, *Music at the Aragonese Court of Naples*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1985.

7. RUIZ DE LIHORY, José, *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. València: Establecimiento Tipográfico Domènech. 1903, p. 400.

pontificats dels papes Borja, els valencians Calixt III (1456-1458) i Alexandre VI (1492-1503), va afavorir la presència a Roma de cantors que procedien dels països hispànics. Molts d'ells eren falsetistes, i la seva arribada a Roma oferia una alternativa tímbrica a la desaparició, el 1441, dels *pueri cantores* de la capella pontifícia. Aquells celebrats falsetistes hispànics posseïen uns recursos tècnics que els permetien de cantar les parts superiors de la polifonia — *superius*, *sopranus*, *cantus* i *altus*—, gràcies a una tradició tècnica, tímbrica i interpretativa que duïen amb ells des de la Península.⁸

SOBRE EL PATRONATGE A LA CORONA CATALANOARAGONESA

El mecenatge de la reialesa, 1443-1516

Cal que hom emprengui un estudi sistemàtic, a través dels fons documentals de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, sobre la música a la cort reial de Barcelona; d'aquesta manera, es podrà contemplar les diverses formacions i la mobilitat dels músics que formaven les diferents capelles que es van aixoplugar a l'entorn de la cort reial entre 1443 i 1516:

1) *La capella de la reina Maria*, la qual durant els vint-i-tres anys d'absència d'Alfons el Magnànim de Barcelona va disposar per al seu servei de palau d'una petita capella de cantors, que comandava Joan Pérez el 1451. La coneguda afecció musical de la reina ve rubricada per l'inventari dels seus llibres, fet el 1458, entre els quals hi havia alguns manuscrits de cant pla i de polifonia.

2) *La capella reial de Joan II*, el qual durant la primera època del seu regnat, del 1458 al 1462, posseïa una capella musical integrada per vuit xantres o cantors i dos escolans, a més dels ministrers. Joan Aznar n'era el mestre de capella el 1460. Durant la segona època del seu regnat, de 1472 a 1479, va comptar amb la presència dels cantors Jaume Castelló, Gasquin Clauquin, Antoni i Mateu Ximenes, Garcia Vayló, Enric de París, Mateu Ferrer i Guillem Molins Despuig, el cèlebre teòric Guillelmus De Podio, que en fou mestre de capella.

3) *La capella del príncep i primogènit Carles de Viana*, el qual disposava d'una capella que guardava, de fet, el rang propi d'una institució reial, ja que el nombre dels seus cantors depassava la vintena, i comptava amb més de deu instrumentistes, tots sota el comandament del mestre navarrès Domingo de Moriello. D'entre els músics més rellevants d'aquella prestigiosa capella cal

8. GREGORI, J. M., «Falsetistas y evirados: Reflexiones sobre la tradición tímbrica hispánica y las partes de *cantus* y *altus* en el tránsito del Renacimiento al Barroco», *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología. Revista de Musicología*, XVI (1993), 5, p. 2770-2781.

esmentar el cantor i compositor Enric de París, el qual prengué també en la documentació el cognom de Foixer, probablement a causa de la seva vinculació amb la casa de Foix.

4) *La capella de la reina Joana Enríquez*, la qual havia inscrit també alguns músics al seu servei —dos arpistes entre el 1459 i el 1462— i per al de l'infant Ferran a partir del 1458. Sabem que entre el personal burocràtic i domèstic que va acompanyar la reina Joana i l'infant Ferran durant el setge de la Força Vella de Girona del 1462, hi havia el cantor Jaume Castelló. Entre 1461 i 1464, els anys que precediren el nomenament de la seva lloctinença, va inscriure sota el seu manament vuit cantors; val a dir que d'entre ells n'hi havia dos que havien servit al Castell Nou de Nàpols a l'època del Magnànim —Joan Anselm de Bruselles i Felip Romeu— al costat del cèlebre Enric de París, i que tots tres havien passat a servir Joana Enríquez quan va desmembrar-se la capella del primogènit Carles de Viana.

5) *La capella reial durant l'època dels interregnes*, de 1464 a 1472, de difícil reconstrucció. Amb Pere IV de Portugal (1464-1466), Esteve Estarramats apareixia consignat com a mestre de la capella del palau reial, i Marturià Prats feia el seu ingrés en qualitat de *fadrin chanfre*. Estarramats, juntament amb tres cantors més, ja havia estat inscrit per Joana Enríquez, el 1461.

També és molt probable que en el moment en què la Generalitat de Catalunya en lluita contra Joan II oferia la Corona d'Aragó a Renat I d'Anjou, que regnà entre el 1466 i el 1472, Gabriel Terrassa, el jove organista de la capella reial, passés a servir a Angers el nou monarca. El rei Renat havia fet reviure a la capital angevina una capella musical que, a partir del 1450, va excel·lir amb la presència de cantors i ministrers italians i flamencs. És una relació que caldria investigar.

6) *La capella reial de Ferran II*, el qual comptava ja amb una capella musical pròpia des d'abans de la seva proclamació com a rei de Sicília el 1468; de fet, entre el 1466 i el 1468 havia inscrit, essent príncep, quatre escolans i dos cantors, mentre que el 1469, i pel seu propi manament reial, hi havia registrat sis cantors. El mateix Bernat Icart havia estat, el 1468, cantor de la capella de Ferran, rei de Sicília, abans de passar a Nàpols. Durant el seu regnat la capella reial va triplicar el nombre de membres: de disset cantors el 1479, va passar a vint-i-quatre el 1504, i de trenta-tres a quaranta-sis a partir del 1505. A partir d'aquell any, i arran de la defunció el 1504 de la reina Isabel de Castella, el rei Ferran va incorporar a la seva capella alguns músics de la reina Isabel. El mateix succeí amb la cobla de ministrers, els instrumentistes de flauta, xeremia, sacabutx, viola d'arc i de mà, que, dels cinc a sis que eren el 1479, van passar a ser entre vuit i onze a partir del 1504, amb la qual cosa la capella reial catalanoaragonesa entre 1505 i 1516 es va convertir en la capella musical amb més efectius del Vell Continent. Els músics de la capella disposaven dels privilegis propis dels oficials d'una casa reial; el seus sous eren anyals, i, a part d'altres avantatges, gaudien del favor reial —mercès a les but-

lles que la reialesa aconseguia del papat— per a l'obtenció i provisió de beneficis eclesiàstics, cosa que provocava continus litigis i enfrontaments amb els capítols catedralicis.⁹

El rei Ferran va exercir el mecenatge artístic i musical durant els nombrosos anys que van des del 1468, quan fou coronat rei de Sicília, fins al seu traspàs el 1516. Aquesta data assenyala també la desaparició del mecenatge reial dels Països Catalans. Al llarg de quaranta-vuit anys, el rei Ferran va tenir al seu servei músics de gran relleu. Bernat Icart, Joan Cornago, Pere d'Oriola, Pere Joan Aldomar, Mateu Ferrer, Guillem Molins, Joan Ponç, van ésser alguns dels músics catalans que es van beneficiar del seu patrocini. Alguns d'ells, com Cornago, Aldomar i Ponç, van cantar a la capella reial de Ferran II al costat de Juan de Triana, Lope de Baena, Pedro de Escobar, Francisco de la Torre i Francisco Millán, sota el comandament de Johannes Wrede, del 1477 al 1482, i de Francisco de Peñalosa, del 1498 al 1516.

Cal tenir present que la Hispània dels Reis Catòlics era essencialment la Castella d'Isabel i que l'absentisme reial dels Països Catalans fou una realitat quasi permanent. De fet, Barcelona ja havia cedit el relleu a València quan, en el mapa hispànic, Sevilla iniciava la seva ascensió. Amb la descoberta del Nou Món —que la reina Isabel va incorporar amb caràcter exclusiu a la seva corona castellana— l'antiga Hispàlia es va convertir en el vertader centre artístic i musical del Renaixement hispànic. El dinamisme de la seva puixança la van convertir en la capital cultural i financera que va saber fer sortir Castella de l'aïllament per preparar l'adveniment del seu Segle d'Or.

El mecenatge de la noblesa i la baronia

Les grans famílies de la noblesa i la baronia —Cardona, Requesens, Pinós, Cruïlles— oferien una minsa alternativa a la desaparició de l'antic esplendor reial. Malgrat tot, hi ha dades suficients que donen testimoni de l'existència d'algunes de les seves capelles musicals. No cal dir que no podrem conèixer el paper de les capelles nobiliàries fins que hom no emprengui l'estudi sistemàtic dels fons documentals d'aquests casals:

1) *La capella d'Enric d'Empúries*, lloctinent general de Catalunya entre 1479 i 1494, el qual va alternar la seva residència entre el castell de Sant Pere Pescador i les ciutats de València i Barcelona. Al seu palau barceloní del carrer Ample hi acollia una capella musical en la qual participaven els cantors

9. Vegeu KNIGHTON, Tessa Wendy, *Music and Musicians at the Court of Fernando de Aragón, 1476-1516*. Cambridge: Clare College, 1983. Tesi doctoral; i «Fernando el Católico y el mecenazgo musical de la corte real aragonesa», *Nassarre*, IX-2 (1993), p. 27-51.

