

EL FONS MUSICAL DE LA CATEDRAL-BASÍLICA DEL SANT ESPERIT I EL SEU REPERTORI

L'antiga basílica del Sant Esperit de Terrassa va ser construïda entre 1574 i 1617, el culte s'havia iniciat el 1601, moment en què hom traslladà la parroquialitat de l'antiga església de Sant Pere i el priorat de Santa Maria, vers la nova basílica del Sant Esperit. La nova vida capitular conferí al nou temple la categoria de Col·legiata, sota el govern del prior, el cap eclesiàstic de la comunitat de beneficiats, el qual a partir del 1851, va adquirir la dignitat d'arxiprest.¹

El trasllat de la canònica de Santa Maria va mobilitzar també les seves fonts documentals, patrimonials i musicals. El fluxe dels diversos saqueigs, robatoris i cremes que ha sofert la basílica, passant per la Guerra dels Segadors (1652), la Guerra de Successió (1713), la Guerra Napoleònica (1809) i la Guerra Civil (1936-39), fa que solament hagi pogut sobreviure una bona part del repertori musical del segle XIX, llevat d'unes unes poques obres de finals del XVIII.

El fons de manuscrits musicals de l'església del Sant Esperit de Terrassa està integrat en la seva major part pel repertori eclesiàstic escrit i interpretat per la pròpia capella musical de la basílica, des de l'època de Pau Marsal, finals XVIII i principis del XIX, fins a l'època de Domènec Pié i Burgués.

És de destacar la presència d'obres d'autors terrassencs formats a l'Escolania de Montserrat, els quals feien arribar a la capella de la basílica còpies de les obres dels seus mestres i de les seves pròpies composicions, abans d'incorporar-se a la basílica en qualitat de mestres de capella i organistes, tal com s'esdevenia en la majoria dels casos. Els lligams musicals entre la capella musical del Sant Esperit i el Monestir de Montserrat, són mereixedors d'un estudi aprofundit. Dels quinze mestres de capella i organistes que van entre Pau Marsal i Àngel Rodamilans, nou van ésser escolans de Montserrat.

1. Vegeu CARDÚS, Salvador. *Belleses i records del temple del Sant Esperit de Terrassa*. Terrassa: Imp. Joan Morral, 1955; reimpr. Patronat Soler i Palet, 1981.

El 2004, amb motiu de la remodelació de les diòcesis catalanes, la basílica del Sant Esperit ha passat a ser una de les noves seues catedralícies del nostre país.

I. EL FONS MUSICAL DEL SANT ESPERIT

El Fons Musical del Sant Esperit es troba en una petita sala situada al costat de la tribuna de l'orgue, la qual corresponia a l'antiga aula on hi assajava l'escolania i l'antiga capella de música. En aquesta estança s'hi conserven: el Fons Musical, procedent de la capella de música i objecte del present inventari, el Fons Musical de la *Schola Cantorum* de Terrassa i el Fons Musical de les Filles de Maria. Aquests dos darrers fons han estat curosament inventariats pels Srs. Jordi Gorina, Jacint Cadevall i Pere Sanahuja, entre els anys 1995 i 2002.²

Les dades globals del Fons de la Capella de Música són les següents: s'han conservat un total de 963 obres, de les quals 672 pertanyen a 231 compositors representats, mentre 291 són anònimes. Aquestes dades que avui oferim són el fruit resultant de la identificació de nombroses obres anònimes i atribuïdes, després d'un llarg procés que ens ha permès d'establir les concordances entre obres anònimes, obres d'autor i un bon nombre de fragments esparsos. Val a dir també, que són nombroses les obres anònimes en las que hi reconeixem les mans de M. Biosca i d'I. Mogas; probablement, algunes d'elles podrien ser susceptibles de ser atribuïdes a aquests autors, però l'absència de cap més evidència ens ha decantat per deixar-les a la secció d'obres anònimes.

La confecció del fitxatge d'aquest important fons musical egarenc la vem iniciar el 1986, a instàncies de l'organista titular de la basílica i professor de la Universitat Autònoma de Barcelona, Joan Casals i Clotet. Aquest llarg i laboriós procés ha comptat amb el vist-i-plau dels successius priors, Joan Baguer, Josep Maria Pausas, i del darrer rector Salvador Cristau, als quals expressem des d'aquí el nostre agraïment per la seva paciència i per les facilitats que ens han brindat per poder treballar en l'inventari del Fons; expressem també el nostre agraïment a en Joaquim Cadafalch, el qual des del seu petit taulell, a l'entrada del temple, ens ha tractat sempre amb amabilitat i simpatia.

Aquesta tasca l'hem pogut dur a terme gràcies a la col·laboració dels alumnes de l'assignatura d'*Història de la música romàntica* de la Universitat Autònoma de Barcelona, els quals van participar de forma desinteressada en les pràctiques voluntàries d'aquella assignatura; unes pràctiques que duiem a terme els divendres al matí, i, que encara que no van mantenir una

2. D'acord amb les intruccions metodològiques que els proporcionà Maria Dolors Millet, bibliotecària de l'Institut de Musicologia "Josep Ricart i Matas"; els llibres de registres d'aquests fons es conserven a l'armari de la mateixa sala.

regularitat anual, les vem iniciar el curs 1986-1987 per finalitzar-les el 1997-1998.³ D'altra banda, els estudiants de l'assignatura de doctorat *La música religiosa en el segle XIX*, del curs 1995-1996, van poder fer els seus treballs sobre diversos aspectes del fons musical egarenc.⁴

Va ser a partir dels anys 1999-2003 quan aquest treball va prendre l'impuls definitiu, i això va ser possible gràcies a la desinteressada i generosa col·laboració de Sandra Coronel,⁵ i del Prof. Dr. Jordi Rifé i Santaló.⁶

En el decurs del procés de fitxatge d'aquest important fons, hem pres consciència del gran desconeixement que encara tenim avui de la música catalana del mil·l·l·cent i de l'important protagonisme del seu repertori eclesiàstic. A part de la recuperació de les obres dels autors més destacats de la capella musical del Sant Esperit —com són Bartomeu Blanch, Marc Biosca, i Isidre Mogas—, creiem que la recuperació de la riquesa patrimonial d'aquest antic centre permetrà d'abordar nous temes de recerca sobre la música catalana del segle XIX.

II. DADES BIOBIBLIOGRÀFIQUES DELS COMPOSITORS TERRASSENCS PRESENTS EN EL FONS MUSICAL DE LA CATEDRAL-BASÍLICA DEL SANT ESPERIT

Heus ací la nòmina dels mestres de capella-organistes coneguts de la catedral-basílica del Sant Esperit,⁷ escrivim entre parèntesi les dades del seu períple biogràfic i, a continuació, els anys de la seva vinculació amb la Capella de Música:

Pere Joan Quer, 1656

Josep Duloch, 1662

Andreu Folch, 1664

Jaume Rovira, 1667

Miquel Illa, 1668

3. Ens plau recordar aquí l'entusiasta col·laboració de Nati Carol, Anna Cazorra, Sandra Coronel, Alicia Herrero, Monti Galdón, Montserrat Guasch, Auxi López, Mònica Martí, Victòria Palma, Montserrat Roig, Elies Rovira, Francesc Tena, Montserrat Urpí i Meritxell Vinaixa, entre d'altres.

4. Fou el cas de Josep Borràs, Marià Lambea, Begoña López, Maria Victòria Pinto i Fernando Sans.

5. Sandra Coronel es va vincular amb el Fons arran de les pràctiques voluntàries de l'assignatura de "Música romàntica"; posteriorment, i, dins del seu programa de doctorat, ha iniciat un treball de recerca sobre "La Capella de Música del Sant Esperit de Terrassa durant el segle XIX", gràcies a l'accés a les fonts documentals que es conserven de l'antiga basílica.

6. El fruit de la seva vinculació amb el Fons es va traduir en l'article, CORONEL, Sandra, RIFÉ, Jordi, GREGORI, Josep Maria, "L'arxiu de manuscrits musicals de la basílica del Sant Esperit de Terrassa", *Revista Catalana de Musicologia*, I (2001), 157-164.

7. Hem confeït aquesta llista d'acord amb la relació que es conserva al Sant Esperit de Terrassa, i l'hem completat amb les fonts biogràfiques que ressenyem en aquesta introducció.

Pau Ros, 1734
 J. Queralt ¿?
 Francesc Ramoneda i Busquets (1717-1803)
 Isidre Bosch, 1778-1819
 Pau Marsal i Bogunyà (1761-1838), 1789
 Josep Marinello i Guardiola (1772-1832), 1803
 Josep Puig i Petit (ca. 1785-1855), 1803, 1804
 Francesc Mitjans, 1805?
 Gabriel Cardellach i Roca (1788-1819), 1816
 Pau Pere Bosch i Pi (1759-1831), 1819?-1831?
 Josep Terrades i Torrents (1810-1873, 1844-1848)
 Bartomeu Blanch i Castells (1816-1891), 1848-1859
 Antoni Oller i Biosca (1805-1877), 1857-1859
 Pere Gabriel i Carreras (1830), 1858-1869
 Josep Agulló i Prats, (1840-1920), 1869-1873
 Marc Biosca i Barba (1844-1908), 1873-1903
 Isidre Mogas i Palet (1867-1915), 1904-1915
 Joan Cristóbal, 1915
 Àngel Rodamilans i Canals (1874-1936), 1915-1923
 Magí Ramentol i Cadevall (1898-1968)
 Domènec Pié i Burgués (1889-1959)
 Joan Casals i Clotet, 1965

D'aquesta nòmina d'organistes i mestres de capella, oferim un breu resum de les dades biobibliogràfiques d'aquells autors dels quals s'han conservat obres seves al Fons Musical del Sant Esperit. Les dades de les autors hispànics no terrasencs les resumim a l'apartat d'observacions de l'inventari.

AGULLÓ I PRATS, Josep (1840-1920)

Josep Agulló i Prats es formà al Monestir de Montserrat i a Roma. Durant set anys va ser professor de l'Escolania de Montserrat. El 1869 guanyà la plaça d'organista i mestre de capella del Sant Esperit, i el 1870 publicà el seu *Tratado de armonía teórico práctico* (Barcelona: R. Guardia). El 1873 guanyà la plaça d'organista de la catedral de Puerto Rico, on hi romangué fins el 1896. En retornar a Catalunya regentà l'organistia de Sant Andreu del Palomar, on hi creà una escolania amb trenta infants. La seva *Missa Pro Defunctis* a 5 v, rebé una menció honorífica en el marc de la Festa de la Música Catalana del 1900.⁸

8. Cf. PEDRELL, Felip. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música*. Barcelona: V. Berdós, 1897; RAGÓN, Baltasar, *El arte y los artistas en Tarrasa*. Terras-

ARNAU I RIERA, Pau († 1911)

Hom n'ignora la data de naixement, se sap que traspassà el 1911. Fou professor de solfeig, flauta, violí, contrabaix i piano, i director de l'Escola Municipal de Música entre 1909 i 1911. Com a violinista participà en diversos concerts, entre d'altres, amb F. Tàrrega, I. Mogas i M. Barba, el 1889.⁹

BARBA I HÉDIGER, Marc (1866-19??)

Cantant. L'excel·lència de la seva veu de baríton el menà a cantar, de jovenet al Sant Esperit, i després a cantar òpera al Teatro del Retiro, al Teatre Principal i al Teatre del Liceu. Residí a Milà i als EE.UU.¹⁰

BIOSCA I BARBA, Marc (1844-1908)

Gràcies a la presència d'una "Libreta de composición" en el Fons (CatTer, 117)¹¹ sabem que el 1859 era escolà de Montserrat. Exercí d'organista interí del Sant Esperit entre 1873 i 1883 en què en fou nomenat mestre de capella, càrrec que assumí fins el 1903. Formà molts deixebles, gràcies als quals Terrassa va poder comptar amb tres orquestres — "Els Catalans", "Els Àngels", i "Els Trullassus"—, i va dinamitzar la vida musical de la ciutat. D'entre els seus deixebles cal destacar Alfons Pinell, Pau Arnau i Joan Cristòbal.¹²

BLANCH I CASTELLS, Bartomeu (1816-1891)

Format a Montserrat, regentà les organisties de Berga i Cardona abans d'incorporar-se al Sant Esperit de Terrassa, on hi exercí el seu magisteri entre 1848 i 1859, data en que entrà de mestre a l'Escolania de Montserrat.

D'entre les nombroses obres eclesiàstiques que deixà en el Fons Musical del Sant Esperit, cal fer esment del volum miscel·lani M 12 (CatTer 43/1), copiat per ell, on hi recopilà una antologia de música operística de

sa: J. Morral, s. d., p. 16, el qual donà com a dades de naixement i traspàs 1846 i 1926; PI DE LA SERRA, Paulina. *Ambient cultural a Terrassa, 1877-1977*. Terrassa: Caixa Terrassa, 1978, p. 31; FREIXAS Josep, *Músics terrassencs o vinculats a Terrassa nascuts abans del segle XIX*. Terrassa: Escola Municipal de Música de Terrassa, 1980, p. 64; DMEHA, 1.

9. Cf. RAGÓN, Baltasar, *El arte y los artistas en Tarrasa*, p. 18-19, 42, 61 i 68.

10. Cf. PI DE LA SERRA, Paulina. *Ambient cultural a Terrassa, 1877-1977*, p. 35.

11. Farem ús de les sigles CatTer per citar els manuscrits del Fons del Sant Esperit.

12. Cf. *Id.*, *ibid.*, p. 36.

reducciones de cavatines i duets per a veu i piano, la qual esdevé una mostra de la recepció del repertori escènic italià a mitjan segle XIX.¹³

CLARIANA I RICART, Frederic (1839-1917)

Fou professor de música del “Colegio Terrasense” fundat el 1864 i vice-president de la “Hermandad artístico-musical”, una entitat creada per garantir els interessos dels músics i que presidia Marc Biosca.¹⁴

DAURA I OLLER, Emili (1845-1904)

Advocat i músic. Dirigí algunes orquestres en teatres d'òpera (Madrid, Milà) i fundà a Terrassa l'orquestra “Antigua Trullassus” amb la que dirigí diversos concerts a finals del segle XIX. Actuà com a jutge municipal de Terrassa fins el 1893.¹⁵

DINARÉS, Josep

No servem cap notícia d'aquest compositor, llevat de la que ens ofereix el propi títol del CatTer, 327.

ESCORSELL I MARTORI, Josep (1867-1928)

Pianista, conegut com “Pepet Campaner”. Va ser el director dels cors claverians “Juventud Tarrasense”, des de 1890, i “Los Amigos”, des de 1903. Amenitzà amb el piano les sessions cinematogràfiques del Teatre Recreo de Terrassa.¹⁶

MARSAL I BOGUNYÀ, Pau (1761-1838)

Ignorem si hi havia una relació de parentiu entre la família Bogunyà a la qual pertanyia Pau Marsal i els Bogunyà de la família materna de Sant Josep

13. Cf. RAGON, Baltasar. *Terrassencs del mil-vuit-cents*. Terrassa: Joan Morral, 1933, p. 46-47; *DMEHA*, 2.

14. Cf. RAGON, Baltasar. *El arte y los artistas en Tarrasa*, p. 17, 42. FREIXAS, Josep. *Músics terrassencs o vinculats a Terrassa nascuts abans del segle XIX*, p. 58.

