

CAPÍTOL 3



L'ensenyament musical a Catalunya al segle XVIII

AUTOR

Xavier Dauffí i Rodergas

Professor associat de Musicologia de la UAB



L'ensenyament musical a Catalunya al segle XVIII

Xavier Dauí i Rodergues

Introducció

Una primera qüestió que cal considerar abans d'abordar l'estudi de l'ensenyament musical a Catalunya al segle XVIII és la de determinar en quins tipus de centres rebien la seva formació els aspirants a músics d'aquell moment. El cert és que no s'ha conservat pràcticament cap documentació sobre possibles escoles o acadèmies musicals (tal com les entendríem avui dia) d'aquell període. De fet, la primera referència que es conserva sobre la creació d'un estudi públic de música a Barcelona (i ja s'aprofundirà més endavant sobre aquest punt) és de principis dels anys vint del segle XIX. Fora d'aquest, no sembla que a la Catalunya del set-cents s'hagués organitzat cap altre centre, més o menys públic, d'ensenyament musical. L'única institució que en aquells anys exercia una funció docent era la capella de música que, d'altra banda, en l'àmbit català, estava vinculada únicament a l'Església. El seu mestre, i ja veurem que això estava clarament determinat en els pactes signats en el moment de la presa de possessió del càrrec o en els estatuts de les pròpies capelles, era el responsable de la formació, general i musical, dels nens que hi cantaven.

Aquesta situació descrita porta a plantejar-se altres qüestions que, tot i que potser són alienes a la temàtica que ens ocupa, encara que només sigui d'una manera tangencial, cal considerar. Se sap que molts dels músics que rebien la seva formació en aquests centres eclesiàstics arribaven a ocupar càrrecs en altres capelles destacades de la Península, igualment vinculades a l'Església. Aquest fet explicaria clarament on i com, els músics d'església, feien el seu aprenentatge professional. Sembla una progressió lògica que els futurs músics i compositors continuessin vinculats al tipus de capelles que els haurien donat la instrucció. Però això porta a preguntar-se si, als esmentats centres, aquesta formació musical només es donava als professionals que pretenien centrar la seva carrera en l'àmbit de l'Església. És a dir, els músics que finalment optarien per ingressar

en una capella cortesana (òbviament, en aquest cas, no pas a Catalunya) o per convertir-se en compositors d'òpera, on realitzaven els seus estudis? Malauradament, no hi ha una resposta satisfactòria i definitiva per a aquesta pregunta. Pel que fa a Catalunya, ja s'ha dit més amunt, no es coneixen altres institucions on es portés a terme algun tipus d'ensenyament musical. És lògic pensar, doncs, que la major part dels compositors catalans començarien els seus estudis en alguna d'aquestes capelles vinculades a l'Església i, més endavant, segons les preferències individuals de cadascun d'ells, podrien traslladar-se a altres llocs per continuar la seva formació i especialitzar-se en altres gèneres no religiosos. Així, resultava obligat, per exemple, per a qualsevol compositor que volgués dedicar-se a la música operística, viatjar a la península Italiana. I, en efecte, aquesta era una manera habitual de procedir a l'època. Un exemple en seria el cas de Domènec Terradellas, que hauria iniciat la seva instrucció musical a la catedral de Barcelona, probablement sota el mestratge de Francesc Valls, però que ben aviat es traslladaria a Nàpols per continuar els seus estudis al conservatori dels Poveri di Gesù Cristo, on finalment es formaria amb Francesco Durante. Al costat d'aquests, altres compositors, seguint un camí del tot diferent, optaven per preparar-se i oposar en alguna de les moltes capelles que hi havia repartides per tot el territori català per obtenir-hi algun càrrec. La major part d'aquests músics, demés, seguien igualment la carrera eclesiàstica, per la qual cosa, molts mestres de capella del país eren clergues o preveres. Aquest fet, certament, determinaria d'una manera força clara el tipus de repertori conreat per aquests compositors que, bàsicament, era religiós.

Davant d'aquest panorama, caldrà determinar una sèrie d'elements que permetin aprofundir en l'estudi de l'ensenyament musical a la divuitena centúria a Catalunya. Per entendre la manera com aquest s'organitzà i sobre quines bases se sustentà, poden considerar-se tres eixos bàsics: la tasca dels mestres de capella, els tractats de temàtica musical i la fundació del primer estudi públic de música a Barcelona. La interacció de cadascun d'aquests aspectes proporcionarà una visió força acurada de la qüestió. Pel que fa al primer punt, caldrà centrar l'atenció en els documents que signaven els mestres de capella quan prenen possessió del càrrec i on s'especificaven les seves obligacions. Igualment, seran útils els reglaments de funcionament que elaboraven els responsables de les capelles. S'observarà que, d'entre la diversa varietat d'incumbències, hi ha, d'una manera força constant, la d'instruir musicalment els nens del cor, dels quals, d'altra banda, s'especificava clarament que el mestre n'havia de tenir cura. Tot i que la documentació no aporti gaire informació sobre aquesta qüestió, resultarà sens dubte prou significativa i vindrà a demostrar que el mestre de capella exercia una funció docent. L'apartat més interessant, no obstant això, serà potser el que farà referència als tractats de música. Aquests llibres propor-

cionaran una visió molt clara de què i de com s'ensenyava. Donaran a conèixer què es considerava que havien de saber els músics i compositors del segle XVIII i de quina manera ho aprenien. Finalment, caldrà dedicar unes paraules a una de les darreres aportacions de Francesc Bonastre: la creació, per part dels músics de la capella de la catedral de Barcelona, d'una acadèmia musical que hauria de donar ensenyament gratuït als pobres.

Els mestres de capella i la seva funció docent

Ja s'ha indicat al primer paràgraf de la secció anterior que la capella de música va ser, a la Catalunya del set-cents, la institució que es va encarregar de proporcionar la instrucció necessària als futurs músics del país. No es conserva documentació que pugui donar a conèixer l'existència d'altres tipus de centres que exercicin una funció semblant. És per aquest motiu que caldrà centrar-se en aquestes capelles i, molt especialment, en els seus mestres, a l'hora d'intentar bastir un panorama que mostri la situació de l'ensenyament musical a casa nostra. Si a l'entorn de la capella de música, realment, es va teixir una organització docent, i ja es veurà a les pàgines següents que certament així va ser, es pot afirmar que l'ensenyament musical institucionalitzat no va quedar limitat únicament a la capital, sinó que es va escampar per tot el territori, fet que va permetre que molts nens de tot el país tinguessin accés a una més o menys sòlida formació musical. Cal recordar que una gran quantitat d'esglésies repartides per tot Catalunya van posseir capella musical; i en totes, entre les diferents obligacions del mestre, hi havia la donar instrucció, musical i general, als nens del cor.

No obstant això, no resulta una tasca fàcil intentar bastir la història de les capelles musicals com a centres docents. Se sap, perquè està documentat, que una de les funcions dels mestres de capella fou la d'instruir els nens del cor, però no es conserva, de manera general, informació que expliqui com s'organitzaven les classes. Podem saber que es feien, però desconexim com es portaven a la pràctica. Resulta plausible pensar que en algunes capelles importants el mestre hagués tingut el suport de diversos ajudants que el suplissin en les seves tasques docents o que, si més no, el complementessin. Si això fos així, en aquests casos, es podria parlar tal vegada d'una petita acadèmia de música amb una organització més o menys clara. Però d'altra banda, en esglésies més petites, la situació devia ser diferent i només seria el mestre de capella qui s'encarregaria de la docència. Considerant la documentació que tenim actualment a l'abast, no és possible resoldre satisfactòriament i de manera definitiva aquests dubtes.

Caldrà espigolar la informació que permeti entendre la funció docent de les capelles de música d'entre la documentació que s'elaborà per deixar constància

dels pactes que s'establiren entre el mestre de capella i el capítol en el moment de la presa de possessió d'aquell. S'observarà que, de manera general i com una constant, entre les obligacions del mestre hi havia la d'ensenyar música als nens del cor. No és aquest ni el lloc ni el moment d'emprendre un estudi pormenoritzat que aprofundeixi en els pactes signats pels mestres de totes les capelles catalanes; n'hi haurà prou de prendre'n, com a mostra, només alguns exemples. Alguns exemples, d'altra banda, que permetin certificar que l'existència d'aquests centres d'ensenyament estaven repartits per tot el país i al llarg de tot el set-cents. Un primer document procedent de Figueres¹ mostrarà que la funció docent dels mestres de capella no va aparèixer de cop al segle XVIII, sinó que ja era del tot habitual a la centúria anterior. El 1601 comencen els tràmits per patrocinar la fundació d'un benefici adscrit al magisteri de cant a l'església parroquial de Sant Pere de l'esmentada localitat.

Entre els compromisos que es preveuen que haurà de prendre el futur mestre de capella, el tretzè diu: "Item dit mestre sie tingut y obligat a tenir studi públic de cant cada dia en lo cor de dita sglésia ho en altre lloc ydoneo e ensanyar a quisevulla apendre a lo menos de tres ho quatre hores pagant cadahú per cant pla quatre sous, per cant d'orga vuit sous per mesada".² Resulta interessant aquesta cita perquè sembla palesar que a Figueres, a principis del segle XVII, el mestre de capella no limitava la seva funció docent únicament als membres del cor, sinó que estava obert a qualsevol que volgués aprendre música. S'indica, així mateix, el cost de les classes.

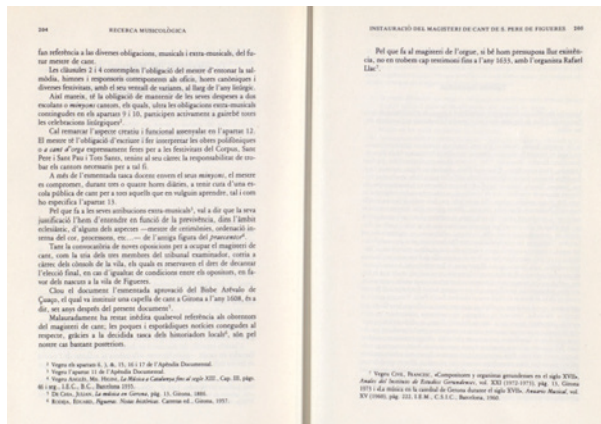
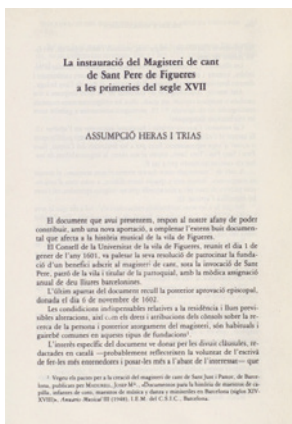


Fig. 1. Assumpció Heras i Trias, "La instauració del magisteri..." -

Un altre exemple el proporciona el document del 1733 que recull els estatuts de la capella de la seu de Vic. En el seu primer article s'indica el següent:

Que lo Mestre de Capella invigile ab tot cuydado en l'enseñantsa y educació dels miñons que tindrà o buscarà per lo estudi de cant, singularment dels corers morats porque uns y altres servescan ab major utilitat en les funcions de la Iglésia. Y en lo cas de tenir algun d'ells la veu a propòsit tindrà lo Mestre cuydado de denunciar-los als Senyors Canonges Thesorers, y estos al Molt Illustre Capítol, porque segons sos mèrits los proveirà de cotas moradas o blavas. Y si l'haura perduda cuydar de fer-los apendrer d'algun instrument al que més s'inclinaren, y al més útil per la Iglésia, donant-ne, així mateix, part als Senyors Canonges Thesorers.³