Guido Albinyach i Mateu Çafont, Joan Prats, organista, i Marturià Prats, que n'era el mestre de capella el 1497.¹⁰

2) *La capella dels Requesens*. Aquesta casa nobiliària, iniciada per Galcerà de Requesens (ca. 1439-1505), comte de Palamós, de Trivento i d'Avellino, disposava d'una capella musical segons el testimoni que servem de Mateu Llorenç, un dels seus músics, el 1491. A partir de mitjan segle XVI, la residència dels Requesens passà a rebre la denominació de Palau de la Comtessa, la capella musical del qual excel·lí en la Barcelona dels segles XVII i XVIII.¹¹

3) *La capella dels Cardona*. Arran de les esposalles d'Alfons d'Aragó, fill de l'infant Enric, amb Joana Folc de Cardona el 1516, l'hereva del ric patrimoni d'aquella casa ducal, la casa barcelonina del comte d'Empúries va passar a mans dels Cardona. Tres oncles de la duquessa Joana Folc van esdevenir bisbes de Barcelona durant la primera meitat del segle XVI; dos d'ells van guardar estrets lligams amb el context musical del seu temps: Enric de Cardona (†1530), a qui el compositor i teòric Francisco Tovar va dedicar els seu *Libro de música practica* (Barcelona, 1510), i Joan de Cardona (†1546), el nom del qual figura entre les darreres anotacions del Cançoner Musical de Barcelona. En el decurs del segle XVI la capella musical dels ducs de Cardona anava a reforçar la capella de la catedral de Barcelona quan la solemnitat de les celebracions ho requeria.¹²

4) *Els cenacles humanistes barcelonins*. També, dins la Barcelona de mitjan segle XVI, caldria esbrinar el que hi podria haver de cert sobre el cenacle humanista dels Pinós, el qual sembla que comptava amb la presència del poeta mataroní Joan Pujol, el seu amic Pere Alberch, l'organista de la catedral, i d'altres músics de la ciutat.

5) *La cort valenciana del duc de Calàbria, 1526-1554*. És prou sabut com arran de la guerra civil de Joan II, els músics catalans de més renom es desplaçaven a la ciutat del Túria, atrets per la riquesa que generava i pel relleu i la puixança artística que prenia dins l'àmbit de la corona catalanoaragonesa en el seu paper de pont i de centre de l'intercanvi musical amb Itàlia. La capitalitat musical de València es veié curullada per l'assentament a la ribera del Túria de la cort de Germana de Foix, la reina vídua de Ferran II, esposada el 1526 amb Ferran d'Aragó, duc de Calàbria i hereu del desposseït rei Frederic I de Nàpols. Quatre anys després del traspàs de la reina Germana, el 1540, el

10. GREGORI, J. M., «Marturià Prats i Mateu Çafont músics de la Capella de l'infant Enric (1445-1522), comte d'Empúries», *Nassarre*, IX, 2, (1993), pàgs. 147-154.

11. Els seus fons documentals sobreviuen a l'Arxiu del Palau-Requesens conservat al Centre Borja de Sant Cugat del Vallès.

12. El fons documental dels casals d'Empúries i de Cardona es van incorporar als de la Casa de Medinaceli el 1853, i des del 1960 es conserven a la Casa de Pilatos de Sevilla. SÁNCHEZ GONZÁLEZ, A., *El Archivo Condal de Ampurias. Historia, organización y descripción de sus fondos*. Girona: Columna-El Pont de Pedra, 1993.

duc esposava la marquesa de Sanet, Mencía de Mendoza, una amant i protectora de les lletres que simpatitzava amb l'erasmisme. Dins la València postagermanada del segon terç del cinc-cents, la cort virregnal esdevingué el contrapunt a les tensions de la repressió política, i va ser l'única alternativa a l'empobriment cultural de la ciutat i la darrera manifestació de la seva vida cortesana.

Ferran d'Aragó era un home del Renaixement i el seu capteniment humanista va fer que, durant mes de vint-i-cinc anys, la cort virregnal del palau del Real es convertís —amb els ulls posats en el model i el record de la cort paterna de Nàpols— en l'únic cenacle nobiliari representatiu dins la nostra geografia. El 1527, va fer traslladar des de Ferrara una part de l'antiga biblioteca reial napolitana, un fons que el duc va incrementar amb noves adquisicions i que el 1550, l'any del seu traspàs, assolí prop de vuit-cents volums.

La capella musical del duc disposava ja de més de quaranta cantors i instrumentistes durant l'època de la reina Germana, entre els anys 1526 i 1536, sota la direcció de Pedro de Pastrana, capellà de l'Emperador, que la degué regir entre el 1529 i el 1533. És versemblant pensar que el tarragoní Mateu Fletxa el Vell en podia haver assumit el magisteri entre 1533 i 1544, any en què fou nomenat mestre de capella de les Infantes de Castella i que marcà l'entrada de Juan de Cepa, el darrer mestre de la capella ducal.

Durant l'hipotètic sojorn de Fletxa, Lluís del Milà va editar a València, el 1536, el *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*; amb ell va inaugurar l'art de la variació per a aquest instrument als països hispànics. Milà, que també tenia afeccions literàries, va furnir una viva i pintoresca descripció de l'ambient sociocultural de la cort ducal en la seva obra *El Cortesano* (1561).

La reina Germana i Ferran d'Aragó van acordar fer donació de les seves pertinences i encomanar la custòdia de les seves despulls al seu monestir jerònim de Sant Miquel dels Reis. L'inventari de la seva cessió contenia una col·lecció d'instruments musicals —tres orgues, un dels quals *era de la casa real de Nápoles*, dos llaüts, dues violes de mà i cinc violes d'arc— i diversos llibres de polifonia sacra, amb obres de Josquin des Prez i Francisco de Peñalosa. La relació incloïa dos llibres de misses *hechos en Barcelona*, i cinc volums descrits com a molt vells, que provindrien de l'antiga cort napolitana d'Alfons el Magnànim. Seria interessant que hom investigués la possibilitat d'identificar algun d'aquells manuscrits, i no cal insistir en el fet que la capella valenciana del Duc de Calàbria demana que hom li dediqui una monografia exhaustiva, tant pel que fa a la recerca documental, aprofundint potser en els arxius valencians, com pel que fa a la revisió del repertori que va generar.

El mecenatge de l'Església

A partir del traspàs del rei Ferran, el 1516, els cantors de la seva capella es van dispersar per la geografia peninsular. Als països de la corona catalano-

aragonesa l'única alternativa mínimament estable a la desaparició dels principals nuclis cortesans de creació musical l'oferien solament els centres eclesiàstics amb més recursos: les catedrals, les grans basíliques i les parròquies importants. En relació a aquest tema, caldria tractar d'estudiar les següents qüestions:

1) *La fundació estatutària de les capelles i els aspectes sociològics implícits en la seva aplicació*

En el decurs dels segles XV i XVI les catedrals van començar a regimenter la fundació de les seves capelles musicals, procés que va derivar en les ordinations estatutàries de l'època del Barroc. Són signes d'aquesta evolució, d'una banda, el procés terminològic que mena del *tenorista*, o entonador, a cavall dels segles XV i XVI, al *mestre de cant* del XVI, i que donarà pas al *mestre de capella* en el trànsit cap al segle XVII, precisament en el moment en què les capelles es decantaran per una major fixesa tímbrica.

Hi ha també un factor sociològic que l'estament eclesiàstic va començar a reclamar i que afectava l'estat civil dels seus compositors. A partir del primer terç del segle XVI, observem com l'Església tendirà, cada vegada més, a vincular l'exercici dels seus magisteris musicals a la recepció dels ordes religiosos, de manera que quan hom institucionalitzarà les oposicions esdevindrà ja un condicionant ineludible. Fins llavors el sistema d'accés es vehiculava a través dels informes i les recomanacions que obtenia el *succentor*, o d'altres comissionats capitulars, i el nou candidat era confirmat en el seu càrrec després de passar un període d'acomodament.