15. Cf. RAGON, Baltasar. *Terrassencs del mil-vuit-cents*, p. 68-69; *El arte y los artistas en Tarrasa*, p. 39-40.

16. Cf. FREIXAS, Josep. *Músics terrassencs o vinculats a Terrassa nascuts abans del segle XIX*, p. 74.

Oriol (1650-1702), també egarencs, i propietaris del Mas les Carbonelles i de can Bogunyà.¹⁷ Format a Montserrat amb el P. Narcís Casanovas, als 17 anys fou admès com organista i mestre del Sant Esperit. De Terrassa passà a regentar les organísties de les catedrals d'Eivissa, Palència i la capella del Palau de la Comtessa de Barcelona.¹⁸

MOGAS I PALET, Isidre (1867-1915)

Es formà amb Marc Biosca, a qui succeí en el magisteri del Sant Esperit el 1903. El 1911 succeí a Pau Arnau al capdavant de l'Escola Municipal de Música de Terrassa, sense renunciar a l'organistia del Sant Esperit.¹⁹

OLLER I BIOSCA, Antoni (1805-1877)

Es formà a l'Escolania de Montserrat; fou, successivament, organista i mestre de capella de Santa Maria d'Igualada (1823), fagotista del Teatre Principal de Barcelona (1827), baix i salmista de la catedral de Toledo (1829), cantant de la Real Capilla de Madrid (1832-1851), mestre de capella de Montserrat (1854-57), del Sant Esperit de Terrassa (1857-1859) i de Sant Fèlix de Sabadell (1870-77).²⁰

OLLER I FONTANET, Joaquim (1828-1891)

Es formà a Montserrat amb el seu pare Antoni Oller; fou mestre de capella a Sant Fèlix de Sabadell i director de l'Escola Municipal de Música de la mateixa ciutat.²¹

PIÉ I BURGUÉS, Domènec (1889-1959)

L'organistia del Sant Esperit va romandre vacant pel trasllat d'Àngel Rodamilans a Montserrat el 1923, i l'ocupà interinament Joan Cristòbal fins

17. Cf. VERGÉS, Oriol. *Sant Josep Oriol, un sant per al nostre temps*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002, p. 28-29.

18. Cf. SALDONI, Baltasar. *Reseña histórica de la Escolanía o Colegio de Música de Montserrat*. Madrid: Imp. Repullés, 1856, p. 57; DMEHA, 7.

19. Cf. PI DE LA SERRA, Paulina. *Ambient cultural a Terrassa, 1877-1977*, p. 32; FREIXAS, Josep. *Músics terrassencs o vinculats a Terrassa nascuts abans del segle XIX*, p. 73.

20. Cf. FREIXAS, Josep. *Músics terrassencs o vinculats a Terrassa nascuts abans del segle XIX*, p. 49; DMEHA, 8.

21. Cf. DHMCVB, X.

que el 1927 la guanyà per oposició Mn. Domènec Pié, el qual la regentà fins al seu traspàs.²²

PUIG I PETIT, Josep († 1855)

Es formà a finals del segle XVIII a l'Escolania de Montserrat; exercí el magisteri del Sant Esperit a principis del segle XIX, i fou fagot de l'orquestra del Teatre Principal de Barcelona i, posteriorment, contrabaix de la Real Capilla de Madrid.²³

SALVANS, Agustí Lluís (1860-19??)

Es formà a Barcelona amb el pianista Pere Tintorer; guanyà el primer premi de Piano del Concurs Pujol, i es traslladà a París on es perfeccionà amb Marmontel i Quidant, i on triomfà com a concertista. Fou professor de piano del Conservatori del Liceu de Barcelona i mestre de capella de Badalona.²⁴

SERRERS, Josep

Violinista, amic de Mn. Pié (cf. CatTer 618), el qual participà en diferents concerts a Terrassa els anys 1934, 1940 i 1944, en aquest darrer figura enmig dels compositors de terrassencs de sardanes d'aquella època.²⁵

SOLER I DIFFENT, Joan (1870-1956)

Violinista, residí a Mèxic d'on retornà el 1907. Fou mestre de les Escoles Pies, director del Cor "Los Amigos", de la Banda Municipal, professor de violí de l'Escola Municipal de Música de Terrassa (1917) i del nou Conservatori de Terrassa (1925). Després de la guerra civil es va incorporar a l'orquestra "Muixins de Sabadell".²⁶

22. Cf. RAGÓN, Baltasar, *El arte y los artistas en Tarrasa*, p. 19 i 80; FREIXAS, Josep. *Músics terrassencs o vinculats a Terrassa nascuts abans del segle XIX*, p. 111.

23. Cf. CORNET, Cayetano. *Tres dias en Montserrat*. Barcelona: Lib. Plus Ultra, 1858, p. 123; FREIXAS, Josep. *Músics terrassencs o vinculats a Terrassa nascuts abans del segle XIX*, p. 39.

24. Cf. FREIXAS, Josep. *Músics terrassencs o vinculats a Terrassa nascuts abans del segle XIX*, p. 70; DMEHA, 9.

25. Cf. RAGÓN, Baltasar, *El arte y los artistas en Tarrasa*, p. 87, 93 i 96.

26. Cf. FREIXAS, Josep. *Músics terrassencs o vinculats a Terrassa nascuts abans del segle XIX*, p. 78.

III. EL REPERTORI MUSICAL

1. Música religiosa en llatí: música litúrgica i repertori de concert

El repertori religiós en llatí contempla una notable presència de misses, salves, motets eucarístics, i en menor grau, himnes, salms, responsoris i passions.

Abans d'abordar la tipologia genèrica de la música religiosa en llatí, crec que és necessari apuntar el fenomen de la pervivència d'algunes obres del repertori litúrgic dels segles XVII i XVIII en el segle XIX. Així ho hem pogut observar en diversos fons musicals, com els de Terrassa, la Mercè i Ripoll, on hi hem localitzat obres de Gargallo, Olivellas, Valls i Queralt, conservades en còpies manuscrites que arriben fins al segon terç del XIX.

La seva presència tardana l'entendem com el testimoni de la pervivència d'un repertori que procedia del Barroc però que se seguia interpretant fins a mitjan segle XIX. En alguns casos, aquestes obres eren adequades, des del punt de vista tímbric, als paràmetres d'una nova estètica sonora, mitjançant l'afegiment de nous instruments que no eren contemplats en la versió original del compositor, tal i com s'esdevenia, per exemple, amb el repertori del darrer terç del XVII al qual se li afegiren els Vl a principis del XVIII. En d'altres casos, la versió original es transmetia intacta, sense aditaments, com és el cas de les obres d'Olivellas, Queralt i Marsal conservades al Sant Esperit.

Vegeu en primer terme, la “Missa á 6 voces con Acompañamiento / por el / Mtrº D. Felipe Olivellas”, en La m, escrita per a I Cor: Ti 1/2; II Cor: Ti, C, T, B i Ac (x), (CatTer, 521); en segon terme, el “Miserere / para los Domingos de Cuaresma / a 4 Voces con Violines Trompas y Basso. Se Opina que es / del Mº Queralt”, en Re M (CatTer, 581, i que concorda musicalment amb els ms 582 y 583), el qual ofereix una escriptura de tres mans: la de l'A, la de les Tpa 1/2, i la del T, B, Vl i Ac. La més antiga, tant per la grafia como per la qualitat del paper i las marques d'aigua és la de l'A, copiat, aproximadament en el darrer quart del segle XVIII. Al revers de l'Ac s'hi llegeix “renovado en 1851”, la qual cosa testimonia la tardana pervivència de la seva interpretació.

Un altre exemple interessant l'ofereix el “Regina Celi á 3 voces” de Pau Marsal (CatTer, 437), el qual correspon a una adaptació del manuscrit CatTer 435, duta a terme vers 1870, probablement per la mà de Marc Biosca. En aquest cas l'adequació i la limitació a l'organografia tímbrica del XIX ve marcada per la substitució de l'Ac per l'Harmòni, el qual supleix la paleta tímbrica (Cl 1/2, Vl 1/2, Vc, i *Bajo*).

Del mateix Marsal, trobem també la “Missa Pastoral” per a 4 v i Ac (x), escrita probablement a finals del XVIII, i que es conserva copiada en format de partitura general en un volum miscel·lani del tercer quart del XIX,

al costat de l'esmentada missa d'Olivellas, i amb obres de Vinyals, Andreví, Blanch, Montserrat, Quintana, Borrell i Ametller.

a) *Misses*

En total són 81 las misses conservades al Fons Musical del Sant Esperit. La presència d'autors estrangers es veu notablement limitada als compositors italians i francesos: Bordese, Battman, Concone, Faucouner, Gounod, Macchi, Mercadante, Paccini, Perosi i Rossi; mentre per part dels compositors peninsulars hi ha misses d'Aleix, Andreví, Aulí, Ayné, Badia, Biosca, Blanch, Bonet, Borrell, Cerdó, Ferrer, García, Mas i Serracant, Mercè de Fontdevila, Montserrat, Mundí, Olivellas, Parera, Passarell, Pinilla, Pont, Puig, Ribera, Ripollès, Rosés, Vaqué, Vila, Vilanova i Viñas, obres que, tal com consta a les partitelles, foren interpretades per la Capella de Música del Sant Esperit durant els magisteris de Blanch, Biosca i Mogas, entre mitjan segle XIX i principis del segle XX.

Pau Marsal i el gènere de la “Missa Pastoril”

La “Partitura / Missa Pastoril á 4^o voces con acompañamiento de organo / obligado, compuesta / por el / Rdo D. Pablo Marsal Pbr^o / para cantar / en la noche de la Natividad de N. S. Jesu-christo” (CatTer, 433), ve escrita en totes les seves parts en La M, compàs de 6/8, i tal i com hem apuntat, es tracta d'una obra de finals del XVIII copiada al tercer quart del XIX. Tal i com s'esdevenia amb el repertori de les misses pastorils escrites per a ser interpretades durant la popular missa del gall, la missa de Marsal ofereix un llenguatge en el qual el compositor tracta de conjuguar la solemnitat del llenguatge litúrgic amb la citació de recursos tímbrics, formals i expressius de procedència costumista a fi i efecte d'accentuar el tradicional caràcter popular d'aquesta festivitat. L'inserció d'un llenguatge de recreació pseudopopular domina en la configuració de totes les parts de la missa. El *Kyrie* ofereix una escriptura dialogant entre els “solos” de Ti i C a sobre del tractament concertant que reben les parts de T i B.

El *Gloria* ve concebut de forma cíclica fent ús del mateix tema a l'*et in terra pax* i al *cum sancto spiritu*, i són de remarcar els ecos Cor-Org amb dissenys de 3es —*adoramus te*—, l'alternança estilística entre llenguatge clàssic i girs melòdics de caire popular —como en el *qui tollis*—, la segmentació melòdica perioditzada del Ti 1/2 i l'uníssó general del *in gloria Dei Patri*. Cal fer esment també del disseny proper al llenguatge operístic de l'*Hosanna*, l'ús de llargs pedals a l'*Agnus Dei*, el qual facilita el diàleg de

la concertació interna entre Ti/C – T/B amb una periodització de tall clàssic, mentre el *tutti* del *Da nobis pacem* final suggereix l'evocació d'un cert perfum mozartian.

Bartomeu Blanch

D'aquest autor es conserven 5 misses, una d'elles de difunts. La paleta vocal i instrumental ofereix diverses formacions: 3 misses a 3 v, essent la primera d'elles per a Ti 1/2/3 i Org, íntegrament en Do M, escrita el 1854 (CatTer, 212); mentre la segona, en Fa M, “estrenada el dia 26 octubre 1886 en la Catedral de Vich”, ve escrita per a Ti 1/2 i B amb una ampla presència instrumental: Fl, Cl 1/2, Ctí 1/2 (Si b), Fsc, Vl 1/2 i *Basso*. La tercera missa a 3 v correspon a la “Missa de Difuntos a 3 voces, con orquesta por D. B. Blanch” (CatTer, 215), en Re m, per a Ti 1/2 B i Fl 1/2, Fg, Ctí 1/2 (Si b), Fsc, Vl 1/2, Vc, *Basso* i Hrm.

La missa que ofereix més recursos tímbrics és la “Missa a 4 voces, Coro y a grande orquesta compuesta / por el / Maestro D. Bartolomé Blanch / año 1858” (CatTer, 214), la qual a diferència de les anteriors mostra un esquema tonal variable: *Kyrie* i *Gloria*: Re M; *Credo*, *Sanctus*, *Agnus*: Mi b M. La configuració vocal a 4 v fa ús del format estàndard de Ti, C, T, B, malgrat el títol de la coberta del *Basso*: “Missa a 4 y 8 Vozes / Con Orquesta”, on aludeix a la presència d'un “ripieno” de les veus. D'altra banda la “grande orquesta” està formada per Fl, *Octavino*, *Oboes* 1/2, Cl 1/2, Fg 1/2 (Re), *Cornos* 1/2 (Re), Ctí 1/2 (La), *Busesns* 1/2, Vl 1/2, Vla, Vc i *Basso*, una plantilla plenament desenvolupada en les seccions de fusta, metall i corda, i en plena consonància amb els recursos tímbrics de la plantilla instrumental de la Capella del Sant Esperit, la qual es veia reforçada per la presència dels músics de les tres orquestres que convivien a Terrassa durant la segona meitat del segle XIX.

D'altra banda, en aquesta obra es fa palès com determinats recursos retòrics i expressius de la tradició simbòlica del segle XVIII encara perviuen i se seguien projectant en la música litúrgica que hom escrivia a mitjan segle XIX. Fixem-nos, per exemple, en les parts del *Crucifixus* i l'*Et resurrexit* del *Credo*, les qual vénen estructurades en dues seccions: I *Crucifixus etiam pro nobis* (una sola exposició) *sub Pontio Pilato* (6 repeticions) “Allegro agitato”, cp 1-53 (Do m – Fa m), i II *Passus - et sepultus est* (3 repeticions) “Largo”, cp 54-70 (Do m – Sol M). L'escriptura de la primera ve amb una textura homòfona que enfatitza el dramatisme del text sobre una cèl·lula rítmica de valors llargs; aquesta textura es veu rubricada pels instruments de vent, els quals reforcen la intensitat dels accents tòncics del text – *Crucifixus*, *nobis*, *Pilato* –, sobre el dissenys dolencós d'una 2^a m que texeixen a l'unissó tots els instruments de corda durant els primers 18 compasos.

L'efecte dramàtic de la primera intervenció del Cor mostra el tarannà expressiu amb el que Blanch va construir aquests passatges inicials: cal observar com de l'unissó fonamental de l'inici sobre *Cruci-* desplega a *-fixus* la inversió de l'acord de 7^a —amb una 7^a disminuïda entre Ti i C—, mentre la intensitat expressiva passa del “p” de les dues primeres síl·labes al “ff” de les dues darreres; un procediment que repeteix a *etiam pro nobis* y a *sub Pontio Pilato*. Blanch disposa d'una gradual intensificació dramàtica del *sub Pontio Pilato* a partir de la seva segona repetició, atacada en “p” i “á 4^o” amb la mateixa posició del darrer acord de 7^a, per modular a partir de Fa m, a través d'una marxa harmònica descendent, cap a la sensible de Sol M (cp 32-46), amb el “tutti” de les veus i “f” fins a la rúbrica de la sisena i darrera repetició del text.²⁷ El “ritardando” natural de la Va amb “p” anunciant (cp 52-53) el “Largo” del *Passus et sepultus est*.

