

CAPÍTOL 2



Ensenyar i aprendre música a Catalunya als segles xv, xvi i xvii

AUTOR

Francesc Xavier Alern
Professor associat de Musicologia de la UAB



Ensenyar i aprendre música a Catalunya als segles xv, xvi i xvii

Francesc Xavier Alern

Introducció

El llarg període de tres segles de què ens ocupem en aquest capítol representa una etapa complexa de la història de Catalunya. Els conflictes armats, com ara la Guerra dels Remences (segona meitat del segle xv), la Guerra Civil Catalana (1462-1472) i la Guerra dels Segadors (1640-1652) s'afegiren a la crisi econòmica, al descens demogràfic i a la pèrdua de pes específic del Principat en el conjunt dels regnes hispànics.

Amb l'entronització del Casal d'Àustria i el trasllat de la cort reial a Castella al segle xvi, l'únic mecenatge artístic important que es mantingué a Catalunya va ser l'eclesiàstic. Les principals cases nobiliàries catalanes no tan sols no van compensar aquesta mancança, sinó que van seguir una política de castellanització que els preservà la proximitat amb la cort. Les elits ciutadanes del país, al seu torn, no estaven en condicions d'assumir un lideratge artístic o intel·lectual com el de les seves equivalents italianes. El declivi de la producció artística i, per tant, també musical, de caire profà a casa nostra va ser molt considerable.

Altres elements destacats que afectaren la interpretació i la composició musical, així com els continguts del seu ensenyament, foren la lenta assumpció dels principis estètics i ideològics del Renaixement, el desenvolupament de la música instrumental, l'ambient espiritual de la Contrareforma i l'adveniment de l'estil barroc.

Els centres religiosos catalans més importants mantingueren unes estructures musicals estables destinades a l'embelliment i la solemnitat del culte. Les capelles musicals eclesiàstiques, amb l'ajut d'organistes, mestres de capella i ministrers, eren les encarregades d'interpretar tota la música que sonava a catedrals, esglésies i monestirs. Les escoles de cant eclesiàstiques eren les responsables

de la formació de gran part dels seus músics, i són les institucions educatives més importants que estudiarem en aquest capítol.

Dins les escoles eclesiàstiques es captava el talent dels infants des de ben aviat, i se'ls instruïa en tots els aspectes de la pràctica i teoria musicals sota el guiatge del mestre de cant. El mestre de cant, o de capella, és la figura docent fonamental del període que ens ocupa. Pedagóg, compositor, intèrpret, director musical i de vegades teòric, representa l'enllaç entre les tradicions oral i escrita, i entre el món medieval i el contemporani.

En un àmbit ben diferent, les corporacions de ministrers formaven molts dels sonadors professionals d'instruments. Els ministrers o ministrils, de vegades anomenats *joglars* als textos de l'època, s'organitzaven de forma gremial i eren presents en tots els esdeveniments públics on la música fos requerida: entrades reials, visites de personatges il·lustres, balls i celebracions civils, processons eclesiàstiques, festes assenyalades, etc. Malauradament, les poques dades de què disposem no ens permeten fer-nos una idea gaire clara de l'educació musical dins d'aquest àmbit, però és versemblant imaginar que es realitzava dins el context familiar i per transmissió oral.

Els estudis generals i les universitats també foren centres on s'ensenyà música. Les facultats d'Arts Liberals de les universitats impartien des de l'edat mitjana el trivi i el quadrivi que, dins el currículum, constituïen respectivament el conjunt de disciplines lingüístiques i matemàtiques. La música formava part del quadrivi al costat de l'aritmètica, la geometria i l'astronomia. Considerada una ciència de les relacions numèriques, la música esdevenia un objecte de reflexió especulativa i reflectia la idea d'un univers racional expressable en termes matemàtics. Tot i el fet que alguns professors universitaris foren també músics pràctics, la música de les universitats quedava molt deslligada de la realitat sonora del seu temps. És per aquest motiu que no ens n'ocuparem en aquest capítol.

Finalment, no tenim constància ferma de l'existència a Catalunya d'escoles humanístiques o acadèmies musicals com les que sorgiren a Itàlia a partir del segle xv. Aquest fet no exclou l'existència d'un tipus d'instrucció musical autodidacta, o amb professors particulars, de la qual són testimonis els tractats instrumentals.

Per a la realització d'aquest capítol hem decidit fer una ullada panoràmica al conjunt d'actors i elements que intervingueren en el procés d'ensenyament —aprenentatge als segles xv, xvi i xvii. Si bé la naturalesa de les fonts conservades (bàsicament textos generats en l'administració ordinària de les institucions eclesiàstiques o civils) no ens permet fer-nos una idea clara dels conceptes de *pedagogia* o *didàctica* que es tenia en aquell temps, sí que ens és útil per a entendre la gestió del personal, dels espais o de les despeses de l'activitat educativa. També consultarem els tractats de música teòrica i pràctica relacionats amb l'àmbit geogràfic del Principat. Aquest tipus de fonts dedica molta més

atenció als continguts que a les metodologies, però provarem de garbellar-ne la informació més rellevant pel que fa a la nostra comesa.

Les escoles de cant eclesiàstiques

Les estructures musicals dels regnes hispànics estaven plenament consolidades al segle ^{xv}, però ara per ara no podem fer-nos un mapa exacte del seu arrelament al territori o una idea clara dels recursos de què disposaven. Com hem explicat a la introducció, les principals institucions educatives musicals de què tenim constància documental, en el període que ens ocupa, són les escoles de cant vinculades a centres eclesiàstics.

Les primeres escoles de cant sorgiren a l'edat mitjana emmirallant-se en el model de la Schola Cantorum de Roma. Malgrat els canvis que es produïren amb el temps i les reestructuracions de finals del segle ^{xvi} i principis del ^{xvii}, la seva conformació bàsica va patir poques transformacions fins ben entrada l'edat contemporània. En el cas espanyol, les desamortitzacions del segle ^{xix} comportaren la disminució de les rendes eclesiàstiques i contribuïren a l'ocàs de les seves escoles. Aquest fet va contribuir decisivament a l'impuls de l'ensenyament civil.

La presència de la música i, per tant, de les escoles de cant, es trobava tant en l'església secular (catedrals, basíliques, parròquies, col·legiates, etc.) com en la regular (convents i monestirs). Dins l'església secular, les catedrals eren —i encara són— els centres eclesiàstics més importants des del punt de vista espiritual i material. Això fa que sovint parlem d'escoles i de *capelles catedralícies*. Nogensmenys, algunes esglésies menors esdevingueren també importants centres musicals. En el cas de la ciutat de Barcelona, per exemple, les basíliques de Santa Maria del Mar, Santa Maria del Pi i la parròquia dels Sants Just i Pastor tenien importants capelles de música i escoles adscrites, cadascuna d'acord amb les seves possibilitats econòmiques.

A l'església regular s'establiren un nombre menor d'escoles de cant, però amb notables excepcions, com la de l'Escolania de Montserrat, que era una de les més importants del país des del segle ^{xiii} i que experimentà un fort creixement gràcies a les reformes de Joan Cererols i els seus successors, al segle ^{xvii}.¹

La matriu espiritual i sociològica de l'Església modelava —ahir com avui— les manifestacions artístiques i culturals que promovia. En el cas de la música, a banda de la natural assumpció del llatí com a llengua pròpia de la litúrgia, es donava el fet importantíssim de l'exclusió femenina de la vida eclesiàstica, excepció feta dels convents femenins. L'absència de veus de dona en les capelles musicals reservava per als nens —els *pueri cantores*— i per a alguns homes adults —falsetistes i castrats— el paper de cantar les parts agudes de la polifonia. Les veus

infantils tenien, per tant, un paper estructural molt important en la litúrgia cantada. Els documents conservats són testimonis del zel amb què les institucions religioses provaven de revestir el culte de la dignitat i solemnitat que mereixia. I com que la música era un dels elements més importants per a l'embelliment de la litúrgia, la preocupació per la qualitat i la formació musical dels cantors, així com dels instrumentistes, fou una constant.

Els estudiants de les escoles de cant

L'escola de música s'organitzava al voltant de la figura del mestre de cant. Depenent de les possibilitats de cada centre hi podia haver dos, quatre o sis escolans cantors, que eren els que rebien una formació musical més acurada. Al seu costat s'hi trobaven els minyons acòlits, que feien classe de música perquè participaven en la interpretació del cant pla, o gregorià, als oficis, i a voltes substituïen els cantors.

A l'escola també hi podien accedir els canonges i beneficiats que volguessin estudiar música. Aquests, per la seva posició, normalment rebien el mestre a casa seva.² La formació musical d'aquestes dignitats era important per a la solemnitat del culte perquè el cor de xantres, dels intèrprets de cant pla, era format íntegrament per religiosos. En algunes esglésies amb pocs recursos els clergues i sacerdots també havien de cantar la música polifònica. Per a millorar la seva capacitat musical, cap a finals del segle XVI s'establí l'obligació de superar un examen de cant, obligació que no sempre fou vista amb bons ulls pels interessats.

No són poques les fonts que refereixen que el mestre de cant podia ensenyar gratuïtament tothom qui volgués. Aquest fet manifesta un vessant important de la dimensió i abast sociològics de les institucions religioses a finals de l'edat mitjana i durant tota l'edat moderna. De la magnanimitat d'alguns mestres de cant en tenim notícia, per exemple, al *Libre de algunes coses asanyalades*, escrit el 1583. El seu autor ens explica que en ocasió del funeral de Pere Alberch i Ferrament, àlies Vila, organista de la catedral de Barcelona,

[...] lo plorave tot lo poble per la sua gran fama y era tanta la sua humilitat per esser lo unich de la musica que quisvulla que vulgues aprendre dell non volia ninguna cosa lo qual fonch causa que en estas temporadas ya de molt bons musichs que per sa pobresa no ho foren poguts esser [...]³

També el mestre de la Seu d'Urgell, Pere Riquet, el 1605 es comprometia a fer lliçó de cant dins l'església a tothom que volgués, i a fer-ho de franc.⁴

Coneguda aquesta funció, diguem-ne "social", de les escoles de cant, no és estrany que a voltes el seu finançament es repartís entre les institucions eclesiàstiques i les civils, o que aquestes darreres fessin aportacions monetàries per al seu manteniment. Per exemple, el mateix 1605 els consellers de la ciutat de Manresa deliberaren contribuir a l'ensenyament musical, i van acordar donar una quantitat anyal per al mestre de cant de la col·legiata.⁵

Tot i que no coneixem cap cas de dones que estudiessin a les escoles de cant catalanes durant aquest període, segurament n'hi va haver. Els convents femenins tenien les seves pròpies capelles musicals i celebraven la litúrgia en condicions semblants a les dels monestirs masculins. Les monges cantaven cant pla, polifonia i havien de saber tocar l'orgue, entre altres instruments. A la ciutat de Barcelona, per exemple, el convent de Sant Pere de les Puel·les tenia una capella musical important. És una mostra d'això el cas que exposa el cronista Francisco Pacheco, que explica que l'organista Francisco de Peraza tenia, entre els seus deixebles, dues monges:

Aunque sus discípulos por serlo, ocuparon los mejores [puestos] de las iglesias de España, i dos Berberiscas que lo fueron, llamadas las Alcaçares, merecieron ser Maestras de muchas Monjas en el Convento de San Leandro desta ciudad [Sevilla].⁶



Fig. 1. Mestre de cant ensenyant els escolans.⁷

Els espais de les escoles de cant

Les escoles de cant s'emplaçaven en algun espai de la catedral o l'església expressament destinat a aquesta funció. En el cas de la catedral de Barcelona, al segle ^{xv} l'escola estava ubicada a la capella de les Onze Mil Verges, antiga capella del palau episcopal, i s'hi accedia a través del claustre. El mestre hi feia classe dos cops al dia, de tres a quatre hores, i disposava d'un *encerat* o pissarra per a fer-ho.⁸ Cal recordar que en aquella època els llapis no existien, i que els suports gràfics per a l'ensenyament eren el paper, sobre el qual s'escrivia en tinta, i les superfícies esborrables que podien ser fetes de pedra o fusta, bàsicament. A la capella hi havia també un orgue molt bo des del 1455, i el 1541 se'n construí un altre.⁹ Sembla que a finals del segle ^{xvii} l'espai ja no podia complir aquesta funció, car el 1675 el mestre Gargallo feia classe a casa seva perquè no hi havia, segons deia, un local adient per a fer-ho a la catedral.¹⁰

En el cas de la seu de Girona, el 1478 el bisbe Joan Margarit proposà la creació d'una escola de cant per als escolans amb el seu mestre "qui instruat eos de cantu et moribus" ("que els instrueixi en cant i en costums"). L'escola, que inicialment tingué quatre escolans, fou dirigida pel mestre Bartomeu Ferrer i s'emplaçà a la casa del canonge Pere Bonet.¹¹ Com en el cas anterior, al segle ^{xvii} l'antiga escola havia quedat obsoleta. Per aquest motiu, en produir-se la mort del canonge Jeroni Tost el 1646, el capítol catedralici va decidir comprar-ne la casa, contigua als murs de les sales capitulars de la catedral, i que estava dotada d'un pont pel qual s'accedia a la part alta de les escales monumentals. En aquesta casa, que tenia dos jardins i que encara es conserva, s'hi feu la nova escola de música i la residència del mestre de capella.¹²

Algunes escoles de cant gaudiren d'importants privilegis. La de la seu de Barcelona, per exemple, tenia la preeminència sobre les altres de la ciutat i el seu mestre, o qui ell autoritzés, eren els únics que podien ensenyar públicament cant i polifonia:

Ningú pot tenir escola de cant de orga ni ensenyar cant de orga públicament en dita ciutat, sino és lo dit mestre de cant, ho qui d-ell tindrà lliçèntia [...].¹³

Aquest fet, juntament amb el del monopoli de la capella musical de la catedral en la interpretació de polifonia als oficis de la resta d'esglésies de la ciutat, provocà molts conflictes al llarg dels segles ^{xvi} i ^{xvii} entre la catedral i les altres parròquies dotades d'estructures musicals.

Els mestres de cant

Com ja s'ha dit, la figura docent més important de les escoles eclesiàstiques era el *mestre de cant*, o *mestre de capella*. *Mestre de cant* va ser la denominació més habitual a la Catalunya dels segles XIV i XVI, mentre que l'expressió *mestre de capella* fou normal al XVII.¹⁴ La figura del mestre de cant endinsa les seves arrels a l'edat mitjana, època en què també va rebre diferents denominacions, com ara *cantor*, *caput scholae*, *praecentor*, *primicerius* o *succentor*, entre d'altres.¹⁵

Les atribucions del mestre de cant eren moltes i a voltes feixugues: era el responsable directe de l'educació musical i moral dels escolans que tenia al seu càrrec, dirigia la capella musical en coordinació amb l'organista i havia de compondre molta de la música necessària per al bon funcionament del servei litúrgic. També tenia l'obligació d'allotjar a casa seva els escolans cantors, vestir-los i alimentar-los, així com romandre atent als canvis de veu i buscar-ne de nous per a cobrir les baixes que es produïen. Com s'ha dit igualment, havia d'ensenyar música als canonges i beneficiats que ho demanessin. El mestre de cant molts cops feia d'entonador, en alguns casos d'organista i havia de tenir cura dels llibres de cor, entre altres obligacions. De tot això en parlarem tot seguit.