2) *El mestre de cant: funcions i servituds*

La múltiple funcionalitat del càrrec del mestre de cant, feia que actués com a coordinador musical dels elements que integraven la capella: escolans, cantors, ministrers i organista. També com a responsable dels serveis musicals del centre, havia de vetllar per la seva qualitat i per la transmissió de la tradició interpretativa, posant al dia els cantorals litúrgics, i nodrint el repertori sacre amb noves adquisicions i obres de la seva factura, bo i tenint cura del nivell musical dels membres de la capella.

La relació del mestre amb els quatre escolans cantors era un dels grans reptes d'aquell càrrec, ja que els havia d'iniciar no solament en l'art del cant i de la música, sinó també en la doctrina cristiana i havia de procurar, alhora, per al seu manteniment material allotjant-los amb ell, a casa seva.

3) *El conjunt de la capella*

La composició de les capelles, estava formada pels escolans cantors — que acostumaven a ésser quatre —, un nombre de cantors que oscil·lava ordinàriament entre quatre i vuit, una cobla de ministrers de composició variable, l'organista i el mestre de capella. Algunes basíliques i parròquies

grans, com Santa Maria del Mar de Barcelona, gaudien de formacions semblants a les de les catedrals; de tota manera el més freqüent era que disposessin de dos a quatre escolans, un nucli reduït de cantors i una sola persona per a l'exercici unificat dels càrrecs d'organista i mestre de capella.

4) *La tipologia dels escolans i la seva formació musical*

Les catedrals acostumaven a tenir dues menes d'escolans: els quatre que vivien amb el mestre i aprenien l'art de cantar el contrapunt polifònic, i els que feien d'acòlits. Els primers residien contínuament a les catedrals, es rellevaven de dos en dos per cantar als oficis diürns i nocturns, i eren anomenats *de cota de grana* a la seu de Barcelona o *de cota blava* a Sant Just i Pastor, a causa del seu abillament, i també *corers* a la catedral de Vic, o *preveners* a La Seu d'Urgell. L'actuació musical dels segons quedava relegada solament al cant pla; a la catedral de Barcelona rebien el nom d'escolans *de cota negra*, i eren set el 1459 i dotze el 1589.

La vida musical dels escolans depenia de les seves capacitats vocals. Molts d'ells, després del canvi de la seva veu atiplada, s'integraven a la vida catedralícia i abraçaven els ordes religiosos; aquells que eren músics vocacionals esdevien cantors, ministrers, organistes i futurs mestres de cant.

Seria molt interessant poder reconstruir les escolanies catedralícies per tal d'identificar les escoles, és a dir, les generacions formades sota un mateix mestre a cada indret, i deduir-ne el seu perfil pedagògic a través dels estils compositius dels músics que hom hi havia format.

5) *Els cantors*

A principis del segle XVI les catedrals catalanes comptaven amb un mínim de quatre cantors, un mínim que hom ampliava amb més o menys estabilitat d'acord amb la dotació econòmica de cada seu, o bé amb el requeriment de l'ajuda puntual de cantors forans quan arribaven les solemnitats més assenyalades.

El calendari litúrgic era pràcticament el mateix, llevat de les festivitats dels patrons i dels Sants de cada diòcesi, i la capella dels cantors participava en les celebracions dels oficis matutins, misses, vespres i completes, especialment durant les solemnitats del temps de Nadal, de Pasqua, i en el cicle de les festivitats dedicades a la Verge Maria.

El nucli de la capella de cantors venia tanmateix determinat per la pròpia naturalesa tímbrica que revestia l'arquitectura polifònica, fonamentada en l'addició dels respectius relleus i perfils tímbrics, d'acord amb l'estètica de la linealitat i la superposició del color. La tendència, ja llavors habitual, de distribuir l'escriptura en quatre parts trobava una felix correspondència amb les quatre tessitures de tible, contralt, tenor i baix de la veu masculina; la part aguda del tible —designada també amb els termes de *superius*, *sopranus* i *cantus*— era interpretada pels escolans cantors i rebia el reforç dels sopranistes, anomenats falsetistes, els quals, com els infants, podien ser naturals o capons.

Aquest era el model de mínims que romania estable a les seus catalanes encara que la tendència a créixer es féu palesa a totes; així, en el darrer terç del segle XV, trobarem sis cantors a Tortosa i, a mitjan segle XVI, entre quatre i vuit a Vic, Girona i La Seu d'Urgell. La catedral de Barcelona disposava d'entre cinc i catorze cantors, i segons l'ofici litúrgic en trobarem entre vuit, dotze i catorze.

No cal dir com seria d'útil poder elaborar unes taules amb la presència documentada dels cantors de cada centre musical, amb el mapa de la seva mobilitat dins de la geografia de la corona catalanoaragonesa i dels països hispànics.

6) *Els ministrers: una tradició poc documentada*

Malgrat l'escassa confirmació documental, la implicació dels ministrers en la interpretació de la polifonia sacra era ja una tradició que es conservava, principalment però a través de la seva oralitat. Quan el 1420, el rei Alfons el Magnànim encomanava a l'orguener Jaume Gil de València la construcció d'uns orgues petits, li demanava que tingués cura de fer-los *intonats ab los ministrés*, és a dir, afinats amb els instruments, amb la qual cosa palesava l'existència d'una tradició interpretativa a la capella reial, que podria estar en consonància amb la de les capelles catedralícies. La presència de la cobla de ministrers a les naus de les nostres esglésies era un esdeveniment habitual, que revestia d'una significació popular la celebració dels oficis de Nadal, de Corpus i de les solemnitats dels respectius sants patrons.

7) *Les relacions musicals intercatedralícies*

Caldria poder confegir, a través del seguiment dels trajectes i de les vies preferencials dels nostres músics, el mapa de les relacions intercatedralícies, per tal de poder valorar-ne el relleu i les zones d'influència. El coneixement de les taules salarials dels respectius centres permetria interpretar aquest fenomen.

La relació musical entre les catedrals ve traçada per les vies preferencials que eren solcades pels nostres músics d'acord amb una oferta artística, que estava sempre supeditada als limitats recursos econòmics del mecenatge eclesiàstic. En el mapa de les relacions musicals entre les diòcesis dels països de la corona catalanoaragonesa, es tracen els eixos de comunicació que enllaçaven les seus de València, Barcelona i Saragossa, mitjançant les seves zones d'influència naturals. Algunes es perfilen d'aquesta manera:

a) *La relació entre Barcelona i València, accentuada durant el període comprés, aproximadament, entre 1480 i 1530.* L'organista vigatà Pere Vila (ca. 1465-1538) és un dels músics que va ajudar a establir els lligams fonamentals d'aquesta relació. Vila va exercir el càrrec d'organista de la catedral valenciana, aproximadament entre el 1527 i el 1538, mentre concorria amb els músics de la cort del duc de Calàbria; allà va formar els músics de la generació de Pere Alberch, els quals, a partir de la dècada de 1530, marcaran l'inici de la

recuperació musical de Catalunya, després de la guerra civil de l'època de Joan II.

b) *La relació entre Barcelona i Vic, especialment estreta entre els anys 1530 i 1580.* La nissaga d'organistes vigatans inaugurada per Pere Vila i continuada des de l'orgue de la catedral de Barcelona per Pere Alberch (1517-1582) i Lluís Ferran (ca. 1565-1631) va propiciar un intens intercanvi musical entre les seus de Barcelona i Vic, el qual es va veure afavorit pels pontificats dels vigatans Jaume i Guillem Caçador, bisbes de Barcelona entre els anys 1545 i 1570. Un dels fruits musicals d'aquella relació sembla constituir-lo la recopilació del manuscrit M. 681 de la Biblioteca Nacional de Catalunya, duta a terme per Antic Andreu de Vic a mitjan segle XVI, un *corpus* que encara cal estudiar.

Per la seva banda, la capella musical de la seu de Vic comptava amb una sòlida tradició musical. A les seves constitucions del 1456 hi constava el servei dels quatre escolans cantors. La capella de cant, que comptava amb set cantors el 1534, la van dirigir músics com Pere Coll, Pere Peruga, García Govantes i Andreu Vilanova, els dos darrers dels quals van alternar l'exercici dels seus magisteris entre les catedrals de Vic i Barcelona a mitjan segle XVI. Les notícies sobre l'orgue vigatà afloren amb continuïtat des de principi del segle XV, i cal destacar-hi la presència dels organistes Pere Rusquelles, Pere Vila, Pere Ferrament i Diego Fernández. Pere Alberch va impulsar des de Barcelona la construcció del nou orgue que va obrar Pere Flamench, entre 1542 i 1545, mentre recomanava deixebles seus, com Pere Coll —futur organista de Santa Maria del Mar— per al seu magisteri. Val a dir que estem preparant l'estudi de la música a la catedral de Vic durant els segles XV i XVI.

c) *L'eix musical del sud i de ponent: Tarragona i l'enllaç amb els antics regnes de València i Aragó.* Al sud de Catalunya, la catedral de Tarragona esdevenia una cruïlla per als músics que circulaven entre València, Saragossa i Barcelona, i, alhora, un centre on afluien les vies musicals del seu radi d'influència: Lleida, La Seu d'Urgell i Tortosa.