L'entrada de *Passus et sepultus est* “á 4^o” en “pp” (cp 54-58) ofereix un breu disseny contrapuntístic de caràcter dolencós concentrat en la flexió cromàtica descendent de les veus —doblades pels instruments de vent— de Ti i T (La-Sol-Fa#-Sol), la qual accentua el dramatisme de *passus* amb la dissonància intervàlica de les imitacions a la 5^a d'A i B (Mi sobre Fa#, cp 55 i 57). D'altra banda, l'Ac reitera tres vegades un disseny cromàtic que el mena primer a la sensible (cp 58-61) i a una “circulatio” sobre Sol (cp 62-65), mentre el “tutti” de les veus canten en “pp” i a l'unissó el penúltim *et sepultus est* —Ti, C i T (Re)— sobre la fonamental del B (Sol) i en una tessitura realment greu, precisament per tal de “sepultar” el so de les veus. El darrer *sepultus est* (cp 67-70) apareix entonat per les veus reunides de nou a l'unissó (Sol) sota l'acord perfecte major de la corda, amb el delicat “pizzicato” del Cb en “ppp”.

El patetisme del *Crucifixus* contrasta amb l'exaltació de l'*Et resurrexit tertia diae*: “All^o vivo”, Do M, 6/8, tema de disseny melòdic ascensional presentat amb una introducció instrumental que rep la resposta del cor amb “tutti” a l'unissó, amb la triple repetició d'*et resurrexit*, i una nova analogia ascensional en el passatge *et ascendit in caelum* “á 4^o”. A través d'aquestes breus pàgines Blanch mostra com el pes de la tradició simbòlica que l'època del Barroc havia invertit en el nucli dramàtic del *Credo* seguia projectant els seus vectors expressius en el llenguatge compositiu de la primera meitat del segle XIX.

Josep Montserrat

En el Fons Musical del Sant Esperit es conserven un total de 7 misses d'aquest autor terrassenc, que entre 1840 i 1856 regentà l'organistia de la

27. Des del punt de vista simbòlic no deixa de ser interessant d'observar la distribució que Blanch fa del text, atenent a la relació numèrica que estableix entre la temàtica i les seves repeticions: 6 per a *Pontio Pilato* i 3 per a *passus et sepultus est*.

parroquial de Sant Fèlix de Sabadell, abans de passar a las catedrals de Girona i Vic, ciutat on romangué fins al seu traspàs el 1892.

De les 7 misses conservades, 2 són per a 3 v amb Org i Orq, 4 per a 4 v i Orq, i 1 per a 6 v i Org. Les dues misses a 3 v corresponen a dues “Misas Pastoriles”. La primera (CatTer, 489) està construïda sobre la melodia tradicional catalana d’*El noi de la Mare*, el tema de la qual apareix exposat amb claredat en el *Benedictus*; mentre la segona (CatTer, 490), l’escriví a 4 v i per a una àmplia plantilla instrumental: Fl, *Octavino*, Cl 1/2, Fg 1/2, Ctí 1/2 (La), *Corno* 1/2 (Re), *Bussen* 1/2, Vl 1/2, Vc, *Basso* i Org. Tot i no haver-hi identificat la presència de temes de procedència popular, se sap que la seva interpretació fou prohibida per decret sinodal, probablement a causa del seu caràcter excessivament festiu i allunyat del cànon litúrgic.²⁸

En les seves misses per a 4 v i Orq, la plantilla instrumental correspondria a l’anomenada “orquestra regular” que trobem en algunes partitures generals amb la formació de Fl, Cl 1/2, amb o sense Ctí 1/2, *Cornos* 1/2 (Mi b), *Buczen*, Vl 1/2, amb o sense Va i Vc, i *Basso*. Des del punt de vista paleogràfic és interessant d’observar com en la seva Missa per a 4 v i Orq en Sol M (CatTer, 495), la part del *Christe eleison* ve escrita en compàs de 3/9, equivalent a 9/8, la qual cosa mostra com la presència de les antigues proporcions encara es projectava en partitures escrites, com aquesta, en el tercer quart del segle XIX.

La Missa per a 6 v i Org en Sol M (CatTer, 491), reflexa en el títol una concepció de l’escriptura a 6 pròpia del segle XVIII: “Missa á dos Coros y Organo por D. José Montserrat Pbr^o”, amb una paleta vocal concertada en I Cor: [Ti 1/2] i II Cor: [Ti, C, T, B]. El seu estil, amb una construcció formal classicista, es mostra proper a l’esperit de l’escola montserratina; de fet Josep Montserrat havia estat deixeble dels pares B. Brell i J. Boada a l’Escolania.

Misses de Rèquiem

En el Fons Musical del Sant Esperit s’hi conserven 19 Misses de Rèquiem. Al costat de les cèlebres misses de Pere Joan Llonell, de la qual en trobem còpies en diversos arxius, la de Melcior de Ferrer, impresa a Milà, i l’omnipresent Rèquiem de Rossini, són de destacar les misses de difunts del P. Josep Vinyals (1771-1825) —mestre de la Escolania de Montserrat i fill de Terrassa—, B. Blanch, M. Biosca i J. Montserrat.

²⁸. Cf. FREIXAS, Josep. *Músics terrassencs o vinculats a Terrassa, nascuts abans del segle XX*, p. 55.

Del Rèquiem del P. Vinyals s'en conserven quatre còpies i dues versions. La primera (CatTer, 654) correspon a una còpia de 1806, probablement procedent de Montserrat, i manté el que la seva concepció original per a 4 v i Ac. A la segona versió s'hi observen dues variants, la primera escrita durant el segon quart del segle XIX, amb l'afegiment de les partel·les de Fl 1/2 (CatTer, 652) i substituïdes pels Cl 1/2 en el *Benedictus*, i la segona copiada durant el tercer terç del segle XIX (CatTer, 655), on s'hi incorpora el Fg i el *Basso*.

Curiosament, el Rèquiem de J. Montserrat (CatTer, 503) tot i datar aproximadament del tercer quart del segle XIX, ofereix una disposició tímbrica pràcticament idèntica al del P. Vinyals —“Missa de Difuntos à 3 voces Flautas y Acompt^o por el Rd^o D. José Montserrat Pbr^o” —, i una contenció lingüística i formal que el vincula també amb el seu estil. Pel que fa a la presència en ambdues obres de les Fl 1/2, resulta interessant d'assenyalar la seva probable analogia amb els usos d'una retòrica tímbrica, com els que hom percep amb claredat en la tradició expressiva de l'escriptura dels *Stabat Mater* del segle XVIII.

Per la seva banda, els Rèquiem de Blanch (1) i Biosca (2), palesen l'ús d'una rica paleta instrumental. El del primer (CatTer, 215) està concebut amb la típica formació vocal a 3 v de mitjan segle XIX, Ti 1/2 i B, acompanyada de Fl 1/2, Fg, Ctí 1/2 (Si b), Fsc, Vl 1/2, Vc, *Basso* i Hrm; mentre Biosca en el seu segon Rèquiem (CatTer, 93), escrit en Fa m per a 4 v (Ti 1/2, T, B), va fer ús d'una formació instrumental poc freqüent: Fg, Vl 1/2, *Alto*, Vc, Cb, Arm, Org, Ar i Tmb. L'opció tímbrica de Biosca sembla apostar per una sonoritat inspirada en el Rèquiem de W. A. Mozart, la recepció del qual cal situar a Catalunya a l'entorn del segon terç del segle XIX.²⁹

D'altres autors

Dins del gènere de la missa pastoril al costat de les misses ja esmentades de Marsal i Montserrat, s'han conservat còpies de les de Ramon Bonet (4 v i Org, de 1854), Miquel Ferrer (4 v i Orq, finals s. XIX), Domènec Mas i Serracant (4 v i gran Orq, finals s. XIX), Pasqual Parera (3 v i Org, finals s. XIX), i Bernat Calbó Puig (3v i Orq, darrer quart s. XIX). En el *Gloria* d'aquesta darrera, entre els passatges del *Qui sedes* i el *Quoniam*, Puig escriu

29. Les còpies més antigues que ara per ara coneixem a Catalunya del Rèquiem de Mozart corresponen a dues partitures generals que es conserven en el Fons Musical Bernat Calbó Puig (Arxiu Provincial dels Caputxins de Catalunya) i en el Fons Musical de la Basílica de la Mercè de Barcelona (Biblioteca Episcopal del Seminari de Barcelona); l'escriptura d'ambdues còpies sembla correspondre a la mà de B. C. Puig i la seva datació aproximada permet de situar-les a mitjan segle XIX.

ví un interludi instrumental per al vent de 42 compasos, designat en el manuscrit com “Cornamusa” —segons consta a la partícula del Cb—, el qual sembla voler evocar el repertori de la música popular de l'època, on l'*Ottavino* canta la seva melodia sobre un bordó harmònic de l'Ob, Cl, Vl, i Cb.

En el mateix Fons hi trobem també les misses de Mateu Ferrer (4 v i Orq), Mercè de Fontdevila (4 v i “toda” Orq), Josep Rosés (4 v i Orq, empeltada a un *Sanctus* i *Agnus* de Macchi), Abdó Mundí (3 v i Orq, on hi conviuen Fiscorn i Bucsèn, formant parella instrumental: Fsc 1/Bucsen 2), Ramon Vilanova (4 i 8 v i Orq), i una missa de Marià Viñas, germà del célebre tenor Francesc Viñas.

En el capítol d'arranjaments, a part de la ja citada missa de Mercadante-Blanch, s'hi conserva la d'A. Vaqué (3 v i Orq) “arreglada para Orquesta por Isidro Mogas”, estrenada a Sant Pere de Terrassa el 1898, i l'omnipresent “Missa Pontifical a tres veus / del M^o Perosi / Instrumentada per / Agustí Torelló” (CatTer, 543) el 1913.

Misses de cant pla

Les misses de cant pla escrites al segle XIX mereixen un breu comentari. Al costat de la “Missa solemne” del mallorquí Joan Aulí, a la secció de Llibres de Cor s'hi conserva un volum de misses de cant pla escrites el 1828 per a l'ús d'un convent de Terrassa (CatTer, LLC/1). Heus-ne ací el seu contingut:

[1] f 1-3v: “PRO ASPERSIONE / Aquae benedictae / Per Annum Ant.”; [2] f 3v-8: ”MISS B.M.V / I^o Tono”; [3] f 8-12: “MISSA / 5^o Tono / de Angelis”; [4] f 12-15v: “MISSA / 6^o Tono / Benedictina”; [5] f 15v-19v: “MISSA / 1^o Tono CARTU / SIANA”; [6] f 19v-23: “MISSA 1^o Tono / REAL”; [7] f 23-26v: “MISSA / 5^o Tono / Pastoril”; [8] f 26v-30v: “MISSA / 4^o Tono / Toledana”; [9] f 30v-34v: “MISSA / 5^o Tono / Bisbalense”; [10] f 34v-38: “MISSA / 7^o T. / Ambrosiana”; [11] f 38-46v: “1^a MISSA / 5^o TONO / Montserratina”; [12] f 46v-55v: “2^a MISSA / 5^o Tono / Montserratina”; [13] f 55v-59v: “MISSA / 3^o TONO / PASQUÁL”; [14] f 59v-63: “MISSA / 5^o Tono / Egarense”; [15] f 63-67: “MISSA / I Tono / Franciscana”; [16] f 67-71 “MISSA / I Tono / Doble”; [17] f 71-74v “MISSA / 8 Tono / Solemne Ordinaria”; [18] f 75-78v: “MISSA / I Tono / Dominical”; [19] f 79-80: “MISSA / 3 Tono / Ferial”; [20] f 80-84: “MISSA / de Jesus”; [21] f 84v-88: “MISSA / de Sacramen/to”; [22] f 88-91v: “MISSA / de S. Bona-/ ventúra”; [23] f 92-96: “CREDO / 5^t / Tn^o / á duo”; [24] f 96-100: “CREDO / de S. Bona-/ vent^a”; [25] f 100-104: “Credo / de la Cena”; [26] f 104v-108v: “CREDO / de S. Bonaven/tura”; [27] f 108v-112v: “CREDO / Mariá-

no”; [28] f 112v-116v: “CREDO / de Jesus”; [29] f 116v-120v: “CREDO / B. Mariæ / V.”; [30] f 120v-124 “CREDO / de la Rosa”; [31] f 124v128- “CREDO de la Auro/ra”; [32] f 128-131v: “CREDO / Paduano”; [33] f 132-135: “CREDO / Austríach”; [34] f 136-139v: “CREDO / Parisiense”; [35] f 139v-143v: “CREDO / Poblet”; [36] f 143v-147: “CREDO / Real”; [37] f 147-150v: “CREDO / Alto”; [38] f 150v-154v: “CREDO / Semídoble”; [39] f 154v-158: “CREDO / Dominical”; f 158 [gerro amb motius florals], f 158v en blanc; [40] f 159-169: “BENEDICTA” [antífonas marianes]; [41] f 170-173: “MISSA IMMACULATAE CON / CEPTIONIS SANCTISSIMAE / DEI GENITRICIS MARIAE”; f 174: “Index”.

Tot i el nostre desconeixement sobre la tradició i la pràctica d’aquest repertori, ens plau cridar l’atenció dels especialistes sobre la naturalesa d’aquest manuscrit, en el qual s’hi apleguen des d’una “Missa pastoril” [7], fins a misses els títols de les quals semblen reflectir la presència d’un repertori sorgit i creat per a l’ús de determinats centres eclesiàstics catalans: Missa “egarense” (Terrassa) [14], “bisbalense” (de La Bisbal d’Empordà, Girona) [10], “montserratina” (del Monestir de Montserrat [11, 12], o el “Credo / Poblet” (del Monestir de Poblet, Tarragona) [35], al costat de les denominades missa “toledana” i “ambrosiana”, o “cartusina”, “franciscana” i benedictina”, les que assenyalen una procedència estrangera, com la “paduana”, el *Credo* “austríach” i el “parisiense”, i les pròpies de determinades festivitats del santoral.

És de destacar-hi la presència de *contrafacta* amb escriptura polifònica a 2 v —probablement fruit d’antigues tradicions orals—, en els passatges *Incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, vivos et mortuos i mortuorum* dels “Credo de S. Bonaventura”, “Credo de la Cena”, “Credo Mariano”, “Credo de Jesus”, “Credo de la Rosa”, “Credo de la Aurora”, “Credo Paduano”, “Credo Austríach” i “Credo Poblet”.