La documentació conservada tampoc ens permet fer-nos una idea gaire clara dels mètodes pedagògics dels nostres mestres antics, però sabem que els continguts bàsics del seu ensenyament eren el cant pla, el cant d'orgue (música polifònica) i el contrapunt. Hem de pensar que el cant pla era el repertori habitual de les funcions litúrgiques, la missa i els oficis. El cant polifònic, en canvi, es reservava per als esdeveniments més destacats del calendari litúrgic i per a les festes que requerien una celebració musical més rica i elaborada. Explicarem més detingudament aquests continguts en l'apartat dedicat als tractats de música.

Selecció del mestre de cant

La formació del mestre de cant normalment es realitzava en el si d'alguna escolania eclesiàstica propera al seu lloc de naixement. Coneixem molts casos d'escolans que esdevingueren mestres d'anomenada, com ara el de Macià Albarada, que fou escolà de la seu de Barcelona i guanyà el magisteri de la basílica dels Sants Just i Pastor per acabar tornant com a mestre, el 1626, a la catedral.¹⁶ Un altre exemple destacable és el de Joan Cererols que, després de formar-se a l'Escolania de Montserrat sota el guiatge de Joan March, esdevingué mestre de capella d'aquell monestir cap el 1653.¹⁷

Un requisit indispensable per a l'accés al càrrec de mestre de cant era la condició eclesiàstica. Si bé tenim notícia d'alguns mestres laics, com ara Mateu Ferrer,

mestre de la seu de Barcelona a partir del 1483, o Joan Brudieu, que va vestir els hàbits després d'assumir el magisteri de la Seu d'Urgell el 1538, els nostres mestres foren majoritàriament clergues i sacerdots.

Per assolir el mestratge de música calia superar unes dures oposicions que es publicaven a través d'edictes. Com a exemple de procés selectiu podem esmentar el que aprovà a la catedral de Barcelona Joan Barter el 1682. Formaren el tribunal Aniceto Baylón, del Col·legi del Patriarca de València; Benet Buscarons, mestre de la capella de Nostra Senyora del Pi de Barcelona, i Rafel Simó, prevere del Palau de la Comtessa. Els candidats foren Felip Olivelles, mestre de la capella del Palau de la Comtessa; Josep Pujolar, mestre de la catedral de la Seu d'Urgell, i l'esmentat Joan Barter, mestre de la seu de Lleida que, com hem dit, s'adjudicà la plaça. La declaració dels examinadors diu el següent:

Y habiendo concurrido a esta oposición Felipe Olivellas, Maestro de la Iglesia del Palacio de la Condesa, Joseph Pujolar, Maestro de Urgel, y Juan Barter, Maestro de Lérida; y haver asistido todos tres a los ejercicios de las habilidades que se han preguntado, y habiendo cumplido con la obligación del Salmo y Villancicos, a las 24 juzgamos en Dios y en nuestras conciencias que todos tres son hábiles e idóneos para dicho Magisterio. Pero con esta advertencia, que ponemos en primer lugar al Maestro de Lérida Juan Barter, por haver excedido a los otros así en las preguntas de la theoría como en los contrapuntos, terceras y quartas voces y regimen de capillas, y haver compuesto el Salmo con más trabajo y novedad y tener menos erratas, así de malos golpes como de otras cosas contra el arte y haver vestido la letra del Villancico con más propiedad e inventiva, como consta de todo por los borradores que están en nuestro poder.¹⁸

De la declaració del tribunal s'infereix que l'oposició constava de diferents exercicis teòrics i pràctics, en què l'examinand havia de demostrar la seva competència teòrica, la improvisació de tercers i quarts veus sobre un contrapunt donat, la seva habilitat en la direcció musical i, finalment, les seves habilitats com a compositor, escrivint en 24 hores dues peces diferents com són un salm i un villancet. Aquests exàmens posaven realment a prova les capacitats integrals del candidat. A la parròquia dels Sants Just i Pastor de Barcelona, per exemple, a l'oposició que guanyà Jacint Puigventós el 1630 els cantors erraven expressament per veure si el candidat "els sabia fer tornar".¹⁹

L'oposició era la forma més objectiva d'accedir al càrrec de mestre de cant, però sovint aquesta dignitat s'aconseguia per contractació directa. Si tornem a

observar la catedral de Barcelona, veurem que no consta que cap mestre del període comprès entre 1446 i 1593 assolís la plaça per aquest procediment.²⁰ En molts casos era el *succentor*, el *sotscabiscol*, qui recomanava al capítol de la catedral la contractació d'un candidat en produir-se una vacant. Això es feia per la urgència de la contractació, pel prestigi i solvència de la persona proposada, o simplement per estalviar a l'església convocant les despeses del procés selectiu. Sovint, també, quan el mestre de cant arribava a una edat en què ja no podia assumir les seves obligacions docents, es nomenava un ajudant que el substituïa. Són exemples d'això el nomenament de Rafael Coloma com a substitut de Joan Brudieu el 1586 a la Seu d'Urgell i el cas de Francesc Valls, que abans d'assolir la titularitat de la seu de Barcelona fou coadjutor de Joan Barter, el 1696.

Obligacions dels mestres de cant

Els documents servats que descriuen les obligacions dels mestres de cant durant el Renaixement són esparsos i breus, però van aportant més informació a mesura que ens acostem al segle XVII. El contingut d'aquests documents, recollits en estatuts, és prou homogeni i comú als països hispànics, cosa que ens permet realitzar analogies entre centres musicals de regnes i ciutats diferents. Si observem les obligacions dels mestres de cant de la catedral de Barcelona aplegades a les clàusules de 1578 i 1581, veurem que la major part d'aquestes fan referència a l'entonació i supervisió del cant pla, tot i que també n'hi ha algunes que tracten aspectes d'ensenyament musical i composició.²¹

El document del 1581 descriu algunes de les qualitats que havia de tenir el mestre de cant, com ara que fos un home “de bona edat”, “de bona fama” i eclesiàstic. Si hi havia cap dubte sobre la seva idoneïtat, el capítol podia realitzar indagacions sobre el caràcter i costums del candidat al magisteri. Totes aquestes precaucions s'entenen millor si recordem que el mestre de cant també era el responsable de la formació moral i espiritual dels minyons que tenia al seu càrrec.

Com és natural, el mestre havia de ser hàbil en cant i tenir bona veu “per ha entonar los dies que li toque”.²² Tenia l'obligació d'assistir dues vegades al dia a l'escola i ensenyar cant pla i polifonia als minyons “de cota morada”, que eren els vaillets de més edat i, pròpiament parlant, els estudiants de música. També havia d'ensenyar cant i contrapunt als canonges i beneficiats que ho desitgessin, i havia d'allotjar a casa seva els quatre escolans, alimentar-los i vestir-los.

El nombre d'escolans augmentà progressivament amb el temps, però en el període que ens ocupa normalment eren quatre. En moltes catedrals hispàniques habitualment eren sis escolans, i per això se'ls anomenava *seises*.²³ A la catedral de la Seu d'Urgell, el 1585 arribaren a ser vuit, tot i que quatre d'aquests escolans

eren “de reforç” i vivien amb els seus pares. Aquestes disposicions, en el cas de la seu barcelonina, canviaren radicalment a partir del 1600, quan els escolans cantors anaren a allotjar-se al seminari. Malgrat tot, no són pocs els casos de minyons que, per diverses raons, seguiren compartint taula amb el seu mestre al llarg del segle XVII.²⁴

Continuant amb els deures del mestre de cant, aquest havia de mostrar als quatre cantors el servei que havien de fer a l'església, a l'altar major, a missa major, als oficis, a les processons i a les sepultures fora del temple. Havia de procurar que fossin molt hàbils a saber cantar:

Antíphones, Versets, Resposos Proffessies y altres coses que solen cantar en lo cor, com encara per cantar misses ha cant de orga, y tota manera de música, y cada dia los ha de passar particularment tot lo que lo dia següent hauran de cantar al cor fins que ho sapien ben dir.²⁵

A la Fig. 2, extreta del *Saltiri i Llibre d'hores d'Alfons el Magnànim* (1443), el mestre de cant dirigeix la interpretació de sis escolans. La mà, disposada sobre les espatlles dels minyons, els indica el *tactus* o pulsació.



Fig. 2: Escolans cantors i mestre de cant en la interpretació.²⁶

Pel que fa als escolans “de cota negra” o acòlits, que eren més petits i vivien amb la seva família, no rebien una educació musical tan aprofundida com els de “cota morada”, però el mestre els havia d’ensenyar cant pla igualment i instruir-los en els seus deures al servei de la catedral.

Lluny de Barcelona, les capitulacions de la catedral de la Seu d’Urgell matissen alguns aspectes relatius a l’ensenyament musical. Mn. Pere Riquet, el 1605, a més de comprometre’s a ensenyar de franc tothom que volgués, era obligat a ensenyar “cant i lletres” als escolans i a sortir amb ells a passejar. Una mica més tard, el 1617, Mn. Gaspar Andreu prometia “ensenyar cant pla i cant de orga en la iglesia una hora cada dia, fahent gratis als capellans y beneficiats de dita iglesia y als criats dels sors canonges”.²⁷

Quan es produïen baixes entre els escolans el mestre de cant havia de cercar-ne d’altres, atenent a la qualitat de les seves veus i les disposicions musicals. Aquest fet era molt habitual per la condició efímera de les veus infantils, les possibles fugues d’infants o fins i tot les morts. El mestre Rafael Coloma, per exemple, en els cinc anys que durà el segon període del seu mestratge a la catedral de Tarragona (1595-1600) hagué de presentar vuit escolans.²⁸ Una disposició interessant ens explica que a la catedral de la Seu d’Urgell, el capítol determinà el 1542 que es donés prioritat als *preverens* de la vila per damunt dels de pobles llunyans, pels inconvenients que això causava.²⁹

A partir de les clàusules del 1581, veiem que el mestre de cant de la catedral de Barcelona havia de bregar, musicalment parlant, amb els quatre minyons de l’escola, els canonges i beneficiats, els cantors professionals, els ministrers, l’organista, i amb els 12 acòlits. Tot plegat produïa, esporàdicament, incidents disciplinaris que el mestre gestionava com bonament podia. Les disposicions capitulars al respecte són clares, car advertien el mestre que havia de “regir i governar lo Cor y procurar que nos seguescha en aquell algun escàndol” sota pena de multa, consuetud que es remuntava al 1474.³⁰ No ens ha d’estranyar que un dels atributs del mestre de cant fos la fèrula, o bordó, que segurament utilitzava de tant en tant per “apaivagar” aquests escàndols.

Pietro Cerone va publicar el 1613 un important tractat musical en llengua castellana titulat *El melopeo y maestro* (“El compositor i mestre”).³¹ Cerone, que segurament coneixia Barcelona, va dedicar tot el primer llibre del seu extens tractat als “atavios y consonancias Morales” adreçats a mestres i deixebles. La influència del tractat de Cerone en el conjunt dels països hispànics fou enorme fins el segle XIX.³² Tot i que no podem estar segurs de fins a quin punt els seus consells reflecteixen el dia a dia de les escoles de cant, no ens podem estar de citar algunes de les seves recomanacions, perquè omplen els espais buits que queden entre l’àrida documentació dels arxius i els capítols teòrics de la tracta-

dística. Pel que fa al manteniment de l'ordre i la disciplina a les escoles, el teòric italià escrivia:

Digo que quien tiene legitimo mando se deve ayrar contra las negligencias y discuydos de sus dicipulos, y reprehenderlos quando estan en su exercicio con palabras duras a vezes, y à vezes con blandas, y otra vez con otro castigo: con tanto que no passe los terminos del honesto castigo; dando à conocer que es Maestro, y no verdugo. Haziendo de otra manera indigno es del nombre de Maestro.³³

[...] Mas vale señorear por amor que por temor. El buen Maestro ha de ser con los dicipulos, como el padre con los hijos: y no como qualquiera padre, mas como padre benignissimo y amorosissimo.³⁴

Malgrat tot, sembla que els càstigs corporals eren una part, potser important, de la "pedagogia" de l'època:

Assi tambien saben [los maestros] que unos mancebos ay, que deprenden sin açotes; y otros que si no es con ellos, no ay hazer cosa de provecho.³⁵

Segons Cerone, la moderació, la paciència i l'afecció pel coneixement són algunes de les principals virtuts del mestre. A més de recomanar que sigui moderat amb el vi i prudent amb els càstigs, el mestre de cant ha d'explicar la lliçó amb paraules senzilles, utilitzant faules, històries i exemples "graciosos i greus". Insisteix que s'ha de procurar que els deixebles no estudiïn molta estona seguida: "*assi devemos procurar, que vaya nuestro estudio: moderado, y no forçado; con cuydado, y no con fatiga y congoxa*" ni es dediquin a una mateixa activitat. Per a evitar-ho és necessari alternar l'estudi i el lleure:

Teniendo estas qualidades, los juegos y passatiempos seran licitos, no en quanto sean ociosos, sino en quanto dan fuerça para aliviar los trabajos de estudio, cuya continuacion (como dicho es) no puede sufrir la flaqueza humana.³⁶

El mestre, segueix l'italià, és un referent per al deixeble, i ha d'evitar que aquest adquireixi mals hàbits i vicis com a cantant o instrumentista:

El Maestro en todo cumplido y perfeto, no solamente usa diligencia que su dicipulo deprenda la licion, mas tambien esta advertido, que por inavertencia no tome alguna mala costumbre en el cantar. El Maestro ha de ser la avertencia del dicipulo: [...] y para esso es menester, que el Maestro este sin defeto: porque mal deprende à caminar el niño la guia va coxeando. [...] puesto que los nuevos cantantes no miran à lo que dize, mas à lo que haze y como haze cantando ò tañendo el Maestro.³⁷

Una part de l'educació consisteix en la pràctica exemplar de bons hàbits: *“Es necesario à los Maestros el ser estudiosos, assi para deprender, como para que los dicipulos lo sean”*.³⁸ El mestre ha de tenir “mètode” i impartir els continguts de forma ordenada i raonada, no capriciosa. Finalment, Cerone explica que al bon mestre se'l coneix *“quando que de su escuela an salido y cada dia salen dicipulos, que luego en saliendo (si ellos quieren) puedan ser, si no en todo acabados, alomenos medios Maestros”*.³⁹

El càrrec de mestre de cant s'atorgava regularment de manera vitalícia, però la penúria econòmica d'aquells temps difícils generava una gran inestabilitat en les places. Els nostres mestres podien romandre pocs anys en un lloc, car sempre cercaven una millor retribució. Si citem només dos casos d'aquesta mobilitat, podem esmentar en primer lloc el de Joan Pau Pujol (1570-1626), que fou coadjutor de la seu de Barcelona amb dret de successió del mestre Vilanova el 1593. El mateix any, però, fou nomenat mestre titular de la catedral de Tarragona. El 1595 guanyà l'oposició de mestre de capella de la basílica del Pilar de Saragossa, i el 1612 el tornem a trobar a la seu barcelonina, on va romandre la resta de la seva vida.⁴⁰ El segon exemple és el de Benet Buscarons, que fou mestre de cant de la seu metropolitana de Tarragona el 1672, però el 1679 el trobem exercint aquest magisteri a Nostra Senyora del Pi de Barcelona i a la basílica dels Sants Just i Pastor de la mateixa ciutat. Aquesta darrera parròquia és un bon exemple d'inestabilitat en la plaça de mestre de cant. En el període comprès entre 1625 i 1650 hi va haver ni més ni menys que 10 mestres de cant diferents, que majoritàriament van renunciar a la seva plaça perquè en van obtenir una altra de més ben remunerada en un altre indret.⁴¹

Els mestres de cant renaixentistes començaren a esquarterar l'antiga divisió medieval entre *musicus* i *cantor*, o sigui, entre el músic teòric i el pràctic. Aquesta divisió obeïa a un antic prejudici aristotèlic que conferia a les disciplines teòriques una categoria superior a les pràctiques. El mestre de cant del nostre període no només exercia de docent, director musical i compositor, sinó que de vegades era també teòric de la música. En l'apartat dedicat als tractats teòrics ens fixarem

en dos mestres de cant que foren també teòrics importants: Guillem Molins Despuig i Francisco Tovar.