Anotem com la capella musical de Tarragona va acollir durant els segles XV i XVI il·lustres compositors, d'entre els quals destaquen Antoni Marlet, mestre de cant el 1506, Francesc Tovar, Joan Ferrer i Joan Borgunyó —els dos darrers van passar d'exercir els magisteris d'orgue i de cant de la seu de Tarragona als respectius de Barcelona en el primer terç del XVI— l'aragonès Melcior Robledo, entre 1549-1562 i 1566-1569, el valencià Nicasi Çorita, entre 1578 i 1587, i Joan Pau Pujol, que hi féu estada, entre 1593 i 1595, abans de passar a la capella del Pilar de Saragossa.

L'intercanvi musical entre les catedrals de Tarragona i de La Seu d'Urgell l'il·lustra l'alternança en els seus càrrecs dels organistes Pere Figueres i Mateu Torres i dels mestres de cant Pere Peruga, Rafael Coloma i Pere Riquet.

Servem testimonis de la relació musical entre les catedrals de La Seu i de Barcelona de principis del XVI, a través dels mestres de cant Joan Gallart i Antoni Salvat. A partir del traspàs de Pere Alberch, el 1582, i de la jubilació

de Brudieu, el 1586, el capítol de La Seu va intensificar la relació musical amb Tarragona, amb la presència dels mestres esmentats anteriorment, els quals van desplaçar amb ells el cantor portuguès Alexandre d'Almeida i el músic de corneta i baixó Agustí Serra.

L'estratègia geogràfica de la catedral de Tortosa va afavorir la seva relació amb els centres musicals del nord de l'àrea valenciana —Sogorb i Morella— i del sud de l'aragonesa, mentre restava sota l'àrea d'influència de Tarragona.

Quelcom semblant succeïa amb la seu de Lleida, que es nodria, des del primer terç del segle XV, d'escolans cantors que provenien de les poblacions d'Osca i de les comarques de l'interior de Tarragona, i en molts casos esdevenia, com Tarragona, un pas obligat entre Saragossa i Barcelona.

d) *Girona i la relació amb el Rosselló*. Al segle XVI hi hagué un flux intermitent d'emigracions d'artesans i d'artistes gascons als bisbats d'Urgell, Vic i Girona, ciutat que mantenia, tanmateix, els seus tradicionals lligams amb Perpinyà. Malgrat la cessió del comtat del Rosselló, que féu Joan II a Lluís XI, la via musical entre Girona i Perpinyà va restar sempre oberta, tal com ho testimonia la presència de l'orguener Guillem Pagana el 1473, de l'organista Joan Brescó el 1474, i del mestre de cant Llorenç Quisquer, entre el 1532 i el 1537.

e) *La capitalitat de Barcelona a partir del primer terç del segle XVI*. La Barcelona de la segona meitat del segle XV comptava amb un considerable nombre de cantors i ministrers, gairebé sempre presents en les manifestacions cíviques, els quals alternaven els seus serveis musicals entre els centres nobiliaris i els temples barcelonins. La catedral i les parròquies grans de Santa Maria del Mar, Santa Maria del Pi i Sants Just i Pastor, juntament amb Santa Pere de les Puel·les i les esglésies de Sant Miquel i de Sant Jaume, esdevenien els principals temples musicals de la ciutat. Al llarg del segle XVI, la preeminència de la capella de la catedral va ser durament contestada per les altres parròquies, capitanejades per Santa Maria del Mar. El mestre de cant de la seu ostentava, de bell antuvi, el privilegi d'ésser el director de l'única capella de la ciutat que podia cantar polifonia als oficis fora de la catedral; ell, en qualitat de mestre de l'escola pública de cant de la seu, era qui donava les llicències temporals als cantors per ensenyar música als altres temples i l'autorització perquè hi interpretessin, de forma exclusiva, la polifonia.¹³

La relació musical entre la cort i la catedral de Barcelona deixà d'existir quan desaparegué l'activitat musical del palau reial; fins llavors els músics de la seu havien alternat els oficis entre les dues institucions. El 1484, dotze anys després d'acabada la guerra civil, els capitulars descrivien encara amb termes de desolació l'estat en què es trobaven la seu i la ciutat. Els efectes de la recuperació no es van començar a apreciar fins al primer terç del segle XVI, amb

13. GREGORI, J. M., «La controvertida preeminència musical de la Seu dins la Barcelona de la segona meitat del segle XVI», *Anuario Musical*, 46 (1991), p. 103-125.

la incorporació a la vida musical de la catedral de l'organista Pere Alberch i Ferrament (1517-1582), conegut amb l'àlies de Vila.

A finals del segle XVI, augmentà el relleu de les capelles de les parròquies que gaudien, ja tradicionalment, de més pes en la vida musical de les nostres ciutats. Aquest fou el cas de les capelles musicals de Sant Feliu, a la ciutat de Girona, i de Santa Maria del Mar, Nostra Senyora del Pi i dels Sants Just i Pastor, a Barcelona, juntament amb la del Palau de la Comtessa, la història musical de les quals, en alguns casos, encara està per estudiar. Seria molt interessant, doncs, poder oferir un estudi de síntesi sobre la vida musical barcelonina d'aquesta època. Hom coneix, fins ara, el paper de la música civil,¹⁴ de la música a la catedral,¹⁵ entre d'altres aportacions puntuals, però caldria abordar sistemàticament l'estudi de les capelles musicals de les grans parròquies de la ciutat que conserven els seus fons documentals i complementar-ho amb els de l'Arxiu Diocesà i de l'Arxiu Històric de Protocols.

SOBRE EL REPERTORI MUSICAL

La música litúrgica

Mentre el madrigal es convertí en el banc de proves de les noves experimentacions estètiques en el terreny de la música profana, el motet esdevenia el gènere que vehiculava els procediments expressius de la modernitat, dins l'àmbit del repertori litúrgic; i ho feia servint-se de les figures de la retòrica, a l'hora de bastir les estructures del seu discurs compositiu. En canvi el llenguatge que hom reservava per a la missa entroncava amb l'estil més conservador de la tradició de l'humanisme josquinià. De fet, aquest estil —idealitzat pels teòrics de l'*Ars perfecta*— esdevingué el referent de la música litúrgica i religiosa del primer terç del segle XVI, i l'estil palestrinià va continuar la tradició josquiniana fins a convertir-se en el model compositiu que hom identificà amb l'ideari estètic de la reforma catòlica.

La missa i el motet, bastits sobre el principi de la imitació del contrapunt polifònic a l'entorn d'un *cantus firmus*, esdevenien els gèneres més representatius del repertori sacre que es generava a l'entorn de les capelles musicals del Renaixement; en aquella època, composició i interpretació eren dues facetes inseparables, i per això aquell repertori trobava la seva natural concordança expressiva amb el propi medi sonor i interpretatiu d'on havia sorgit.

Cal recordar que un dels fenòmens distintius de la capella musical del Castell Nou de Nàpols era, ja des de l'època d'Alfons el Magnànim, la tradi-

14. KREITNER, K. R., *Music and civic ceremony in late fifteenth-century Barcelona*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1990. Tesi doctoral.

15. GREGORI, J. M., *La música del Renaixement a la catedral de barcelona, 1450-1580*. Bellaterra: Microfitxes EDT, 1987. Tesi doctoral.

ció interpretativa del repertori sacre en les festivitats més assenyalades, com el cant de la Passió en les representacions del Divendres Sant, o l'alternança entre les veus i els instruments en els versos de la salmòdia dels oficis de vespres i de completes, tal com es feia a la península. Aquí, les antologies de polifonia sacra recullen una important presència de motets marials i eucarístics, els qual van gaudir també d'un especial predicament a Nàpols, tal com ho testimonia l'elevat nombre d'himnes, càntics i antífones que a l'entorn d'aquests misteris figuren a la taula original del Cançoner de Monte Cassino.

En la seva accepció genèrica, l'anomenat *more hispanico* comprenia l'estil i el tarannà expressiu i interpretatiu amb el qual els nostres músics del segle XV tractaven els textos sagrats, i, també, la manera com la música era inserida dins la cerimònia religiosa. L'estètica que caracteritzava, ja llavors, el discurs sonor del repertori sacre hispànic descansava en la primacia d'un llenguatge pregonament expressiu, que sotmetia la intensificació dramàtica del seu discurs a un disseny on prevalia la simplicitat i el lirisme. Les escasses obres conservades al Cançoner de Monte Cassino de Pere Oriola i de Bernat Icart mostren l'estil de la música litúrgica conreada pels compositors catalans a Nàpols durant el darrer terç del segle XV.