En aquest cas, el mestre de capella ha d'ensenyar música als nens del cor, però també, quan arribin a l'edat del canvi de veu, ha de procurar, per tal d'assegurar el seu futur professional, que aprenguin a tocar algun instrument. Aquesta idea també s'observa, més clarament, a les ordinacions de catedral de Girona de l'any 1735. En un document més extens i més complex que l'anterior, en els articles 10, 11, 12, 14 i 15 s'especifiquen les obligacions del mestre de capella en relació amb els nens del cor. Ha de tenir cura d'ells en tots els aspectes: “*Item* està lo Mestre encarregat dels minyons, als quals deurà educar, ensenyar i alimentar, lo que executarà ab molta aplicació, prudència i Caritat, fent-se càrrech que dependexen las Capellas de l'acert d'est cuidado”.⁴ També serà la seva responsabilitat ensenyar-los doctrina, que freqüentin els sagraments i que tinguin bons costums. I, més concretament: “[...] per lo lluhiment de la Capella, los exercitarà en llegir ab perfecció, los ensenyarà d'un y altre Cant, y de Contra-punt, a fi que pugan executar todas las funcions ab destresa y perfecció, fent-se càrrech que las faltes d'aquells se li imputaran y que d'ellas serà responsable”.⁵ A Girona, igual com s'ha vist que passava a Vic, també es preocupen de l'educació futura dels nens: “*Item* per prevenir de dits minyons, havent perduda la veu, tinguin habilitat, procurarà lo Mestre averiguar les inclinacions a quals Instruments s'encaminen, y a proporció d'ellas farà sien ensenyats per aquells Individuos de la Capella que seran destinats per dits instruments, los quals estan encarregats de dita ensenyaça per los edictes del Benefici que ocupan”.⁶

El mes de gener del 1774 Francesc Queralt és nomenat mestre de capella de la catedral de Barcelona.⁷ Per prendre possessió va haver de signar, davant de notari, les obligacions que comportava el càrrec. Igual com els seus col·legues, Francesc Queralt també va haver tenir cura de l'educació de quatre escolans. L'article tres dels pactes signats diu: “It. Que dit Mestre deu tenir cuidado de enseñar o fer

enseñar als 4 Miñons de Cota Morada los que aniran en la Casa el Magisteri pera prendre Cant de Orga".⁸ Queda clar que una de les obligacions de Francesc Queralt era la d'encarregar-se de l'educació musical dels nens del cor i, en cas que no pogués ell mateix impartir les classes havia de buscar algú que ho pogués fer. Segons s'especifica, el que s'havia d'ensenyar a aquests nens era cant d'orgue, és a dir, a cantar música polifònica.

Aquests pocs exemples aportats a les línies precedents han de servir només com a mostra del fet que els mestres de capella de tot el país exercien, entre d'altres, una funció docent. La documentació que actualment es coneix, no obstant això, no permet un coneixement més profund de la situació. No es pot determinar quina metodologia empraven els mestres de capella (o les persones que aquests haurien designat) per portar a terme aquesta tasca, tot i que resulta versemblant creure que cadascun d'ells exerciria la docència d'una manera personal; certament, no hi havia marcades unes línies pedagògiques comunes, o almenys no es pot afirmar que això fos així d'acord amb la documentació conservada. Tanmateix, sí que és possible saber què aprenien els futurs mestres de capella; aquesta informació la donen les diverses obres teòriques de música que es van escriure durant aquest període.



Fig. 2. Portada del llibre de Xavier Daufí

Els tractats de música

Un estudi dels tractats teòrics catalans sobre música del segle XVIII i principis del XIX ha de permetre una visió acurada de com s'entenia i es practicava la docència musical al nostre país. Caldrà centrar l'atenció en una sèrie d'obres publicades o manuscrites en el lapse de temps indicat i que presumiblement haguessin tingut una influència més o menys remarcable a Catalunya. Es pretén fer un repàs general de la situació, no pas un estudi pormenoritzat, raó per la qual el present apartat es desenvoluparà en funció d'una selecció de tractats sobre diverses temàtiques que permeti, finalment, una panoràmica de l'estat de la pedagogia musical a Catalunya a la divuitena centúria i els primers anys del vuit-cents. S'aporten quatre obres: *Fragmentos músicos. Caudalosa fuente gregoriana en el arte de canto llano* (1739),⁹ del P. Fr. Bernat Comes i de Puig; *Mapa armónico práctico* (1742),¹⁰ de Francesc Valls; *Tratado de la sinfonía* (1801),¹¹ d'Antoni Ràfols; i *La melopea desconocida*,¹² de Melcior Juncà. En el seu conjunt, s'aborden qüestions ben diferents que convenen, d'una manera o d'una altra, als aspirants a músics i compositors. Així, el llibre de Bernat Comes aprofundirà en el coneixement del cant gregorià, encara considerada una peça clau en la música de l'Església al segle XVIII. Aquesta obra s'adreçava clarament als xantres que s'havien de fer càrrec dels cors que interpretaven el cant pla. L'importantíssim llibre de Francesc Valls, per la seva banda, és un tractat de composició que, al mateix temps, proporciona una gran quantitat d'informació que explica com era i com s'entenia la música de mitjans del segle XVIII. El *Tratado de la sinfonía*, una obra d'un caire clarament conservador, pretén ser un estudi estètic sobre la música instrumental de l'època (resulta interessant observar què s'entenia a l'època per simfonia). Finalment, el manuscrit de Melcior Juncà és un tractat especulatiu que se centra en els sons enharmònics i de com aquests es podien incorporar en la música del seu temps (com ja es veurà, l'autor considera els sons enharmònics aquells que se situen entre una nota natural i la seva nota cromàtica superior, o entre una nota cromàtica i la diatònica que es troba a continuació). Aquesta varietat de temàtiques posa clarament de manifest quins coneixements creien els mestres que havien d'assolir els futurs músics i també de quina manera calia transmetre'ls. S'observarà que aquests tractats tenien una evident funció pedagògica i que, en molts casos, es preveia la presència d'un professor (és a dir, no eren, en principi, obres dirigides a autodidactes). Els mateixos autors indicaven amb claredat que els seus tractats havien de servir per a la formació dels nous músics.

La primera obra referenciada al paràgraf anterior és del religiós franciscà Bernat Comes i de Puig. Segons informa ell mateix en el títol del seu tractat, l'autor era, al moment de la publicació del llibre, mestre de cor jubilat al convent de Sant

Francesc de Barcelona. El fet que indiqui la seva qualitat de jubilat fa pensar que es tracta d'una obra de maduresa, escrita cap al final de la seva vida. En el seu llibre, l'autor recollirà tota l'experiència acumulada en els diversos anys d'exercici de la seva professió al cor del convent de Sant Francesc. Creu que el seu deure és transmetre tot aquest coneixement als músics joves que volen iniciar-se i aprofundir en l'aprenentatge i en la direcció del cant pla.

Bernat Comes, a la introducció dels seus *Fragments músics*, deixa ben clares les intencions pedagògiques del tractat. Si més no, manifesta que la seva obra va dirigida a estudiants que volen aprendre l'art del cant gregorià. Des del mateix començament adverteix als alumnes quina actitud han de tenir davant del llibre per tal d'assolir l'èxit que s'espera:

... en estos *Fracmentos musicos*: que te irè decifrando: Te los ofrezco gustoso: aceptalos, practicalos, y executalos, como se explican, que promptamente alcanzaràs, ser cantollanista Gregoriano, con el favor del cielo.¹³

Sens dubte, l'aprenentatge de la música requereix estudi i pràctica; i això és el que reclama l'autor. Però cal no oblidar que ens trobem en l'àmbit religiós, raó per la qual Bernat Comes invoca, d'altra banda, l'ajuda de Déu. En Déu hauran de buscar els aspirants a músics la força necessària per portar a terme amb èxit l'aprenentatge de l'art del cant gregorià:

Para lograr el que te deseo, y alcances, lo que apetece tu espiritu, para fortificarte en ello, valen mucho los concejos del Real Profeta David en el Psalm. 67. Que dezia cantando con la citara: *Cantate Domine canticum novum: quia mirabilia fecit*. Nos incita al mismo fin, en el Psal. 95. Diciendo: *Cantate Domino canticum novum: Cantate Domino omnis terra*. Nos advierte en el Psal. 32. Que dize: *Cantate ei canticum novum: bene psalite in vociferatione*. Mas te anima en el Psal. 149. Que comienza: *Cantate*, y prosigue: *Laus ejus in Ecclesia Sanctorum*. En el Psal. 143. Nos convida diciendo: *Deus canticum novo cantabo tibi*, &c. y en el Psal. 39 nos pregona: *Et immissit es meum canticum novum: carmen Deo nostro*. Y nuestra Madre Santa Iglesia, en el Hymno de S. Nacimiento de nuestro Redemptor, nos mueve a vn nuevo cantar, diciendo: *Ob diem natalis tui Hymnun novum concinimus*.¹⁴

En el paràgraf següent, resumint, Comes remarca que l'èxit s'assolirà seguint els consells del profeta David i, també, amb treball i estudi:

Amigo Lector, considera estos sanos, y santos consejos, que con ellos alcanzaràs pureza de anima, y conciencia, para imitar al que tan dulcemente cantò: y para bien imitarle, aprehende primero, y executalo, y prosigue con èl: *Cantabiles mihi erant justificationes tuæ, &c.* Apartantdo de ti, lo malo; y observando los preceptos Divinos; con las Reglas musicales Gregorianas.¹⁵

Insistint encara més sobre aquest punt, Bernat Comes assegura que si el lector segueix amb atenció el que ell va explicant i desenvolupant al llarg de l'obra i s'hi esforça, finalment aconseguirà convertir-se en un expert en cant pla. També es pot observar, al principi de la cita següent, que l'autor considera deixebles els seus lectors. Clarament, Comes pretenia escriure una obra didàctica, una obra, per tant, organitzada d'una determinada manera que permetés l'aprenentatge d'una disciplina, en aquest cas, el cant gregorià:

A Dios pido encarecidamente (Amigo Lector, y Carissimo Discipulo) te conceda su gracia, para conseguir, y alcanzar la doctrina, que en esta breve obra, te ofrezco; que con los avisos, exemplos, y aplicacion de tu parte, peregrinando en esta, vendràs al logro de tus deseos, mereciendo salir un perfecto Cantollanista; si, con constancia preservas, y executas la continuacion, en cantar las seis voces, que se te proponen por fundamento, y quedan explicadas, asegurandote, cantaràs con David, muy suavemente, imitando los contritos, y bienaventurados en el Coro Celestial: *O illum beatum: qui moriens, &c vitæ musicam finiens in auribus posterorum sonum reliquit modestiæ, &c virtutis. Vale.*¹⁶

Després d'aquest apartat introductori intitulat "Al lector", l'autor organitza la seva obra en quatre grans tractats on desenvoluparà diversos aspectes relacionats amb la matèria que pretén explicar. El primer, "Explicación de las primeras reglas del Canto llano", queda subdividit en vuit capítols dins dels quals Bernat Comes introdueix qüestions que cal que el futur especialista en cant pla conegui. Hi apareixen explicats, per exemple, i sense un gran aprofundiment, els tres tipus de música proposats per Boeci: música mundana, música humana i música instrumental. Aquesta idea medieval dels tres nivells musicals, tot i que al segle XVIII ja no tenien absolutament cap sentit, continuava apareixent de manera invariable en tots els tractats. D'aquesta manera, tot i que al set-cents ningú, de ben segur, pogués entendre l'existència d'uns tipus de música totalment inaudibles, fruit de l'harmonia dels astres o de la unió entre el cos i l'ànima (com són la música mundana i la música humana), Bernat Comes, no obstant això, també va incloure

al seu llibre, com una reminiscència medieval, la qüestió de la divisió tripartita de la música. Així mateix, en aquest primer tractat, el mestre de cor jubilat del convent de Sant Francesc de Barcelona també es fa ressò de l'etern problema de la solmització en la pràctica del cant gregorià. El sistema musical medieval es basava en set notes, representades per sengles lletres, per a les quals, a l'hora de ser cantades, es disposava només de sis síl·labes (ut, re, mi, fa, sol, la). Aquesta problemàtica va propiciar la creació d'una complexa teoria musical basada en deduccions i mutacions que permetien assignar diverses notes a una mateixa síl·laba, segons si el semitò mi-fa es referia a les notes E-F o B-C. Encara al segle XVIII, el cant gregorià es practicava i, per tant, s'ensenyava, a partir d'aquesta teoria medieval. En aquest primer apartat de la seva obra, Bernat Comes inclou una representació i l'explicació corresponent de la mà de Guido, una gràfica creada per aquell teòric del segle XI que explica l'esmentat sistema musical.