Els escolans

Per a moltes famílies d'aquella època, tenir un fill amb bona veu intern en una escola de cant podia alleugerir considerablement les càrregues familiars. Durant un període indeterminat de temps, que anava dels cinc als vuit anys, segons el cas, el centre religiós es feia càrrec de la manutenció, el vestit i l'allotjament de l'infant, així com de la seva educació. Quan arribava el canvi de veu el jove rebia una gratificació i una pensió durant uns anys, temps en què podia enfilarse el seu camí professional. Molts antics escolans esdevingueren músics en la seva vida adulta. D'altres, en canvi, escolliren vies diferents, com ara veurem.

Al Renaixement els escolans cantors podien rebre diferents noms. A la catedral de Barcelona de mitjans del segle ^{xv} se'ls anomenava *fadrins* o *fadrins de l'escola de cant*, i a finals de mateix segle *pueros* o *cantores*, amb la qual cosa s'establien dues categories d'escolans. Al segle ^{xvi} trobem més aviat les expressions *minyó*, *xic* i *escolà*, i es distingeixen els cantors dels acòlits en funció del color de la cota que vestien.⁴² En altres llocs rebien diferents denominacions, com ara *preveres* a la Seu d'Urgell, *coristes* a la parròquia dels Sants Just i Pastor de Barcelona i *corers* a la col·legiata de Manresa.

Com ja s'ha explicat abastament, els escolans cantors vivien a casa del mestre de cant durant el temps d'interinatge i rebien una formació musical sòlida. Normalment el mestre també els ensenyava a llegir i escriure, tot i que, als centres eclesiàstics amb més recursos, hi havia un "mestre d'escriure" per a aquesta comesa que els feia classe a casa seva. Els escolans cantors sovint anaven tonsurats i vestien una cota de color que els diferenciava dels d'altres escolanies. A la seu de Barcelona, al llarg del segle ^{xvi} els cantors vestien una cota morada, i al ^{xvii}, de color grana. A l'església dels Sants Just i Pastor, una cota blau turquesa.

Selecció i obligacions dels escolans cantors

La tria dels minyons escolans generalment era responsabilitat del mestre de cant i requeria l'aprovació del capítol. Igual que en la selecció dels mestres, hi havia diferents maneres d'accedir a la plaça d'escolà cantor. Si se'ls escollia directament, no eren pocs els acòlits que passaven a ser cantors en produir-se una vacant. Però també es convocaven exàmens públics. L'any 1600, a la catedral de Barcelona s'establiren les proves per a la selecció dels escolans. Aquestes

proves es publicaven mitjançant edictes. Se'ls examinava de cant i de veu, i els qui eren acceptats pel capítol i pel bisbe anaven a viure al seminari. S'exonerava d'aquesta manera el mestre de cant de la responsabilitat de tenir-los a casa seva, com s'havia fet fins llavors.⁴³

En el moment de produir-se l'admissió dels vailets, els pares havien de signar un contracte que n'establí les condicions d'ingrés. És un exemple d'aquest particular el contracte del 29 de gener del 1655 entre la família d'un escolà cantor i el mestre de cant de la basílica de Santa Maria del Mar de Barcelona. El contracte estableix les obligacions de l'escolà, del mestre, i les possibles sancions en cas d'incompliment. L'interès del document és tan gran que el reproduïm íntegrament:

Barthomeu Mercadal, sombrero, ciutadà de Barcelona, pare y llegendat administrador de Audalt Mercadal, fill comú a ell y a Elena, muller sua, de edat de onze anys, poch més o manco, a pena de cinquanta lliuras barcelonesas, promet al reverent senyor Joseph Reig, prevere, mestre de cant de la iglesia parrochial de la sagratíssima e humil Verge Maria de la Mar, de la present ciutat, assí present y baix acceptant, que ell darà obra ab efecte sota excepció remoguda que lo dit Audalt, son fill, per temps de sinch anys, que comensaran a córrer lo primer dia del mes de febrer pròxim, servirà d'escolà de cant a la dita iglesia parrochial de la Puríssima Verge Maria de la Mar, si y conforme los demás escolans de cant de la dita iglesia acostuman de servir, lo qual temps durant dit senyor Reig, li hage de ensanyar de cantar, llegir y scriurer, y que la Obra de la dita iglesia li hage de lo propi que acostuma donar als altres escolans de cant. Y així promet dit Barthomeu Mercadal, que dit Audalt, son fill, hi serà bo, lleal y obedient, y que no se n'anirà sens llicència de dit senyor Reig, e si lo contrari farà incidisca ipso facto en dita pena de sinquanta lliuras, entès emperò y declarat que, en cas de siti o contagi, lo que Déu no permete, tinga llibertat Audalt de anarsen, no emperò lo puga despedir dit senyor Reig. Y après de cessat dit contagi o siti (en lo interino del qual siti o contagi, lo hage de córrer dit temps) torne a continuar dit Audalt dit exercici de scolà de cant, fins sian acabats dits sinch anys.⁴⁴

Pensem que el redactat és tan explícit que no necessita aclariments ulteriors. Especialment colpidores són les referències a la possibilitat de “setge” o de “contagi”, on encara ressonen els ecos dels darrers anys de la Guerra dels Segadors. No són pocs els casos d'escolans que van morir a casa del mestre de cant, o que

emmalaltiren greument i van requerir grans despeses en metges i medecines. La penúria econòmica d'algunes esglésies provocava que molts fossin desatesos, anessin mal vestits o que fins i tot que passessin gana, com succeí a la catedral de Girona el 1652, quan el mestre era Ponç Asperans.⁴⁵ Sovint els mestres de cant havien de demanar augments i bestretes de les seves retribucions per a poder atendre adequadament els minyons, cosa que no sempre aconseguien. Tot plegat explica la gran mobilitat en el magisteri musical que assenyalàvem en l'apartat anterior.

Les obligacions dels escolans estan registrades als diferents estatuts i ordenacions. Havien de saber cantar cant pla, "misses en cant de orga" i "tota manera de música", per exemple villancets i altres composicions que, si bé no s'interpretaven pròpiament en la litúrgia, sí que es cantaven en festivitats assenyalades.⁴⁶

La seva funció era, doncs, participar en la interpretació del cant pla juntament amb el cor de xantres i en les misses, vespres i completes polifòniques "tots contínua residentia en lo chor, cantant contrapuntant o de la manera que apparrà al mestre".⁴⁷ També en les celebracions que es realitzessin en altres centres eclesiàstics propers on se'ls sollicités, processons i sepultures. Al monestir de Montserrat es detallen els actes devocionals, responsoris, rosaris, etc., així com processons, visites importants i pelegrinatges on havien d'intervenir musicalment al segle XVII.⁴⁸

Els escolans no podien cantar fora de la seva església o catedral sense el permís del mestre de cant o del capítol. A més de les seves obligacions musicals, acostumaven a tenir el deure de mantenir neta la capella i l'escola de música. Tenint en compte la importància que es donava a la seva formació espiritual, també havien de confessar-se almenys un cop al mes.

Els escolans també tenien les seves festes i diversions pròpies. A la catedral de Barcelona, per exemple, el dia dels Sants Innocents existia la festa del "bisbetó", en què un escolà es vestia de bisbe i feia un sermó. Aquell dia i d'altres els menuts eren obsequiats amb dolços.

Al primer llibre d'*El Melopeo y Maestro* de Pietro Cerone també hi trobem consells per als deixebles. Per exemple, que no molestin gaire els mestres amb la seva conversa si no era per preguntar coses relatives als estudis. O que els honorin, descobrint-se el cap i aixecant-se de la cadira en la seva presència, a més d'altres capteniments semblants. Cerone recomanava als deixebles que no corregissin les composicions i exercicis musicals dels mestres en cas de trobar-hi alguna falta perquè, segons deia, aquesta podria ser deguda a una "llicència poètica".⁴⁹

És temptador imaginar com seria el dia a dia dels cantors infants. Una vida rutinària estructurada per les hores litúrgiques i les lliçons. L'estudi, els jocs, les entremaliadures i també les rivalitats. A voltes els escolans cantaven amb els d'altres esglésies i sorgien rivalitats entre els minyons. De tant en tant es produïa

alguna baralla. També és interessant mirar de comprendre com seria la relació dels minyons amb els xantres, els cantors i els ministrers professionals. Sens dubte alguns d'ells representarien per als nens un model i estarien atents a les seves formes de cantar i sonar, als gestos, l'ornamentació i, en general, a la forma com afaïçonarien la interpretació musical.

La muda de la veu

Hi havia dos moments decisius en la vida dels escolans cantors: el del seu ingrés a l'escola i el del canvi de veu, sinònim del retorn a casa. Hem de suposar que en produir-se la muda molts escolans veuriem amb desencís la fi d'un temps relativament còmode en contrast amb el que els esperava amb la seva família. Nogensmenys, també n'hi hauria que desitjarien marxar de l'escola i hi romandrien només per por del càstig. Coneixem històries d'escolans fugits o que cometeren furts. En molts casos, potser en la majoria, els antics escolans es reincorporarien a l'ofici familiar. En d'altres, en canvi, la vida d'escolà els hauria canviat per sempre.

A la seu de Barcelona, quan els escolans acabaven la veu se'ls acomiadava amb el pagament de les "rosses", que consistien en una pensió de 12 lliures barcelonines durant tres anys per tal de costejar els estudis de gramàtica. També se'ls feia un vestit nou, i de vegades un barret i un parell de sabates.⁵⁰

Alguns antics escolans continuaven estudiant música i esdevenien mestres de capella, cantors o instrumentistes. De fet, gairebé tots els mestres que coneixem havien estat escolans anteriorment. Quan un mestre de cant llicenciava un nou cantor o un mestre exposava, a l'acta de llicenciatura, les matèries i competències musicals que el llicenciat podia impartir (cant pla, tècnica de cant, polifonia, contrapunt, etc.), així com el nombre màxim de deixebles que podia tenir.⁵¹ Ja s'ha esmentat Joan Cererols, que es formà a l'Escolania de Montserrat. Un altre exemple notable és el de Josep Gaz, que vestí de llarg el 1672 a la seu de Barcelona i després fou mestre de Santa Maria del Mar i de la catedral de Girona.

Altres escolans passaren a formar part de les capelles musicals com a cantors professionals. Continuant amb el cas de la catedral de Barcelona, Jeroni Graner acabà la veu el 1638 i sis anys més tard fou admès a la capella de música. Jaume Riera hi passà directament.⁵² D'altres, com Pere-Jeroni Boròbia i Ignasi Vidal, foren organistes. També n'hi ha que romangueren al seminari i emprengueren la carrera eclesiàstica o que es feren monjos. Finalment, no foren pocs els casos de nens que es castrà per motius artístics. La veu infantil era tan apreciada que preservar-la podia garantir la supervivència professional. Això es feu més evident quan els castrats passaren de les capelles eclesiàstiques als teatres, en ple barroc.

El mestre i compositor Rafael Coloma, actiu a la Seu d'Urgell i a la seu de Tarragona, presentà alguns *capons*, com se'ls anomenava, car els preferia als nens. El motiu era ben simple: la carrera musical dels escolans durava poc i per això se n'havia d'estar cercant i formant de nous. A més, exigia la càrrega d'haver de conviure amb ells. Els castrats adults, en canvi, ja posseïen una formació musical consolidada i podien garantir una estabilitat dins la capella.⁵³

Aprendre a sonar instruments

La classificació més habitual a l'edat mitjana i al Renaixement dividia els instruments musicals en "alts" i "baixos". El criteri per a la seva distinció era la quantitat de so que podien emetre: eren alts la majoria dels instruments de vent (trompetes, clarins, cornetes, cornamuses, sacabutxos, xeremies, etc.) i de percussió (timbals, tambors, etc.), i baixos els de corda (arpes, llaüts, violes de mà i d'arc, guiterres, rabecs, etc.), a més dels orgues o les flautes de bec, entre d'altres.

Al barroc parlem més aviat d'instruments "harmònics", que realitzen el baix continu (clavicèmbals, orgues, llaüts, tiorbes, etc.), i de "concertants", que formen conjunts de timbres semblants o que poden assumir el rol de solista (per exemple, violins, violes o violoncel·ls).

Els instruments en l'àmbit eclesiàstic

L'orgue

L'orgue és un instrument excepcional, car el trobem inequívocament vinculat a l'Església des de l'edat mitjana. L'orgue intervenia regularment en la litúrgia, sol o amb la capella vocal, sovint en alternació. A les processons i actes religiosos que se celebraven fora dels temples molts cops s'hi duia també orgues portatius. Al segle XVII l'orgue participava activament en dues de les novetats de l'estil barroc: la policoralitat i l'acompanyament continu.

L'organista titular d'un centre eclesiàstic era la figura complementària del mestre de cant. En el cas de parròquies amb pocs recursos econòmics, la mateixa persona exercia les dues funcions, cosa que temporalment succeïa sovint en quedar vacant una de les dues places. El càrrec d'organista, com el de mestre de cant, s'assolia per oposició, però l'elecció directa per motiu d'urgència o per la solvència contrastada del candidat eren formes habituals d'accedir a la plaça. Per raó de brevetat no ens estendrem més en aquest punt, ja que és del tot equivalent al que s'ha explicat en parlar de la selecció del mestre de cant.