D'entre les fonts que ens informen del repertori sacre vinculat amb les funcions litúrgiques de la capella reial catalanoaragonesa i amb les de les nostres catedrals en el pas dels segles XV al XVI, cal destacar el Cançoner Musical de Barcelona¹⁶ i les diverses antologies de polifonia religiosa conservades a la Biblioteca Nacional de Catalunya, Biblioteca de l'Orfeó Català, Biblioteca Colombina de Sevilla, Liceu Musical de Bolonya, i a les catedrals de Tarassona, Segòvia i Toledo.

Encara que són pocs els compositors catalans actius i coneguts, entre el darrer terç del segle XV i el primer del XVI, dels quals ens ha arribat obra sacra, coneixem Antoni Marlet, Marturià Prats, Pere Cubells, Felip Pujol, Bartomeu Cots, Joan Ferrer, Mateu Fletxa el Vell i Pere Vila. I no cal insistir en com seria d'interessant que hom edités una antologia amb l'obra sacra esparsa d'aquests autors del segle XV.

L'adopció de l'estil antic esdevé palès en l'obra litúrgica dels nostres compositors del període comprès, aproximadament, entre 1530 i 1600: Pere Alberch, Melcior Robledo, Bartomeu Càrceres, Rafael Coloma, Nicasi Çorita, Joan Brudieu, Pere Riquet i Joan Pau Pujol així ho palesen.¹⁷

No cal dir que, a part dels treballs que hom ha fet sobre aquest tema, ens fa falta un estudi complet i aprofundit sobre el repertori sacre de mitjan

16. Vegeu ROS-FÀBREGAS, E. *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya*. M. 454: *Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Traditions*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1992. Tesi doctoral.

17. A la llista de les obres editades d'aquests autors que hom ja coneix, cal afegir-hi el treball de recerca de ROVIRA, P. *El manuscrit musical M 608 de la Biblioteca de Catalunya. Estudi i transcripció*. Bellaterra, 1991, on ofereix la transcripció de les obres litúrgiques de Nicasi Çorita.

segle XVI i del seu pas cap al Barroc, i que, òbviament, caldria completar les edicions d'aquest repertori amb les obres d'autor que encara desconeixem. Per a tal propòsit, podem disposar de les antologies religioses de caràcter miscel·lani, que es conserven als manuscrits M. 587, M. 682 —procedent de Girona— o el M.859 —procedent de La Seu d'Urgell— del fons de la Biblioteca Nacional de Catalunya, o els tan citats M. 5 i 6 de la Biblioteca de l'Orfeó Català.

Creiem que cal insistir també en l'interès que representa, tant per al coneixement musicològic com especialment per a la seva aplicació interpretativa, dur a terme l'estudi del repertori monòdic litúrgic conservat —el cant gregorià— amb el qual hom articulava la interpretació de la polifonia dels segles XV al XVIII.

El tema de la recepció del repertori sacre forani està encara pendent. Creiem que seria d'un gran interès estudiar, dins les antologies conservades però també als inventaris i altres fonts indirectes, el grau de la recepció de la polifonia sacra d'origen francoflamenc —Josquin Desprez i els seus coetanis— i el repertori proreformista, representat, especialment, per l'obra de G. P. da Palestrina.

Mentre la música religiosa en romanç s'obria a les noves experimentacions lingüístiques de l'estètica manierista, el repertori en llatí reservava per a la seva aplicació litúrgica un medi expressiu més contingut i auster; de tota manera, hi havia moments, com en la literatura responsorial dels oficis de la Setmana Santa, en què els compositors intensificaven el seu discurs expressiu amb recursos propers a l'estil de la música madrigalesca. En aquesta línia, seria també molt interessant que hom inaugurés al nostre país l'estudi formal dels diferents gèneres de la polifonia sacra.

Pel que fa als aspectes relacionats amb el que hom inclou dins la semanticitat, creiem que és molt necessari no perdre mai de vista l'afany pedagògic i la sensibilitat teològica dels compositors de la darrereria del Renaixement que vivien sota els efectes de l'impuls reformista. Aquest autors, habitualment, feien que la relació entre el text i la música depassés la tradició, esdevinguda ja normativa, d'una correcta adequació prosòdica i rítmica. Hom observa com el servei de la música al text sacre assolia, en aquells compositors, profundes formulacions expressives, i com cercaven, a través de la plasticitat i de l'encarnació oratòria dels conceptes que brindava la retòrica, de suggerir, mitjançant figures sonores, les imatges simbòliques de la litúrgia.

Creiem que cal aprofundir, doncs, en l'estudi del llenguatge compositiu des del punt de mira de les conductes i processos retòrics per tal de tenir-ne, d'entrada, una visió analítica contextualitzada. Ara bé, si parlar de semanticitat vol dir detectar els hàbits discursius i els tòpics expressius que emanen, amb major o menor consciència, d'una conducta retòrica, parlar de la suggerència expressiva a través del símbol és un tema que demana una observació més intuïtiva que permeti captar-ne la presència. Seria, doncs, molt instructiu poder avançar en l'estudi d'allò que mena a parlar del sentit expressiu, establint unes línies temàtiques d'acord amb la pròpia naturalesa de les imat-

ges textuais i amb el seu tractament sonor, ja que ens mantindríem fora de context si ometéssim el caràcter simbòlic de la font i de la pròpia litúrgica.¹⁸

La música en romanç

L'admiració que a mitjan segle XV suscitava la capella reial de la cort catalanoaragonesa de Nàpols duia implícita l'admiració envers la particularitat d'una sonoritat instrumental, d'un model tímbric vocal, d'una tradició i estilística interpretatives, és a dir, envers totes les manifestacions que apareixien indistintament unides a l'especificitat del seu repertori musical, ja que en conformaven i n'eren l'expressió original. A l'entorn de la capella napolitana es van generar diverses recopilacions manuscrites que testimonien el repertori que s'hi conreava; d'entre elles destaca, per la seva importància, el Cançoner de Monte Cassino. Aquesta antologia compta amb la presència de vuit obres atribuïdes a Joan Cornago, dues a Pere Oriola i una a *Bernardus*, probablement Bernat Icart.

1) *La cançó borgonyona, un gènere d'importació*

L'obra profana conservada de Joan Cornago —repartida, principalment, entre els Cançoners de la Colombina i de Monte Cassino—, testimonia l'adopció que feien els nostres compositors dels corrents de la cançó cortesana que des de la cort de Borgonya arribaven llavors a Itàlia. La cançó solia ésser escrita per a tres parts —la superior de les quals era vocal, mentre que les dues restants rebien un tractament instrumental— i va esdevenir el vehicle expressiu que permeté cantar l'amor i el desamor als nostres compositors durant la segona meitat del segle XV. Cornago, amb un segell líric i dramàtic característic, fou un dels primers a conrear-la arran de la seva estada a Nàpols, i un dels principals importadors del gènere vers la península. La recepció del gènere als països hispànics mereixeria una monografia.

2) *El villancet cortesà i religiós*

El gènere de la música profana hispànica i italiana d'aquella època van sorgir arran de l'assumpció del principi estètic comú de la simplicitat narrativa. És evident que el llenguatge compositiu d'aquell primer humanisme italo-hispànic fou el fruit simultani d'una comuna sensibilitat i d'una concordança expressiva que es deia mitjançant la simplicitat acòrdica i la priorització melòdica, per damunt de l'enginy constructiu de la mimesi contrapuntística. La reciprocitat d'influències entre els gèneres del repertori

18. Hem esbossat aquest pensament a «Sobre la idea del símbol en la música religiosa», a CRUZ CRUZ, J. (Ed.), *La realidad musical*. Pamplona: Eunsia, 1998, p. 175-180; i a «Música y símbolo en la obra litúrgica de Joan Pujol (1570-1626)», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995), p. 65-72.

musical hispànic i italià es féu especialment palesa en la música profana del segle XV; el seu repertori viatjava, com els instruments, amb els músics en les dues direccions i entre ambdues penínsules, i la seva recepció incidia d'una manera mútua en la conformació estilística del Renaixement.

Les fonts de la polifonia profana conreada a la capella reial cal cercar-les a les antologies que hom va anar recopilant a l'entorn de les corts itinerants, principalment, en els Cançoners de la Colòmbina (*ca.* 1460-1480), amb noranta-cinc obres, i el de Palau (*ca.* 1490-1520), que recull més de quatre-centes composicions. Al seu costat, el Cançoner de Barcelona, el Cançoner del Duc de Calàbria i el Cançoner de Gandia, esdevenen els reculls més representatius del repertori musical —sacre i profà— obrat a la corona catalanoaragonesa fins a mitjan segle XVI, aproximadament. No cal dir que tots són mereixedors dels respectius estudis i revisions.