Pel que fa, doncs, a aquest repertori, val a dir que ignorem, a hores d’ara, quins podrien haver estat els llibres de cor que hom confeccionà sota l’empenya reformista de Josep Marinel·lo (1772-1832), del qual Saldoni ressenyava al 1868 com “cantaba en las referidas funciones de capilla..., pues poseía una voz de bajo de las más privilegiadas de su tiempo [...] reformó el canto llano del coro [...] de modo que muchos forasteros pasaban la Semana Santa en Tarrasa, para oír el coro de su iglesia colegiata, que superaba por todos conceptos, tanto por lo solemne com por su afinación, armonioso en voces y precisión musical... a muchas de las que se efectuaban en varias catedrales de España.”³⁰

30. Cf. SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imp. A. Perez Dubrull, 1868-1881, vol. II, p 229.

b) *Motets*

En el Fons Musical del Sant Esperit s'hi conserven 44 motets, 33 amb text llatí i 11 en llengua castellana. Ens ells hi predominen les temàtiques eucarística (12 *O salutaris hostia*, 4 *Ecce panis*), mariana (5 *Tota pulcra*) i al Sagrat Cor. Els compositors més ben representats són M. Biosca (7) i J. Montserrat (3).

Entre l'escàs repertori de finals del XVIII i principis del XIX hi destaca el "Regina Coeli a 3 voces / con violines y Clarinetes / De Pablo Marsal" (CatTer, 435), per a Ti 1/2, B i Cl 1/2, Vl 1/2, Vc, *Bajo*. És de remarcar-hi la incorporació de la parella de Cl, així com la simultaneïtat que ofereixen les partícules de "Violin y Tiple 1ª", "Violin 2 y Tiple 2ª", y "Acomptº y Voz", [B].

Són habituals les formacions per a 2, 3 i 4 v amb Ac, així com els motets per a veu sola amb Ac i també amb Orq, entre els quals sobresurten pel seu virtuosisme els que escriví J. Montserrat. D'ell n'hem servat un per a Ti 1/2 i Orq amb dues versions instrumentals en les quals veiem com s'intercanvien els papers de *Corno* per Tpa i de *Bucsen* per Fsc (CatTer, 496 i 497); quelcom de semblant es dona en les dues versions que es conserven dels seus dos motets per a veu sola de C i T, copiats durant el tercer quart del XIX. Els dos compten amb la presència de Fl i C "obligado" en les seves respectives plantilles orquestrals:

1.- "Motete al Smº Stº obligado de Contralto y Clarinete por el Rdo D. José Montserrat Pbrº" (CatTer, 498): C i Fl, Cl 1º "obligado" / 2, Tpa 1/2, Fsc, Vl 1/2 i *Basso*.

2.- "Motete al Smº Stº obligado de Tenor y Flauta / por el / Rdo D. José Montserrat Pbro" (CatTer, 501): T i Fl, Cl 1/2, Tpa 1/2 (Sol), Fsc, Vl 1/2 i *Basso*.

Ambdues obres es caracteritzen per una tractament formal similar, basat en les relacions tonals fonamentals entre tónica i dominant, amb l'incorporació d'alguna tímida modulació:

a) introducció instrumental precedida d'una breu i solemne obertura amb tota l'orquestra,

b) secció central que dona entrada al tema que presenta la veu, concertada respectivament amb Cl o Fl,

c) secció instrumental amb una cadença "a piacere" de Cl o Fl que enllaça amb el Da Capo, i

d) secció final en la que després d'un breu motiu vocal en homofonia amb l'orquestra, l'instrument obligat protagonitza una brillant coda final.

Sens dubte, ambdós motets van tenir com a destinataris intèrprets virtuoses; la vocalitat de C i T requereixen la presència de cantants amb un elevat domini del seu instrument, i el mateix succeeix amb les parts dels instruments obligats, les exigències virtuosístiques dels quals són més que notables.

Els dos motets palesen fins aquin punt el caràcter de la vocalitat i el llenguatge de la música escènica havia penetrat en el si de la música religiosa hispànica a mitjan segle XIX, i com el model rossinià subjeia en l'estilística d'aquest repertori fins a l'arribada del *Motu Proprio*. Cal també tenir present que el motet era un dels gèneres que més facilitava aquella mena d'intersecció lingüística entre música escènica i música religiosa, a causa de la flexibilitat de la seva incardinació en la celebració litúrgica.

Un tractament a part mereixen els *Benedictus* escrits per a veu sola, o a duo, amb acompanyament orquestral, ja que es tracta d'obres destinades al repertori sacre de concert, la concepció dels quals permet de situar-los en un àmbit proper al del motet i amb una autonomia com a gènere que troba les seves arrels en el repertori del XVIII.

En el Fons Musical del Sant Esperit, al costat dels *Benedictus* d'Andreví, Manent i Vilanova per a veus solistes i a "toda orquesta" (CatTer, 19, 428 i 647, respectivament), se'n conserven dos de J. Montserrat, del tercer quart del segle XIX, per a Ti 1/2 i Fl, Cl 1/2, Vl 1/2, Basso (CatTer, 484), i per a C i T, amb Fl, Ob 1/2, Cornos 1/2 (Re), Bussen, Vl 1/2, Vc i Basso (CatTer, 485). La seva estilística, tot i el ropatge de la seva forma clàssica, ja evoca el subjectiu pietisme d'una sensibilitat propera a una estètica romàntica.

c) *Passions*

En el Fons Musical del Sant Esperit s'hi conserven dos exemplars de les Passions per al Diumenge de Rams i el Divendres Sant del P. Maur Ametller, monjo de Montserrat, escrites per a Ti 1/2, C i Ac, i copiades durant el segon terç del segle XIX. Aquestes obres van ser objecte de diferents arranjaments i ampliacions tal i com ho palesen els manuscrits CatTer 12, 13 y 325. Els dos primers corresponen a dues adaptacions fetes per B. Blanch, al tercer terç del XIX, per a 3 Ti i B amb Hrm i Cb del "Passio para el viernes Santo / compuesto por el / P. Fr. Mauro Atmetller monge Bendnº de Monserrat / arreglado para voces de Tiples por el Matrº / D. Bartolome Blanch". D'altra banda, el manuscrit CatTer 325 data del darrer quart del XIX, i correspon al "Passio para el Viernes Santo / á 4 voces de / arreglado con acompañamiento de Trompas, Armonium, Timpaní y Cuerda / por / Emilio Daura", del qual només s'ha conservat la partitura general de l'arranjament instrumental per a Tpa 1/2 (Re), Tmb (Re/La), Vl 1/2, Va, Vc 1/2, Cb 1/2 i Hrm.

Saldoni feia esment de la novedosa manera de cantar la Passió que el P. Ametller havia introduït, i a la vegada comentava com aquestes obres les "poseia en 1860 D. Bartolomé Blanch",³¹ per la qual cosa ens preguntem si les còpies que es conserven en el Sant Esperit no podrien ser pas les matei-

31. Cf. *DBBEME*, I, 268.

xes que Blanch tenia en aquelles dates i que Saldoni esmentava el 1868. No hi ha dubte que les Passions del P. Ametller són mereixedores d'un espai important dins l'estudi de la tradició hispànica del Cant de la Passió al segle XIX.

d) *Salves*

En el Fons Musical del Sant Esperit s'hi conserven un total de 37 Salves, de les quals 22 estan escrites en mode menor (19 en Do m, 2 en Sol m i 1 en Si b m) i 21 en compàs de 3/4.

El repertori comprèn una *Salve* de Baguer per a 3 v amb Vl 1/2, Ob 1/2, Tpa 1/2 i Ac (CatTer, 49) —donació del P. Vinyals de Montserrat a la basílica el 1803—, juntament amb d'altres d'Andreví, Mercè de Fontdevila, i les pròpies dels compositors vinculats amb la capella.

Són de destacar les dues Salves de B. Blanch (CatTer, 229 i 230) escrites respectivament els anys 1852 i 1854: la primera és a 6 v per a 2 cors de Ti 1/2/3, en Do m; mentre l'espectre tímbric de la segona —C, T, B i Fl 1/2, Ctí 1/2 (Si b), Tpa 1/2 (Si b), *Buczen*, Vl 1/2 i *Basso*—, recorda una tipologia freqüent en les Salves del XVII i el XVIII, en les quals hom donava prioritat a les tessitures d'A o C.³²

De les 37 Salves del Sant Esperit, 11 són de M. Biosca. La més antiga correspon a un esborrany de 1859, de quan estudiava a Montserrat amb B. Blanch (CatTer, 117). La majoria estan concebudes per a 3 v amb Ac, i en les que escriví en els anys 1861 i 1866 (CatTer, 114 i 115, respectivament), malgrat els pocs recursos i la seva simplicitat, ja s'hi percep l'assumpció d'un cert lirisme romàntic en el disseny de les seves línies melòdiques.

En el Fons hi ha també dues Salves dignes d'esmentar. La primera és la "Salve Regina / à / tres voces / por el / Mtro Obiols / Arreglada / para / Orquestra / por / Isidro Mógas" (CatTer, 520) per a Ti 1/2, B amb Fl, Cl 1/2, Ctí 1/2, Fsc, Vl 1/2 i *Basso*, la qual mostra una vegada més la ferma voluntat d'I. Mógas d'implicar el repertori eclesiàstic de la basílica amb la riquesa dels efectius orquestrals amb que contava Terrassa en el darrer quart del XIX, i dels quals ell n'era un dels seus principals directors. La segona correspon a l'autògraf de la "Salve / á 4 voces con acompañamiento de Órgano/ por / José Agulló y Prats / Organista de la Catedral de Puerto-Rico / Compuesta en Tarrasa 6 Agosto 1896" (CatTer, 2), en la qual en el verset *ad te suspiramus* hi anotà "a Palestrina", la qual cosa no deixa de ser una clara expressió de la voluntat i la consciència cecilianista d'Agulló en el seva imitació del model idealitzat del contrapunt palestrinià.

³² En els Fons Musicals que compten amb força repertori d'aquesta època (Catedral de Girona, Sant Pere de Canet de Mar o Santa Maria del Pi), hem observat la presència d'aquest model, on sovint el primer dels dos cors està format per A 1/2 o per A i T.

e) *Stabat Mater*

La tradició expressiva del Barroc havia associat al gènere del *Stabat Mater* la sonoritat instrumental de la parella de Fl. En el Fons del Sant Esperit, dels 8 *Stabat* conservats 5 compten amb la tradicional formació instrumental del segle XVIII amb Fl 1/2 i Ac. Alguns d'ells mostren un caràcter processional, amb l'escriptura de totes les seves estrofes, com el “Stabat à 3 voces, con Flautas y Acompt^o por el Mtr^o D. B. Blanch” (CatTer, 233), en el qual el propi Blanch hi escriví un “verzo á canto llano” per al B, mirant d'evocar amb l'escriptura moderna un estil melòdic pròxim al d'una entonació de cant pla, i respecte a això també ens preguntem si no s'hi podrien veure els indicis d'un cert esperit i consciència cecilianista.

Per la seva banda, Marc Biosca va dur a terme una adaptació del *Stabat Mater* de Rossini del 1832, en el tercer terç del XIX en el “Stabat a 3 y Acpt^o de Armonium” (CatTer, 609). L'obra, tot i haver arribat sense autoria, palesa amb tota claredat l'escriptura de Biosca. De fet, es tracta d'una reducció de l'obra de Rossini per a 3 v i Hrm, en la qual hi assajà de recrear i d'arranjar —pensant en les limitacions interpretatives de la Capella— l'escriptura de Rossini, bo i conservant algunes de les seves parts originals: va adaptar els números 2 i 7, arranjà el 3 i 4, i hi interpolà parts pròpies en els números 1, 5 i 6.³³

En el mateix Fons s'ha conservat també un exemplar manuscrit del “Septenario Doloroso” de José Preciado Fourniers (1806-1871), el qual consisteix en una adaptació en llengua castellana de la mateixa seqüència: “Estás Madre dolorosa...”, per a 3 v i Org en Do m.

2. Música religiosa en romanç: repertori devocional i de concert

Al costat de la significativa representació de música religiosa en llatí s'hi conserva un bon nombre d'obres de música religiosa en romanç de caràcter devocional, com goigs i rosaris, trisagis, laments i cants espirituals, al costat de duos i àries destinades al repertori concertístic.

a) *Goigs*

Aquestes composicions poètiques cantades, dedicades a la Verge i als Sants, s'articulen a l'entorn del binomi tornada-estrofes; l'estructura repe-

33. He us-ne ací l'estructura: [1] “V^o 1^o”, *Stabat Mater*, [M. Biosca?]; [2] “V^o 2^o”, *Cuius animam*, [Rossini]; [3] “V^o 3^o a Duo”, [Rossini, arranjat]; [4] “V^o 4^o”, [Rossini, arranjat]; [5] “V^o 5^o”, [M. Biosca?]; [6] “V^o 6^o”, [M. Biosca?]; [7] *Infamatus* [Rossini].

titiva van convertir el Goig, en les seves formes més simples, en un gènere idoni per a les procesons i romeries.

Des del punt de vista musical observem dues tipologies de Goigs. La primera correspon a obres concebudes per a 4 v amb Ac d'Org amb diversos tractaments texturals, com l'alternança entre homofonia i contrapunt, i passatges amb una sola melodia acompanyada; mentre la segona seria la dels goigs musicats per a diferents veus i instruments. Aquests darrers incrementen la seva producció a partir de la segona meitat del XVIII, fins a esdevenir un gènere significatiu en el repertori religiós del mil·noucents; des del punt de vista formal conserven la tradicional estructura binària (tornada-estrofes) però amb el ropatge instrumental propi de l'època. En són una bella mostra els "Gozos de la Puríssima Concepcion de Maria / con toda Orquesta y á 4^o voces compuestos / por / Bartolomé Blanch" (CatTer, 207), on les parts vocals de Ti, C, T, B es conjuguen amb la rica paleta instrumental de Fl, Cl 1/2, Ctí (La), *Corno* 1/2 (Re), *Bussen* i *Basso*.³⁴

El mateix podem observar en els "Gozos de la Puríssima Concepcion de Maria por D. Bartolomé Blanch" (CatTer, 208), escrits amb la mateixa paleta instrumental però sense Vl 1/2, o en els "Goig / en Alabansa del glorios pagès Sant Isidro / á 3 veus ab Orquesta / por el / Mtr^o D. Bartolomé Blanch" (CatTer, 202), per a Ti 1/2, B i Fl, Cl 1/2, Ctí (La), Fsc, Vl 1/2 i *Basso*.

b) *Rosaris*

Dins dels rosaris també hi ha rica una varietat d'estils, des dels trets clàssics que presenten els rosaris que es conserven de principis del XIX, fins a la tendència de mitjans de segle, que aposta per una projecció lírica i una intensitat expressiva que depenen més del subjectivisme del compositor, amb la intenció de promoure un sentiment devocional cada vegada més romàntic.

La seva estructura es vertebrada en una successió alternada d'agògiques que articulen les seccions del text, essent força habitual la seva divisió en sis parts: [1] *Pare nostre*, [2] *Déu vos salve*, [3] *Gloria Patri*, [4] *Lo nostre pa*, [5] *Santa Maria*, [6] *Sicut erat*.³⁵

En els 62 rosaris conservats al Fons Musical del Sant Esperit s'hi poden observar tres tipologies. La primera correspondria a les obres escrites du-

34. Obre el goig una obertura instrumental de 42 compasos, després de la qual el Ti ofereix un incisiu dibuix rítmic en temps *Marciale*. També és probable que aquest goig alternés les seves estrofes amb versets i respostes de cant pla, atès que al revers de la partícula de C hi apareix un text en llatí que guarda relació amb la festivitat i la dedicació del goig: *V. Yn Conceptionis sua, virgo immaculata triste / R. Ora pro nobis Patrem cuius filium preferisti*.