L'organista tenia els seus propis deixebles i els ensenyava dins el marc físic del temple. La figura paradigmàtica del temps que ens ocupa és Pere Alberch i Ferrament, àlies *Vila* (1517-1582), que fou considerat un dels més grans organistes del seu temps. Pere Alberch, *Vila*, va ser deixeble del seu oncle Pere Vila a Vic i a València fins el 1536, any en què fou nomenat organista de la seu de Barcelona.⁵⁴ Aquesta plaça era en mans de la nissaga vigatana Vila, car en morir Pere Alberch el càrrec passà al seu deixeble i nebot Lluís Ferran i Ferrament, igualment anomenat *Vila*.⁵⁵

Pere Alberch, *Vila*, va formar un gran nombre d'organistes que foren reclamats pels centres musicals més rellevants d'arreu del país. Entre ells hem de destacar Mateu Torres, que esdevingué organista de la catedral de la Seu d'Urgell i de Tarragona i Miquel Martí, que el succeí precisament a la Seu d'Urgell abans de tornar a València, d'on era originari.⁵⁶

Els nostres organistes eren també grans entesos en l'instrument. Juntament amb la tècnica i el repertori de l'orgue, el mestre degué ensenyar-los l'ofici bàsic de la seva construcció i adobament. El mateix Pere Alberch, *Vila*, fou un gran expert en orgues, i va ser reclamat moltes vegades per a examinar la construcció d'un nou instrument a diferents esglésies del país. En l'inventari que es realitzà a casa seva després del seu decés s'hi trobaren molts instruments de tecla, alguns dels quals potser arranjava per encàrrec. L'ofici de construir orgues portatius podia ser una font d'ingressos per a alguns centres religiosos, cosa que explica la gran quantitat d'orgues que construí i vengué Pere Alzina, músic i monjo de Sant Jeroni de la Murtra, al segle XVI.

Poca cosa sabem dels mètodes d'ensenyament dels nostres organistes antics. De la música per a orgue del mateix Pere Alberch, *Vila*, només ens han arribat dos *tientos* copiats per Venegas de Henestrosa.⁵⁷ El que sí que es conserva és una capitulació del 1611 de la ciutat de Girona entre Joan Martí, mestre d'orgue de la Seu, i Joan Rius, serraller d'ofici, on s'especifiquen les condicions per a què el fill d'aquest segon, Llätzer Rius, aprengué *l'art d'organista*.⁵⁸

Segons la capitulació, l'aprenentatge tenia una durada de dos anys. Durant aquest temps el deixeble residia a casa de l'organista en qualitat de criat, però la manutenció i el vestit anaven a càrrec dels seus pares. Joan Martí havia d'"adoc-trinar, amostrar y ensenyar an'al dit Llätzer Rius lo art de organista, y la ordinata de ensenyar sonar y entrar las veus, y com ha de prosseguir un pas que's sol dir sonar de fantasia", o sigui, polifonia imitativa i l'art de la variació. També li havia d'ensenyar a fer "clàusules y meditacions y finals [...] en tots los vuyt tons naturals", que vol dir tot tipus d'ornaments i glosses sobre les notes on es feien les cadències dels modes eclesiàstics.⁵⁹ El mestre es comprometia també a proporcionar al deixeble, a més de les lliçons, tot el repertori que necessitava per a adquirir la mestria en el maneig de l'orgue i el coneixement de la seva música:

[...] setze tentos o tons dels millors que ell tindrà, çò és dos de cada to [...] vuit falsbordons glosats y moltas altrás y diversas glosas de tiple per a gaytilla, çò és per los vuyt tons.

És interessant subratllar que Joan Martí prometia donar a l'estudiant música escrita per ell mateix ("dels millors que tindrà") ordenada d'acord amb el mode.⁶⁰ Finalment, el mestre es comprometia a ensenyar al seu deixeble a:

[...] acompanyar una veu sola, y de amostrar y adocrinar-li lo modo y forma de què manera se ha de sonar de improvis un motet a vuyt veus, çò és ab la consonància de aquell, axí y segons en dit art es practica y se acostuma de fer.⁶¹

Per tant, l'organista havia de conèixer diferents tipus d'acompanyament. D'una banda, la monodia acompanyada, i de l'altra, a acompanyar un motet policoral "ab la consonància de aquell". Aquesta expressió sembla indicar que l'organista no es limitaria a doblar les parts de la polifonia (cosa que es feia a través d'una *partitura* que reunia totes les veus), sinó a fer un acompanyament diferent *a partir* de la música del motet. Això remetria potser a un tipus d'acompanyament semblant al baix continu, que s'estaria practicant a casa nostra des de finals segle XVI ("segons en dit art es practica y se acostuma de fer").

Altres instruments de l'àmbit eclesiàstic

A banda de l'orgue, molts altres instruments formaren part de la interpretació de música religiosa a l'època que estudiem. La participació conjunta d'instruments i cors en les processons que es feien fora de les esglésies està àmpliament documentada al llarg del nostre període. Per exemple, a la processó del Corpus de Barcelona del 1424, a més dels cors hi participaren 10 trompeters i 10 sonadors d'instruments baixos vestits d'àngels.⁶² No era estranya la participació conjunta de ministrils professionals i afeccionats en les processons, com explica aquest document de la ciutat de Manresa:

Atés que en Barchinona i en altres parts es miren en honrar i venerar a monsenyor Deu amb música i altres coses en la festa i processó de Corpus Christi, atés que molts particulars toquen i condueixen joglars i músics per coses temporals, per això deliberaren [el Consell] i donar en poder als honorables Consellers que toquen ho

condueixin joglars o músics per acompanyar la santa processó per al dia de Corpus i en honra de nostre senyor [...]»⁶³

Al segle ^{xvi} comencen a aparèixer dades sobre la participació d'instruments diferents de l'orgue en la interpretació de la polifonia a l'*interior* de les esglésies. Normalment es tractava d'instruments alts, com ara sacabutxos o baixons, que doblaven o substituïen alguna de les veus de la polifonia. En ocasió de la reunió del Capítol de l'Orde del Toisó d'Or a la catedral de Barcelona, convocada per Carles V:

[...] anaven los Ministrils y socabutxos, ab trompetas y clarins sonant devant los Cavallers de dit orde del Tuson [...] entraren per lo Portal major, en la Seu, aont molt solemnement cantaren las vespres y completes, ab los xandres de la Capella y ab la orga major de la Seu [...]»⁶⁴

Quan l'Emperador tornà a Barcelona el 1533 es feren jocs cortesans i "otras nuevas inbenciones con todos los ministriles de la Sancta Yglesia e cibdad", cosa que dona a entendre l'existència de dues agrupacions de ministrers, una pertanyent a la catedral i una altra de municipal. El 1566 els ministrils també sonaren dins la seu quan vingué el llegat papal a sentir missa.⁶⁵

Ara per ara no podem fer afirmacions concloents sobre qui serien i on haurien après el seu ofici aquests ministrers que actuaven indistintament en solemnitats religioses i civils. Segurament eren músics professionals que es contractava quan feia falta. Però cap al tercer quart del segle ^{xvi} comencem a trobar cantors de capella que també eren instrumentistes. És el cas, per exemple, d'Agustí Serra, que cantava de contrabaix i tocava el baixó i la corneta, i que estigué actiu a la Seu d'Urgell i a la seu de Tarragona a finals del segle ^{xvi}.⁶⁶ A les catedrals de Barcelona i Tarragona hi hagué baixonistes contractats al llarg de tot el segle, però la documentació servada no revela on es van formar. Tots els instrumentistes de la catedral de Barcelona al segle ^{xvii} (arpistes, sonadors d'arxillaüt, de clavicèmbal, etc.) foren contractats externament. Només de Pere Vila i Vendrell, que era músic de corneta, se sap que havia estat escolar de cota de grana. Però les fonts no indiquen on va aprendre a tocar aquell instrument, si a l'escola de cant o fora.⁶⁷ Una dada interessant revela que el 1600 el capítol de la catedral de Tarragona va prohibir als escolans tocar els instruments dels ministrers, però no sabem si això indica un fet habitual o anecdòtic.⁶⁸

Per tot el que s'ha explicat fins ara, no podem estar segurs que a les escoles de cant eclesiàstiques s'ensenyés a tocar instruments, però a l'Escolania de Montserrat les fonts són més clares. El mestre Joan Cererols, de qui ja s'ha parlat, es

formà íntegrament a l'escolania del monestir, on ingressà com a escolà entre 1625 i 1628. Cererols aprengué a tocar l'orgue, l'arpa, l'arxillaüt, la trompa marina i el violó.⁶⁹ És evident, doncs, que a l'escolania hi havia professors, fossin monjos o no, que ensenyaven aquests instruments als escolans. També sabem que la Capella musical del monestir estava formada, el 1695-96, per 19 monjos que havien estat escolans anteriorment i dos de foranis. Dels 19 antics escolans, 12 tocaven instruments: sis eren organistes; quatre, arpistes; tres, baixonistes; un, violinista, i un altre tocava el violó.⁷⁰ Finalment, també les cròniques de l'època i algunes representacions pictòriques de la Verge de Montserrat indiquen que els escolans del monestir tocaven instruments habitualment, com podem apreciar a la fig. 3.⁷¹



Fig. 3. Mare de Déu de Montserrat amb escolans
(litografia d'Antonio Pascual vers 1850).⁷²

Instruments fora de l'àmbit eclesiàstic

Instruments alts: ministrers o ministrils

La presència de sonadors d'instruments alts a les capelles musicals reials i nobiliàries de l'edat mitjana, així com en tota mena d'esdeveniments de caire civil i municipal, ens mostra un perfil de sonador format en el si de les corporacions de ministrers. Músics de timbal, trompeta, xeremia, sacabutx, baixó, corneta, sac de gemec, etc., són presents en moltes fonts documentals, iconogràfiques i literàries de l'època. A partir de mitjan segle ^{xvi} els ministrers alts comencen a formar part estable també, com s'ha esmentat, de les capelles eclesiàstiques.

En temps del rei Joan I (1387-96) els ministrils anaven cada any a les “escoles de ministrers” de l'àrea francoflamenca. Aquestes escoles eren més aviat reunions on assistia el més florit de la menestralia del centre i nord d'Europa. Tot plegat amb el benentès que no anaven a aprendre el seu ofici, sinó a conèixer nous repertoris i a posar-se al dia de les novetats del mercat instrumental. Les escoles de ministrers van seguir funcionant almenys fins a mitjans segle ^{xv} i es convocaven en temps de Quaresma, quan els instrumentistes no podien exercir la seva activitat. Les evidències documentals i el fet que no quedin testimonis escrits del repertori que tocaven aquests músics, ens indiquen que la transmissió de la informació es faria de forma oral.⁷³

El fet de no conèixer l'existència d'estructures educatives musicals estables fora de les escoles de cant eclesiàstiques, ens fa suposar que l'ensenyament de l'ofici de ministrer es transmetria oralment de pares a fills, o en tot cas en l'àmbit familiar. Els inventaris notariais i testamentaris reflecteixen una abundant presència d'instruments en algunes llars catalanes. Famílies que tingueren l'ofici de teixidor, sombrerer, paraire o veler, posseïen també importants col·leccions d'instruments alts. Això ens indica que aquestes famílies tindrien en realitat diversos oficis, i el de ministrer o “joglar” en seria un. N'és un exemple la cita següent del 1738, on el capítol de la col·legiata de Manresa:

[...] resolgué admetre a la Capella de nostra església els músics Joseph Auger, teixidor de llana; Joseph Rusinyol, paraire; i Rafel Pages, teixidor de lli; amb obligació d'assistir a totes les festivitats de nostra església amb els respectius instruments.⁷⁴



Fig. 4. *Rajoles de músics* (1600).⁷⁵

Instruments baixos: el músic autodidacta

Al llarg del Renaixement els instruments polifònics van tenir un gran desenvolupament. El renovellament del món antic impulsat per l'humanisme cívic va girar l'interès vers el cant de poesia amb acompanyament d'instruments de corda. Apol·lo, Orfeu, Hermes, Arió i altres personatges de la citaròdia hel·lènica es representaren portant llaüts, violes de mà o violes d'arc, instruments renaixentistes que s'identificaven amb les fòrminx, cítares i lires de l'antiguitat.

Un altre element que va estimular l'evolució tècnica i organològica d'aquests instruments fou el conreu de la polifonia imitativa com a principi compositiu de l'Alt Renaixement. A partir del tercer terç del segle *xv* la pulsació amb plectre va ser substituïda per la pulsació amb dits, d'aquesta manera es va permetre l'execució de la trama polifònica i la simultaneïtat sonora. Els instruments es van fer més grans, guanyaren en nombre de cordes i oferiren més possibilitats expressives.

Paral·lelament a aquests canvis va sorgir en l'àmbit urbà un nou tipus d'interpret, el músic afeccionat educat en el cant i la interpretació amb instruments polifònics. Aquest músic exhibia les seves habilitats en un marc cortesà o burgès culte, emmirallant-se en la famosa descripció que en va fer Baldassarre Castiglione a *Il libro del cortegiano* (1528). A continuació citem els passatges més interessants, per a la nostra comesa, de la traducció d'*Il cortegiano* que va fer Joan Boscà el 1534:

Habéis de saber, señores, que este nuestro cortesano, a vueltas de todo lo que he dicho, hará el caso que sea músico y, demás de entender el arte y cantar bien por el libro, ha de ser diestro en tañer diversos instrumentos.⁷⁶

[...] “Muy buena música” [...] me parece cantar diestramente por el libro; mas aun pienso que es mejor cantar con una vihuela [viola, a l'original]. Porque toda la dulzura consiste casi en uno que cante solo; [...] Mas por lo que yo estoy mejor con el cantar con una vihuela, es por lo que vulgarmente llamamos recitar, el cual da tanta gracia y fuerza a las palabras, que es maravilla. Traen asimismo grande y gentil armonía los instrumentos de tecla [...] No deleita menos una música de cuatro vihuelas de arco, porque es extrañamente suave y artificiosa. El cantar asienta muy bien en todos estos instrumentos; de los cuales bástele al cortesano tener noticia; aunque cuanto más excelente fuere en ellos, tanto mejor será: pero no cure mucho de los que Minerva y Alcibiades desecharon, porque parece que en cierta manera son ascorrosos.⁷⁷

Un cortesà músic com el que descrivia Castiglione havia de saber cantar i llegir música escrita (“cantar por el libro”), a més de tocar diferents instruments. L'autor aclaria que no feia falta que fos un virtuós, car dels instruments “bástele al cortesano tener noticia”, encara que si n'era destre, millor (“cuanto más excelente fuere en ellos, tanto mejor será”). Els instruments més adequats per al cortesà músic eren els polifònics: violes de mà per a acompanyar-se mentre cantava, violes d'arc per sonar en conjunt, i instruments de tecla com ara el clavicèmbal o el clavicordi. És significatiu que els instruments que “Minerva y Alcibiades desecharon”, o sigui, els de vent, no fossin adequats per al seu cortesà, car la seva execució impedia l'expressió de la paraula cantada que tant interessava als humanistes.