Dins del repertori profà, el villancet i el romanç —que havien pres el relleu a la cançó al final del segle XV—, configuraven, al costat de la música de dansa, els gèneres cortesans de l'època. El villancet bastia la seva estructura musical, d'acord amb l'esquema ternari que ofería l'alternança entre el refrany, la cobla i la repetició o tornada al refrany, al marge del patró mètric del seu text poètic.

El villancet cortesà, de temàtica profana, i el villancet religiós bescanviaven, sovint, els seus respectius textos contrafent-los al so d'una mateixa música, segons el context de la seva interpretació. El Cançoner del Duc de Calàbria —imprès a Venècia el 1556— esdevé una antologia única d'aquest gènere ja que aplega una selecció de cinquanta-quatre villancets, dotze dels quals pertanyen al cicle de Nadal. Tots ells traspuen el sabor de la lírica tradicional presentada mitjançant un mosaic multilingüístic, que esdevé la imatge i l'expressió de l'estètica literària i musical d'aquella cort valenciana del Renaixement. Tot i l'anonimat quasi absolut de la recopilació, hom identifica i atribueix alguns dels villancets a Pere Joan Aldomar, Mateu Fletxa el Vell, Cristóbal de Morales i Bartomeu Càrceres. El recull, que conté el repertori musical preferit del duc, aplega, de ben segur, les obres d'aquells autors que van mantenir algun tipus de relació amb la cort de Ferran d'Aragó. Això fa suposar que hi devia haver villancets de Pastrana, Cepa, i també d'altres músics implicats en la vida musical valenciana de l'època, com Pere Vila, Pere Alberch, Gaspar Sagristà, Matías Chacón, Lluís del Milà i Mateu Fletxa el Jove (1530-1604). Aquest darrer era nebot de Fletxa el Vell, i el 1552, pocs anys abans d'anar a Itàlia, va ingressar al convent del Carme de València, la qual cosa fa pensar que podia haver col·laborat en la confecció i en l'edició del Cançoner.

La reduïda presència de quatre villancets en llengua catalana, amb les seves parles i variants, dóna testimoni de la realitat sociolingüística de la cort de Ferran d'Aragó, on el català quedava relegat a l'ús domèstic o al toc pintoresc. El manuscrit conegut amb el nom de Cançoner de Gandia es va generar també a redós de la capella ducal, i recull set villancets de Bartomeu Càrceres, al costat de les misses i els motets de Pastrana, Càrceres, Cepa, Alonso

i Pérez, que donaven compliment als oficis solemnes de les festivitats que els ducs celebraven al seu monestir de Sant Miquel dels Reis.¹⁹

3) *L'ensalada*

És prou sabut com fou en el context de la capella valenciana de Ferran d'Aragó on es va coagular aquest gènere polifònic de les mans de Mateu Fletxa el Vell. El tema dels precedents del model fletxià encara s'ha d'aclarir: en el repertori polifònic dels Cançoners de la Colombina i de Palau, hi ha sis villancets, en els quals ho canta des de dos fins a cinc textos de forma simultània, i que estan escrits sota la influència del motet profà francès i de la primitiva *fricasée*. En aquest repertori de transició, el disseny estètic obeïa encara a l'herència del sensualisme acústic tardogòtic, que es complaïa en l'efecte sonor de la superposició textual, i en el qual era absent el capteniment per la declamació del text i per l'adequació homogènia del discurs polifònic a la dinàmica de la seva dicció prosòdica, aspectes que seran propis de l'expressió musical de l'humanisme del Renaixement.

Una hipòtesi sobre la seva gènesi, que hom podria considerar, radicaria en el fet que Fletxa hagués conegut les ensalades del músic i poeta lusità Gil Vicente a la mateixa cort valenciana, on les degué fer conèixer el violista Lluís del Milà. Aquest, arran de les visites que féu a la cort lisboeta del rei Joao III entre els anys 1521 i 1557, va poder familiaritzar-se amb les representacions de farses i comèdies del poeta lusità on es cantaven ensalades.

Fletxa fou el primer compositor que va saber donar al gènere una dimensió formal unitària, i ho féu en vertebrar-la a l'entorn d'un fil narratiu que servia d'enllaç a l'alternada successió de romanços i villancets que introduïen els diferents personatges, amb el colofó d'una breu rúbrica litúrgica. Ell va fixar el gènere a l'entorn dels cicles litúrgics de Nadal i de Pasqua, i la composició que va fer dels textos i dels motius musicals —amb un afany de recreació pseudopopular— ofereixen una mostra de la seva profunda comprensió teològica d'aquests misteris i de la seva habilitat pedagògica i didàctica per a suggerir-los al·legòricament. En aquest sentit, caldria que hom portés a terme un estudi de la seva expressivitat des del punt de vista simbòlic, atenent a la gran càrrega al·legòrica vessada en els seus textos.

L'obra de Fletxa es va convertir en el model compositiu del gènere per a les següents generacions del segle XVI: Pere Alberch, Bartomeu Càrceres, Francisco Chacón, Joan Brudieu i, el seu nebot, Mateu Fletxa el Jove, el qual durant la seva estada a València va reunir la cèlebre antologia impresa a Praga el 1581.

Un altre tema derivat de l'estudi de l'ensalada l'ofereix la seva presència en el repertori violístic hispànic: E. Valderrábano (1547), D. Pisador (1552) i

19. GÓMEZ, M., *Bartomeu Càrceres (...1546...)*. *Opera omnia*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1995. Unitat Bibliogràfica, Secció de Música, 43.

M. de Fuenllana (1554) van glossar a les seves edicions temes musicals que procedien de les ensalades dels dos Fletxa i de les d'Alberch i Brudieu.

També cal dur a terme l'estudi de la relació entre l'ensalada i el villancet, a les generacions del pas del segle XVI al XVII. De fet, alguns dels seus comodins figuratius més característics —especialment aquells que encarnaven l'ambient pastorívol a l'entorn del pessebre en un context expressiu, que arrelava en el públic per la seva senzillesa— es van veure amplificats fins a adquirir un protagonisme exclusiu en el marc dimensional del villancet barroc: l'ensalada i el villancet van conviure més d'un segle en un íntim traspàs de figures i de personatges.

El tema de l'ensalada demana, doncs, un estudi monogràfic sobre l'origen i l'evolució del gènere, les tipologies de la seva configuració formal, les seves adaptacions al repertori instrumental, l'aprofundiment en la seva semanticitat, i l'edició de les obres que encara manquen per editar, juntament amb la revisió, sempre subjecte a modificacions per la variabilitat dels criteris i de les modes paleogràfiques, de les que ja s'han editat.

4) *El madrigal*

Amb l'aparició del gènere madrigalesc s'iniciarà, a partir del 1530, l'estilització manierista que va menar a la dissolució dels cànons renaixentistes d'equilibri i de simetria formals que proposaven els teòrics en la seva idealització del model compositiu josquinià.²⁰

És ben sabut com la producció madrigalesca s'inaugura als països de la corona catalanoaragonesa, i també als països hispànics, els anys 1560 i 1561, amb la publicació de l'*Odarum quas vulgo madrigales apellamus*, el primer llibre d'una col·lecció, avui incompleta, de madrigals a 3, 4, 5, i 6 veus de Pere Alberch, compostos sobre textos de Garcilaso de la Vega, Jorge Manrique, Joan Boscà i dels petrarquistes catalans Ausiàs March i Pere Serafi. Alberch va ser el primer autor peninsular que va incorporar el terme madrigal a les seves composicions; després d'ell van sortir a la llum del món els madrigals de Mateu Fletxa el Jove (Venècia, 1568), Pedro Valenzuela (Venècia, 1578), Joan Brudieu (Barcelona, 1585), Sebastián Raval (Venècia, 1593) i Pedro Rimonte (Antwerp, 1614).

El segon llibre de madrigals d'Alberch, el qual va ser editat també per Jaume Cortey a Barcelona amb la data, però, de 1560, duia el títol d'*Odarum Spiritualium* i aplegava una sèrie de nou madrigals, escrits sobre textos d'inspiració mariana, un a sis veus sobre el cèlebre text manriqueny *Recuerde el alma dormida*, i un *Diálogo* a vuit veus que esdevé la primera manifestació al nostre país del madrigal concertat, escrit sota la influència de l'estil venecià.