En els dos següents tractats, “En que se trata de los ocho tonos en general” i “De diversas materias sobre los tonos”, distribuïts en tres capítols cadascun, l'autor exposa de manera àmplia el corpus teòric del cant gregorià. Explica com es poden reconèixer els diferents tons, quin és el seu nom grec, en quina clau s'escriuen, el seu *pathos*, o les diverses notes inicials, finals o de recitació.

Sis capítols conformen el darrer tractat, “De la diversidad de seculorum amen, que cada uno de los ocho tonos, por si lleva”. Comes se centra en aquest apartat en un aspecte pràctic fonamental a l'hora de cantar els psalms. Com es recordarà, la successió utilitzada a la litúrgia per interpretar aquests textos de l'Antic Testament és la següent: Antífona —psalm i doxologia final— Antífona. És necessari, òbviament, que cadascuna d'aquestes parts independents flueixin sense trencaments d'una a l'altra. La teoria modal (amb què es canta l'antífona) i la teoria tonal (amb què es recita el psalm) preveuen una connexió suau i harmònica entre l'antífona i el psalm. Cadascun dels modes acaben sempre amb una única nota anomenada *finalis*, mentre el to de recitació, en el seu inici, té una *intonatio* que es correspon i concorda amb aquella nota final. El problema s'esdevé a la connexió entre el final de la doxologia menor i el principi de l'antífona. Mentre que cadascun dels vuit tons de recitació acaben d'una manera determinada i amb una nota final previsible, no passa el mateix amb l'inici del mode, que pot començar, pràcticament, amb qualsevol nota (els modes es caracteritzen per una nota *finalis* obligatòria, però no pas per una nota inicial). En aquestes circumstàncies es fa necessari trobar una manera d'indicar les darreres notes de la doxologia, que seran diferents en cada cas, i que hauran de concordar amb el començament de l'antífona. Aquestes notes es col·locaven al final de l'antífona (i no pas al lloc real on s'havien de cantar que era, precisament, abans de l'antífona), sobre les lletres e u o u a e, que significaven *seculorum*, *amen*, això és, les dues últimes paraules de la doxologia menor. D'aquesta manera, cada antífona

tenia el seu propi *seculorum*, *amen* que s'havia de cantar al final de cada psalm i de la doxologia per tal d'establir una adequada connexió. Els sis capítols que redacta Bernat Comes en el seu darrer tractat han de servir per transmetre als futurs mestres de cant els coneixements necessaris per saber desxifrar i interpretar correctament aquesta qüestió dels *seculorum*, *amen*.

L'autor inclou en aquest quart tractat altres aspectes de temàtica diferent, però també necessaris a l'hora de tenir un coneixement complet de la disciplina en la qual pretén instruir els deixebles. És important que els futurs mestres de cant sàpiguin el nom i la naturalesa dels diferents intervals i quins són vàlids en el cant gregorià. D'acord amb Bernat Comes, els intervals de sexta i de setena no són propis del cant pla:

[...] se experimenta, y es visible, en el canto Gregoriano, como en los Libros antiguos, se encuentra no dar salto de sexta alguna; menos de septima; ni de octava tampoco se encuentran: solamente se hallan saltos de terceras, quartas, y quintas, y los demás saltos, que se encontraren serán falsificados, sea por los escritores, ò por querer emendar lo que in ignoran [*sic*] las reglas Gregorianas. Avisando de passo, que los Hymnos, Glorias, y Cremos; compuestas a compàs, por razon de ser canto mixturado, se permiten tales passos, como sextas, septimas, y ocatavas: y no de otra suerte assi lo afirman Ro-seto, Aretino, Boecio, y muchos otros con Cerone, y Monserrate.¹⁷

Les dues darreres línies de la cita anterior, d'altra banda, proporcionen una valuosa informació sobre les fonts d'on ha begut l'autor. Tan interessant com saber què diu Bernat Comes és saber quins han estat els seus mestres (tot i que no hi especifica les obres concretes, tots els autors esmentats han estudiat en els seus tractats, amb més o menys aprofundiment, la temàtica del cant pla). S'observa que la seva formació prové d'autors diversos de diferents èpoques. Entre els més antics, Severinus Boethius (c. 480 -c. 524) i Guido d'Arezzo (c. 991 -c. 1033), i entre els més propers, Pietro Cerone (1566-1625) i Andreu de Montserrat.¹⁸

Els capítols XVII i XVIII aprofundeixen en la qüestió sobre els intervals i, respectivament, s'hi estudien les quartes i les quintes.

A banda d'explicar què havien d'aprendre els músics i de com calia ensenyar-ho, els tractats també poden servir per donar a conèixer com s'entenia i com s'interpretava la música en un determinat moment. Un aspecte interessant sobre aquesta qüestió l'ofereix Bernat Comes al capítol XIX, "Explicacion del compàs se deve observar en el canto Gregoriano". Un dubte recurrent a l'entorn del cant gregorià és el que fa referència al ritme. Cal establir, a l'hora d'interpretar les melodies del cant pla, diferents combinacions de llargades de sons? Encara

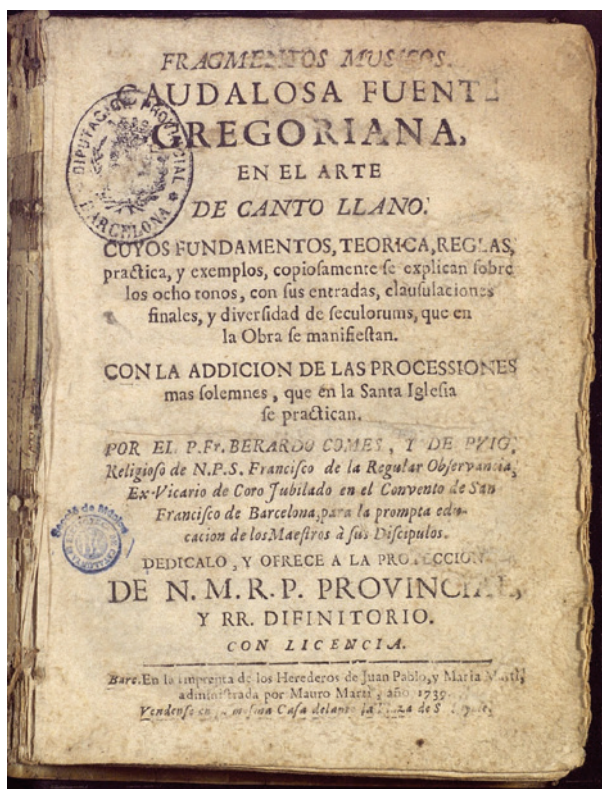


Fig. 3. Bernat Comes, Fragmentos músicos.

més, qui ho determina, la pròpia font escrita, l'interpret? En qualsevol cas, *Fragmentos músicos* proporciona, si més no, una idea de com s'interpretava el cant gregorià al segle XVIII. De ben segur, devia tractar-se d'una qüestió que preocupava els teòrics de l'època. Bernat Comes, tot i considerar, seguint els músics antics, que el cant pla no s'ha de cantar mesurat, afirma, d'altra banda, que cal establir alguna mena d'ordre. Ho explica de la següent manera:

Los antiguos Musicos dieron por regla firme, constante, ser el Canto Llano immensurable, à diferencia del Canto de Organo; no obstante esta regla, en algo se porta, y deve ser portar mensurable, siendo mas que cierto, que en todas las cosas se deve guardar medida, quanto mas se deverà guardar compàs uniforme, al Canto Llano Gregoriano, que con el de continuo à Dios se alaba, y deve ser alabado con compàs, y medida.¹⁹

S'observa, altra vegada, que al final de totes les justificacions sempre hi ha Déu. Estableix a continuació tres tipus de compàs, d'acord amb els diferents gèneres: "Tres modos de compàs en el Canto llano hallamos; vno para los Psalmos; otro para los Hymnos, y Sequencias; y otro para las Añas, Introitos, &c.". ²⁰ En fa un comentari de cadascun d'ells d'una manera individualitzada. D'acord amb l'autor, el ritme en els psalms es formarà a partir de dues durades, *longa* i *brevis*, que estaran determinades per la quantitat de la prosòdia del text llatí:

El compàs para los Psalmos, no observa todos los puntos iguales, si que vâ siempre midiendo todas las sillabas, breves, y longas, segun las reglas Gramaticales, de modo, que tanto tiempo gasta, en vna sillaba longa, como en dos sillabas breves, poco mas ò, menos; y en todo, y por todo con la Psalmodia, se deve observar, la fuerza, y valor del accentto; especialmente en la dimidiacion de los Versos: A esto, deven velar, y cuydar mucho los señores Chochantres [*sic*], Permiseros, y Sustentores [*sic*], en que en el Coro, no se quebranten los accentos, que es cierto, en esto se cometen grandes descuydos. ²¹

Ja que els psalms s'interpreten a la litúrgia en estil recitat, és lògic que es cantin d'acord amb les síl·labes llargues i breus de les paraules. Això, certament, facilitarà la comprensió del text, que, al capdavant, és el que es pretén. Una altra cosa ben diferent són els himnes que, segons informa l'autor, poden ser de dos tipus, amb compàs ternari i amb compàs binari. En el primer cas es cantaran tres semibreus per compàs (el que es denominava *tiempo menor partido de proporción mayor*), i en el segon (*tiempo menor partido de compás mayor*), una breu o, el que és el mateix, dues semibreus (o semibreu amb punt i mínima, o semibreu i dues mínimes). Aquesta manera d'entendre la interpretació del cant gregorià topa amb la qüestió de la notació, és a dir, els signes amb què les melodies estan escrites. Els músics del segle XVIII pretenien entendre la notació quadrada gregoriana com a notació mensural, com si els neumes gregorians, en realitat, reflectissin una combinació rítmica. El problema estava en el fet que aquesta pretesa notació mensural no coincidia amb el ritme que ells creien que havia de tenir la composició. Bernat Comes explica que, davant d'aquesta deficiència de la notació, era l'interpret qui, amb els seus coneixements, havia de saber descobrir el veritable ritme de la melodia. D'aquesta manera ho exposa l'autor:

El compàs, que a los Hymnos se deve guardar, hallando algunas desigualdades, serà de *proporcion ternaria*; esto es, tres notas semibreves al compàs siendo verdad, que apenas se halla Hymno, que

no estè bien apuntado, sea la falta, de quien fuere, lo que al presente se vè, ser las solfas de ordinario todas quadradas por donde se deve el Cantor gobernar, y regir; por las palabras, por su significado, por el oido, por la costumbre, y practica al cantarlos, y no segun lo que pintan las solfas: [...]²²

Dona a continuació alguns exemples d'himnes que es canten a compàs ternari, i prossegueix amb les composicions a dos:

Cantanse otros Hymnos, à compàs binario, ò de por medio: este compàs es, una solfa al compàs, como si fuere breve; y dos à modo de semibreves, ò semibreve, con puntillo; y una minima, à vezes à tres, como si fuere vna semibreve con dos minimas: [...]²³

Igualment, en aquest cas, a continuació del fragment citat, Bernat Comes, com a exemples, transcriu els incipits d'alguns himnes que cal cantar en compàs binari.