35. Cf. CatTer, 578.

rant el primer terç del XIX. Una d'elles, i probablement una de les més interessants del gènere, és el "Rosario / a 4^o de Jph Puig / Orgst^a de / Tarrassa" (CatTer, 578), el qual es conserva en un esborranys autògraf del 1804. Escrit per a Ti, C, T, B amb Tpa 1/2, Vl 1/2 i Ac, i amb una certa simplicitat de recursos, ofereix una bella mostra de la transició estètica entre el Barroc tardà i l'assumpció d'un cert estil clàssic pel que fa a la textura vocal, la periodització temàtica i la claredat del tractament harmònic i formal.

Una mica més proper a la fi de la primera meitat del XIX, és la còpia procedent de la copisteria de Faust Casals, del "Rosario / con toda Orquesta á 4^o y 8^o voces compuesto / por el / Rd^o Mtr^o D. Ramon Aleix Pbr^o", (CatTer, 7), mestre que fou de Santa Maria del Mar entre 1819 i 1849. La còpia ve escrita per a una generosa plantilla vocal que encara reflexa l'herència del "4 i a 8" del Barroc tardà, amb passatges "a solo" per al B del I Cor, però que palesa una notable ampliació de la paleta instrumental amb la presència de Fl, Cl 1/2, Fg, *Corno* 1/2 (Mi b), Tbó, Vl 1/2 i *Basso*, a la qual hom hi degué d'afegir, a mitjan segle, alguns instruments.

Aquest primer model, en el que hi veiem la projecció d'un tractament vocal barroc amb un llenguatge que ja modula en un estil clàssic, enllaça amb el que proposa Blanch en els seus rosaris de mitjan segle XIX. Dels seus 8 rosaris, 7 vénen revestits d'una notable presència instrumental, mentre el tractament vocal el conjuga "a 4 y a 7 v", "a 5 v" i "a 3 v".

En el "Rosario / á 4^o y á 7 voces con algun instrumento y acompañamiento de organo / por el / Mtr^o D. Bartolomé Blanch" (CatTer, 218), el I Cor de Ti, C, T, B, compta amb l'escriptura de diversos passatges per a solista amb el "ripieno" d'un II Cor de veus blanques (Ti 1/2, C), i amb una paleta instrumental centrada en el metall: *Cornos* 1/2, *Bussen*, *Basso* i Org. D'altra banda, el seu Rosari per a 5 v i Orq (CatTer, 225), ofereix una escriptura per a Ti 1/2, T 1/2 i B, amb Fl 1/2, Cl 1/2, *Cornos para Cornetines* 1/2 (Si b), *Bussen*, Vl 1/2, *Basso* i Org. Un model tímbric semblant al dels rosaris de Blanch s'observa en el "Rosario / con orquesta regular / Compuesto / por Ignacio Giralt y Lleys / año 1850", en el que les 4 v (Ti, C, T, B) vénen acompanyades amb la paleta instrumental de la "orquestra regular": Fl, Cl, Fg, Ctí (La b), Tpa 1/2 (Mi b), *Oficle*, Vl 1/2, Va, Vc i *Basso*.

En la majoria dels rosaris a 3 v, excepte en un que palesa la típica reducció per a 3 v i Org, la paleta instrumental de Blanch fa gala de la mateixa riquesa tímbrica, amb la presència per parelles de Fl, Cl i Fg en la fusta, Ctí, 2Tpa, 2Fsc i Tbo en el metall, al costat dels Vl, Cb i Org.

Pel que fa a la forma, Blanch ofereix sovint estructures plenament desenvolupades en la successiva alternança de les seccions del rosaris. Vegeu-ho, pel cas, el Rosari per a 3 v i instr (CatTer, 220), vertebrat en 12 seccions, amb les respectives parts de l'Ave Maria: [1] *Pare nostre*, [2] "N^o 1, 1^a y 2^a" *Deu vos salve*, [3] "N^o 2, 3^a y 4^a" *Deu vos salve*, [4] "N^o 3, 5^a y 6^a" *Deu vos salve*, [5] "N^o 4, 7^a y 8^a" *Deu vos salve*, [6] "N^o 5, 9^a y 10^a" *Deu*

vos salve, [7] *Gloria Patri*, [8] *Lo nostre pa*, [9] “Nº 1, 1ª y 2ª” *Santa Maria*, [9] “Nº 2, 3ª y 4ª” *Santa Maria*, [10] “Nº 3, 5ª y 6ª” *Santa Maria*, [11] “Nº 4, 7ª y 8ª” *Santa Maria*, [12] “5º, 9ª y 10ª” *Santa Maria*.

A aquesta segona tipologia pertanyen també els 3 rosaris de Josep Montserrat. En el “Rosario con toda orquesta y à 4 voces / por el / Rdº Mtrº D. José Montserrat Pbrº” (CatTer, 508), ofereix una escriptura amb parts solistes en el Cor, cromatismes en la segona *Déu vos salve*, mentre la “toda orquesta” l’integren Fl, Cl 1/2, Cornos 1/2, Ctí 1/2, Bussen, Vl 1/2 i Basso. El seu estil és el propi d’una obra de concert i palesa un llenguatge formalment clàssic amb una lírica que apunta amb claredat cap el Romantisme.

La tercera tipologia correspon a la dels rosaris de Marc Biosca i Isidre Mogas, escrits en el darrer quart del XIX. Dels 19 rosaris de Biosca, 17 mostren la típica formació que podríem anomenar de supervivència, per a 3 v (Ti 1/2, B) amb l’Ac d’Org, essent tres d’ells datats entre 1861 i 1866 de quan era deixeble de Blanch a Montserrat. No es tracta, òbviament, d’obres de concert, sino més aviat d’un repertori més popular, amb un llenguatge que cerca la simplicitat i que esdevé una mostra del repertori devocional de signe romàntic.

Pel que fa als altres dos rosaris de Biosca, en un hi observem una tímida presència instrumental (2 Fl, 2 Vl), mentre el darrer ha arribat incomplet sota el títol de “Rosario Pastoril” (CatTer, 95). Aquest subgènere acostuma a presentar-se amb un melodisme que podríem qualificar com pseupopular, escrit, tal i com és habitual en el repertori del gènere pastoril, en compàs de 6/8. Dels tres rosaris pastorils que s’han conservat en el Fons, dos presenten una escriptura per a duet de Ti amb Ac.

En els rosaris d’Isidre Mogas, escrits a finals del XIX i principis del XX, hi observem una major reducció vocal i instrumental (Ti 1/2, Org), per bé que la seva estructura segueix presentant les sis seccions.

c) *Trisagis*

Hem servat 48 trisagis d’autor i 19 d’anònims. D’entre els primers són de destacar la particularitat dels 7 trisagis de Joaquim Cassadó i Valls (1867-1926), els quals ofereixen una escriptura vocal àmplia per a 2 i 3 cors, sobre la base d’un sòlid acompanyament instrumental, amb Vc, Cb, Hrm o Org:

—A 6 v, en 2 Cors: Ti 1/2, T 1/2, Br i B amb Vl 1/2, Cb i [Org], (CatTer, 297).

—A 7 v, en 2 Cors: [I Cor]: Ti “solo”, Ti [1]/2; [II Cor]: T “solo”, T, B “solo” i B, amb Org (CatTer, 301).

—A 7 v, en 2 Cors tal i com consta en el títol diplomàtic: “Trisagio á la Smª Trinidad / á dos coros, órgano violoncello y Contrabajo / por / Joaquín

Cassadó Valls” (CatTer, 299): [I Cor]:Ti 1/2/3; [II Cor]: T 1/2, B 1/2, amb Vc, Cb, Hrm o Org. Es tracta d’un ms autògraf datat el 1892.

—A 7 v, en 3 Cors: [I Cor]: Ti 1/2/3, [II Cor]: T 1/2; [III Cor]: B 1/2, amb Hrm o Org (CatTer, 302).

—A 8 v, en 2 Cors: [I Cor]: Ti 1/2/3; [II Cor]: T 1/2, B amb Vc, Cb i Org, (CatTer, 300). A la part del *Gloria* l’estructura tímbrica dels Cors de la plantilla inicial es transforma en: [I Cor]: Ti “solo”, Ti 1/2/3; [II Cor]: T “solo”, T 1/2, B 1/2, amb la qual cosa amplia la paleta vocal de 6 a 8 v.

Aquest tractament neo-barroc que Cassadó atorgà a l’escriptura polico­ral dels seus trisagis sembla el propi d’una estilística cecilianista, i en aquest sentit hem de tenir present que Cassadó va residir a París entre 1907 i 1915, per la qual cosa degué d’estar al dia tant de les primeres reedicions del repertori dels polifonistes dels segles XVI i XVII (Lassus, Schutz, Gabrielli), com de les noves lectures d’aquest repertori que Charles Bordes promovia amb la seva *Schola Cantorum* des de 1896.

d) *Villancets*

En el Fons egarenc s’observa com els antics i llargs villancets del XVIII van cedir el pas als anomenats “Coros a la Natividad” —escrits sense la complexitat estructural del villancet però amb una notable presència instrumental—, i a les “Pastorellas para la Natividad”.

Valguin d’il·lustració per al primer cas, dues obres de Blanch. Per una banda, el “Coro / con toda orquesta y á 4 voces para la Natividad de N. S. Jesu-christo / por / D. Bartolomé Blanch” (CatTer, 237), l’incipit literari del qual fa gala de l’herència onomatopèica dels antics villancets: “Ran, ran, tan, tan, se hace saber para eterna memoria”, escrit per a 4 v i *Octavino*, Fl, Cl 1/2, Ctí 1/2, *Cornos* 1/2, *Bussens* 1/2, Vl 1/2 i *Basso*; i per l’altra el “Coro para la Natividad de N. S. Jesu-Christo” (CatTer, 240), “Bailemos bolero, cantemos tirana”, amb la típica formació vocal a 3 v (Ti 1/2, B), amb Fl 1/2, Fg, Vl 1/2 i *Basso*, en el text del qual hi trobem també passatges de caràcter onomatopèic, com “zinc, zinc, zinc”, “tin, tin, tin”, o “tan, tan, tan”.

Pel que fa a les “Pastorellas”, fem esment de dues “Pastorellas / para Natividad / por / Gerónimo Parera”: [1] *A los dulces pastos tiernos corderillos* i [2] *Esta novia con sus flores*, per a Ti 1/2, B, amb Fl, Cl 1/2, *Corno* 1/2, *Bussen*, Vl 1/2 i *Basso* (CatTer, 535). Ambdues obres s’articulen en dues seccions, amb introduccions de Ti 1/2, passatges en duets de 3res i 6es, i un llenguatge que sense deixar de ser culte vol mostrar-se proper de la tonada popular.

Respecte als villancets, a mesura que ens apropem al tercer terç del XIX, assistim a l’anternança entre villancets amb un reduït espectre vocal i instrumental, escrits per a 1 ó 2 v amb Ac d’Org, formalment més propers al

gènere popular del villancet de Nadal, els quals són majoria, i unes obres una mica més complexes però amb molts menys efectius que els “Coros a la Natividad” de mitjan segle XIX. Aquest seria el cas, per exemple, del “Villancico para Navidad á 3 voces y Órgano por M. B. B.”, de Marc Biosca (CatTer, 132), escrit per a 3 v (Ti 1/2, B) i Org (amb partícels de Vl i P, afegides posteriorment), l’estructura del qual encara conservava alguna cosa del perfum de l’antic villancet: [1] [Introducció], [2] “Coro”, *Canta el Gallo, vuela el ave*, [3] “Copla á Solo de Tiple y Tamborino”, *Pastorcillos en el prado* / “Copla á Duo de Tiples”, *Ese niño es pastores de señores el Señor*, [4] “Final”, *La zambomba y la zampoña*.

e) Àries per a veu i orquestra

S’han conservat diverses obres de Blanch i Biosca per a veu i orquestra, amb duplictat de textos en llatí i castellà. Aquest és el cas de *Desde la mansión do estáis*, “Aria de Bajo con coros y orquesta por D. B. Blanch” (CatTer, 182) per a B solista, Cor de Ti 1/2, amb Fl, Cl 1/2, Ctí (La), Tbó, Vl 1/2 i Basso, la qual es conserva amb la mateixa música i idèntica formació tímbrica però amb el text *Quantum potestatum aude* (CatTer, 184).

D’altra banda, amb el mateix text castellà d’aquesta ària Blanch escriví la seva “Aria de tenor con letra de ó para un Stº Martir por D. B. Blanch” (CatTer, 185), per a T solista, sense Cor, i amb la mateixa paleta orquestral.

De Biosca, deixeble de Blanch, s’hi conserva l’“Aria de Bajo / Con Violines Flauta Claribnete Cornetines / Buccem y Basso / Por / Marcos Biosca y Barba / año 1863”, obra que ve amb el text llatí —*Nobis datus nobis natus*— a la partitura general, i amb el text castellà —*Pues en vos hemos hallado*— i que correspon a un goig a Sant Isidre, a les partícels.

f) Oratoris

S’han conservat tres exemplars de la “Salutación al Espíritu Santo antes del Exercicio de la tres horas que estubo / Cristo nuestro bien en la Cruz. / Compuesto por el Mtrº y Rdº P. Benito Brell Monge del Monasterio de Monserrate / Con dos Flautas, Acomptº y á cuatro voces obligadas. / Año 1846” (CatTer, 257, 258 y 259), mentre a les partícels s’hi llegeix el títol de *Las siete palabras*. La seva estructura és: [1] “Andante”, 2/4: Do M; [2] “Lamentacion. Largo”, 4/4: Fa m; [3] “1ª y 4ª Palabra”: Sol m, 3/4; [4] “2ª y 5ª Palabra. Largo”: Si b M, 6/8; [5] “3ª y 6ª Palabra. Largttº”: Mi m, 4/4; [6] “7ª Palabra. Largo”: Fa M, 3/4; [7] “Final. Largo”: Do m, 3/4. La data de les tres còpies, 1846, correspon a l’època del magisteri de Josep Terrades.

A la secció d'Obres Anònimes hi ha l'únic oratori que conservat amb aquest títol en el fons terrassenc. Es traca de "Los Dolores de María / Oratorio" per a solistes, Cor i Orq en Si b M, *Espiritus soberanos que entre el pasmo y desconsuelo* (CatTer, 164), copiat al segon terç del XIX, del qual, fins al moment, no ens ha estat possible d'identificar-ne l'autoria.³⁶

L'obra es conserva completa, amb les veus solistes de Ti: "Maria Magdalena", C: "Maria SSma.";³⁷ T: "San Juan"; B: "José de Arimatea"; el Cor a 4 [Ti, C, T], B; i amb una generosa orquestració de Fl 1/2, Ob 1/2, Fg 1/2, Ctí 1/2, *Corno* 1/2, *Bussens*, Vl 1/2, Va, Vc i *Basso*. La seva estructura és: [1] [Introducció] "Andante": Si b M; [2] "Ària", T: Fa M; [3] "Coro": Do m; [4] "Aria" C: La b M; [5] "Aria", Ti: Do M; [6] "Tercetto": Mi b M; Segunda parte [7] [Introducció]: Sol M; [8] "Aria", B: Fa M; [9] "Coro": Fa m; [10] "Duetto": Mi b M; [11] "Cuartetto": Mi b M; [12] "Andante": Mi b M; [13] "Coro final": Si b M. Palesa una escriptura virtuosa a les parts d'Ob, i amb tessitures greus per a les Fl, i sembla una obra interessant per a l'estudi de la transició de l'estil clàssic al romàntic en aquest gènere.

g) *Literatura devocional*

Cal fer esment de la presència en el Fons del Sant Esperit d'un ampli apartat d'obres que cal situar dins del marc de la literatura devocional, amb textos en català i castellà, dedicats principalment al foment de la devoció mariana i del Sagrat Cor. Són obres que no gaudeixen de massa interès musical, tot i que caldrà tenir-les presents a l'hora d'estudiar els repertoris devocionals de caràcter popular del segle XIX. Es tracta de peces per a una sola veu, a duo o per a Cor a 3 v (Ti 1/2, B), amb un reduït acompanyament instrumental (Vc o Cb, i Arm, Org o P), en les quals hi són representats la majoria dels compositors catalans presents en el Fons: Andreví, Barba, Biosca, Blanch, Candi, Català, Escorsell, Frigola, Goberna, Guiteras, Mogas, Puig, Reñé, Sancho Marraco, Trullol, Vaqué, Vergés i Vila.