Aquesta segona part de l'obra madrigalesca d'Alberch mostra com l'autor estava al dia de la producció musical italiana i com el seu discurs compo-

20. Vegeu el ja clàssic estudi de MANIATES, M. R., *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*. Manchester: Manchester University Press, 1979.

sitiu assumia ja l'estètica d'un manierisme proper a la *seconda prattica*, tant per la participació lingüística dels efectes de distorsió i d'estilització, com per la subtileza de la seva voluntat semàntica i pel grau de virtuosisme de la seva escriptura vocal. El segon llibre de Pere Alberch cal emmarcar-lo, al costat d'alguns dels madrigals catalans de Joan Brudieu, dins del corrent del madrigal espiritual iniciat per Cipriano de Rore i que pertanyen, de fet, a la literatura musical religiosa en llengua vernacle del Renaixement.

Joan Brudieu va editar a Barcelona el 1585 una col·lecció de setze obres a quatre veus sota el títol *De los Madrigales del muy reverendo Joan Brudieu*, que va dedicar i oferir al Duc de Savoia. L'esperit madrigalesc que va acompanyar la composició d'aquell recull va fer que Brudieu aplegués sota aquell títol genèric uns Goigs del Roser —presentats sota la forma d'un madrigal amb nou parts—, quatre villancets castellans, l'ensalada *Las cañas*, i un grup de deu madrigals, dels quals sis eren escrits sobre textos castellans i quatre amb textos d'Ausiàs March.

La profunda religiositat de Brudieu el va menar a adoptar un llenguatge especialment íntim en la sonorització dels sonets de March, on hom albira el seu capteniment místic. La tria que féu d'alguns d'aquells sonets —*Fantasiant amor a mi descobre*, *Lir entre carts* i *Plena de seny*— li permeteren cantar la clarividència de l'amor contemplatiu, els símbols del misteri marial o el memento sacramental de l'eucaristia, respectivament.

Els madrigals d'Alberch i Brudieu palesen el nivell de recepció dels compositors catalans envers el gènere de moda que es conreava a Itàlia a mitjan segle XVI. L'estilització del contrapunt, mitjançant la imitació i la incipient incorporació escrita de l'ornamentació, la dissolució del discurs homofònic, l'alternança entre consonància i dissonància, diatonisme i cromatisme, la recerca de dinàmiques de contrast intern, al servei, tot, de l'adequació expressiva de la música al text poètic, no fan sinó constatar el grau de coetanietat de la seva obra madrigalesca. Alberch i Brudieu esdevenien els testimonis d'una estilística manierista que desapareixerà amb ells; les generacions que els seguien van créixer sota l'impuls estètic d'una nova sensibilitat que els va menar a readoptar el romanç i el villancet com a vehicle formal de la seva obra religiosa i profana.²¹

És evident que el madrigal demana també, com els gèneres anteriors, un estudi monogràfic de caràcter sintètic i extensiu al context hispànic. També creiem que seria d'interès veure editats els madrigals d'Alberch, amb o sense la restitució de les parts que manquen, així com els de Brudieu en una nova edició revisada.

21. Vegeu al respecte els nostres treballs «El Manierisme a Catalunya a través dels Madrigals de Pere Alberch (1560) i de Joan Brudieu (1585)», *Nassarre*, III-1 (1987), p. 99-112, i «La estilística manierista en el *Liber primus* (1561) de los madrigales de Pere Alberch», *Nassarre*, IV-2 (1988), p. 105-117.

LA MÚSICA INSTRUMENTAL

1) *L'oralitat del repertori instrumental i les cobles de ministrers*

La important absència de repertori escrit per a ministrers també ha col·laborat a minimitzar el seu paper històric, quan, de fet, acomplien el doblatge i el reforç tímbric de les veus masculines dins dels amplíssims espais acústics de l'arquitectura gòtica, i interpretaven, dins dels mateixos oficis litúrgics, un repertori de variacions instrumentals confeccionades a l'entorn del motet sacre. En el decurs del segle XV l'herència de la diversitat tímbrica tardomedieval va donar pas a una tendència més homogènia que aplegà les cobles per famílies naturals —flautes, xeremies i bombardes, cornetes i sacabutxos, violes d'arc— i per tessitures d'acord amb les quatre parts de la polifonia. Durant el darrer terç del segle XVI, la corneta i el baixó van prendre un major relleu i van desplaçar el model tímbric de les capelles vers un model sonor que donava plasticitat al nou perfil harmònic que s'anunciava en l'estètica del primer Barroc.

Hi ha aspectes historiogràfics i sociològics directament relacionats amb el tema que hom podria abordar des d'una visió de conjunt.

2) *Les festes ciutadanes i les visites reials*

La festa processional de Corpus era molt celebrada ja a mitjan segle XV a les nostres les viles. Hom hi escenificava quadres al·legòrics i hi representava entremesos que eren musicats pel mestre de cant de les catedrals. En la seva interpretació hi participaven les cobles de ministrers —amb els instruments de vent i de corda— i les capelles de cantors de la ciutat. També la festivitat de Sant Jordi, sota el patrocini de la Generalitat, va gaudir d'un important ressò musical a Barcelona a partir de mitjan segle XV.

Les grans manifestacions de la música civil de la Barcelona del segle XVI venien al compàs de les visites de la reialesa espanyola —la celebració del capítol de l'orde del Toisó d'Or a la catedral del 1519 i les curtes estades de Carles V i Felip II— i de les commemoracions que hom organitzava a l'entorn dels esdeveniments reials. La reialesa venia acompanyada, si no de tota, d'una significativa representació de les seves capelles musicals, la presència de les quals esdevenia una ocasió d'or per al mutu intercanvi entre els músics reials —els músics flamencs de Carles V i Felip II, i els espanyols que servien a les seves capelles, com P. Pastrana, A. Cabeçón i L. Narváez, entre d'altres— i els mestres de capella, organistes, cantors i ministrers de les nostres parròquies i catedrals.²²

22. Vegeu al respecte KREITNER, Kenneth Richar., *Music and Civic Ceremony in late Fifteenth-Century Barcelona*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1990, Tesi Doctoral, i ROS FÀBREGAS, E., «Music and Ceremony during Charles V's 1519 visit to Barcelona», *Early Music*, XXIII/3 (1995), p. 374-391.

3) *L'associacionisme gremial dels músics*

A finals del segle XVI es va constituir a Barcelona una confraria de músics sota l'advocació de santa Cecília i de sant Gregori el Gran. La corporació, que comptava amb més de cent confreres el 1593, vetllava pel manteniment del nivell musical dels instrumentistes que volien exercir el seu art a Catalunya, per la qual cosa, un cop superades les proves necessàries, eren habilitats, després de dos anys de formació, per a tocar dos o més instruments, tal com era habitual.

4) *L'orgueneria*

L'orgue espera, des de sempre, un estudi sistemàtic sobre la seva configuració tímbrica durant els segles XV i XVI, la presència i la influència de l'orgueneria francoflamenca i l'especificitat dels instruments catalans.

SOBRE CRITERIS D'EDICIÓ MUSICAL

Seria molt desitjable poder elaborar i dur a terme un ampli projecte d'edició del repertori musical conservat del Renaixement, si entre tots fòssim capaços de sumar i de respectar les nostres particularitats científiques sense excloure'ns els uns als altres; creiem que la conveniència de donar a conèixer les fonts inèdites que encara tenim dels segles XV i XVI s'ho podria valer.

Som un país petit, però molt ric en recursos documentals i científics, i qui sap si arribarà el dia en què els agents culturals que regentaran les nostres institucions tindran prou sensibilitat, consciència, generositat i voluntat política per proposar una col·laboració oberta a tota la "comunitat científica" que permeti elaborar un programa musicològic complet d'interès nacional. Aquesta proposta expressa el desig d'un concert que només es podrà interpretar des de l'assumpció de la particular coresponsabilitat que pot oferir un acord interinstitucional. L'objectiu a assolir seria el d'aconseguir dur a terme l'edició consensuada dels fons musicals dels nostres avantpassats, és a dir: obrir sèries destinades, veritablement, a l'edició d'inventaris i de catàlegs de tots els arxius del país, de catàlegs temàtics, de col·leccions de repertoris originals (cançoners, antologies i *corpus* de manuscrits diversos), de repertoris temàtics (gèneres), de monografies sobre historiografia musical (centres cortesans, eclesiàstics), d'estudis biogràfics i sociològics, d'estudis teòrics, formals, estilístics i estètics sobre el nostre repertori musical. Probablement, engegar un macroprojecte d'aquest abast generaria l'entusiasme i la generositat que ens ajudarien a tots a reconvertir la desoladora hostilitat d'aquesta jungla en un model de civilitat i cultura.