Pel que fa al tercer tipus de compàs, amb una certa confusió, explica el següent:

Muchos Cremos, Glorias, y Prosas ay, que se cantaron segun la melodia ò compàs binario, ò ternario, segun su composicion; y estos Cremos &c. seran llamados, y conocidos por canto figurado, ò de Organo, y no se tendràn por Canto llano.²⁴

Al final del capítol, i no obstant tot el que ha explicat fins aquí, afirma que el cant pla no és en absolut mensural perquè no segueix les mateixes regles que la polifonia (*canto de órgano*):

[...] porque es de advertir, que todos los puntos, ò solfas son iguales, y de vn mismo valor, y fuerza, aunque sean pintados de diversos modos; y atiendan los Cantollanistas, que en el Canto Gregoriano, aunque se nombran compasses; no se han de entender formalmente, como el canto de Organo, porque en aquèl se rigen, por modo, tiempo, y prolacion, y en este Canto llano, nada de esto se encuentra, sino que siempre es igual en todo.²⁵

Per acabar, al capítol xx presenta un catàleg d'exemples de cants processionals de diferents festes de l'any litúrgic. Amb aquesta llista Bernat Comes posa punt final a la seva obra que, sens dubte, pretén tenir un caire enciclopèdic. Certament,

l'autor inclou en el seu llibre tot el coneixement que cal tenir sobre el cant pla. En primer lloc comença amb els aspectes més generals i especulatius per passar a continuació a aprofundir, en sis capítols, en el corpus teòric de la disciplina. Finalment, en el darrer tractat, aborda altres qüestions de tipus pràctic i teòric. La seva exposició la fonamenta en dos pilars bàsics: d'una banda, dona els elements conceptuals per entendre i dominar la disciplina, mentre que de l'altra proposa exemples que han de servir per a la pràctica dels deixebles. La unió d'ambdós vessants ha de portar els lectors al complet coneixement de l'art del cant pla.

Un dels tractats més complets i més paradigmàtics del segle XVIII és sens dubte el *Mapa armónico práctico* de Francesc Valls. Igual com fa l'autor anterior, Valls, al títol de la seva obra també informa de la seva qualitat de mestre jubilat, en el seu cas, del magisteri de la capella de la catedral de Barcelona. Francesc Valls, que va viure entre 1665 i 1747, va escriure el seu tractat el 1742, a l'edat de 77 anys. Tot i que al *Mapa armónico* s'hi exposa la teoria musical vigent a l'època, s'hi observa també un fort interès per les innovacions estilístiques. I és que Valls no és en absolut un autor conservador, sinó que, en molts casos, tot al contrari. Recordem la famosa polèmica desencadenada amb motiu d'aquella defectuosa (segons alguns) entrada del *tiple* primer del segon cor al "Miserere nobis" del *Gloria* de la *Missa Scala aretina* (1702), que ho fa formant intervals de segona amb l'*alto* i de novena amb el tenor, sense preparar. A partir del 1716, 14 anys després de l'estrena d'aquesta obra, i quan ja havia passat prou temps perquè la composició fos acceptada per tothom, s'inicia una dura polèmica que va involucrar una cinquantena de músics que es van posicionar defensant o atacant el mestre de la catedral de Barcelona. De tots, un dels principals detractors va ser Joaquín Martínez de la Roca, organista de la catedral de Palència. Afirmava aquest autor que "la música consta de principios asentados y reglas generales y cuando éstas se quebrantan se destruye la esencia de la música". Aquesta posició tan clarament conservadora venia del fet que, en general, els compositors espanyols del segle XVIII estaven encara molt influïts per la teoria musical de la centúria anterior. Sens dubte, Martínez de la Roca seguia les idees expressades per Andrés Lorente a la seva obra *El por qué de la música*, publicada el 1672. L'autor siscentista, en relació amb les dissonàncies, explica que és preceptiu que vinguin preparades i que es resolguin (de fet, a la *Missa Scala aretina* Valls no prepara les esmentades dissonàncies de segona i de novena). Un dels autors que es va posicionar a favor del compositor català fou Gregorio Santisso Martínez, mestre dels *seises* de la catedral de Sevilla.

Francesc Valls, en la seva defensa, publica un text que, finalment, permetrà descobrir el seu posicionament en la música i comprovar que les tesis que defensava eren clarament avantguardistes. El mestre de capella jubilat, en resposta

als atacs de Martínez de la Roca, escriu, entre d'altres, aquest interessantíssim passatge:

... si todo lo hubieran visto los antiguos, poco nos sobrara que inventar a los modernos. En todas las Artes y ciencias se va añadiendo y perfeccionando cada día (...). ¿Qué son las reglas en la artes sino instrumentos y medios para lograr el fin de ellas? Es el fin la regla de las reglas y, como se logre aquél, han de callar éstas como criadas. Ahora pregunto: ¿Cuál es el fin de la Música? Cualquiera que no sea sordo responderá que la melodía; pues como se logre ésta, ¿que importa se falte en alguna de las reglas que establecieron los antiguos?²⁶

El fons de la qüestió està a determinar cap a on es dirigeix la música, cap a la raó (com propugnen els antics), o cap als sentits (com afirmen els italians). En la seva resposta a la qüestió Valls demostra una visió moderna de la música. L'important no es la norma sinó la percepció, l'oïda. Si sona bé és bo, independentment del que digui la regla. És important conèixer aquesta manera de pensar del músic perquè pot donar una idea del tipus de teòric que tenim al davant. Si des del punt de vista de la composició es mostra com un autor avançat, serà plausible pensar que, com a teòric, també ho va ser.

Resulta força clar que totes aquestes obres que es consideren en les presents pàgines no van ser escrites merament per satisfer pretensions especulatives dels seus autors, sinó que la principal funció que se'ls assignà fou la d'instruir. Hi havia, volgutament, intencions pedagògiques. El *Mapa armónico práctico* també busca ensenyar. Aquesta voluntat apareix, d'entrada, clarament expressada en el títol. Francesc Valls afirma que el seu tractat és un resum "para la mas facil, y segura enseñanza de muchachos". A les primeres pàgines del manuscrit l'autor torna a insistir en aquesta qüestió. El mestre de capella de la catedral de Barcelona explica que la seva preocupació per exposar d'una manera entenedora la teoria musical el va portar a buscar un nou mètode d'ensenyament que va consistir a ajuntar la teoria amb la pràctica:

Haviendo observado de muchos años à esta parte la gran falta q^e la nobilissima sciencia de la Musica tenia de un breve resumen de sus principales reglas, y preceptos, para con mas facilidad poder dar mas luz à sus principiantes profesores, discurrí buscar un medio para conseguir el fin desseado; y fué juntar los preceptos de la Theorica, y con demostraciones facilitar la practica; porque ya hubo quien dixo que era camino muy largo caminar ala sciencia por las

reglas, y principios, pero facil, y eficaz caminar à ella por los exemplares [origen de la cita il·legible]. Por esta razon puse à esta obra *Mapa Armonico – Practico* para que como en Mapa abreviado se halle exemplar de quantas habilidades se propongan al Discipulo.²⁷

D'acord amb aquest passatge, a l'hora d'escriure la seva obra, Francesc Valls va estar mogut per una clara motivació pedagògica. Havia observat que no existien tractats que fossin útils als joves estudiants de música, per la qual cosa va decidir-se a redactar un mètode que omplís aquest buit. Però creia que no era suficient presentar les normes i prou. Calia que l'obra satisfés amb escreix la finalitat per a la qual havia estat creada. L'autor va pensar a trobar una manera de presentar unes normes abstractes i complexes d'una manera clarificadora i entenedora. Francesc Valls va considerar que calia explicar els conceptes teòrics sustentats en exemples pràctics.

A manera de declaració d'intencions, el mestre de capella de la catedral de Barcelona procedeix a explicar el seu mètode per aconseguir el que es proposa: començar des dels rudiments més bàsics de la música fins a les qüestions més complexes de la composició:

Segun las particulares reglas observadas de todos los españoles, y las reflexiones hize sobre ellas; procurarè enseñar al principiante desde los primeros rudimientos de los contrapuntos hasta lo ultimo de la composicion, instruyendole en todas las habilidades que pueden constituirle un gran compositor, assi en lo scientifico como en lo armonioso; para que en su Musica al passo del deleyte al oido se oyga lo sutil del discurso en los intentos, y passos bien pensados, y mejor proseguidos, en vestido de la letra proprio; la travazon, y orden de las voces, bien executada; la mezcla en las ocasiones oportunas de Trocados, Fugas, y demas habilidades bien executadas: solo en la invencion de la Idea no puedo influirle, por depender esta principal circunstancia de el Numen, y esto Dios N^o S^o le reparte como quiere, y a quien le parece: mas para vencer esta gran dificultad sera muy provechoso oir, y mirar diferentes obras de Musica con vna exacta observancion para facilitarle lo que le negò la naturaleza.²⁸

Francesc Valls exposa quines són les principals habilitats que ha de dominar un “gran compositor”. El músic haurà d'aconseguir, a més de la mera bellesa musical, que la seva obra estigui ben construïda; haurà de fixar-se que el text i la música estiguin perfectament d'acord (fa una referència, aquí, a la retòrica

musical); la combinació de les veus del discurs musical haurà d'estar perfectament disposada i, també, l'aspirant a compositor haurà de dominar l'ús de les diferents textures musicals. Tot això s'aconseguirà amb la instrucció que dona l'autor al seu llibre.

L'autor confessa, finalment, que hi ha una qüestió en la qual ell no podrà influir: en la "invención de la Idea", és a dir, en el geni musical. Aquest do, segons Valls, només el regala Déu. És interessant, tanmateix, parar atenció en la solució que dona, al final del passatge, per vèncer aquesta mancança de la naturalesa: escoltar i estudiar obres musicals d'altres compositors. Per estudiar les composicions d'altres autors, Francesc Valls proposa un mètode molt efectiu i també practicat en altres disciplines artístiques: la còpia. El mestre de capella de la catedral de Barcelona afirma que aquesta és l'única manera d'aprofundir en el coneixement musical. Ho explica de la següent manera:

Otra circunstancia deberá practicar assi que empieza à tratar la composicion que le dará otra tanta luz que es una de las que acabo de dezir, ô tratar; y ahora explicaré mas; esta es rayar musica en borrador de diversos Auctores, assi de latin, como de Romance, antiguos, y modernos, que ya hubo quien dixo: *Qui ergo vult Musica recte, et cum juditio uti, is veterem modum emuletur*. En donde se verá con claridad la disposicion de la obra, el modo de ordenar, y poner las voces, el estilo de cantar de estas el vestido de aquella letra, la eleccion de los passos, el enlace de los intentos añadidos a ellos con la oportunidad, y prosecucion de vnos, y otros: esta sola aplicacion, y vn mediano estudio ha sacado grandes sugetos, y sin ella fueron pocos los que lo lograron: porque de un Auctor se saca el modo de vestir la letra, de otro la ordenacion de las voces; en otro se ve como prosigue los Themas, y en otra como ajusta en aquella obra los adornos que tiene la Musica; y de todo esto se hace un conjunto con el qual se adquiere el fin de trabajar unas composiciones en todo admirables; esto se entiende en la que sea Musica Ecclesiastica, y segun nuestras reglas Españolas; que para la Theatral mire con cuydado las operas Italianas que sin dificultad son las que mas se adelantan en la Idea, y buen gusto.²⁹

El mestre de capella explica que el mètode de la còpia d'obres musicals d'altres autors dona a l'estudiant una visió clara i completa de les composicions i de com estan construïdes. Creu, d'altra banda, que copiar música és una activitat bàsica i inexcusable per a tot aquell que vulgui excel·lir en el camp de la composició. Molt pocs són, afirma, els que sense aquesta pràctica han arribat lluny en la

disciplina musical. Francesc Valls raona, així mateix, sobre l'eficàcia del mètode. Afirmar que l'alumne que copia la música d'autors molt diversos aprendrà allò bo de cadascun d'ells.