Els seus títols ofereixen un variat repertori: cançons eucarístiques i al Sagrat Cor, cants de romeria (molts d'ells dedicats a Montserrat), càntics

36. Sobre aquest mateix tema Xavier Daufí cita en el seu catàleg 7 llibrets i la música dels oratoris de F. Juncà (núm. 18) i F. Queralt (núm. 30), els quals no es corresponen amb aquest. Cf. DAUFÍ, Xavier. *El oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2004.

37. Una vegada més observem l'adscripció del timbre de Maria a la veu de C i no de Ti o S, qui sap si en consonància amb una antiga tradició simbòlica que, en els seus remots orígens, cercava d'evitar l'associació de la veu de la Verge amb el so agut i xiuladís de la veu del serpent del Gènesi. Cf. GREGORI, Josep Maria. "El canto de las Sirenas: reflexiones en torno a un símbolo musical", a *Música, lenguaje, significado*. Valladolid: Glares-SITEM, 2001, p. 221-231.

espirituals, lletres i salutacions. Una bona part d'aquest repertori, en especial el destinat a la devoció mariana, ha estat extret de la recopilació de Joan Martí i Cantó.³⁸

Amb aquest repertori, que sovint hem agrupat sota el títol genèric de "cant espiritual", hi trobem obres d'una notable qualitat musical, com és el cas de "A nuestro Santísimo Padre el Papa Pio IX / Profesión de Fé Católica / á Coro y grande orquesta / Letra de D. Felip Sardà y Salvany Pbrô / y / Música de D. Cándido Candi" (CatTer, 267) per a Cor de Ti a l'unísson amb Fl, Cl 1/2, Ctí 1, Fsc, Tbó 1, Vl 1/2, *Basso*, Org o P, del darrer quart del XIX, i que va ser interpretada al Sant Esperit els dies 12, 13, 14 i 15 d'octubre de 1876.

També hem inclòs aquí dues obres de Gounod. L'adaptació catellana del cant "Señor que vienes / á la/ tierra / por / C. Gounod" en Fa M (CatTer, 395) per a S o T amb Fl, Vl 1/2, Vc, Cb i *Basso*, i el "Gesú Nazareno. Melodia religiosa de Gounod por E. Daura" en Mi b M (CatTer, 401) para T, Br, B amb Fg, Tpa 1/2 (Mi b), Tmb (Mi b / Si b), Vl 1/2, Va, Vc, *Basso* 1/2 i Hrm, còpia incompleta de finals del XIX.

3. Repertori instrumental

a) *Música orquestral*

El repertori orquestral conservat al Fons Musical del Sant Esperit es veu reduït a 4 obres:

— "Meditación / por / R. Blay" en Re M, (CatTer, 243), para Vl 1/2/3, Va, Vc, Cb i Hrm; còpia de principis del XX del mestre de capella Domènec Pié-Burgués.

— "Marcha ó verso de Sacramento con Orquesta por D. Pablo Bosch Pbrô" en Do M (CatTer, 254), per a Fl, Cl 1/2, Ctí 1/2 (Si b), *Cornos* 1/2 (Do), Fsc ó *Bussen*, Vl 1/2, *Basso* i Ac; de la qual se'n conserven dos exemplars del tercer i de l'últim quart del XIX.³⁹

— "2 Marchas / para procesión / de / Salvador Fures" en Re M y Fa M (CatTer, 373), per a Fl, Cl 1, Ctí 1/2, Tbó, Fsc, Vl 1 i Cb, del darrer quart del XIX.

— "Versos para las completas / 8º tono / Por Violines Clarinetes / Flauta y Bajo" en Sol M de Josep Montserrat (CatTer, 512), per a Fl, Cl 1/2, Vl 1/2 i Ac. Es traca d'un manuscrit autògraf de 1842.

38. Cf. *Mes Lírico de María ó Los Cancioneros de Montserrat por D. Juan Martí y Cantó, Pbro.* Barcelona: Imp. Heredero de P. Riera, [3ª ed.] 1870.

39. Tot i que la marxa original es degué de perdre ja que Pau Bosch i Pi (1759-1831) es formà a Montserrat a l'igual que Marsal amb el P. Casanovas, i exercí el magisteri del Sant Esperit, aproximadament, entre 1819 i 1831.

A diferència d'altres fons musicals —com el de la Catedral de Girona, on vem tenir la fortuna de localitzar una simfonia inèdita de R. Carnicer, o el dels Caputxins de Sarrià, on s'hi conserva una extensa simfonia de B. C. Puig dedicada a Beethoven—, el repertori per a orquestra es redueix a aquest tipus d'obres, sovint de caràcter procesional i emmarcades en l'acció litúrgica.

b) *Música de cambra*

L'apartat de la música de cambra instrumental compta amb una escassa producció. A part de còpies i adaptacions d'obres de Haendel, Marcello i Beethoven de principis del XX, solament s'ha conservat el “Rondó / Para Violín con acompañamiento de Contrabajo / compuesto por D. Pablo Marsal Pbrº / Es de la Escolania de la Colegiata de la Villa de / Tarrasa” (CatTer, 436), una obra interessant, amb una escriptura rica i virtuosa, construïda en tres moviments: I “Allegto”, II “Adagio”, III “Vivo”, en Si b M.

El repertori de música de cambra per a veu i piano compren un total de 33 obres que subdividim en tres apartats: literatura religiosa (10), cançons per a i P (3) i reduccions de literatura operística (20).

En el primer grup hi destaquen les Avemaries de Joaquim Biosca —“Ave-María / á / Solo de Tenor con / acompañamiento / de / Piano ú Órgano / dedicada á mi / Padre. / Joaquin Biosca / Tarrasa 25 Abril de 1897”⁴⁰— (CatTer, 176), Gabriel Carreras⁴¹ (CatTer, 282), B. V. Giannini (CatTer, 385), Charles Gounod (CatTer, 394) i Joan Baptista Guzmán (CatTer, 404).

Formen part d'aquest mateix àmbit de literatura religiosa la “Antifona/ a la Smª Virgen Maria / para voz de Soprano / con acompañamiento de Violin (concertino) Armonium / y Piano” *Sancta Maria succurre miseris* (CatTer, 54) d'Artur Baratta de Valdivia (1860-1947), l'himne *De virtud y ciencia apagad la sed* (CatTer, 290) de Miquel Casals i Aragonés (1857-?), la Pregària a Maria de Lázaro Núñez Robres (1827-?), la despedida a la Verge *Madre divina de amor* de Francesc Virgili i Claret⁴² (CatTer, 667) i l'“Him-

40. A cavall dels segles XVIII i XIX hi va haver a Terrassa un compositor anomenat Joaquim Biosca i Parés (1788-1834), cf. FREIXAS, Josep. *Músics terrassencs o vinculats a Terrassa, nascuts abans del segle XX*, p. 42. És molt probable que el segon Joaquim Biosca fos un dels fills de Marc Biosca, a qui, d'altra banda, s'hi apropa molt pel que fa a la grafia musical, l'escriptura de les claus i les rúbriques finals dels manuscrits.

41. Ignorem si hom podria identificar a aquest autor amb Pere Gabriel i Carreras, organista del Sant Esperit entre 1858 i 1869.

42. Obra que escriví, segons resa el títol diplomàtic “Para cantarse en el Oratorio de los baños / del / remedio / Propiedad de Dña Carmen Palet Vda de Tárrega / Caldas de Montbuy 27 de Agosto 1895”.

ne al Sagrat Cor. Amadeu Vives” *La llança que ferí vostre costat diví* (CatTer, 668).⁴³

El repertori cançonístic està representat per dues cançons italianes: “Melodía” *Quando al mio pie* (CatTer, 347) de Carlo Emeri, i la “Melodía Musica proibita” *Ogni sera di sotto al mio balcone* (CatTer, 382) de Stanislao Gastaldon; també cal fer esment de la cançó castellana “El Canto de Amor” *Como apagar el fulgor de una estrella* (CatTer, 422) del cèlebre pianista, compositor i editor Antonio López Almagro (1829-1904).

El segon gran grup d’obres del repertori per a veu i piano l’integren 22 reduccions d’àries, cavatines, dúos, romanças i tercets d’òperes d’Auber (1), Bellini (2), Donizetti (14), Mercadante (1), Meyerbeer (1), Pacini (1), Rossini (1) i Tornachi (1), la majoria d’elles efectuades per B. Blanch a mitjan segle XIX, el qual les reuní en un volum miscel·lani (CatTer, 43/1, M 12):

[1] p 1-18: “Cavatina / (*Asi* [Ah si] *tremendo annunzio*) / Nell’Opera *Belisario* / del Mtro Donizetti/ piano e canto”.

[2] p 19-38: “Duetto (*Quanto di sangue tinto*) / Nell’Opera / *Il Belisario* / del Mtrº G. Donizetti / piano e canto”.

[3] p 39-60: “Cavatina (*Sin la tomba e annegata*) / Nel’Opera *Belisario* del Mtrº Donizetti / canto e piano”.

[4] p 61-72: “Aria / (*Yo te vegio, or vegio é tremir*) / Nell’Opera / *Marino Faliero* / del M. Donizetti / Piano é canto”.

[5] p 73-81: “Aria / Nell’Opera *Marino Faliero* / Del Celebre Mtrº / Donizetti”, parte instrumental; p 82-84 en blanco.

[6] p 85-92: “Aria / Nell’Opera *Marino Faliero* / Musica del Celebre Mtrº / Donizetti”.

[7] p 93-119: “Duetto / (*Se piu giungi á trucidarlo*) / Per due Bassi / Nell’Opera *Marino Faliero* / del Mtrº Donizetti / Piano e canto”.

[8] p 121-137: “Duetto / nell’Opera *Lucia di Lammermoor* / del Mtrº Donizetti / Piano e canto”.

[9] p 139-165; “Duetto nell’Opera *Lucia de Lammermoore* musica del maestro / Cayetano Donizetti”.

[10] p 167-183: “Scena ed Aria / (*Qui n’accolse*) / Nell’Opera *Beatrice di Tenda* / Del Mtrº Bellini”.

[11] p 185-209: “Duetto / Nell’Opera *Il Pompei* / de Paccini”.

[12] p 213-244: “Coro ed Aria / Nell’Opera *Il Conte d’Essex* / del Mtrº / Mercadante”.

[13] p 249-260: *ROMANZA / para voz de bajo / por / Antonio Tornachi*. Se trata del impreso *Periódico de Música* / Propio del Sr Bartolo-

43. Al revers de la partitura general hi consta la signatura de “Joaquim Rial / 8-6-97”, amb el text de tres estrofes: [1] “La font de redempció...”; [2] “Los cors més endurits...”; [3] “Desvèllat pecador...”. El incipit de la volta canta: “Cor amantíssim goig de l’Altíssim...”.

mé Blanch [de su puño y letra] / N^o 1 / *Se suscribe en Barcelona en la tienda de instrumentos de D. Francisco Ber-/nareggi Calle Ancha. Precio de suscripción 14 rs. vn. Al mes y 40 por trimestre / Precio 6 rs.*

[14] p 261-270: “Cavatina / (*A colui che io amava*) / De la Opera la *Mutta di / Portici* / del Mtr^o Auber”.

[15] p 271-272: “Preguiera nell’Opera *Semiramide*”.

[16] p 273-279: “Romanza / nell’Opera / *Y Puritani* del Mtr^o / Bellini”.

[17] p 280: “Duo de la opero Robert el Diablo de Meyerbeer”, solo se conserva la p con el título.

[18] p 281-305: “Preludio Yntroduzione nell’Opera *Lucrezia Borgia*”.

[19] p 307-330: “Pezzo concertatto / (*Viva il Madera*) / Nell’Opera *Lucrezia Borgia* del / Mtr^o Donizetti”.

[20] p 331-340: “Cavatina Nell’Opera *Lucrezia Borgia* / del Mtr^o Donizetti”; [21] p 341-378: “Tercetto Finale Secondo / (*De la Duchesa ai prieghi*) / Nell’Opera *Lucrezia Borgia*; del Signre. Mtr^o / Gaetano Donizetti”.

[22] p 379-386: “Ballata / nell’opera *Lucrezia Borgia* del / Mtr^o G. Donizetti”.

Les dates en què es van estrenar a Barcelona les òperes de les quals Blanch en va extreure les peces que configuren aquesta antologia, abarquen el període comprès entre 1826 i 1845, i, tot i que cap de les reduccions apareix datada, hom podria establir que Blanch degué de confeccionar aquesta antologia durant els primers anys de la seva arribada al Sant Esperit, vers 1848-1850, aproximadament. D’altra banda, tot i que no disposem de notícies sobre l’existència d’alguna Acadèmia, o cenacle diletant, que pogués donar satisfacció a la demanda d’aquest repertori en el context egarenc, si que cal tenir present la presència a la ciutat del baró de Corbera, Antoni Maria de Mora de Ramon i de Riquer, a partir del 1845. Aquest personatge va desenvolupar també una certa carrera musical com a cantant, i qui sap si podria haver estat el canalitzador d’aquest tipus de repertori dins la Terrassa de mitjan segle XIX.

c) *Repertori pianístic*

El repertori pianístic conservat ofereix un total de 37 composicions, amb obres de Bellini (2),⁴⁴ Biosca (5), Blanch (1), Carnicer (1), Coccia

44. “Sentimiento e Clivacita Motivo dell aria (*Come t’adoro e quanto*) di Bellini / Varia-
to per Piano forfe da A. Fanna” (CatTer, 69) y “Marcha de / Bellini” (CatTer, 68).

(1),⁴⁵ Domínguez Gironella (1), Donizetti (2),⁴⁶ Mateu Ferrer (2), Florimo (1), Gomis (1), Hérold-Anfeur (1),⁴⁷ Herz-Weber (1), Lahoz (1), Masarnau (1), Mosca (1),⁴⁸ Mazzucato (1),⁴⁹ Mercadante (2),⁵⁰ Montserrat (2), Rossini (4),⁵¹ Salvans (1), Soler Diffent (4) i Sor (1), la majoria de les quals s'integren també en un volum miscel·lanei (CatTer, 42/1, M 10). Dins d'aquest repertori de simfonies d'òperas en versió pianística són de destacar les dels compositors hispànics:

—Bartomeu Blanch: “Sinfonia (La Masanera). Introduccion / 27 Mayo 1860. Por D. B. Blanch” (CatTer, 232).