Si bé el llibre de Castiglione es referia a l'educació musical requerida per al cortesà que es movia a les corts aristocràtiques, a l'interior de les llars de cavallers, ciutadans honrats i altres estaments benestants també es conreava la interpretació del cant acompanyat. A Catalunya el cant de villancets, romanços i cançons compartia espai amb els gèneres italians i francesos, les danses, la música purament instrumental i les adaptacions de música religiosa. Els inventaris testamentaris i notariais de l'època són testimonis de la freqüència amb què s'hi trobava instruments de corda o tecla, sovint en sales especialment dedicades a la música. N'és un exemple l'inventari que es va fer a la casa barcelonina del soldat Miquel Benet Hieronim Luques el 1520, que vivia al Born. L'inventari descriu que

a la sala de música hi havia “huna viola petita nova e bona”, “hun viola de fust petita”, “huna corneta de banyo ab son correig ja dolent”, “hun clavisimbol ab sa caxa ab pany e clau tancat” i, a la capella de la casa, “hun manacort abs a caxa de fust pany y clau”, cosa que indica que Miquel Benet tocava la viola (segurament de mà) i instruments de tecla.⁷⁸ També les cultivades elits eclesiàstiques participaven d'aquesta cultura musical *amateur*. N'és un exemple el cas del canonge Clemens Bosch, que, a més d'“una citera o viola encordada a honze cordes” tenia una “art de cant” impresa a casa seva.⁷⁹

L'educació musical d'aquestes classes altes urbanes aniria a càrrec de preceptors particulars, que es desplaçarien a domicili per a fer la lliçó als clients amb més recursos econòmics. En altres casos els instructors rebrien els estudiants a casa seva i els farien classe individualment o en grup.

Al segle XVI es va desenvolupar una important literatura pedagògica per a l'aprenentatge autodidacta i de suport a la docència dels instructors particulars. Els tractats de música instrumental sovint seguien un mètode que ensenyava molts dels elements necessaris per a la interpretació del repertori que contenien. Els llibres de viola de mà hispànics són una bona mostra d'aquesta literatura, i precisament el primer llibre que es va imprimir per a aquest instrument pertany a l'àmbit de la Corona Catalanoaragonesa.

El Maestro de Lluís del Milà i Eixarch [Luys Milán]

Lluís del Milà i Eixarch (d. 1506-1559) va publicar a València un llibre de viola de mà titulat *El Maestro*.⁸⁰ Aquest tractat és el primer llibre de música que es va imprimir a la península Ibèrica, i també el primer editat en tabulatura als regnes hispànics. Les tabulatures instrumentals van desenvolupar-se a finals del segle XV i principis del XVI paral·lelament als canvis tècnics que comentàvem més amunt. És prou significatiu saber que Lluís del Milà també va escriure un llibre anomenat *El cortesano* inspirat en l'obra homònima de Castiglione abans citada. *El cortesano* de Lluís del Milà es va publicar pòstumament el 1561.

El plantejament d'*El Maestro* és clarament pedagògic i representa un nou concepte en l'ensenyament musical, ja que estableix el paper que els llibres en tabulatura tindran en l'ensenyament autodidacta a la península Ibèrica a partir d'aquell moment.⁸¹ El títol del tractat és prou explícit, i el text de la coberta del llibre representa tota una declaració d'intencions:

Libro de Musica de vihuela de mano. Intitulado El maestro. El qual trahe el mesmo estilo y orden que un maestro traheria con un discipulo principiante: mostrandole ordenadamente desde los princi-

pios toda cosa que podria ignorar / para entender la presente obra.
Compuesto por don Luys Milan.

El Maestro pretén ser una guia per a què qui no sàpiga tocar l'instrument n'apregui mica en mica des del nivell d'iniciació fins l'avançat, exactament com ho faria amb un professor:

Declaracion del libro: instruyendo y mostrando al que fuere principiante / todo lo que es muy necesario saber a los principios; y adelante. La intencion deste presente libro es mostrar musica de vihuela de mano a un principiante que nunca hubiesse tañido: y tenir aquella horden con el / como tiene un maestro con un discipulo.⁸²

Abans de començar a utilitzar el llibre era imprescindible saber “canto de organo”, o sigui, tots els elements del llenguatge musical que feien falta per entendre “como se ha de traer el compas y mesura”.⁸³ Aquest tractat no explica, per tant, les figures, les pauses, les síl·labes de solmització, els signes de mensuració o els modes eclesiàstics, elements que l'estudiant havia d'aprendre en una altra banda.

El primer que el principiant aprenia amb *El Maestro* era a canviar les cordes i a afinar l'instrument. Del Milà ens explica com es diferencia una corda “falsa” d'una que no ho sigui (o sigui, una corda dolenta d'una de bona) i a afinar amb el sistema d'equisonàncies. La referència per a afinar és la pròpia resistència de les cordes: cal tibar la primera fins el punt màxim de tensió raonable i acordar-ne les altres proporcionalment. És evident que no hi havia un diapasó universal.⁸⁴

Tot seguit el violista valencià descriu la tabulatura (fol. iv^v-v). L'any de publicació d'*El Maestro* la tabulatura de corda encara no era gaire coneguda a la península Ibèrica, cosa que feia necessària la seva descripció per a molts dels seus lectors.⁸⁵

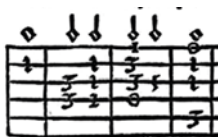


Fig. 5. Tabulatura de Lluís del Milà, *El maestro*, f. v.⁸⁶

A diferència de la notació vocal, la tabulatura de corda és un sistema de notació que descriu físicament la posició dels dits sobre els trasts de l'instrument. En el cas de la tabulatura d'*El Maestro*, les xifres indiquen el nombre del trast que cal trepitjar: 0 és la corda lliure, 1 és el primer trast, etc. Les línies horitzontals repre-

senten les cordes o ordres. El primer ordre, el més agut, està representat per la línia superior i el sisè, el més greu, per la inferior. La simultaneïtat sonora, com en les partitures, s'expressa superposant les xifres, i la durada de les notes amb les figures situades a sobre. La tabulatura també indica el *tactus* o pulsació. Lluís del Milà explica que el *tactus* equival al compàs, que està delimitat per cadascuna de les línies verticals que divideixen l'hexagrama. El concepte de “compàs” és fonamental per a saber quin “ayre” (caràcter) i “mesura” (temps) calia donar a les peces que configuren el repertori del llibre.



Transcripció de l'exemple anterior en un instrument afinat en mi

Del Milà també ensenya diferents tipus de proporcions, la de tres semibreus per compàs i la de tres mínimes per compàs.

El propòsit pedagògic del llibre s'aconsegueix amb la pràctica progressiva del repertori, de major a menor complexitat, perquè si a un principiant se li fa tocar música difícil, “desganarse ha”. Les primeres peces són fantasies escrites a tres veus i no és fins més endavant que trobem les primeres composicions a quatre.

Este libro intitulado El maestro / esta partido en dos libros. El primer libro es para principiantes: y assi tiene la musica facil y conforme a las manos que un principiante puede tener. Porque si luego ha uno que n[u]nca ha tañido / se le da musica difficil: desganarse ha: y todo le parecera difficil. Y dandole a los principios musica facil: contentarse ha de lo que haze; y todo le parecera facil.⁸⁷

El segon i tercer quadern contenen també música fàcil “conforme a las manos de un principiante” escrita en diferents modes per a què l'estudiant n'apregui les clàusules.⁸⁸ Seguint amb la descripció dels llibres, o quaderns, que configuren *El Maestro*, arribem al quart i al cinquè:

El quarto y quinto quaderno / hos da musica con diversos redobles / para hazer dedillo: y dos dedos; y tiene mas respecto a tañer de gala / que de mucha musica ni compas.

Els “redobles” són escales que en aquest cas tenen la funció de desenvolupar l’habilitat de les mans. Aquestes escales podien realitzar-se, a principis del segle XVI, de dues maneres: amb la tècnica del “dedillo”, que consistia a pinçar la corda amb un sol dit fent el mateix moviment que polsant amb un plectre, i amb “dos dedos”, que com la pròpia expressió indica consistia en la pulsació alternada de dos dits, el polze i l’índex. Aquesta darrera tècnica també rebia el nom de “figueta”. L’expressió “tañer de gala” es presta a diferents interpretacions. Al nostre entendre fa referència a una interpretació rapsòdica que no té tant en compte la subtileza polifònica o rítmica.



*Transcripció d'un passatge de "redobles"
per a practicar el "dedillo" (Fantasia XII, c. 23-27)*

Del Milà acostuma a indicar el mode de la composició, utilitza una terminologia pròpia per a referir-se a les posicions de l'instrument, a la velocitat de la interpretació i a un tipus de *tempo rubato*. Per exemple, a la *Fantasia II*, que es desenvolupa en els quatre primers trasts, el violista explica que “por estos terminos se da la musica mas facil en la vihuela que por otros”, designant la posició de l'instrument amb el mot *término*. A la introducció de la *Fantasia VII* diu que “[...] quanto mas se tañera con el compas apressurado mejor parecera” i a l'inici dels quaderns quart i cinquè manifesta que:

Para tañerla [la música] con su natural ayre haveys os de regir desta manera. Todo lo que sera consonancias tañerlas con el compas a espacio y todo lo que sera redobles tañerlos con el compas a pressa. y parar de tañer en cada coronado [calderó] un poco.

Per tant, els passatges acòrdics s'han d'interpretar lentament i els escalars, més de pressa. A cada calderó cal aturar-se una mica.

Els quaderns sisè i setè contenen música més difícil (“de mas manos”) i requereixen més destresa. Finalment, al vuitè hi trobem música per a cantar amb acompanyament de viola de mà; és el primer repertori hispànic conegut de música escrita expressament per a veu solista i acompanyament instrumental.

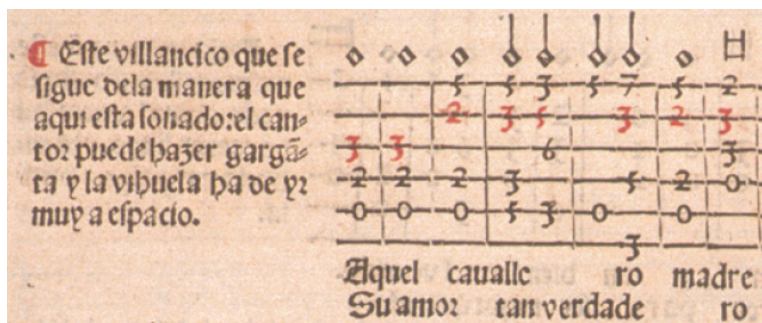


Fig. 6. Villancet *Aquel cavallero madre* (inici).⁸⁹



Transcripció en un instrument afinat en mi

Aquest villancet, com tota la música cantada d'*El Maestro*, està pensat per a què el mateix violista canti i s'acompanyi a si mateix. Lluís del Milà va fer imprimir en negre les xifres que indicaven la part instrumental i en vermell les de la veu, sistema que va ser adoptat pels violistes de mà posteriors. Les indicacions del villancet també expliquen que la línia melòdica cantada es pot ornamentar ("el canto puede hacer garganta"), mentre que l'acompanyament s'ha de tocar lentament ("y la vihuela ha de ir muy a espacio").

L'art de la glossa

No hi ha a casa nostra cap tractat sistemàtic sobre l'art de l'ornamentació com els que es publicaren a Itàlia a mitjan segle XVI.⁹⁰ Però sí que es conserva, en una col·lecció privada, un manuscrit miscel·lani amb 87 fragments d'obres musicals catalanes datades entre 1539 i 1546.⁹¹ El que ens interessa aquí és que el manuscrit conté exemples desenvolupats d'ornamentació renaixentista (bàsicament glosses i divisions) exposades de forma semblant a les dels tractats italians. Sergi

Casademunt i Fiol va analitzar un d'aquests fragments i va arribar a la conclusió que dues terceres parts del seu contingut estaven formades per glosses idèntiques a les d'Ortiz i Ganassi, i la tercera part restant eren variacions de clàusules existents.⁹² Si bé aquest manuscrit encara no s'ha estudiat en profunditat, que nosaltres sapiguem, potser estem davant d'un exemplar supervivent dels apunts de la docència d'algun mestre. En tot cas, demostraria que a Catalunya l'art de la glossa es realitzava de forma semblant a com es feia en altres països, i que les noves maneres i estils instrumentals circulaven amb molta celeritat.

El llibre de guitarra de Joan Carles Amat

Si *El Maestro* de Lluís del Milà fou el primer llibre de música que es va imprimir a la península Ibèrica, *Guitarra española* de Joan Carles Amat (ca. 1572-1642), metge de Monistrol, va ser el primer tractat específic per a aquest instrument.⁹³ La primera edició conservada del llibre és del 1626, però se'n va fer una d'anterior a Barcelona el 1596 o abans. El tractat de Carles Amat va tenir tant d'èxit que es va seguir imprimint fins el segle XIX. La motivació pedagògica del llibre de guitarra ve explicada al pròleg *Al Lector*.

La colera de España ha sido la causa mas principal (discreto Lector) que aya sacado á luz esta obrecilla, porque veo que ninguno es tan flematico como es menester para enseñar el arte de tañer la guitarra, y assi no se maravillen los que deseavan ser instruydos en esta arte, si al cabo de tres dias sus maestros estavan muy cansados de enseñarles, porque nos tiene tan oprimidos à todos los Españoles este humor colerico, que qualquier cosa que emprendamos, por corta que sea nos parece larga. Considerando pues yo la falta que avia en toda esta tierra por no haver algun Autor tratado desto, (alomenos que yo sepa) he querido escribir con este estilo, el modo de templar, y tocar rasgado esta guitarra de cinco [ordres], llamada Española, por ser mas recibida en esta tierra que en las otras, y el modo de poner en ella qualquier tono, para que sirva de maestro, y tambien paraque los discipulos della no estèn sujetos à tanta miseria como es la que nos dà este humor.