És especialment remarcable la reflexió final: el mestre de capella de la catedral de Barcelona no condemna, en absolut, la música moderna, és a dir, la música del teatre o la música d'estil italià. Ans al contrari, ve a dir que cada estil musical té el seu lloc i la seva funció; d'aquesta manera, aquell compositor que vulgui arribar a ser expert en la música d'església caldrà que copii autors espanyols, mentre que aquell que vulgui especialitzar-se en la música teatral haurà de centrar-se en les òperes italianes, ja que "sin dificultad son las que mas se adelantan en la Idea, y buen gusto".

Després de dedicar unes paraules als estils nacionals, l'autor exposa quins són els fonaments que els seus alumnes hauran de tenir abans d'iniciar-se en la composició musical. Resulta curiosa la comparació que fa al final del paràgraf:

Finalmente se deve advertir que para empezar todo este estudio es necesario estar muy capaz de todos los elementos Musicales, como son la *Mano*, *Propriedades*, *Llaves* y sus legitimos assientos en la *Mano*: *Tiempos* y *Figuras*, el valor de ellas, y saber cantar qualquiera de las quatro partes ajustandoles la letra; porque sin estos fundamentos solidos se aprovecharia tanto como el que quisiessse estudiar la *Phylosophia* sin saber leer, ni escribir.³⁰

A continuació fa un resum de tot el coneixement que ha de posseir un mestre de capella:

Siendo capaz, y diestro en los principios esencialissimos procurarè dar alguna luz al principiante, instruyendole en los contrapuntos mas principales, y necesarios: en la composicion del paso suelto el modo de poner las voces desde la composicion a 3. Hasta 12. *Fugas*, *Canones* y *Trocados*. Composicion de musica de varias voces, y diverso numero de ellas, y en la mescla de varios instrumentos con ellas: diferentes habilidades que deve saber el Maestro de Capilla por si solo, y de repente, como hechar contrapuntos de todas suertes, *Terceras*, y *Quartas* voces diversos modos de *regir* La Musica segun el Tiempo que pinta, y passarle de *Binario* â *Ternario*, y de *Ternario* a *Binario*, y otros primores que se hazen sobre un Libro de *Canto Llano*, ô *Canto figurado*. Un pequeño resumen del Canto Gregoriano con otro de los mas de los *Tiempos*, *Figuras*, y *Puntillos* que usaron los músicos antiguos para el que dessea ser Maestro de

Capilla halle en este breve *Mapa Armonico Practico* todo lo mas necesario, para el complemento de su oficio.³¹

Després d'apresa la teoria, l'aspirant a mestre de capella també haurà de conèixer els diferents estils i gèneres musicals. Haurà de ser capaç de posar música a un text, d'acord amb el que expressen les paraules, és a dir, que haurà de conèixer el recurs de la retòrica musical. D'altra banda, Francesc Valls torna a insistir en el doble vessant teòric i pràctic del seu mètode:

Ademas de todo lo dicho tambien se hallarán todos los estilos necesarios para la buena composición: el modo de vestir la letra segun los afectos expressàre assi en lo sacro como profano con ejemplos para los tres Generos, *Diatonico*, *Chromatico*, y *Enharmonico*; y los defectos que puede tener la Musica por parte de Los *Compositores*, Los *instrumentistas*, y *Cantantes*: Para que assi siendo La Musica *Ars inspectiva, et activa* : : *Habitus inspectivus, et activus*, halle en esta obra la inspeccion especulativa, y la execucion activa de la practica el metodo mas facil, para hallar el fin de la mas acertada armonia.³²

I serà justament aquest el mètode que emprarà el mestre de capella de la catedral de Barcelona perquè els seus deixebles es converteixin en hàbils compositors. Francesc Valls combinarà en el seu tractat passatges on exposarà els elements teòrics amb altres capítols on proposarà els exercicis pràctics que hauran de realitzar els seus alumnes. L'acció d'aquests dos elements produirà una sinergia que ajudarà els futurs músics a assolir amb més eficàcia les seves metes.

El llibre d'Antoni Ràfols és el tercer dels quatre que es comentaran en aquest apartat. Va ser publicat a Reus el 1801. El seu títol, *Tratado de la sinfonía*, pot induir a errors: no és, en cap cas, una obra sobre la forma sonata en la seva versió orquestral; és, més aviat, un assaig d'estètica musical. És interessant veure, en aquest sentit, com, al primer capítol, defineix el concepte de *simfonia*. El tractat es distribueix en 13 capítols als quals s'afegeix un annex de cinc articles que l'autor titula: "Diseracion critico-musica en que se reprueba el uso de terminar los tonos menores en tercera mayor". Només amb aquestes paraules ja s'intueix que Antoni Ràfols va ser un autor més aviat conservador. No considerava adequat aquest recurs, tan utilitzat en la música, d'acabar les composicions en modalitat menor amb un acord major. El títol d'aquest llibre, d'una banda, dona informació de qui fou Antoni Ràfols: "Su AUTOR / DON ANTONIO RAFOLS PRESBITERO / Beneficiado Violin primero en la Capilla de la / Santa Metropolitana Iglesia de Tarragona, Pri- / mada de las Españas, y Organista de / profesion".

Ràfols, al pròleg, no indica directament que es tracti d'una obra destinada a l'estudi, però és indubtable que l'autor pretén instruir, d'alguna manera, els músics. Creu que els futurs compositors han d'aprendre a crear un tipus de música que s'adigui perfectament amb el propòsit per al qual ha estat escrita:

Solo nos anima el zelo de la honra de Dios, y del decoro del Santuario profanado en estos últimos tiempos con ayres del todo teatrales. Aunque no se que otro alguno haya tratado *ex professo* los dos puntos que voy á ilustrar; no obstante bien se echará de ver, que nada afirmo sin razones á mi juicio de mucho momento; y aun sin el apoyo de gravísimas autoridades...³³

Igualment s'observa en aquest fragment la voluntat de l'autor de parlar amb coneixement de causa; les afirmacions no les fa per ell mateix, sinó que es fonamenta i es recolza amb el que han dit altres autors que considera amb més autoritat acadèmica.

Al primer capítol defineix el sentit de simfonia que, com ja s'ha dit, no el relaciona amb res que tingui a veure amb la sonata clàssica o preclàssica; considera, més aviat, que és una manera de compondre:

De todas estas descripciones que de la Sinfonia nos presentan los sabios, se echa de ver con toda perpicuidad, que todos van concordes en señalar por distintivo específico de la Sinfonia la combinacion de dos ó mas voces (prescindiendo de instrumentales ó humanas) distantes entre sí con determinada proporcion, para formar un concento ò consonancia grata para el órgano del oído.³⁴

Ràfols, de manera general, considera la simfonia com una composició a diferents veus, vocals o instrumentals, construïda de manera que les seves parts guardin una relació de consonància que resulti "grata para el órgano del oído". D'altra banda, i ja en el capítol segon, l'autor associa el nom de *simfonia* a un instrument musical, i no pas a un grup instrumental. La simfonia ja és esmentada a la Bíblia, concretament, diu Antoni Ràfols, a Dn 3:5, 7, 10, 15 i a Lc 15:25.³⁵ Es fixa a continuació en les diferents descripcions de l'instrument que fan diversos autors, però cap el satisfà completament, per la qual cosa proposa la seva definició: "Instrumento de cuerdas, que con unas teclas que salen á fuera, tocándolas con arte con la mano izquierda, y moviendo la rueda interior con la derecha, hace una suave armonía: que es la Gayta Zamorana".³⁶ Es refereix, òbviament, a la viola de roda, coneguda, en efecte, com a simfonia.

Al següent capítol indica dues raons per les quals aquest instrument pot rebre, per antonomàsia, el nom de simfonia. En primer lloc, pel tipus de cordes. El salteri, explica, també és capaç d'executar diferents melodies simultànies, però les seves cordes són metàl·liques, condició que li confereix a l'instrument un so desagradable. La segona raó és que a la viola de roda es permet “mezcla de uniformidad y variedad de sonos”. L'autor dona, a continuació, una explicació d'aquesta idea, que representa, com es veurà, la base de l'instrument de la simfonia:

Pero paraque nos puedan entender hasta los mas rudos, es preciso declarar que entendamos por aquellas palabras *mezcla de uniformidad y variedad de sonos*. Con esta mezcla pues no intentamos decir otra cosa, sino que en la Viela concurren siempre y en un mismo tiempo un sonido fijo é invariable, que nace de la cuerda grave, y otro que continuamente varía, y lo forma la cuerda aguda. Si la Viela contase de mas cuerdas, como puede, todas conservan un punto fijo é inmutable, bien que diferente en cada una: pero la aguda siempre debe variar. De esta fixación pues del sonido en una ó mas cuerdas discordantemente concordes, y de la variedad simultánea de sonido en otra, procede la suave satisfaccion que introduce el instrumento de que vamos hablando.³⁷

[...]

La preferencia pues de armonía agradable que concedemos á la Viela, no se funda precisamente en una ni en otra de las dos alegadas razones, sino en la reunion de entrambas: reunion que solo ella goza; pues ningun otro tiene á un mismo tiempo el constar de cuerdas formadas de membranas de animales, y conservar la viariedad y uniformidad de sonos. A cuyos motivos, si se añade el peso de autoridad que alegamos en el segundo capítulo, no habrá razon para negar, que entre los demás instrumentos merece la Viela con particularidad ser conocida y nombrada con el nombre de *Sinfonía*.³⁸

Certament, la viola de roda és un instrument que, d'una banda, mitjançant un o més bordons d'afinació diferent, proporciona un so constant i fix, i de l'altra, una corda diferent, que pot ser trepitjada en punts diversos per un mecanisme accionat per unes tecles, permet crear melodies. S'aconsegueix així aquesta “mezcla de uniformidad y variedad de sonos”: la *uniformidad* la donaria el bordó

i la *variedad*, la corda que realitza les melodies. Per aquesta raó, i pel fet de tenir cordes de budell d'animal, és perquè l'autor creu que la viola de roda és l'únic instrument que pot rebre el nom de simfonia.

Però és evident que tot el que ha exposat fins al moment es troba únicament en el pla teòric i especulatiu. Qualsevol oient de l'època assignaria el concepte de simfonia a quelcom ben diferent. És per aquest motiu que, en el capítol quart, “de los conjuntos de varios instrumentos, que llamamos Sinfonía”, s'acosta més a la realitat i centra el seu discurs en un tipus de música destinada a ser interpretada per a diversos instruments, és a dir, una orquestra.