—Ramon Carnicer: “Sinfonia nell’la Opera / Adela de Luosignono del Mtro. / D. Ramon Carnicer” (CatTer, 281).

—Eduard Domínguez de Gironella: “Sinfonia de Don Eduardo Dominguez / ejecutada por primera vez en el Teatro de la Exma Ciudad de Barcelona en el año 1837”. Probablement pertany a la seva primera òpera *La Vedovella* que es va representar al Teatre de la Santa Creu el 1837.

—José Melchor Gomis: “Sinfonia Nell Opera Il Diabolo de Sivilla / Musica de Gomis Por Piano Solo” (CatTer, 392). Estructura: [1] “Marciale”, [2] “Andante”, [3] “Allegro” [4] “Piu mosso”. Correspon a una reducció de la seva òpera còmica *Le Diable à Seville*, estrenada a París el 1831.

El repertori pianístic del Sant Esperit compta també amb la presència de literatura específica de format concertístic per a aquest instrument. És el cas de les obres de Ferrer, Florimo, Herz-Weber, Montserrat, Salvans, Soler-Diffent i Sor:

—Mateu Ferrer: “Sinfonia de/ Mateu Ferrer” (CatTer, 363 y 364), de dos moviments, CatTer 363: [1] “Largo” 3/4, [2] “Allegro”, 2/4; i CatTer 364: [I] [Allegro] 2/4, [II] “All° vivace”, 4/4.

45. “Sinfonia nell / Opera la Clotilde / del Mtr° Coccia” (CatTer, 322), estrenada al Teatre de la Santa Creu el 1819.

46. “Sinfonia Nell Opera Olivo e Pascuale / Musica de Donizetti Per Piano Solo” (CatTer, 342) i “Sinfonia Nell opera/ Belisario del Mtro Donizetti” (CatTer, 343), estrenades al Teatre de la Santa Creu el 1833 i 1837, respectivament.

47. “Zampa Tiancei de Marbre. Musique de T. Herold / Ouverture arrangeé pour le piano Por L. Anfeur”, (CatTer, 411), estrenada al Teatre del Liceu el 1839.

48. “Sinfonia del Opera / la Màscara afortunata” (CatTer, 441), estrenada al Teatre de la Santa Creu el 1815.

49. “Sinfonia Nell Opera Esmeralda / Del Mtro Mazzucato”, estrenada al Teatre de la Santa Creu el 1840.

50. “Sinfonia Caraiteristica Nell’Opera / buffa & Due Figaro de Mercadante” (CatTer, 446) i “Sinfonia Nell Opera de teltra / Musica de Mercadante per Piano Solo” (CatTer, 447), estrenades al Teatre de la Santa Creu el 1844 i al Teatr del Liceo el 1840, respectivament.

51. “2ª Simfonia nell Opera di Barbier / di Seviglia del Mtro. Rossini”, reducció de la versió que R. Carnicer escriví per a la seva estrena al Teatre de la Santa Creu el 1818 (CatTer, 602), (CatTer, 603); “Simfonia nell / Opera Il sitio de / Corinto. Mtro. Rosine” (CatTer, 604), estrenada al Teatre de la Santa Creu el 1831; i la “Simfonia: la / Garssa Ladra” (CatTer, 605), estrenada al Teatre de la Santa Creu el 1819.

—Francesco Florimo: “Sinfonia funebre in morte di Bellini / de Francesco Florimo” (CatTer, 369).

—Henri Herz-Karl Maria von Weber: “Variations Brillantes pour lo Piano Forte / sur la derniere Valse de J. M. de Weber Composees por Henri Herz” (CatTer, 412), constitueix una bona il·lustració de la recepció d’aquest gènere de literatuta virtuosa. La còpia correspon a la mà de B. Blanch.

—Florencio Lahoz Otal: “Gran Jota Aragonesa Con 5º Cantos y 42 Variaciones / Por Florenzio Lahoz Por Piano Solo” (CatTer, 419).

—Santiago de Masarnau: “La Ricordanza Fantasia con Variaciones / sobre un tema Original por Dn. Santiago de Masarnau” (CatTer, 440), correspon al seu *opus* 12 editat per José León el 1831.⁵²

—Josep Montserrat [?]: “Sonata” (CatTer, 511). Es tracta d’un quadern que conté 2 Sonatas: [1] p 1-8: [I] “Sonata / Allº” Sol M, [II] “Adagio” Sol m, [III] “Minuetto” Sol M, [IV] “Final” Sol M; [2] p 9-18: [I] “Allº / Sonata”, [II] “Adagio”, [III] “Minuetto / Allº”, [IV] “Finale / Allº”, Mi b M. Són obres escrites en 4 moviments, amb un primer moviment bipartit però no bitemàtic, amb un estil més pianístic que clavicembalístic, i amb un tractament del gènere que participa de l’estil italià de D. Sacarlatti però amb l’extensió de la sonata clàssica i amb un cert aire galant.

—Agustí Lluís Salvans: “Luis Mazzantine. Paso Doble. A. L. Salvans” (CatTer, 613).

—Ferran Sor: “Minuet del / Plors de Sors” (CatTer, 623).⁵³

A part del repertori pianístic del XIX, s’ha conservat una col·lecció de quatre nades autògrafes. “Cançons de Nadal” (CatTer, 622), del compositor terrassenc Joan Soler-Diffent (1870-1956), el qual les dedicà al mestre de capella del Sant Esperit, Domènch Pié-Burgués, entre 1939 i 1943.

d) *Repertori organístic*

Són 14 els manuscrits que configuren el repertori de música per a orgue del Fons del Sant Esperit, i en són els seus autors M. Biosca [?] (8), J. Montserrat (3), M. Pontí (2) i A. Viola (1).

Les obras de Biosca [?] (CatTer, 152 a 159) corresponen a diferents versos per a les parts de la Missa, versos per als Salmes en els 8 tons de la salmòdia, i també per a Vespres i Completes. Alguns vénen amb indicacions de registració —“Lleno”, “Naz. 12”, “Flautados”, “Naz. 17”, “Naz. 15”,

52. Cf. *DMEHA*, vol 7.

53. És probable que es tracti d’una adaptació d’un dels seus dotze minuetts per a guitarra opus 11, que edità a París el 1821. Cf. SPARKS, Paul, “The Guitar Variations of Fernando Sor” dins GÄSSER, Luis. *Estudios sobre Fernando Sor*. Madrid: ICCMU, 2003, p 424-425.

“Naz. 12 y 17”, “Cromorn”, “Corneta”, “Flauta sola”, “Octava sola” (CatTer, 159)—, i amb l’escriptura de les “contras” a sota el paütat de la mà esquerra. El conjunt dels 8 manuscrits correspon a les atribucions que hem establert d’acord amb els trets paleogràfics, els quals concorden amb l’escriptura de Marc Biosca. En alguns casos hi consten alusions sobre la manera com hom els interpretava a Montserrat —“de este modo cantan / el 3 tono en Monserrat” (CatTer, 157)—, la qual cosa també ens mena a pensar si una bona part d’aquestes obres podrien ser còpies de versos d’autors montserratins de mitjan segle XIX, és a dir, de l’època en què Biosca estudiava a l’Escolania.

Dels tres manuscrits de J. Montserrat (CatTer, 502, 509 y 510), el primer és una partitura autògrafa i els altres dos són atribucions que hem establert d’acord amb la grafia, essent tots ells del segon terç del XIX. Es tracta d’antologies de versos per a la Missa i la Salmòdia, però ofereixen l’interès de contenir, entre les seves pàgines, una Sonata en tres moviments⁵⁴ (CatTer, 502 i 509), juntament amb dos Temes amb 7 i 8 variacions, respectivament. La seva escriptura és interessant, rica en modulacions i amb un llenguatge proper a l’estil galant.

Els dos manuscrits de Magí Pontí (CatTer, 554 y 555) corresponen a dues còpies idèntiques de la seva “Psalmòdia / Versos de 1º 2º 3º 4º 5º 6º 7º y 8º Tono / para Órgano / por / Magin Pontí” (CatTer, 554). La interpretació de cada vers ve amb l’especificació de la seva respectiva registració: “Lleno”, “Corneta”, “Trompa Real”, “Nazardo en 17ª”, “Clarines”, “Voces humanas”, “Flautado”, “Nazardo en 15ª”, “Cadireta Nazardo en 12ª”, “Ecos Cornetilla”, “Bajoncillo”, “Bajon”. Es tracta d’una registració pensada per a un instrument d’una certa modernitat y amb uns notables recursos tímbrics, tal i com podia haver estat el de la catedral de Lleida on Pontí hi exercia el seu magisteri. Es digne de remarcar la presència de les “voces humanas”, un registre que assenyala una visió romàntica de l’orgue i que concorda amb el fet que l’instrument lleidatà del 1831 correspongui a l’*opus* 1 de Cavaillé-Coll.

El primer dels dos manuscrits de la Salmòdia de Pontí ve datat del 1879, i pel que fa a la possible relació entre aquest destacat organista i la basílica del Sant Esperit, cal tenir present que Pontí visità Terrassa el 14 de setembre del 1876, la qual cosa ajudaria a explicar la pervivència d’aquestes dues còpies en el Fons egarenc.⁵⁵

54. Obra que no concorda ni amb les sonates d’Anselm Viola, ni amb les de Josep Gallés.

55. “El domingo último encontrándose en esta el célebre maestro organista de la Catedral de Lérida Sr. Pontí, tuvo la galantería de tocar el órgano de nuestra Iglesia Parroquial durante la misa mayor luciendo de una manera notable su maestría que le ha valido justamente el ser considerado como uno de los primeros organistas de España”. Cf. *Revista Terrasense*, IX-1876, p. 2.

En el mateix Fons s'hi ha conservat també un "Quaderno de Sonatas para el Organo" (CatTer, 665), amb cinc sonates, les quatre primeres són anònimes, mentre la darrera és una "Sonata del P. / Anselmo Viola", en Re M. Aquesta obra concorda amb dues altres còpies de la mateixa sonata conservades a la Biblioteca de Catalunya (Bbc, M 921/8) i a Montserrat (MOam, m. 1475, p 32) dins del *Quaderno de Minuetos de Don Pablo Marsal para uso de José Montserrat*.⁵⁶

Dins la secció d'Obres Anònimes s'hi conserva la "Misa Pastoril 5º Tono / para las Fiestas de / Navidad" (CatTer, 132), la configuració de la qual entronca amb el repertori de les llibertats d'orgue pròpies de les festes de Nadal, i qui sap si hom la podria atribuir a Primitiu Pardàs, l'organista del Pi present en el Fons.⁵⁷

4. Tres compositores: Maria Dolors de Vedruna, Dolors Nonó i Carme Karr

El Fons Musical del Sant Esperit compta també amb la presència de tres composicions obrades per Maria Dolors de Vedruna i Minguella (principis a segon terç del s. XIX), Dolors Nonó (1852-?) i Carme Karr Alfonsetti (1865-1943).

Després de mirar d'aclarir diversos interrogants, hem pogut identificar l'autora del "Thema con variaciones / Compuestas por M. D. de Vedruna / año 1832" en Sol M (CatTer, 638), amb Maria Dolors de Vedruna, neboda de la santa fundadora Joaquina de Vedruna (1783-1854) i filla del notari Josep Joaquim de Vedruna i Vidal, el germà més proper i unit a la santa.⁵⁸

56. Cf. CORTADA, Maria Lluïsa. *Anselm Viola compositor, pedagog, monjo de Montserrat (1738-1798)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, p 223 y 321-325. Seria bo que hom aclarís la possible concordança entre aquest quadern de minuets de Pau Marsal "para uso de José Montserrat", amb el Minuet en La M (CatTer, 502) i les sonates d'aquest autor conservades al Fons del Sant Esperit (CatTer, 511).

57. Pel seu interès avancem aquí l'índex d'aquest interessant manuscrit: [1] *Kyrie*: "Kiries Verso 1º Allº Clarines / *La Marmota*"; "Verso 2º / Paso saltando"; "3º Vº / Aire Marciale"; "Vº 4º Por Corneta / *Lo vall del Jagán* (sic)"; "Vº 5º / Corrandas. [2] Gloria: "Gloria Vsº 1º / Por Clarines"; "Vsº 2º Saltado Paso / Rignª"; "3º Vsº Partido / *Fray Martín del / campanario*"; "Vsº 4º / *Canción de Olot*"; "Vsº 5º / *La cornamusa*" [Les bèsties al Naixement]; "Vsº 6º / *La Aliga*"; "Vsº 7º / *que li darem al / Noy de la Mare*"; "Vsº 8º con el Flautado solo / *si no mudem de vida*"; "Vsº 9º Corrandas". [3] "Vsº per despues de la epístola / *Respira bé Vila de Olot*". [4] "Offertorio per Clarines / *Espana de la Guerra; Vuy la Cort del Cel envia*. [5] *Sanctus*: "Sanctus Vsº 1º / *Devaix de una gran penya*"; "Vsº 2do *Una cansoneta*"; "Ultimo Vsº"; "Adagio Molto / *Este vello infante*". [6] *Agnus*: "Agnus 6º Tono 1º Vsº / *Veniu al pesebre*"; "Vsº 2do Ave glosada"; "Vsº 3º / *Marxa española*".

58. Maria Dolors de Vedruna fou la mare de Manuel Pujol de Senillosa i de Vedruna (1834-1872), antic propietari del Mas de Can Senillosa de Sarrià. Vull agrair des d'aquí la generosa contribució de la mare Maria Teresa Llach i Galilea, O. C. V., estudiant de la santa,

L'obra, formada pel tema seguit de cinc variacions, ve escrita sota la influència de l'estil pianístic clàssic, amb baixos Alberti, amb un bell plantejament temàtic i amb una exquisida senzillesa lírica que no deixa d'evocar un cert perfum mozartian.

La segona obra correspon a una "Ave Maria" per a veu i P en Mi b M (CatTer, 518) de Dolors Nonó, que ens ha arribat incompleta. Dolors Nonó era filla de Jaume Nonó, nascuda d'un matrimoni de 1848, anterior a la seva unió amb Kate Cecil Remington, i visqué amb el seu pare a Rochester (New York), on exercia de professora de música.⁵⁹

Carme Karr, neta de Henri Karr, pianista i director de la casa Érard de Paris, conreuà la literatura i la música, i escriví una sèrie de cançons per a veu i P sobre textos d'Apel·les Mestres. L'obra conservada a Terrassa és "La Nadala / Lletra de M. J. Verdaguer / Música de C. Karr" (CatTer, 418) escrita sobre el text verdaguerià *D'un roser a l'ombra, d'un roser de maig*.⁶⁰

Desconeixem el camí que va menar aquestes tres obres vers el Fons egarenc. La primera correspon a un manuscrit autògraf datat el 1832, força anys abans de la fundació a Terrassa del convent de les carmelites del 1856; les dues restants daten de finals del XIX i principis del XX, de l'època en què Marc Biosca i Isidre Mogas es feien càrrec del magisteri del Sant Esperit. D'altra banda, sabem que Terrassa comptava en aquells anys amb una rica activitat musical, però tanmateix les cròniques de Baltasar Ragón no fan cap esment de la presència de Karr en la vida musical i artística de la ciutat.⁶¹

IV. SOBRE EL REPERTORI I LA SEVA CIRCULACIÓ EN EL SEGLE XIX

Les fonts musicals conservades ofereixen diferents exemples de la circulació i la recepció del repertori musical entre la Capella de Música del Sant Esperit i les de Sant Fèlix de Sabadell, el Monestir de Montserrat, la Catedral i Santa Maria del Pi de Barcelona i la Catedral de Lleida.