Pel que fa a la multiplicitat dels criteris de l'edició musicològica hi ha unes quantes coses que podríem comentar. D'entrada, creiem que cal reconèixer que no hi ha versions absolutes ni definitives i que totes les possibles, hagudes i per haver, estaran sempre sotmeses a la consonància de les tendències, escoles i modes paleogràfiques i codicològiques del seu context científic,

la qual cosa fa que siguin, i continuïn essent sempre, rellegibles, revisables i, que per tant, com quasi totes les coses, s'hagin de refer contínuament.

Dit això, potser una manera de col·laborar a fixar un xic el problema de les transcripcions, seria proposar un sistema d'edició *triplex*, sempre que l'estat de les fonts ho permetin:

a) En primer lloc, una edició facsímil, la qual és fàcil d'acomplir en els impresos i més difícil en segons quin tipus de manuscrits, però que, en tot cas, sempre donarà la imatge gràfica real de la notació original.

b) En segon lloc, una edició crítica —la del criteri musicològic de torn, amb l'esperança de no restar atrapats en la simple mecanicitat de la transcripció matemàtica de la notació—, que podria evitar recórrer a la reducció dels valors originals. Si això fos possible, hom la podria qualificar d'«ecomusicològica». Creiem que, sempre que hom ho pugui fer, seria molt pedagògic, des del punt de vista de la interpretació musicològica, respectar la figuració original, col·locant solament les parts soltes en format de partitura general, sense intervenir, evitant de manipular els valors gràfics originals. Potser, per fi, aprendríem entre tots a llegir de nou la música antiga tal com la llegien els avantpassats, la qual cosa, sens dubte, i pel simple fet de l'aproximació a tot allò que configura el seu suport original, ens menaria potser també a interpretar-la amb més respecte i coneixement.

c) I en tercer lloc, una tercera edició pròpiament estàndard, és a dir, amb les reduccions corresponents —potser millor a la meitat que a la quarta part, per tal d'allunyar-se el menys possible de l'original— i els valors de mesura convencionals, per tal que s'avingués a la màxima divulgació de l'obra en els variats medis lingüístics musicals.

L'avantatge de comptar amb edicions facsímils acompanyades de dobles transcripcions podria ser donar satisfacció al màxim ventall de la demanda interpretativa: des dels intèrprets especialitzats en la interpretació de la música antiga —els quals moltes vegades, davant de l'arbitrarietat o de la poca musicalitat de les transcripcions, es veuen obligats a anar directament a les fonts i fer-se ells mateixos una transcripció—, fins als intèrprets aficionats i als cors amateurs.

SOBRE CRITERIS D'INTERPRETACIÓ

Hi ha molts models musicològics i una àmplia multidisciplinarietat dins del món de les ciències musicals. Però dins d'aquesta riquesa multicentífica, hi hauria d'haver una manera de fer musicologia que mantingués sempre el seu lligam amb el món de la música viva. En aquest sentit, creiem que ens cal potenciar aquest estil, o aquesta orientació científica, per poder vincular-la el més directament possible amb el món de la interpretació musical. Si no és així, el musicòleg mai no podrà parlar amb prou coneixement dels cri-

teris interpretatius del fenomen musical; parlem de coneixement en el sentit de néixer a una experiència musical i, si és possible, artística.

Hom té sempre present que les fonts per a l'estudi de la interpretació cal cercar-les a l'entorn dels tractadistes i dels teòrics; ells conformen una informació indirecta, confegida generalment *a posteriori*, que cal considerar amb deteniment, però també amb un elevat esperit de relativitat i de circumstancialitat. La font més directa, però, ens l'ofereix sempre el mateix manuscrit musical; entrar el més endins possible de tot allò que configura i ens informa del contingut sonor del manuscrit, és el gran repte que es proposa un intèrpret conscient i respectuós amb l'art i la història.

No cal insistir en les modes sobre els criteris interpretatius. Des de fa dos segles, cada època i cada nova generació intenta rellegir la música del passat des de la seva immersió en un context que prioritza els seus criteris, dins del que ja és la història de la interpretació. L'estandarització en la interpretació d'allò que hom anomena «música clàssica» s'ha anat conformant per aquesta progressiva addició de romanents interpretatius del passat, que han restat integrats i assumits, quasi imperceptiblement, dins d'aquest pòsit evolutiu de la història de la interpretació.

Què ens ha quedat de les lectures neoromàntiques de la música del barroc que hom feia a cavall dels segles XIX i XX? El pèndol de les modes interpretatives ens farà tornar, potser prop d'aquell esperit en el decurs del segle XXI? Què se n'ha fet d'aquella escèptica neutralitat interpretativa que pretenien moltes de les primeres formacions de música antiga dels anys 1960-1970? La defensa d'aquells criteris, que avui fa pràcticament inaudibles moltes d'aquelles interpretacions, esdevenia, en el context musicològic de fa vint anys, un signe de progressisme i de modernitat científiques, però la seva realització, sovint més intel·lectual que artística, probablement és el que les ha portat a l'oblit. I què diran d'aquí a pocs anys, de les nostres interpretacions musicològiques de finals del segle XX? La conjunció que equilibra el coneixement musicològic i la qualitat artística és una fórmula cada dia més comuna, i amb tot, cap a on es decantaran els criteris d'interpretació en el curs dels propers anys?

El fet de no conservar la tradició interpretativa de la música del Renaixement és una realitat ineludible. I creiem que no podem fer la invenció d'una tradició com aquesta, a partir d'una via paral·lela d'una oralitat suposadament analògica, perquè no tenim prou fonaments per fer-ho i perquè podríem córrer el risc de somiar el passat sense prou elegància i finor artístiques.

Què podem fer? Potser per començar podríem apropar-nos al màxim músics i musicòlegs, i intentar entre tots de superar l'atàvic fantasma de la separació que encara planeja entre nosaltres: el del *musicus* i el *cantor*. Músics i musicòlegs, tots podem fer la nostra aportació, realitzar el nostre petit paper personal, bo i sabent acceptar i apreciar, però, que els models interpretatius que més sobreviuen el pas dels temps els suggereixen sempre els grans artistes.

La invitació del Simposi a reflexionar sobre el futur l'hauriem de fer també extensiva a l'àmbit universitari, si apel·lem al sentit d'una consciència professional. Permeteu-nos doncs, a tall d'epíleg, esbossar algunes reflexions:

És preocupant assistir a la progressiva desculturació del món universitari de les acaballes del segle XX i veure com la inèrcia de la seva ombra creixent es projecta cap al segle XXI. Òbviament, les causes escolars d'aquest procés de desculturació caldria adobar-les des de les pròpies arrels de la piràmide de l'Ensenyament.

És penós assistir a les dificultats que acompanyen l'aplicació i el desenvolupament dels estudis reglats sota la titulació política d'«Història i ciències de la música» en els nostres medis universitaris. Els qui intentin desfil·lar en el futur les estratègies d'aquesta trama, ja escriuran, si poden, les històries de la història política de la musicologia amb tots els seus capítols; a ells els pertocarà d'oferir les lectures crítiques d'un passat que permeti entendre el futur present de les noves generacions, a fi d'ajudar-les a entendre i a superar l'herència del segle XX.

És urgent que des de les universitats emprenguem la tasca de recuperar la musicologia per inserir-la dins del context integrador de les humanitats amb l'esperit universalista, el mateix que, paradoxalment, va donar el seu nom a aquestes institucions medievals. Ara, a les portes del segle XXI, comencem a recollir el cost científic d'aquella idíl·lica hiperespecialització que esdevingué el paradigma de futur que hom somiava a mitjan segle XX; el cost de l'adopció de models pedagògics que ja no recullen les naturals connexions interdisciplinars, els quals, en aplicar les metodologies formalistes pròpies de les ciències físiconaturals, continuen llegint la història de les arts des de les claus de la modernitat i del progrés.

Entenem que la musicologia no pot negligir la creació artística que acompanya el fenomen musical, perquè quan l'art es dona ho fa des del misteri de la suprasensibilitat que testimonia a través seu una presència real d'allò metafísic. Per això, i a contrapèl de la prepotència crítica d'una musicologia que tendeix a prescindir cada vegada més de la música i de l'art, proposem readaptar una màxima monteverdiana: que la musicologia sigui la fidel serventa de la música.

Ens preguntem doncs, si, com mòmies sense musa, continuarem dormint aquest mateix somni científic fins a prendre'l per la realitat, i si continuarem corrent el risc de trobar-nos satisfactòriament anestesiats per una virtualitat científica que ens pot menar a prendre la realitat pel somni.

Aquest desideràtum reflexiu l'entonem des de l'actitud d'un realisme optimista que afinem al to d'una de les cèlebres dites del poeta mossèn Pere Ribot: "és mentre hi ha esperança que hi ha vida."