Hasta aqui se ha llevado nuestra atención la Sinfonía, en quanto es ella un instrumento particular. Es menester hablar ya de ella en quanto significa aquella dulce magestuosa armonía, que nace del ordenado conjunto de muchos y varios instrumentos, quales suelen oirse en los teatros, en los templos y en otros diferentes lugares, segun la diferencia de motivos que la excitan.³⁹

De totes les composicions de la seva època que s'anomenen *simfonia*, Antoni Ràfols manifesta que se'n troben de molt diversa qualitat. Referides a les de determinats compositors (que no esmenta), afirma que “las mas de las veces mas que verdadera Sinfonía, son sus composiciones una abstrusísima algarabía”.⁴⁰ No obstant això, reconeix, d'altra banda, que a la seva època també es podien escoltar bones simfonies: “No por esto intentamos aniquilar, ni aun quitar un tilde al mérito músico, que tienen ciertamente muchos Profesores de los últimos y aun de los actuales tiempos”.⁴¹ Entre aquests en cita un que se situaria cronològicament en els darrers temps (i no pas en els temps actuals): Niccolò Jommelli, que va viure entre 1714 i 1774, un quart de segle abans de la publicació del tractat. El considera un músic digne d'elogi i que va ser lloat per Tomás de Iriarte, tot i que també diu d'ell que “dormitó alguna vez (que hasta los Homeros se adormecen)”.⁴² També dedica paraules encomiàstiques als compositors germànics, i esmenta expressament Franz Joseph Haydn:

La Alemania ha ofrecido á la República Música no pocos hijos suyos, que han sabido hermanar con la seriedad del carácter teutónico, la suavidad del genio italiano, quitadas las sobras: entre los quales bien merece ser nombrado el famoso Haydn.⁴³

Tot seguit es fixa en la situació a Espanya que, com ja ha afirmat en referència als altres països, també, allí, hi ha varietat en la qualitat de les simfonies compostes. És interessant, tot i la literatura que hi empra, observar l'opinió que té de la

música hispànica, una música molt influïda pel gust estranger (posició, la de Ràfols, que contrasta notablement amb la que tenia, una seixantena d'anys abans, Francesc Valls). Clarament, Antoni Ràfols se situa al costat dels compositors no contaminats per l'estil europeu i que intenten cenyir-se a la manera espanyola:

La España, aunque invadida por todas partes por los parciales del gusto extranjero, que parece se afrentan de parecer al público con su antigua librea, conserva sin embargo muchos hijos peritos, que retratando en su rostro las facciones de su Madre, la consuelan en su amargura con los requiebros de bien ajustadas sinfonías. En suma, por evitar la prolixidad, en todos los lugares y en todos los tiempos hay hombres zelosos de lo recto, que aunque sea resistiendo con todas sus fuerzas á la comun corriente, y exponiéndose á terribles golpes, mantienen severamente sus reglas sin declinar á la derecha, ni á la siniestra.⁴⁴

Acaba el paràgraf explicant que, en efecte, existeixen bones simfonies, però, malauradament, predominen les dolentes: “Nunca ha sonado tanto como ahora el nombre de Sinfonía, pero me atrevo á afirmar, que nunca han sonado menos sinfonías”.⁴⁵ Davant d'aquesta situació, al final del capítol fa una declaració d'intencions. Es disposa a determinar, per tal que els compositors puguin seguir-lo, quins criteris marquen les simfonies desitjables de les que no ho són. Naturalment, com a clergue que fou, Antoni Ràfols es fixa molt especialment en les composicions que han de sonar als temples. Addueix dos motius: Déu, a l'església, ha de ser honorat amb bona música i, d'altra banda, els fidels han de rebre els beneficiosos efectes que aquesta produeix:

Yo pues, que aunque un débil espíritu, quisiera sin embargo que Dios percibiese en sus templos el honor correspondiente, y los fieles los saludables efectos, que les impiden las sinfonías malas; aunque hay de pasar plaza de hombre extraordinario, quiero hacer ver en lo que me resta decir, quales son, especialmente para los templos, las buenas y las malas sinfonías.⁴⁶

Al capítol cinquè, titulat “Qualidades que deben tener las buenas Sinfonías”, l'autor explica que “ningun artefacto músico podrá pretender el honor de Sinfonía, sino tiene estas tres qualidades, es á saber: que sea recto en sí mismo, conforme al tiempo y al lugar”.⁴⁷ Ràfols explica que, en relació amb el primer punt, la música ha d'estar en perfecta concordança amb les regles de l'art i de la raó, i que els compositors no tenen la més mínima llibertat d'apartar-se'n.

Es torna a comprovar, en aquest capítol, el conservadorisme d'Antoni Ràfols. Prossegueix, i insisteix en la qüestió:

Dexémonos pues de innovar. Sean nuestras Sinfonías conformes á las reglas que nos dexaron nuestros venerables patriarcas. Compónganse con arreglo al fin de la Música, que es introducir en el ánimo impresiones favorables á la virtud. Comienzen con dignidad, prosigan con órden, y acaben con igualdad. No se hagan inflexiones violentas, agregados ridículos, ni mezclas monstruosas; y entónces serán las sinfonías rectas en sí mismas.⁴⁸

Quant al lloc, l'autor manifesta que la música ha de ser digne de la majestat del temple i del Déu a qui va dirigida. Dit això, el paràgraf acaba amb una diatriba contra la música profana. La conformitat amb el temps implicarà que les composicions hauran de concordar perfectament amb l'esperit de les festivitats de l'Església. En temps alegres la música haurà de ser alegre, mentre que en festes fúnebres, haurà de ser trista. En definitiva, "por lo que mira á la música eclesiástica, que sus composiciones deben seguir siempre el espíritu de la Iglesia en sus diferentes solemnidades y funciones".⁴⁹

El capítol sisè el dedica a explicar que les simfonies contemporànies no s'adiuen de cap manera amb la primera de les regles exposades, i per això, afirma amb vehemència: "Eh! Esto no son sinfonías, sino algarabías, ni es esto música, sino chanza, [...]".⁵⁰ Després de fer un elogi de la música espanyola d'altres temps, assegura que a la seva època els compositors no fan més que seguir les modes estrangeres, cosa que dona com a resultat una música que queda fora de les lleis de la moralitat i que les seves simfonies siguin del tot contràries a "las capitales leyes y fines del arte, que no pueden tener aquella rectitud, que para las verdaderas sinfonías pide esencialmente el primer cánón".⁵¹ Acaba el capítol contundentment, amb una dura crítica contra la música del seu moment:

Escúchense con una mediana atencion las Sinfonías que allí se producen, y generalmente toda especie de música: Y ¿qué oiremos? Cosas las mas frívolas y ridículas: (poco hemos dicho) cosas las mas indignas y profanas. Oirémos minuets, bayles, contradanzas, tríos chocarreros (aunque sea con la incompatible condicion de ser á quatro) y rondones, que no rebosan sino monadas y juegos de niños. Oiremos los pensamientos mas raros y extravagantes que puedan discurrirse: las misma xácaras que en los corrillos; las mismas corridas que en los saraos, las mismas expresiones que

en las escenas, las misma fúrias que en las campañas; y cuanto de monstruoso indicamos en el cap. pasado.⁵²

En definitiva, l'autor es fa ressò de l'etern problema de la introducció de la música profana, i especialment del llenguatge operístic, als temples.

En un nou capítol, "Muchas Sinfonías actuales faltan á la circunstancia de ser conformes al tiempo",⁵³ l'autor es queixa que els compositors no tenen en compte el significat del temps litúrgic a l'hora d'escriure la seva música. D'aquesta manera, "las mismas sinfonías que se tocan en un día de misterio alegre; se repiten en un día de grave: del mismo modo se celebra la tranquilidad de un Confesor, que el cruento triunfo de un Mártir: todo se equivoca, todo se confunde, nada va acertado".⁵⁴

Antoni Ràfols mostra la seva estupefacció pel fet que, en el seu temps, tota la música que s'escrivia, els seus autors volien qualificar-la de simfonia. Explica que moltes composicions "se encuentran desaboridas, sino van notadas con el favorito nombre de Sinfonías. De aquí se originó llamar Sinfonías concertadas á los conciertos, Sinfonías á las Aberturas, y Sinfonías á otras composiciones".⁵⁵ Creu que és de riure canviar el nom de les coses quan la cosa en sí no ha canviat. Es refereix al cas de les obertures:

¿qué no era bueno el término de *Abertura*, para que se le haya de substituir con el de *Sinfonía*, sin mas culpa para el destierro que ser añejo, y hablar demasiado claro? ¿No declaraba bien el oficio de aquella parte de la Música á que se aplicaba? ¿No *abria* ella la puerta á la funcion que debia hacerse para preparar los ánimos, y hacerles mas viva impresion?⁵⁶

Després de dos capítols centrats en l'orgue i l'arpa, arriba al capítol dotzè, que titula: "Sobre los diferentes ayres de las Sinfonías". Afirmar que en aquests tipus d'obres es poden utilitzar *tempi* diferents: *largo*, *andante*, *allegro* i *presto*. Resulta curiosa l'explicació que dona de cadascun d'aquests termes, als quals "pueden atribuirse las propiedades de menearse, andar, correr, volar. El primero dirémos que va con paso de tortuga, el segundo de hombre, el tercero de galgo, el quarto de águila".⁵⁷ Però el més remarcable és quan diu que el temps que assenyalava la partitura és exactament el que han de seguir els intèrprets. I és per aquest motiu, afirma, que es va introduir la figura del director o mestre, el qual, "con ciertas acciones de manos bien compasadas, señalase á los tañedores y cantores el ayre más o menos activo que deben dar á la pieza".⁵⁸ Aquest passatge resulta interessantíssim perquè permet deduir que a finals del segle XVIII existia a Barcelona el músic director. No es pot saber amb seguretat quines

eren exactament aquestes “ciertas acciones” fetes amb les mans que havien de servir als intèrprets per saber “el ayre mas o menos activo” que havien de donar a la peça. Potser, simplement, només portaven el compàs amb un moviment de la mà més ràpid o més lent però, en tot cas, es podria pensar en un embrió del que posteriorment seria el director d'orquestra tal com s'entengué al segle XIX. Sembla força clar que en aquest passatge s'està parlant clarament d'un músic especialitzat en dirigir; no es refereix aquí l'autor a la figura del violinista director o del clavecinista director, sinó que es tracta d'un músic que no toca cap instrument perquè ha de tenir les mans lliures per poder, com a mínim, portar el compàs. Sigui com sigui, Antoni Ràfols alaba aquelles interpretacions en què el director sap el que fa i els músics el segueixen amb la màxima escrupolositat. Considera, per tant, de gran importància que

el Maestro de compás sea sugeto igualmente docto y advertido. Por lo que, no debe sufrirse qualquiera se meta á este oficio indiferentemente, como si llevar el compás no tuviera mas dificultad que hacer dar á la mano dos o tres saltos libres, ó dar de cachetes al ayre con un papelote. Ciertamente, es mas difícil este gobierno de lo que muchos piensan: y no le es ménos importante á una capilla que á un navio el gobierno del timon, cuyo uso, ya se vé, que no puede ser arbitrario.⁵⁹

Tot i que no aprofundeix en aquesta qüestió, amb aquestes paraules deixa entreveure que s'esperava dels directors d'orquestra que tinguessin una sòlida formació musical.

El capítol tretzè tracta “De algunas novedades, que impiden en parte la recta execucion de las Sinfonías”. Una d'aquestes novetats consistia a escriure l'armadura només a l'inici de la composició. Ràfols explica que, igual com ja feien als antics, calia escriure aquests signes al principi de cada pentagrama per tal que els intèrprets no perdessin la visió de conjunt de l'obra i no perdessin de vista la tonalitat de cada moment. D'altra banda, també es queixa l'autor de l'ús generalitzat que en el seu temps es feia de la notació moderna (!). Creia que el sistema d'escriptura musical utilitzat pels seus contemporanis no servia més que per afegir confusió, i enyorava els temps en què la música s'escrivia amb un llenguatge, segons ell, més comprensible i coherent.

El tractat sobre la simfonia pròpiament dit acaba en aquest punt. No obstant això, l'autor prossegueix amb una “Disertacion critico-musica en que se reprueba el uso de terminar los tonos menores en la tercera mayor”, dividida en cinc articles. Certament, aquest recurs d'acabar amb la tercera major les composicions en modalitat menor no és en absolut nou. En tot cas, Ràfols creu que aquest

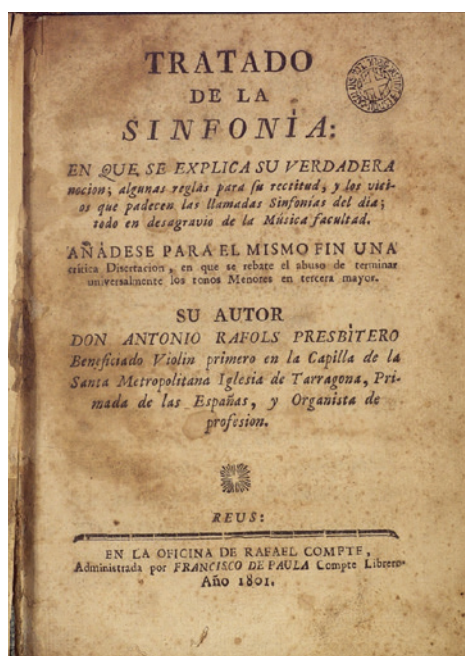


Fig. 4. Antoni Ràfols, Tratado de la sinfonía.