La fluctuació del repertori entre Sant Fèlix de Sabadell i el Sant Esperit de Terrassa prové, en bona mesura, de la presència a l'organistia de la parroquial de Sabadell dels terrassencs Josep Marinello, entre 1790 i 1803, Josep Montserrat, entre 1840 i 1856, i Antoni Oller, entre 1870 i 1877. Les obres

la qual ha tingut l'amabilitat de facilitar-nos aquestes dades del seu arxiu personal, dades que ens han ajudat a establir aquesta identificació.

59. Cf. MIQUEL, Guifré i MIQUEL, Marcel, *Calaix de sastre. Miscel·lània inútil de Sant Joan de les Abadesses. Festa Major 2005*. Sant Joan de les Abadesses: Ajuntament de la Baronal Vila de Sant Joan de les Abadesses, 2005, p. 6.

60. Cf. VERDAGUER, Jacint. *Obres completes*. Barcelona: Selecta, 1964, p. 467-468.

61. Cf. RAGÓN, Baltasar. *El arte y los artistas en Tarrasa*. Terrassa: Joan Morral, s. a.

de J. Montserrat presents en el Fons del Sant Esperit són 29, tot i que Montserrat mai no va exercir d'organista de la basílica terrassenca.

La relació musical del Sant Esperit amb el Monestir de Montserrat obceix a una tradició de la qual hom en té constància documental des del segle XVII, gràcies a la contínua presència d'escolans de la vila de Terrassa en el prestigiós cenobi català. Només cal resseguir les dades biogràfiques dels autors que Saldoni va reunir en el seu célebre i sempre útil *Diccionario*, per prendre'n consciència: hi va incloure dades de 26 músics de Terrassa nascuts al XVIII i amb projecció vers el XIX,⁶² dels quals 23 es van formar a l'Escolania, 7 van vestir l'hàbit de Sant Benet i 2 van arribar a assumir el magisteri de l'Escolania, com fou el cas de Jacint Boada i Josep Vinyals, deixebles de Narcís Casanovas i d'Anselm Viola.

El fluxe de músics que procedents de Terrassa i del seu entorn es formaren a Montserrat i que, en molts casos, es van incorporar al Sant Esperit en qualitat d'organistes, es dona d'una forma pràcticament contínua entre mitjans del segle XVIII i el primer terç del XIX. Aquesta estreta relació es fa palesa amb la presència al Sant Esperit d'obres que procedien de Montserrat, a través de donacions de còpies del repertori montserratí que duïen a terme compositors que s'havien format a l'Escolania. Així ho van fer Josep Vinyals, Pau Marsal, Bartomeu Blanch, Josep Montserrat, Marc Biosca i Adolfo Ballester, els quals van deixar en el Fons del Sant Esperit còpies d'obres de Narcís Casanovas, Anselm Viola, Benet Julià i Maur Ametller, al costat de composicions pròpies de la seva època de formació al Montserrat, a les quals sovint hi feien anotacions sobre la manera com s'interpretaven al monestir determinades entonacions o d'altres aspectes del repertori que copiaven.

Els centres musicals de Barcelona dels quals hi ha testimoni de la recepció del seu repertori al Sant Esperit, són la Catedral i l'església del Pi. El repertori procedent de la Catedral ve donat per la presència de còpies de Baguer, Olivellas i Queralt, les quals testimonien la pervivència d'un repertori que tot i la seva factura original barroca (Olivellas) i clàssica (Baguer i Queralt), en alguns casos encara se seguia interpretant a mitjan segle XIX.

De la Capella de Música del Pi provenen els manuscrits dels "Gozos / a la Virgen de la / Divina Providencia / del / Sr Mtr^o Org^a del Pino / 1849" (CatTer, 534) que podem atribuir a Primitiu Pardàs —organista de Santa

62. Joaquim Biosca, Jacint Boada, Pau Bosch, Gabriel Cardellach, Miquel Cardellach, Alfons Comas, Aleix Comas, Jaume Cortada, Pere Gabriel, Josep Falguera, Josep Marienel·lo, Pau Marsal, Ramon Marsal, Francesc Mitjans, Josep Montserrat, Antoni Maria Mora, Antoni Oller, Francesc Oller, Josep Puig, Pau Puig, Francesc Ramoneda, Jaume Ramoneda, Joaquim Samaranch, Benet Vinyals, Francesc Vinyals i Josep Vinyals. Cf. SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imp. A. Perez Dubrull, 1868-1881.

Maria del Pi precisament entre els anys 1846 i 1854—, així com l'anònim i incomplet “Duo de Angeles / en los / Pastorillos / de / Pi” (CatTer, 172).⁶³ Respecte a aquests Pastorets, es podria plantejar la possibilitat que fos una composició de Ramon Rosés, nebot i successor de Joan Rosés al magisteri del Pi el 1863, atès que en el tribunal de les seves oposicions hi intervingué precisament Bartomeu Blanch. La presència del repertori del Pi a Terrassa es veu completada amb el manuscrit anònim per a orgue de la “Misa Pastoral 5º Tono / para las Fiestas de / Navidad”, que abans hem esmentat.

En relació al repertori organístic de la catedral de Lleida, ja hem apuntat com la vinguda de Magí Pontí a Terrassa el 1876, podria justificar la presència dels exemplars de la seva Salmòdia en el Fons del Sant Esperit.

Pel que fa a la recepció del repertori internacional es notori com la seva canalització es produí principalment a través de la música escènica, amb les transcripcions i adaptacions en format de música de cambra, per a veu i piano, que B. Blanch va dur a terme d'àries, cavatines, dúos, romances i tercets d'òperes estrenades als teatres de Barcelona. Dins del repertori pianístic també hi abunden les peces relacionades amb l'escena, llevat de les dues obres de concert de Florimo⁶⁴ i Herz-Weber.⁶⁵

En el Fons del Sant Esperit no hi hem localitzat cap còpia del XIX d'obres de Mozart; amb tot, però, la influència del model tímbric del seu Rèquiem sembla fer-se palesa en el que escriví Marc Biosca. D'altra banda, tal i com ja hem assenyalat, el mateix Biosca adaptà i arranjà a les possibilitats de la Capella del Sant Esperit, el *Stabat Mater* de Rossini en el segon terç del XIX.

La presència de la música religiosa de Gounod a Terrassa compta amb 9 obres: 3 misses, —entre elles la dedicada a Santa Cecília—, motets, salms i l'adaptació castellana del càntic “Señor que vienes / á la/ tierra / por / C. Gounod” (CatTer, 395) per a S o T i Orq, juntament amb el “Gesú Nazareno. Melodia religiosa de Gounod por E. Daura” (CatTer, 401) per a T, Br, B amb Fg, Tpa 1/2 (Mi b), Tmb (Mi b / Si b), Vl 1/2, Va, Vc, Basso 1/2 i Hrm, còpia incompleta de finals del XIX. La presència tardana d'aquestes obres posa de manifest la convivència, a finals del XIX, de la senzilla literatura devocional d'Aldega, Battmann, Bordese, Calzolari, Capocci, Carrères, Luzzi, o Tanara, amb un nou repertori religiós, en especial d'origen

63. Del cual hemos intentado reconstruir su estructura: [1] “Acto 1º Nº 1 / Guerra piden”; [2] “Nº 2. Al templo pastores”; [3] “La Rosa de Mayo. Acto 2 / Nº 2”; [4] “Nº 1 El joven dichoso”; [5] “Nº 3 Vamos acompañarla” [6] “Demonios. Guerra Muerte”; [7] “Esta novia. Acto 3º”; [8] “se repite 2 vezes mas por los Nºs 2 y 3 / y el Nº 4 Tace es de Angeles”; [9] “Acto 4º. Plegaria”; [10] “Uni niño. Acto 5º Nº 1 y 2. Tace Nº 3”; [11] “Coro final Baile”; [12] “Adoracion de los Reyes”. Se conserva también una parte de Ti 1 con el “Canto del Angel”, en La b M: *Gloria a Dios en las alturas*.

64. “Sinfonia funebre in morte di Bellini / de Francesco Florimo” (CatTer, 369).

65. “Variations Brillantes pour lo Piano Forte / sur la derniere Valse de J. M. de Weber Composees por Henri Herz” (CatTer, 412).

francés, el qual, com succeeix amb Gounod, assumí l'esperit del cecilianisme des de la modernitat del seu llenguatge.

Recordem també com el tractament neobarroc que ofereix Josep Cassadó en l'escriptura policoral dels seus Trisagis conservats al Fons del Sant Esperit, podria ser interpretada com una aposta conscient per una estilística cecilianista; d'altra banda, no podem saber fins a quin punt Cassadó —a part dels seus anys de residència a París i del seu més que probable contacte amb la *Schola Cantorum*—, es podia haver inspirat en l'edició del P. Guzman del 1888 de les obres del polifonista valencià J. B. Comes.⁶⁶

A guisa de conclusió, i a la vista dels diversos treballs que estem preparant sobre inventaris dels fons catalans, en els quals hi ocupa un ampli espai el repertori del XIX, ens decantem per situar el canvi entre l'estètica classicista i l'assumpció d'un nou llenguatge de caràcter romàntic en la música religiosa, a l'entorn de la dècada central de 1850, aproximadament. A partir d'aquesta segona meitat del segle és quan assistim a la recepció del repertori romàntic religiós centreeuropeu —Dubois, Franck, Gounod, Guilmant, Mendelsohn, Meyerbeer—, el qual convisqué amb l'italià, i de forma progressiva, li va anar guanyant terreny. D'altra banda, també és a partir també d'aquesta època quan comencem a detectar la recuperació del repertori polifònic dels polifonistes del XVI, juntament amb el de J. S. Bach; així ho hem pogut veure, amb un cert detall, en el repertori religiós conservat als fons musicals de la Mercè i B. C. Puig dels Caputxins de Sarrià.

JOSEP MARIA GREGORI I CIFRÉ
VILASSAR DE MAR, 2 DE FEBRER DE 2007

66. Cf. *Obras musicales del insigne maestro español del siglo XVII Juan Bautista Comes, escogidas, puestas en partitura e ilustradas por D. Juan Butista Guzmán*. Madrid, 1888, obres que Pedrell lloà amb una certa exaltació, mogut sens dubte pel seu fervor nacionalista, bo i defensant “la superioridad de las de Comes sobre todas las de sus contemporáneos, Gabrielli y el mismo Enrique Schütz”, cf. “Las obras musicales del insigne maestro español del siglo XVII Mosén Juan Bautista Comes”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, núm. 22 (1888), p. 179.

BIBLIOGRAFÍA

- BENAU, Josep M.; BERENGUER, Ferran; BORFO, Antoni; COMA, Joan; FERRAN, Domènec; LLUCH, Josep M.; MARCET, Xavier; MORO, Antoni; PUY, Josep; ROCA, Pere; SOLÉ, Miquel. *Història de Terrassa*. Terrassa: Ajuntament de Terrassa, 1987.
- CARDÚS, Salvador. *Espiritualitat montserratina de Terrassa*. Terrassa: Comissió Abat Oliva. Joan Morral, imp., 1947.
- CARDÚS, Salvador. *Belleses i records del temple del Sant Esperit de Terrassa*. Terrassa: Imp. Joan Morral, 1955; reimp. Patronat Soler i Palet, 1981.
- COLL, Maria. *Aportació per a una bibliografia terrassenca*. Terrassa: Patronat de la Fundació Soler i Palet, 1976.
- CORNET Y MAS, Cayetano. *Tres días en Montserrat. Guía histórico-descriptiva*. Barcelona: Librería Plus Ultra, 1858.
- CORONEL, Sandra; RIFÉ, Jordi; GREGORI, Josep Maria, “L’arxiu de manuscrits musicals de la basílica del Sant Esperit de Terrassa”. *Revista Catalana de Musicologia*, I (2001), 157-164.
- CORTADA, Maria Lluïsa. *Anselm Viola compositor, pedagog, monjo de Montserrat (1738-1798)*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1998.
- CORTÉS I MIR, Francesc, “La música religiosa”, en *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. III Del Romanticisme al Nacionalisme. Segle XIX*. Barcelona: Edicions 62, 2000, págs. 187-250.
- DAUFÍ, Xavier. *El oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Història de l’oratori a Catalunya al segle XVIII*. Lleida: Institut d’Estudis Ilerdencs, 2004.
- FREIXAS I VIVÓ, Josep. *Breus apunts per a la història de l’Escola Municipal de Música de Terrassa*. Terrassa: Escola Municipal de Música de Terrassa, 1978. Quadern núm. 1.
- FREIXAS I VIVÓ, Josep. *Músics terrassencs o vinculats a Terrassa nascuts abans del segle XIX*. Terrassa: Escola Municipal de Música de Terrassa-Arxiu Tobella, 1980.
- GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria, “Notícia biogràfica i compositiva de Melcior de Ferrer i de Manresa, 1821-1884”, *VII Assemblea d’Estudis sobre el Comtat de Besalú*, II (1991), 29-41.
- GUARDIA, Rafael. *Catálogo de las Obras Musicales Publicadas por la casa editorial y almacén de música de Rafael Guardia*. Barcelona: Tipografía de la Casa de la Caridad, 1886.
- MARTÍ Y CANTÓ, Juan. *Mes lírico de María ó Los Cancioneros de Montserrat*. Barcelona: Imp. P. Riera, 1870 [3ª ed.].

- NADAL, Joaquín M^a de. *El Montserrat del Ochocientos*. Barcelona: Librería Dalmau, 1944.
- PEDRELL, Felip. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos escritores de música*. Barcelona: V. Berdós, 1897.
- PI DE LA SERRA, Paulina. *Ambient cultural a Terrassa, 1877-1977*. Terrassa: Caixa Terrassa, 1978.
- PUIG I USTRELL, Pere. *Inventari de l'Arxiu de la Parròquia del Sant Esperit de Terrassa, 1343-1992*. Terrassa: Arxiu Històric Comarcal, 1993.
- RAGÓN, Baltasar. *El arte y los artistas en Tarrasa*. Terrassa: Imp. J. Morral, s. a.
- RAGÓN, Baltasar. *Terrassencs del mil-vuit-cents*. Terrassa: Imp. Joan Morral, 1933.
- SALDONI, Baltasar. *Reseña histórica de la Escolanía o Colegio de Música de Montserrat*. Madrid: Imp. Repullés, 1856.
- SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imp. A. Perez Dubrull, 1868-1881.
- SOLER Y PALET, Joseph. *Monografía de la Iglesia Parroquial de Tarrasa*. Barcelona: L'Avenç, 1898.
- TRENCHS I BOADA, Joan. *Les pedres vives canten. El Pare Miquel Altisent les fa cantar!*. Lleida: Virgi & Pagès, s. a.
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia, "La música religiosa en el siglo XIX español", *Revista Catalana de Musicologia*, II (2004), 181-202.