Al capítol primer, Joan Carles Amat explica la manera d'afinar la guitarra de cinc ordres, que anomena *espanyola* per diferenciar-la de la guitarra renaixentista de quatre. El seu mètode d'afinació, per octaves, és una mica més complex que el d'equisonàncies, però assegura que és senzill per als que saben cant. De fet,

afirma que “ay hombres que sin saber media solfa, templan, tañen, y cantan, solo con su buen ingenio, muy mejor que aquellos que toda su vida han gastado el tiempo en capillas”, amb què reivindica l'aprenentatge autodidacta de manera molt contundent.⁹⁴

Guitarra española és un tractat radicalment diferent dels de música per a viola de mà o per a instruments de tecla del segle XVI. En lloc d'utilitzar la tabulatura, sistema útil per a escriure música polifònica, Carles Amat inventa un mètode per a xifrar els acords.⁹⁵ Els acords s'han de tocar rascats, “rascados”, en un ordre determinat per acompanyar algunes de les danses de moda de finals del Renaixement i principis del barroc. Dels capítols segon al sisè, el de Monistrol exposa la manera de trobar 12 acords (“puntos”) en l'instrument i amb quins dits de la mà esquerra s'han de formar. Carles Amat explica 24 acords numerant-los de l'1 al 12 i dividint-los en majors (“naturales”) i menors (“bemolados”).

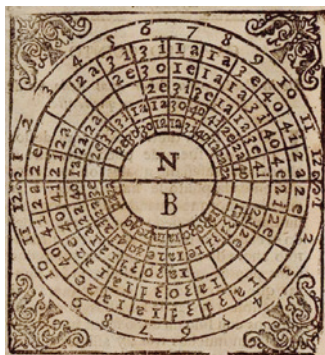


Fig. 7. Joan Carles Amat, *Guitarra española* (176...), p. 16: taula d'acords.⁹⁶

El sistema de Carles Amat permetia tocar qualsevulla dansa en 12 tons diferents “puedense con estos puntos hazer vacas, paseos, gallardas, villanos, italianas, pabanillas, y otras cosas semejantes, por doze partes” i acompanyar amb la guitarra altres instruments musicals. Per a demostrar-ho, al capítol setè explica com es toca un “paseo que anda por aqui comun” pels 12 tons, i també les populars *vaques*. El capítol vuitè mostra una taula per a xifrar música escrita, i la realització d'un acompanyament xifrat amb el seu sistema sobre una composició a tres veus, configurant en realitat un baix continu.

Al segle XVIII es va afegir al llibre de Carles Amat un *Tractat breu* en llengua catalana per als “naturals” que no entenien el castellà.⁹⁷ S'hi tornava a exposar el sistema d'acords, però aquesta vegada amb una taula diferent, molt més entenedora que l'anterior.



Fig. 8. Joan Carles Amat, *Tractat breu* (176...),
p. 41: taula d'acords.⁹⁸

En aquesta segona taula trobem un altre cop l'exposició dels 12 acords majors (1ª, 2ª, 3ª, etc.), i els 12 menors (1ª, 2ª, 3ª, etc.). Les línies horitzontals, com en el cas de la tabulatura, representen els ordres de l'instrument: en aquest cas, el primer ordre era la línia inferior i el cinquè, la superior. Els nombres indiquen el trast que s'ha de trepitjar amb el dit, i els punts dibuixats a la dreta el dit de la mà esquerra que ho ha de fer: un punt per a l'índex, dos per al mig, tres per a l'anular i quatre per al petit. Com es pot veure, el xifrat de Carles Amat per a la "guitarra catalana" és molt racional, car organitza els acords numèricament per quarts ascendents. El *Tractat breu* inclou una nova taula amb les equivalències entre el xifrat numèric de Carles Amat i l'alfabètic que es va fer habitual al barroc.⁹⁹

Els tractats de música teòrica

És natural que els pedagogs de tots els temps elaborin materials de suport a la seva docència. A l'època de què parlem, escrits propis i compilacions de tractats ocuparien les lleixes dels nostres mestres de cant, juntament amb impresos i manuscrits dels autors més prestigiosos que podrien aconseguir.

Alguns dels mestres actius a Catalunya foren també teòrics musicals de rellevància i publicaren importants tractats musicals. Als seus llibres no inclogueren aspectes pedagògics o metodològics de l'ensenyament, sinó que exposaren sistemàticament els diferents elements de l'art musical. Com és lògic, en aquest capítol no podem estudiar tots els tractats de l'àmbit català que es conserven, ni tampoc aprofundir en la vasta teoria musical d'aquell temps. Ens limitarem a

donar un cop d'ull sintètic a alguns dels elements bàsics del llenguatge musical antic, i remetem el lector a la bibliografia que escaigui per a aprofundir en els seus diferents aspectes.

El mestre de cant més notable i prestigiós del nostre període és sens dubte Guillem Molins Despuig / de Podio (ca. 1420-1500), més conegut amb el nom llatinitzat Guillermus de Podio. Guillem Molins fou mestre de cant de la seu de Barcelona el 1446 i cantor, mestre de capella i home de confiança de Joan II a partir del 1461. Deu anys després marxà a la ciutat de Girona, i el 1485 el trobem a València com a mestre de les escoles de cant de la catedral.¹⁰⁰ L'obra fonamental de Guillem Molins és *Ars musicorum* o *Comentariorum musices*, escrita en llatí.¹⁰¹ A més d'aquest tractat imprès, es conserven altres escrits manuscrits de Molins en llatí, castellà i català.¹⁰²

Francisco Tovar (?-1522) visqué a diferents ciutats de la Corona d'Aragó i a Roma. Va ser mestre de cant de la seu de Tarragona del 1510 al 1516 i el 1518 cantor a la catedral de Granada, on esdevingué mestre de capella el 1521. El 1510 publicà a Barcelona el seu *Libro de música práctica* en castellà, obra que mostra una certa influència de Guillem Molins.¹⁰³

Juan Bermudo (ca. 1510-d. 1559) fou un important tractadista conegut sobretot per l'obra *Declaración de instrumentos musicales*.¹⁰⁴ Abans d'aquest tractat en publicà un de menor extensió adreçat a les monges del convent de Santa Clara de Montilla.¹⁰⁵ D'aquest segon llibre, titulat *El arte tripharia*, se'n va fer una traducció parcial al català que s'incorporà a l'*Ordinarium Barcinonense* del 1569.¹⁰⁶

Alguns elements bàsics del llenguatge musical dels tractats de música

Definicions del terme música

Els tractats musicals renaixentistes de més extensió acostumaven a tenir un primer capítol dedicat a les definicions de la música. Aquestes introduccions, gairebé sempre especulatives, servien d'excusa per al desplegament de l'erudició de l'autor. Cites de filòsofs, pares de l'Església i teòrics musicals de prestigi configuraven el marc d'autoritats que tot mestre de cant havia de conèixer. Dels tractats que citem en aquest capítol només l'*Ars musicorum* de Guillem Molins, per la seva extensió i orientació universalista, dedica un primer llibre a les definicions. Entre aquestes trobem la inevitable divisió tripartida de Boeci entre música "mundana, humana i instrumental".¹⁰⁷

Les lletres, veus i signes en el sistema hexacordal

Dins la teoria musical medieval i renaixentista coexistien diferents maneres de designar el que actualment anomenem “notes musicals”. Al sistema atribuït a Ot de Cluny (segle IX), que consistia a assignar una lletra a cada grau de la gamma (a, b, c, d, e, f, g) s’hi varen afegir, al segle XI, les veus o síl·labes de solmització de Guido d’Arezzo (*ut, re, mi, fa, sol, la*). Aquests elements bàsics del llenguatge musical, juntament amb les figures i pauses, eren lògicament els que ocupaven els primers capítols dels tractats.¹⁰⁸



Gamma musical renaixentista amb les lletres odonians

A l’època que estudiem l’espai sonor disponible no s’organitzava en octaves, sinó en mòduls hexacordals anomenats *deduccions*. Les *veus* guidonians designaven els sis “llocs” o graus de les deduccions. La deducció, o hexacord, no era una entitat absoluta, sinó contextual. Dir una deducció era posicionar-la funcionalment dins d’un context melòdic. Les deduccions començaven sempre en C, F o G.

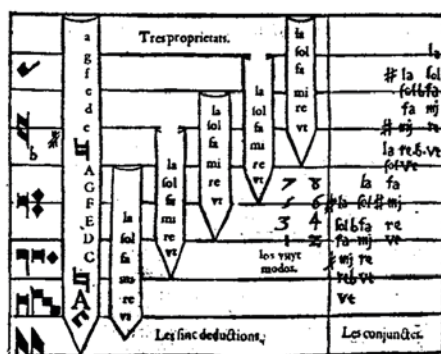


Fig. 9. Sistema de cinc deduccions del cant pla.¹⁰⁹

A la **fig. 9**, extreta de l'*Ordinarium Barcinonense* del 1569, podem apreciar sis tubs verticals. El tub de l'esquerra conté les lletres en ordre ascendent, des de τ (el sol 1 de l'índex francobelga) fins a l'a (la 3). El lector podrà observar que la lletra B ha estat substituïda pel signe de "bequadrat". Aquest fet es deu que B (el nostre si) era un grau mòbil que tenia dues possibilitats: ser a distància de semitò de C (si natural) o de to (si bemoll).¹¹⁰

Els altres cinc tubs representen les cinc deduccions necessàries per al cant pla amb les veus. La suma de la lletra i de les veus generava el *signe*: τ *ut*, *Are*, *Bmi*, *Cfaut*, *Dsolre*, etc. El signe descrivia la posició exacte de la nota en la gamma i la deducció.¹¹¹

Altres elements interessants de la figura són les claus o *senyals*, de fa, do i sol a l'esquerra de les seves respectives lletres i la indicació de les finals dels vuit modes eclesiàstics: els modes 1 i 2 tenen les seves finals regulars a *Dsolre*, els modes 3 i 4 a *Elami*, els 5 i 6 a *Ffaut* i els 7 i 8 a *Gsolreut*.

Les tres *propietats* que indica la imatge en la part superior fan referència a les notes que són a distància de semitò en l'interior de la deducció. Per a Guillem Molins, les propietats eren "els principis de l'art de la música en general".¹¹² La propietat "natural" pertanyia a les deduccions de C, perquè el semitò era entre mi i fa. La propietat "dura" era la de les deduccions de G, perquè el semitò es trobava entre si i do. Finalment, la propietat "molla" era la de la deducció d'F, amb el semitò situat entre la i si bemoll. A la dreta de la figura hi trobem les *conjunctes*. La propietat "molla" era necessària per a evitar la dissonància de tríton i la quinta disminuïda en el discórrer melòdic entre F i B.¹¹³

Aquesta deductio y propietat encara que tinguen resabi de accidentals, son per tots los qui entenen musica posadas en lo genero diathonic y natural, per desterrar la disonancia del *trito*, y *semidia-pente*, intervalls prohibits a tot cant ben ordenat.¹¹⁴

Les deduccions útils per al cant pla eren cinc pel limitat àmbit melòdic del seu repertori. Per a la música polifònica, generalment de més volada melòdica, calien més deduccions.

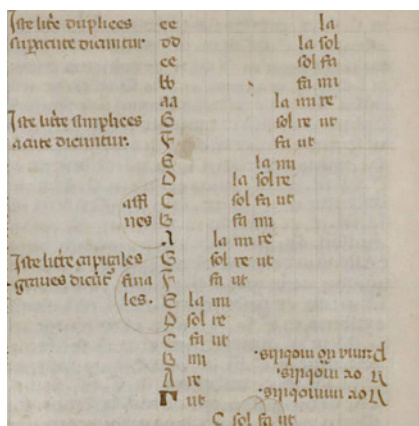
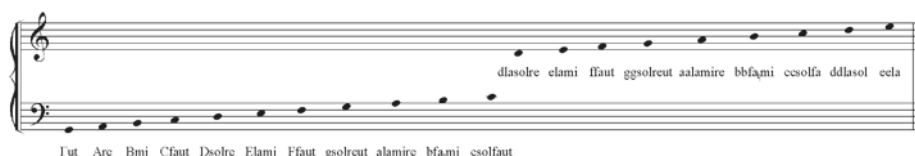


Fig. 10. Sistema de set deduccions.¹¹⁵

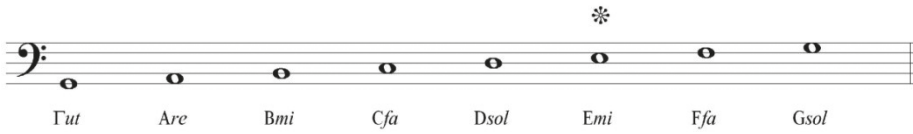
La fig. 10 és similar a l'anterior, però mostra l'ampliació de la gamma fins a ee (mi 4) i dues deduccions més. A més, la gamma es presenta dividida en notes greus (de sol 1 a fa 2), agudes (de sol 2 a fa 3) i sobreagudes (de sol 3 a mi 4).



Transcripció de la fig. 10 amb els seus signes

Les mudances

Quan un cant tenia un àmbit melòdic superior als sis graus de la deducció, els cantants havien de passar mentalment d'una deducció a l'altra a través d'un procediment anomenat *mudança* o *mutació*.¹¹⁶ Aquest procés es feia utilitzant un grau comú entre les dues deduccions que feia de pont, anomenat *conjunctio*. Els signes que només tenien una veu (com ara *I ut* o *Are*) no podien fer mudança. En els signes de dues veus, quan una melodia ascendent arribava a la darrera veu de la deducció, prenia la segona veu. Si la direcció melòdica era descendent es prenia la primera veu de la deducció. Si les deduccions tenien tres veus, la mudança es feia utilitzant les veus extremes.



Exemple de mudança ascendent en deduccions de dos signes

Figures i pauses

Els elements bàsics de l'organització mètrica del so també formaven part dels capítols preliminars. Al segle *xv* les figures i pauses més habituals eren, de major a menor durada, la màxima (*maxima*), la llarga (*longa*), la breu (*brevis*), la semibreu (*semibrevis*) i la mínima (*minima*). El *tactus*, al segle *xv*, normalment es portava a la semibreu, tot i que a finals segle *xvi* la mínima començava a ser la figura que marcava la pulsació. Al segle *xv* també van aparèixer altres figures més curtes, com ara la semimínima (*semiminima*) i la fusa (*fusa*).