és un costum del tot absurd, i que va en contra de les lleis de la música. Si més no, això és el que pretén demostrar en els cinc apartats de la seva dissertació. El primer article el titula "La terminacion del tono menor en tercera mayor destruye la naturaleza misma de los tonos, y su diversidad esencial". Fa veure que l'essència de la modalitat menor la dona, justament, la tercera menor de l'acord de tònica. Si s'intercanvia aquest interval per un altre de major, desapareixerà la característica bàsica d'aquest mode. A l'article segon, "El terminar el tono menor con tercera mayor, resiste á la impresion de afectos que puede excitar el tono", explica que la música és capaç de produir en l'oient una gran diversitat d'afectes. Tanmateix, acabar amb una tercera major trenca absolutament amb el sentiment que la música, des del principi, pretenia transmetre i introdueix confusió, ja que l'oient no pot discernir quin és l'afecte que ha de percebre, el que es proposa durant la composició, o el que es proposa amb l'acord final. A l'article tercer, "Este abuso de terminar el tono menor con tercera fuerte, es aun mucho mas perjudicial en las alternaciones", l'autor es pregunta què passaria si una composició en mode major s'acabés amb tercera menor. La resposta, certament, és que aquesta pràctica seria rebutjada; per què, doncs, es planteja Ràfols, no es rebutja el contrari? D'altra banda, alerta dels perills que un organista acabi en

major: sens dubte, faria despistar el cor i trencaria l'estabilitat tonal de l'execució. En el quart article, "Se persuade con autoridad ser mas propio del tono menor el terminarse con su tercera, que con tercera mayor". Aquí es recolza en la figura de Josep Antoni Martí, monjo de Montserrat entre 1749 i 1763, i mestre de capella des del 9 d'agost del 1753.⁶⁰ Després de fer un elogi de la seva persona i de la seva música, Ràfols explica que aquest compositor no tolerava de cap manera el recurs de cloure una obra en menor amb la tercera brillant. Finalment, a l'article cinquè, "Se desvanecen enteramente todos los aparentes argumentos, en que quieren apoyarse los contrarios", es dedica a rebatre totes les raons adduïdes pels defensors de la pràctica que ell rebutja.

Tot i que aquesta obra no dona, potser, el que d'acord amb el seu títol esperàriem, sí que resulta, d'altra banda, un excel·lent testimoni del pensament musical d'una part, si més no, dels compositors del país de finals del segle XVIII i principis del XIX. Per bé que exposen unes idees del tot conservadores i retrògrades, és evident que una part dels músics actius a Catalunya en el període esmentat, pensaven en aquests termes. Aquestes idees formen part, també, de la història de la música del nostre país i van ser transmeses amb contundència per alguns mestres als seus deixebles. Aquestes idees conviven, tanmateix, amb d'altres més avançades i modernes. Així, per exemple, compositors més antics, com és el cas de Francesc Valls, tractat anteriorment, mostraven un pensament més obert que els permetia estar més disposats a acceptar les novetats musicals que s'anaven desenvolupant. Tractats com el d'Antoni Ràfols igualment formen part i configuren la història de l'ensenyament musical a Catalunya.

Una altra de les obres que cal tenir en consideració a l'hora de tractar els mètodes d'ensenyament musical a la dissetena centúria a Catalunya és el llibret manuscrit de Melcior Juncà titulat *La melopea desconocida*. Tot i que el seu autor no va indicar l'any en què el va escriure, es pot assajar una datació en funció d'una informació que sí que dona. A la portada s'hi llegeixen, entre altres, les paraules següents: "Compuesto por el R^{do}. D. Melchor Junca Pbrô Racion^o. y M^{tro} de Capilla dela Metropp^{na}. Igta de Tarragona". Presumiblement, i coneixent el període en què Juncà va servir de mestre de capella a la catedral de Tarragona, *La melopea desconocida* hauria estat escrita entre els anys 1798 i 1806.

El manuscrit de Melcior Juncà desenvolupa una idea de caire especulatiu i, al mateix temps, pràctic. Així mateix ho manifesta a l'extens subtítol de l'opuscle, que s'inicia amb les següents paraules: "Tratado metódico, especulativo y práctico". Prossegueix Juncà explicant que la seva obra "descubre la mas primorosa melodía y armonía de los Griegos, no conocida en las cuerdas de musica del Sistema moderno. Esta melodía constituye el Sistema enharmonico que conviene mesclar con nuestro sistema actual". A *La melopea desconocida*, doncs, es fa una exposició força detallada de que és i en què consisteix el sistema enharmò-

nic, per passar a reflexionar sobre els efectes pràctics que provoca i, finalment, per intentar trobar una solució als problemes que ocasiona. Al primer capítol, “De la equivocación que han padecido los autores que hasta ahora han intentado sondear la esencia del sistema enharmonico”, fa un repàs dels tractats que han dedicat algunes o la totalitat de les seves pàgines a aprofundir en la qüestió d’aquest sistema. Juncà conclou que cap dels autors anteriors que hi han treballat en dona una explicació satisfactòria. Al segon capítol, “De la esencia del genero enharmonico y de sus caracteres significativos”, el mestre de capella de la catedral de Tarragona presenta la seva visió sobre el que és l’esmentat sistema enharmònic.

Habiendo manifestado en el capitulo antecedente las equivocaciones en q^e han caido todos aquellos q^e hasta ahora al presente han intentado averiguar la esencia del sistema enharmonico y habiendo manifestado tambien el error de aquellos otros Profesores q^e han creido que este sistema no solo se habia descubierto sino tambien puesto en practica, es menester que ahora expliquemos nuestro modo de pensar sobre su esencia. Creiendo los Autores describirnos la esencia dicen: q^e asi como el genero Diatonico empieza por tonos, y el cromatico por semitonos; el enharmonico ha de empezar por quartos de tono. Mas yo digo q^e asi como en el Diatonico (hablo de los tonos) no cabe sino una cuerda de un grado a otro y en el cromatico caben dos; en el enharmonico caben quatro, q^e son las quatro cuerdas quartos de tono llamados, el primero Diatonico, el segundo enharmonico menor natural, el tercero cromatico, y el quarto enharmonico mayor accidental.⁶¹

D’acord amb aquest sistema, l’escala es divideix en quarts de to. Certament, posar en pràctica aquest mètode implicaria greus conflictes musicals perquè alguns instruments del segle XVIII no estaven preparats per tocar totes les notes enharmòniques que prescrivia aquest sistema. És per això que Juncà no pretén implantar el mètode, però sí adaptar-lo i que la música del seu temps pogués aprofitar-se dels avantatges d’aquella “primorosa melodia y armonia de los Griegos”.

Tal com explica Melcior Juncà, dins de l’octava hi caben 24 sons o, tal com diu ell mateix, *cuerdas* (25 si s’hi afegeix l’octava superior):

Este numero, como ya dexo insinuado, es de veinte y cinco cuerdas.
Las ocho se las presta el Diatonico, cinco le añade el cromatico,

siete el enharmonico natural, y las cinco restantes el enharmonico accidental.⁶²

Així, doncs, entre dues notes de l'escala diatònica distants entre si d'un to, Juncà hi situa tres sons (o *cuerdas*), anomenats, successivament, *enarmónico natural*, *cromático* y *enarmónico accidental*". Contràriament, entre dues notes que formen un semitò hi cap només un "enarmónico natural". Seguidament l'autor explica les distàncies que separen tots aquests sons:

Desde la primera cuerda con q^a empieza la escala del Exemplo 9. Hasta la segunda cuerda del mismo grado hay una minima distancia, ò el mismo intervalo de dos comas. De la segunda cuerda hasta la tercera del mismo grado median otras dos comas: de la tercera hasta la quarta del propio grado median otras dos; de la quarta á la primera del segundo grado se halla la distancia de tres comas por razon de pasar a grado diferente. He aqui las nueve comas contenidas en un espicio de un tono, y de las quales, las quatro primeras se reparten en el espacio del semitono menor, y las cinco ultimas en el espacio del semitono mayor. De la primera cuerda que empieza en el tercer grado de la escala dicha hasta la segunda cuerda del mismo grado se halla la distancia o intervalo de dos comas. Esta segunda cuerda del tercer grado dista tres comas de la primera del quarto grado por razon de pasar a grado diferente aunq^a este grado sea menor, y de este mismo modo proporcionalmente se continuan las distancias o intervalos de un grado á otro en las demas cuerdas de dichas escala.⁶³

Queda força clar que el que descriu l'autor en aquest capítol és un sistema musical basat en els quarts de to, i és justament amb aquest mètode, segons explica, que s'obté aquella melodia desconeguda que anuncia en el títol del seu opuscle i que defineix com "la mas primorosa melodía y armonía de los Griegos". Al setè capítol, "Donde se dan varias instrucciones de practica para la modulacion de la nueva armonia", Melcior Juncà, contràriament al que pensaven alguns teòrics de l'època, es mostra convençut que el sistema enharmònic podia ser utilitzat en la música del seu temps si se sabia combinar convenientment amb el sistema musical propi del segle XVIII. Creia que la música creada amb aquest mètode podia provocar efectes més forts i vius en els oients:

Puede ser q^a algunos digan tambien, q^a los primorosos y desconocidos sonidos enharmonicos no sirven de utilidad alguna para el ade-

lantamiento del arte musico. Mas quien puede ignorar q^e unido el sistema enharmonico con el moderno presente un campo mucho mas dilatado para que los compositores expelen sus ideas musicas en mas inmensas modulaciones? Quien puede ignorar asimismo, q^e por medio de esta union el primor y dulzura de los sonidos pueden mas facilmente causar en el animo de los oyentes unas sensaciones mas fuertes y unos sentimientos mas vivos?⁶⁴

El següent capítol, “De la disposicion q^e deben tener los instrum^{tos} musicos para facilitar la execucion de los sonidos enharmonicos”, tracta sobre els instruments amb què es pot portar a la pràctica la música enharmònica i de quina manera han de procedir els intèrprets per aconseguir aquests sons. Resulta interessant llegir la manera com ho exposa Juncà:

[...] no hay duda q^e singularmente el Violin, la Viola, y demas instrumentos iguales en los Tonos y semitonos son muy a proposito para la musica de este genero. Pues assi como para executar con ellos los sonidos cromaticos el tocador sube o baxa arrastrando el dedo y apretando la cuerda sobre el mastil, del mismo modo puede executar con ellos los sonidos enharmonicos no subiendo ni baxando tanto el dedo quando va arrastrando, por ser las distancias de estos sonidos mas minimas q^e las de los cromaticos. Y asi, si las modulaciones de los sonidos enharmonicos siguen succesivamente en un mismo grado, el tocador podrá mas facilmente executarlos, no moviendo el dedo del punto de la cuerda q^e está apretando, si no solo inclinandolo asi arriba o asi abaxo; lo que se debe entender de los violines & &, q^e no tienen tanta distancia para la pulsacion como la viola y el Contrabaxo.⁶⁵

Adverteix l'autor a continuació que per obtenir aquests sons amb correcció cal exercici i pràctica. Així com els intèrprets van haver d'exercitar-se, en els instruments de corda, per dominar l'afinació de les notes cromàtiques, de la mateixa manera ho hauran de fer per aconseguir habilitat en l'execució de les notes enharmòniques. Melcior Juncà explica seguidament que, potser amb una mica més de dificultats, aquests sons també podran ser executats amb instruments de vent fusta. Es transcriuen a continuació les paraules del mestre de capella on exposa la manera d'aconseguir-los:

Pueden tambien los tocadores executar los sonidos enharmonicos por medio de los instrumentos de aire, como son el Oboé, la Flauta,

el Baxon y otros, iguales en tonos y semitonos. Asi como ahora con la misma posicion de los dedos executan dos sonidos diferentes, como son por exemplo, el sostenido de C, sol-fa-ut, y el bemolado de D, la-sol-re, y por el mismo tenor otros muchos que distan entre si la minima distancia de una coma, soplando, ó mas recio, ó mas floxo, segun conviene, para igualarse con los sonidos de los instrumentos perfectos: asi mismo se puede con estos instrumentos, soplando mas recio ó mas floxo dar la expresion que corresponde á cada uno de los sonidos enharmonicos. Ni es menester q^e estos instrumentos esten agugereados enharmonicamente, como quieren algunos q^e lo fueren los de los Griegos. Pues asi como en los sonidos cromaticos no es menester multiplicar los agujeros, y basta, sin mudar la posicion del dedo, templar la fuerza del soplo; lo mismo, proporcionalmente, bastará para la expresion de los sonidos enharmonicos.