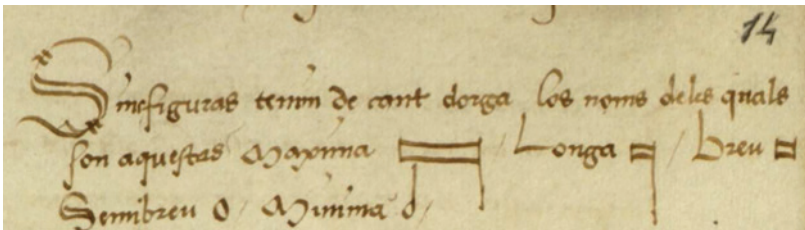
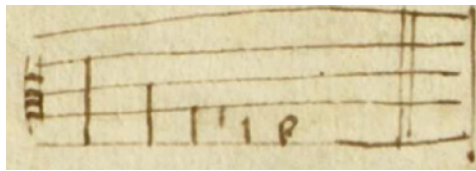


Fig. 11. Guillem Molins, figures i pauses.¹¹⁷



Pauses de màxima, llarga, breu, semibreu, mínima i semimínima, d'esquerra a dreta

L'equivalència d'aquestes figures i pauses era també contextual. El seu valor binari o ternari depenia dels conceptes de "mode", "temps" i "prolació". El mode major era la relació entre la màxima i la llarga. Si el mode major era "perfecte", la

màxima era ternària i, per tant, equivalia a tres llargues. Quan el mode major era “imperfecte”, la màxima era binària i equivalia a dues llargues. El mode menor era la relació entre la llarga i la breu. Si el mode menor era perfecte, la llarga era ternària i al revés, si el mode menor era imperfecte, la llarga era binària. El mateix s’esdevenia amb el concepte de temps, que designava la relació entre la breu i la semibreu, i el de prolació, que es referia a la relació entre la semibreu i la mínima.¹¹⁸



Fig. 12. Guillem Molins, mode, temps i prolació.¹¹⁹

El mode, temps i prolació estaven determinats pel signe de mesura que es trobava al principi d'una composició musical, exactament igual com l'actual l'indicador de compàs. Els signes de mesura bàsics utilitzaven un cercle per a designar la perfecció del temps, i un semicercle per a la seva imperfecció. La presència d'un punt dins el cercle indicava la perfecció de la prolació i la seva absència, la seva imperfecció. El cercle amb tres punts a l'interior indicava el mode major perfecte, i amb un sol punt el mode major imperfecte amb temps perfecte.¹²⁰



Fig. 13. *Guillem Molins, signes de mesura i proporció bàsics.*¹²¹

Altres elements determinaven el valor binari o ternari de les figures. Els conceptes de perfeccionament, alteració o la presència o no de punts de prolongació i separació, així com l'acoloriment de les figures, eren aspectes fonamentals del llenguatge musical del segle ^{xv} que, com les lligadures, anaren caient en desús al segle següent.

Notes

- 1 BONASTRE, Francesc ; CORTÉS, Francesc (coord.). *Història crítica de la música catalana*. Barcelona: Servei de Publicacions de la UAB, 2009, p. 157.
- 2 GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. La música del Renaixement a la Catedral de Barcelona 1450 – 1580, Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1987, p. 171.
- 3 COMES, Pere Joan. "De la mort del reverent senyor canonje Vila y de la sepultura que li fonch feta lo qual era organista de la Seu". En: *Llibre de algunes coses asanyalades*, §42, p. 642.
- 4 PEDRELL, Felip; ANGLES, Higiní. *Els madrigals i la missa de difunts d'en Brudieu*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1921, p. 26 i nota 2.
- 5 SARRET I ARBÓS, Joaquim. *Historia de l'Art Musical en Manresa* (manuscrit), p. 10. Citat per BALLÚS I CASOLIVA, G. (2004). "Cap a una història de la música a Manresa, a partir dels manuscrits inèdits de Joaquim Sarret i Arbós (1853-1935) (I)". *Anuario musical*. Núm. 59 (2004), p. 218.
- 6 PACHECO, Francisco. "Lámina, El maestro Francisco Peraça". En: *El libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones escrito y dibujado por Francisco Pacheco* (manuscrit). Sevilla, 1599.
- 7 GAFFURI, Franchino. *Practica musicae*. Milà: Gulielmum signer Rothomagensen, 1496, detall de la portada del primer llibre. Imatge de domini públic.
- 8 GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. La música del Renaixement a la Catedral de Barcelona 1450 – 1580, Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1987, p. 187-189.
- 9 FÀBREGA I GRAU, Àngel. *La Vida quotidiana a la catedral de Barcelona en declinar el Renaixement : any 1580*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1978, p. 55.
- 10 PAVIA I SIMÓ, Josep. *La Música a la Catedral de Barcelona durant el segle XVII*. Barcelona : Fundació Salvador Vives Casajuana : Dalmau, 1986, p. 216.
- 11 CIVIL, FRANCISCO. "Perspectiva musical de Gerona, de los años 1000 al 1500". *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*. Vol. 25, núm. 2 (1981), p. 12.
- 12 CIVIL, Francisco. "La música en la Catedral de Gerona durante el siglo XVII". *Anuario musical*. Núm. 15 (1960), p. 227.
- 13 GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. La música del Renaixement a la Catedral de Barcelona 1450 – 1580, Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1987, p. 172-173 i nota 49.
- 14 Íb., p. 158-159.
- 15 ANGLES, Higiní. *La Música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya amb la col·laboració de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1988, p. 40-59.
- 16 PAVIA I SIMÓ, Josep. *La Música a la Catedral de Barcelona durant el segle XVII*. Barcelona : Fundació Salvador Vives Casajuana : Dalmau, 1986, p. 203.
- 17 ESTRADA, Gregori. "Introducció". En: CEREROLS, Joan et al. *Joan Cererols*. Barcelona : Monestir de Montserrat, 1981, p. X-XI.
- 18 *Miscel·lània* ("papers solts") de l'Arxiu Capitular de la Catedral de Barcelona. Citat per PAVIA I SIMÓ (1986), p. 225- 226.
- 19 PAVIA I SIMÓ, Josep. "La música a la parròquia de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona durant el segle XVII". *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*. Núm. 48 (1993), p. 120.
- 20 GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. La música del Renaixement a la Catedral de Barcelona 1450 – 1580, Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1987, p. 164-165.
- 21 Íb., p. 166-172.
- 22 Íb., p. 172.
- 23 RUBIO, Samuel. *Historia de la música española 2. Desde el "ars nova" hasta 1600*, Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 29.
- 24 PAVIA I SIMÓ, Josep. *La Música a la Catedral de Barcelona durant el segle XVII*. Barcelona : Fundació Salvador Vives Casajuana : Dalmau, 1986, p. 120.
- 25 GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. La música del Renaixement a la Catedral de Barcelona 1450 – 1580, Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1987, p. 230.
- 26 BRITISH LIBRARY, Ms. Add. 28962, f. 281v. Les capitulacions de la basílica de Santa Maria del Mar de Barcelona del 1587 descriuen l'obligació del mestre de cant de situar-se darrere el cor: "Item sia obligat sempre ques comanara

algun responsori o alleluia ho tracte en lo cor, que haie de assistir darrera dels tals com a mestre, y sempre que hi haia trona, sia un dels qui puiera a la trona per quels puga donar lo punt ho tornar los tals sis desentonaven". Citat per PEDRELL, Felip; ANGLES, Higini (1921), p. 45, nota 2 de la p. 44.

- 27 PEDRELL, Felip; ANGLES, Higini. *Els madrigals i la missa de difunts d'en Brudieu*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1921, p. 26 i nota 2.
- 28 BONASTRE, Francesc. "L'estada del compositor Rafael Coloma a la catedral de Tarragona (1589-91, 1595-1600)". *Recerca musicològica* . Núm. 3 (1983), p. 64.
- 29 PEDRELL, Felip; ANGLES, Higini. *Els madrigals i la missa de difunts d'en Brudieu*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1921, p. 15.
- 30 PAVIA I SIMÓ, Josep. *La Música a la Catedral de Barcelona durant el segle XVII*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana : Dalmau, 1986, p. 170.
- 31 CERONE, Pietro. *El melopeo y maestro. Tractado de Musica Theorica y Practica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Musico ha menester saber...* Nàpols: Iuan Bautista Gargano i Lucrecio Nucci, 1613.
- 32 La influència del tractat de Pietro Cerone (1566 – 1625), com la del de Pablo Nassarre (1650-1730), queda ben palesa a la sàtira *Don Lazarillo Vizcargui. Sus investigaciones músicas con ocasion del concurso a un magisterio de capilla vacante* escrita per Antoni Eximeno i Pujades (1729-1808) i publicada el 1872.
- 33 CERONE, Pietro. *El melopeo y maestro. Tractado de Musica Theorica y Practica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Musico ha menester saber...* Nàpols: Iuan Bautista Gargano i Lucrecio Nucci, 1613, p. 76.
- 34 CERONE, Pietro. *El melopeo y maestro. Tractado de Musica Theorica y Practica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Musico ha menester saber...* Nàpols: Iuan Bautista Gargano i Lucrecio Nucci, 1613, p. 77.
- 35 CERONE, Pietro. *El melopeo y maestro. Tractado de Musica Theorica y Practica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Musico ha menester saber...* Nàpols: Iuan Bautista Gargano i Lucrecio Nucci, 1613, p. 76. Dins les clàusules que regulaven les obligacions del mestre de cant de l'església dels Sants Just i Pastor de Barcelona, aquell "els podia castigar". Vegeu PAVIA I SIMÓ (1993), p. 110.
- 36 CERONE, Pietro. *El melopeo y maestro. Tractado de Musica Theorica y Practica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Musico ha menester saber...* Nàpols: Iuan Bautista Gargano i Lucrecio Nucci, 1613, p. 51.
- 37 CERONE, Pietro. *El melopeo y maestro. Tractado de Musica Theorica y Practica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Musico ha menester saber...* Nàpols: Iuan Bautista Gargano i Lucrecio Nucci, 1613, p. 76.
- 38 CERONE, Pietro. *El melopeo y maestro. Tractado de Musica Theorica y Practica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Musico ha menester saber...* Nàpols: Iuan Bautista Gargano i Lucrecio Nucci, 1613, p. 86.
- 39 CERONE, Pietro. *El melopeo y maestro. Tractado de Musica Theorica y Practica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Musico ha menester saber...* Nàpols: Iuan Bautista Gargano i Lucrecio Nucci, 1613, p. 75.
- 40 ROS-FÀBREGAS. "Pujol, Joan Pau". En: *Grove Music Online*, 2001, consulta 2018. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22540>.
- 41 PAVIA I SIMÓ, Josep. "La música a la parròquia de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona durant el segle XVII". *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*. Núm. 48 (1993), p. 117-123.
- 42 GREGORI I CIFRE, Josep Maria, *La música del Renaixement a la Catedral de Barcelona 1450 – 1580*, Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1987, p. 190.
- 43 PAVIA I SIMÓ, Josep. *La Música a la Catedral de Barcelona durant el segle XVII*. Barcelona : Fundació Salvador Vives Casajuana : Dalmau, 1986, p. 120-121.
- 44 ARXIU HISTÒRIC DE PROTOCOLS DE BARCELONA, Francisco Lentsclà, leg. 8, man. 17, any 1655. Citat per Baldalló (1963), p. 14.
- 45 CIVIL, Francisco. "La música en la Catedral de Gerona durante el siglo XVII". *Anuario musical*. Núm. 15 (1960), p. 227-228.
- 46 GREGORI I CIFRE, Josep Maria, *La música del Renaixement a la Catedral de Barcelona 1450 – 1580*, Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1987, p. 171, notes 41 i 42.

- 47 Íb., p. 194 i nota 94.
- 48 CODINA I GIOL, Daniel. "La Capilla de música de Montserrat a finales del s. xvii. Datos para su historia". En: *Monjes y monasterios españoles : actas del simposium (1/5-IX-1995)*, vol. 1, 1995, p. 799-800.
- 49 CERONE, Pietro. *El melopeo y maestro. Tractado de Musica Theorica y Practica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Musico ha menester saber...* Nàpols: Iuan Bautista Gargano i Lucrecio Nucci, 1613, p. 95-96.
- 50 PAVIA I SIMÓ, Josep. *La Música a la Catedral de Barcelona durant el segle xvii*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana : Dalmau, 1986, p. 121-122.
- 51 GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria, La música del Renaixement a la Catedral de Barcelona 1450 – 1580, Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1987, p. 174 i nota 50.
- 52 GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria, La música del Renaixement a la Catedral de Barcelona 1450 – 1580, Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1987, p. 136-137.
- 53 BONASTRE, Francesc. "L'estada del compositor Rafael Coloma a la catedral de Tarragona (1589-91, 1595-1600)". *Recerca musicològica* . Núm. 3 (1983), p. 61.
- 54 GREGORI I CIFRÉ, JOSEP M. "La nissaga dels organistes Vila i les famílies Vila, Alberch, Ferran i Ferrament de la ciutat de Vic al segle xvi". *Recerca Musicològica*. Núm. 6 (1986), p. 55.
- 55 GREGORI I CIFRÉ, JOSEP M. "La nissaga dels organistes Vila i les famílies Vila, Alberch, Ferran i Ferrament de la ciutat de Vic al segle xvi". *Recerca Musicològica*. Núm. 6 (1986), p. 55.
- 56 GREGORI I CIFRÉ, Josep M. "Renaixement i manierisme". En: BONASTRE, Francesc ; CORTÉS, Francesc (coord.). *Història crítica de la música catalana*. Barcelona: Servei de Publicacions de la UAB, 2009, p. 87-88.
- 57 VENEGAS DE HENESTROSA, Luis. *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*. Alcalá de Henares: Joan de Brocar, 1557. De Pere Alberch es conservava un llibre de *tientos* a la biblioteca de João IV de Portugal, que malauradament s'ha perdut.
- 58 Aquesta interessant capitulació va ser estudiada parcialment per Josep Maria Gregori i Cifré. Totes les nostres cites provenen de la seva publicació. Vegeu GREGORI I CIFRÉ, Josep M. "La docència de l'orgue a la primeria del segle xvii a Girona. Notes per a l'estudi de l'acompanyament continu a Catalunya". *Recerca Musicològica*. Núm. 8 (1988).
- 59 El lector interessat en l'art de fer ornaments sobre les clàusules modals en la música organística del Renaixement hispànic pot consultar el tractat SANTA MARIA, Tomás. *Libro llamado Arte de tañer fantasia*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1565.
- 60 El millor exemple ibèric de música per a orgue ordenada pedagògicament, dins el període que ens ocupa, és el *Libro de tientos y discursos de música pràctica y teórica de organo, intitulado Facultad orgánica* de Francisco Correa de Arauxo, publicat a Alcalá de Henares el 1626.
- 61 GREGORI I CIFRÉ, Josep M. "La docència de l'orgue a la primeria del segle xvii a Girona. Notes per a l'estudi de l'acompanyament continu a Catalunya". *Recerca Musicològica*. Núm. 8 (1988), p. 136.
- 62 KREITNER, KENNETH. "Minstrels in Spanish churches, 1400-1600". *Early Music*. Vol. XX, Núm. 4 (1992), p. 533.
- 63 *Deliberacions*. Plec Consellers. Arxiu de la Seu de Manresa, 1538. *Llibre de Resolucions del Capítol*. Arxiu de la Seu. Cita recollida per SARRET I ARBÓS, Joaquim, p. 19-20, i per BALLÚS CASÓLIVA, Glòria. *La Música a la col·legiata basilica de Santa Maria de la Seu de Manresa: 1714-1808*. Tesi doctoral, UAB, 2004, p. 164.
- 64 ARXIU HISTÓRIC DE LA CIUTAT, Ms. B157, p. 2-3. Citat per ROS-FÀBREGAS, Emili. "Music and ceremony during Charles V's 1519 visit to Barcelona". *Early Music*. Vol. 23, núm. 3(1995), p. 384.
- 65 GREGORI I CIFRÉ, GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria, La música del Renaixement a la Catedral de Barcelona 1450 – 1580, Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1987, p. 222-223.
- 66 BONASTRE, Francesc. "L'estada del compositor Rafael Coloma a la catedral de Tarragona (1589-91, 1595-1600)". *Recerca musicològica* . Núm. 3 (1983), p. 60.
- 67 PAVIA I SIMÓ, Josep. *La Música a la Catedral de Barcelona durant el segle xvii*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana : Dalmau, 1986, p. 297.
- 68 BONASTRE, Francesc. "L'estada del compositor Rafael Coloma a la catedral de Tarragona (1589-91, 1595-1600)". *Recerca musicològica*. Núm. 3 (1983), p. 67. La dada és interessant, però Francesc Bonastre pensa que aquest fet segurament va ser un cas aïllat.
- 69 ESTRADA, Gregori. "Introducció". En: CEREROLS, Joan et al. *Joan Cererols*. Barcelona : Monestir de Montserrat, 1981, p. X-XII.

- 70 CODINA I GIOL, Daniel. "La Capilla de música de Montserrat a finales del s. xvii. Datos para su historia". En: *Monjes y monasterios españoles : actas del simposium (1/5-IX-1995)*, vol. 1, 1995, p. 793-794. Evidentment, alguns monjos tocaven més d'un instrument. A la p. 797, nota 11, P. Codina també explica que en les llistes de monjos de Montserrat dels segles xvi i hi havia antics escolans destres en instruments musicals, sense comptar l'orgue.
- 71 Una crònica del segle xvii explica una anècdota interessant de l'arribada del general dels Franciscans, Bernardino d'Arezzo al monestir de Montserrat: «Llegado al Superior del monasterio [...] el aviso que el p. Genera se acercaba, mandó tocar todas las campanas [...] e iban acompañadas del sonido de unos instrumentos de madera, como trompetas de clases diferentes, muy usadas en España, llamadas claramías, dulçenas y baxones. A las puertas del monasterio encontramos al p. Superior, acompañado de gran número de monjes y cuatro jovencillos con sotana, que tocaban dichos instrumentos con dulece melodía, esperando todos al p. General». Citat per CODINA I GIOL, Daniel. "La Capilla de música de Montserrat a finales del s. xvii. Datos para su historia". En: *Monjes y monasterios españoles : actas del simposium (1/5-IX-1995)*, vol. 1, 1995, p. 795, nota 10. Pel que fa als instruments musicals en la iconografia montserratina, vegeu ESTEVE, Vanessa. "Instrumentos musicales en las representaciones de la Virgen de Montserrat". *Revista de musicología*. Vol. 32, núm. 2 (2009), p. 269-285.
- 72 MUSEU DE MONTSERRAT, N. R. 200.271.
- 73 GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *La Música medieval en España*. Kassel : Reichenberger, 2001, p. 222-224.
- 74 *Llibre de Resolucions del Capítol. Arxiu de la Seu*. Cita recollida Cita recollida per SARRET I ARBÓS, Joaquim, [p. 7b], i per BALLUS CASOLINA, Glòria. *La Música a la col·legiata basilica de Santa Maria de la Seu de Manresa: 1714-1808*. Tesi doctoral, UAB, 2004, p. 184. Tot i que aquesta cita queda fora del nostre marc cronològic creiem que reflecteix un fet comú al Renaixement i al barroc: que els ministrils sovint tingueren més d'un ofici.
- 75 CENTRE DE DOCUMENTACIÓ DE L'ORFEO CATALÀ, E:Boc OA_0032.
- 76 CASTIGLIONE, Baldassarre. *El cortesano*. Traducción de Juan Boscán. Madrid: Cátedra, 2003, p. 187.
- 77 CASTIGLIONE, Baldassarre. *El cortesano*. Traducción de Juan Boscán. Madrid: Cátedra, 2003, p. 225-226.
- 78 KNIGHTON, Tess. "La representació de la música al context domèstic de l'Edat Moderna a Barcelona". *Quadrivium*. Núm. 7 (2016), p. 26-27.
- 79 KNIGHTON, Tess. "La representació de la música al context domèstic de l'Edat Moderna a Barcelona". *Quadrivium*. Núm. 7 (2016), p. 27.
- 80 MILÀ, Lluís del. *Libro de música de vihuela intitulado El maestro*. València: Francisco Díaz Romano, 1535-36. La viola de mà, en castellà *vihuela*, és un instrument de corda pinçada que té el seu origen en terres valencianes i aragoneses al segle xv, i s'estén després a la resta de territoris hispànics i a Itàlia. A efectes d'afinació i repertori és l'equivalent del llaüt.
- 81 GRIFFITHS, John. "Juan Bermudo, Self Instruction and the Amateur Instrumentalist". En: *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*. Bloomington: Indiana University Press, 2010. p. 126.
- 82 MILÀ, Lluís del. *Libro de música de vihuela intitulado El maestro*. València: Francisco Díaz Romano, 1535-36, f. iiii.
- 83 MILÀ, Lluís del. *Libro de música de vihuela intitulado El maestro*. València: Francisco Díaz Romano, 1535-36, f. iiii.
- 84 Altres violistes de mà hispànics, com ara Enríquez de Valderrábano (1547) recomanaven afinar de la mateixa manera.
- 85 Cal destacar que el tipus de tabulatura utilitzat per Lluís del Milà és diferent del que finalment s'acabaria utilitzant a Espanya i a Itàlia.
- 86 Imatge de domini públic.
- 87 MILÀ, Lluís del. *Libro de música de vihuela intitulado El maestro*. València: Francisco Díaz Romano, 1535-36, f. vi.
- 88 Les clàusules són els llocs, o notes, on es poden fer les cadències de cada mode. Lluís del Milà, com molts músics pràctics de l'època, anomena to el mode.
- 89 Imatge de domini públic.
- 90 Sylvestro Ganassi té dos tractats cabdals per a l'escatiment de l'art de l'ornamentació al Renaixement: *Opera intitulada Fontegara* (Venècia, 1535) i *Regola Rubertina* (Venècia, 1542). També va escriure un tractat importat Diego Ortiz (*Tratado de glosas*, Roma, 1553).
- 91 Aquest manuscrit ha estat estudiat per Sergi Casademunt i Fiol. Vegeu CASADEMUNT I FIOI, Sergi. "Un manuscrit català inèdit del segle XV [sic]". *Recerca musicològica*. Núm. 3 (1983), p. 39-58.
- 92 CASADEMUNT I FIOI, Sergi. "Un manuscrit català inèdit del segle XV [sic]". *Recerca musicològica*. Núm. 3 (1983), p. 49.

- 93 AMAT, Joan Carles. *Guitarra española de cinco órdenes...* Lleida: Vda. Anglada i Andreu Llorens, 1626. Per a la redacció d'aquest apartat hem consultat l'edició publicada a Girona per Joseph Bró, ca. 1761 (edició facsimilar a cura de Monica Hall, Monaco: Editions Chantarelle, 1980). No hem pogut consultar cap edició anterior al 1701.
- 94 AMAT, Joan Carles. *Guitarra española de cinco órdenes...* Lleida: Vda. Anglada i Andreu Llorens, 1626. Per a la redacció d'aquest apartat hem consultat l'edició publicada a Girona per Joseph Bró, ca. 1761, p. 3 (edició facsimilar a cura de Monica Hall, Monaco: Editions Chantarelle, 1980).
- 95 El llibre de Joan Carles Amat es va publicar 10 o 20 anys abans que el de Girolamo de Montesardo (*Nuova invention d'intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagnuola senza numeri e note*, Florència, 1606) a qui durant força temps es va atribuir la invenció del xifrat dels acords.
- 96 BIBLIOTECA DE CATALUNYA, M 2206.
- 97 HALL, Monica. "Introduction". En: CARLES I AMAT, J. *Guitarra española (c. 1761) : complete facsimile edition*. Monaco: Chanterelle, 1980.
- 98 BIBLIOTECA DE CATALUNYA, M 2206.
- 99 La darrera taula no es pot atribuir a Joan Carles Amat, ni tampoc el darrer capítol del *Tractat breu* que fa referència a la bandola de sis ordres, instrument que no apareix al títol del tractat del 1626.
- 100 Per a una biografia completa de Guillem Molins, vegeu VILLANUEVA SERRANO, Francesc (2015), *Guillem de Podio (*1420c; †1500): Estudi biogràfic crític, entorn musical a la cort de Joan II d'Aragó i l'obra Enchiridion de principiis musicæ discipline contra negantes illa et destruentes*, Tesi doctoral. Universitat Politècnica de València.
- 101 MOLINS DESPUIG, Guillem [Guillermus de Podio i Guillem Despuig]. *Ars musicorum*. València: Peter Hagenbach i Leonhardt Hutz, 1495. Edició facsimilar, Madrid : Joyas Bibliográficas, 1976. (Viejos libros de música; 4).
- 102 Els manuscrits de Guillem Molins són l'*Enchiridion de principiis musicæ discipline contra negantes illa et destruentes*, en llatí, conservat al Museo Internazionale e Biblioteca della Musica de Bolonya amb el topogràfic A.71 (olim. 159). Un manuscrit en castellà i llatí que comença dient *Cinco son las figuras de canto de órgano*, inclòs en el mateix manuscrit que l'*Enchiridion* (p. 191-207). Aquest text va ser transcrit per ANGLES, Higiní. "La notación musical española de la segunda mitad del siglo XV. Un tratado desconocido de Guillermus... de Podio". *Anuario musical*. Núm. 2 (1947), p. 151-173. També és de Guillem Molins un manuscrit en català que comença *Sinc figuras tenim de cant d'orga*, que es conserva a la Biblioteca de Catalunya amb el nom *Miscel·lània de tractats musicals i el topogràfic M 1325* (fol. 14-19). Finalment, s'atribueix a Molins un manuscrit castellà que té com a començament *Canto es movimiento de voces concordantes i que és al mateix manuscrit que l'Enchiridion* (p. 266-276).
- 103 TOVAR, Francisco. *Arte de música pràctica*. Barcelona: Johan Rosebah, 1510. Edició facsimilar. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976. (Viejos libros de música; 6).
- 104 BERMUDO, Juan. *Declaracion de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León, 1555.
- 105 BERMUDO, Juan. *Comiença el arte tripharia...* Osuna: Juan de León, 1550.
- 106 De fet l'*Ordinarium Barcinonense*. Barcelona: Claudi Bornat, 1569, conté una traducció literal dels 11 primers capítols de l'*Arte tripharia* i més lliure de dos capítols més, amb notables referències a l'*Ars musicorum* de Guillem Molins. Vegeu ESTER-SALA, Maria A. "Difusió en català de l'obra de J. Bermudo a l'*Ordinarium barcinonense* de 1569". *Recerca musicològica*. Núm. 5 (1985), p. 13-43.
- 107 *Triplitem esse musicam. mundanam videlicet. Humanam et instrumentalem antiqui dicerunt*. Molins (1495), f. v. La "música mundana", segons la tradició boeciana, és la que produeixen els elements còsmics, com ara els astres en el seu moviment, el pas de les estacions o l'harmonia dels quatre elements. La "música humana" fa referència a l'equilibri entre el cos i la ment i a l'harmonia interna de les "parts de l'ànima", segons Aristòtil dividida en una part racional i una irracional. La "música instrumental" és l'única de la triple divisió boeciana que remet a la realitat sonora de les veus i dels instruments. Vegeu BOETHIUS, Anicius Manlius Severinus. *De Institutione Musica*, I, 2.
- 108 Sobre les "lletres" i les "veus", vegeu MEEÛS, Nicolas. "Vox et Litera dans la théorie musicale médiévale". En: *Les vocabulaires de la voix: les intraduisibles*, 1997, p. 1-7.
- 109 ESTER-SALA, Maria A. "Difusió en català de l'obra de J. Bermudo a l'*Ordinarium barcinonense* de 1569". *Recerca musicològica*. Núm. 5 (1985), p. 29.
- 110 Normalment aquesta mobilitat es donava en els graus aguts, no en els greus. És per això que a l'esquerra de la B que equival al nostre si 2 hi ha dibuixats el bemoll i el sostingut, però aquestes alteracions no apareixen al costat del si 1, car aquest grau de la gamma només podia estar a distància de semitò de C.
- 111 Per als sistemes tetracordal i hexacordal a l'edat mitjana i al Renaixement, vegeu ELLSWORTH, Oliver. "The Origin of the Coniuncta: A Reappraisal". *Journal of Music Theory*. Vol. 17 (1973), núm. 1, p. 86-109. POWERS, Harold ; WIERING,

- Franz. "Mode, §II: Medieval modal theory". En: *Oxford Music Online–Grove Music Online*. 2001. CROCKER, Richard L. "Hermann's Major Sixth". *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 25 (1972), núm. 1, p. 19-37.
- 112 MOLINS DESPUIG, Guillem [Guillermus de Podio o Guillem Despuig]. *Enchiridion de principiis musicae discipline...* títols 15-20. Citat per VILLANUEVA (2015), p. 441.
- 113 Aquests dos intervals, que coincideixen en altura en el temperament igual, no ho feien en els temperaments pitagòric o mesotònic.
- 114 *Ordinarium Barcinonense* cap. IV. ESTER-SALA, Maria A. "Difusió en català de l'obra de J. Bermudo a l'*Ordinarium barcinonense* de 1569". *Recerca musicològica*. Núm. 5 (1985), p. 33.
- 115 Tractat musical anomenat *De canendi scientia* (segles xiv-xv). Biblioteca de Catalunya, M 833, p. 54.
- 116 Sobre la mutació, Francisco Tovar deia: "Y así mutança es ayuntamiento de dos voces iguales de diversas propi- edades en un son una voz por subir otra por bajar". TOVAR, Francisco. *Libro de música práctica*. Barcelona: Johan Rosebach, 1510. Edició facsimilar, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976. (Viejos libros de música; 6), XVII, 5.
- 117 *Miscel·lània de tractats musicals*, Biblioteca de Catalunya, Ms 1325, p. [14] i [18v].
- 118 Per a tots els aspectes relacionats amb la notació de la música polifònica, vegeu el manual clàssic de APEL, Willi. *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*. Cambridge: The Mediaeval Academy of America, 1953.
- 119 *Miscel·lània de tractats musicals*, Biblioteca de Catalunya, Ms 1325, p. [14v].
- 120 Per a tots els aspectes relacionats amb la mesura i proporcionalitat, vegeu DEFORD, Ruth I. *Tactus, Mensuration, and Rythm in Renaissance Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- 121 *Miscel·lània de tractats musicals*. Biblioteca de Catalunya, Ms 1325, p. [19v].