Es verdad que en estos instrumentos será mas dificil la execucion q^e no en los de cuerda, pero por mas imperfectos q^e sean la conseguirá el tocador con su habilidad y manejo, y observando las reglas insinuadas.⁶⁶

Tot es redueix, doncs, a bufar amb més o menys pressió, mantenint la mateixa posició dels dits. Resulta, de tot això, que tan els instruments de corda com els de vent són capaços de produir sons enharmònics i, per tant, de produir la *melopea desconocida*. No tots els instruments, tanmateix, tenen aquesta característica; en aquest sentit, l'autor es refereix a l'orgue com a imperfecte, ja que li és del tot impossible obtenir aquesta mena de sons. D'aquesta manera, continua Juncà, s'origina un obstacle insuperable que impedeix que l'orgue pugui ajuntar-se amb els esmentats instruments de corda i de vent sense que es produeixin, durant la seva interpretació conjunta, aspres i desagradables dissonàncies.

Aquest és, justament, el tema central del capítol novè "De la necesaria desigualdad entre los sonidos de algunos instrumentos", el darrer del manuscrit. L'autor és perfectament conscient que, malgrat aquesta "imperfecció" de l'orgue, aquest instrument no pot ser bandejat i relegat al desús; com que creu que els compositors continuaran incloent-lo en les seves obres, simplement es limita a donar uns consells per tal que la música no resulti tan dissonant:

Solo persuadiré á los compositores, especialmente á los de los insinuados conciertos organicos, q^e se abstengan de ciertas mutaciones de armonia, q^e no hay oidos que puedan tolerarlas por la

desigualdad de los sonidos q^e resultan de su parte de unos y otros instrumentos. Hasta el presente algunos/muchos de los compositores de estos conciertos han errado, sin saber dar en el blanco para conocer las imperfecciones q^e necesariamente padece el organo. Si no hubiesen errado en este conocimiento habrian seguramente excusado ciertas modulaciones de las q^e es inevitable se sigan muy reparables disonancias.⁶⁷

A continuació fa esment de quins són els canvis de to o de mode que s'haurien d'evitar en composicions en què toquen conjuntament l'orgue amb altres instruments de vent o corda. Proposa que no es facin modulacions que vagin: "...del modo fuerte al modo blando, ó al contrario, por la notable desigualdad q^e hay en los sonidos puestos en armonia, por parte de los instrumentos".⁶⁸ És a dir, no és aconsellable passar de major a menor, o viceversa. La raó de les dissonàncies que s'originen en aquests casos ve donada pel fet que l'organista toca les mateixes notes tan pel major com pel menor (cosa que, com es desprèn del que ha explicat anteriorment, no fan els instruments de corda i de vent):

Es decir: q^e los mismos sonidos de las cuerdas sostenidas, sirven para los sonidos de las cuerdas bemoladas. Y así, con una misma cuerda hace dos sonidos q^e deben ser diferentes entre si; pues el sonido de la cuerda de C, sol-fa-ut, sostenido, sirve por la cuerda de D, la-sol-re bemolado, y por el contrario; por cuia razon los sonidos de las cuerdas natruales, han de servir muchas veces por las accidentales, como sucede quando el sonido de la cuerda B, fa-mi natural sirve por la de C, sol-fa-ut, bemolado y quando el de la cuerda E, la-mi natural sirve por el de la de F, fa-ut bemolado.⁶⁹

En definitiva, el problema està en el fet que, mentre que a l'orgue el do # és igual, en afinació, al re b, o el si natural igual al do b, o el mi natural igual al fa bemoll, en els instruments de corda totes aquestes notes sonen diferent. S'entén, doncs, que aquests dos tipus d'instruments mai sonaran afinats quan toquin junts. Per explicar més clarament aquest fet inclou uns exemples que malauradament no s'han conservat. En són significatives, tanmateix, les paraules que escriu a continuació:

En estos exemplares se echa de ver bien claramente, q^e todas las cuerdas ó sonidos executados por el Violin & & corresponden si se executan por el organo en diferente posicion de grado y sonido. Querer pues q^e la distancia q^e media entre unos y otros; aunq^e no

sea mas q^e de una coma; no haga disonancia en la armonia, es un delirio.⁷⁰

Com es veu, insisteix en la qüestió de les dissonàncies que s'originen entre instruments de diferent naturalesa quan han de tocar junts, pel fet que els uns estan afinats d'acord amb temperament igual i els altres no. És per aquest motiu que aconsella els compositors que, quan escriguin obres per a aquesta combinació instrumental (orgue amb corda i vent), s'abstinguin d'utilitzar determinades modulacions, especialment quan es produeixen de cop, on es passi de major a menor. No obstant això, en una nota a peu de pàgina aclareix que "se disimulan algun tanto dichas disonancias, quando la mutacion no es de golpe porque con el oido acomodan los tocadores los sonidos iguales".⁷¹

Una altra cosa és la música vocal acompanyada només per l'orgue. En aquest cas, explica l'autor, les dissonàncies no es fan tan clarament evidents perquè les veus s'acomoden més fàcilment a l'afinació de l'instrument:

Estas disonancias se disimulan quando se canta á dos coros sin instrumentos, con solo el organo y las voces, porq^e como estas son mas flexibles q^e los sonidos instrumentales pueden mas facilmente igualarse con los q^e oien del organo q^e los acompaña. Me he extendido en esto para sacar á los compositores del descuido é indiferencia con q^e hasta ahora han contemplado estas disonancias destructoras de la verdadera armonia.⁷²

Resulta interessant la darrera frase del text transcrit perquè proporciona una idea d'una situació que, almenys en part, si no de manera generalitzada, es devia donar en les interpretacions musicals del segle XVIII. El fet que Melcior Juncà cregués oportú escriure un petit opuscle en què es tractés aquesta qüestió resulta del tot significatiu. Els músics de la dissetena centúria, certament, es trobaven immersos en la problemàtica, de greus efectes pràctics, derivada de la coexistència, en un mateix moment i en un mateix lloc, de diferents temperaments. El mestre de capella de la seu de Tarragona, amb el seu text, pretén presentar el problema i reflexionar-hi per tal de trobar solucions pràctiques que permetessin la combinació dels diferents tipus d'instruments sense que això impliqués la presència de les temudes dissonàncies. Si els tractats presentats anteriorment en aquesta secció anaven dirigits, clarament, als estudiants de música i composició, l'obra de Juncà s'adreça als professionals, als músics que ja toquen i que han de ser conscients d'una problemàtica que, pel que sembla, molts desconeixien o, si més no, creien irresoluble.

La creació d'un estudi públic de música a la ciutat de Barcelona

Durant el primer terç del segle XIX, i com a herència d'una situació esdevinguda al segle anterior, es va obrir el camí cap a la creació de la primera escola de música pública a la capital catalana de què es té constància. Va sorgir en el si de la capella de música de la catedral de Barcelona, una institució la tradició de la qual provenia del segle XVIII (i aquesta circumstància, certament, justifica la inclusió d'un episodi històric que es va donar al vuit-cents en el present capítol dedicat al set-cents). La investigació que ha permès conèixer aquest fet ha estat realitzada per Francesc Bonastre, i representa una de les seves darreres significatives aportacions al camp de la musicologia. Els resultats d'aquest estudi van ser publicats per l'Institut d'Estudis Catalans.⁷³

A principis del segle XIX la situació econòmica del país era força lamentable; l'estat de guerra dels primers anys de la dinovena centúria va abocar el país a una profunda crisi de la qual difícilment en podia sortir. Tots els estaments socials se'n van veure afectats. D'aquesta manera, el juny del 1820 el capítol de la catedral comença a manifestar la seva preocupació pel deplorable estat econòmic en

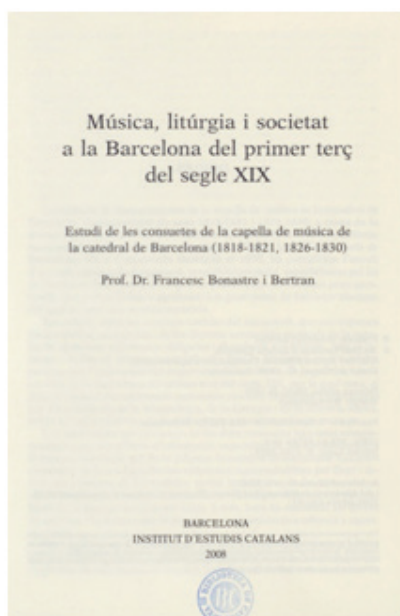


Fig. 5. Francesc Bonastre i Bertran, *Música, litúrgia i societat a la Barcelona del primer terç del segle XIX*.

què es trobava la seu, i com a conseqüència d'això, durant els dos primers mesos d'estiu es va anar madurant la idea d'extingir la capella de música per manca de recursos. Finalment, el 21 de juliol arriba, ben justificadament, el decret de supressió: "...atès que ni las fundacions sufragan per a costejar la mateixa [capella]; ni la Ygla se troba en estat de suplir lo que falta per solemnisar las funciones ab aquella, a causa de la grandíssima disminució de rendas que pateix; ha resolt: que quedàs extingida enteram^t la Capella de Música desde el dia d'avuy".⁷⁴ Tanmateix, i perquè els músics poguessin trobar altres ocupacions, s'acordà que l'extinció no tindria efecte fins al proper 24 de setembre.

Dos anys més tard s'esdevé un nou problema que, no obstant això, serà l'origen de la futura acadèmia musical. Com a conseqüència de la desaparició de la capella va quedar suprimida oficialment la figura del mestre, el qual havia tingut assignada una casa propietat del capítol. La vivenda, doncs, va quedar deshabitada, amb els consegüents perjudicis que això comportava, fruit de romandre tancada i sense que ningú en parés compte. Conscients d'aquesta situació, a principis de maig del 1822 el capítol es disposà a trobar solucions. En un primer moment es va pensar en cedir la casa a algun membre de la seu que la pogués necessitar, però molt aviat els músics (que mai van desvincular-se del tot de la catedral) demanaren que se'ls cedís "la casa del Mestre per poder-hi posar estudi públich".⁷⁵ La resposta a la petició fou la següent:

Se concedeix als suplicants durant lo beneplàcit del Capítol lo ús de la casa que habitaba el S^r Mestre de Capella, ab las condicions: que dèguian mantenir-la i reparar-la de obras necesàries, que hàgian de tenir obert lo estudi que hi ha en ella, fent ensenyar gratis à quants miñons se preséntian, y donant al Capítol un inventari firmat de tot quan se trobi en ella.⁷⁶

Tot i la voluntat favorable del capítol de deixar la vivenda del mestre de capella per fer-hi acadèmia de música, no va ser fins al mes de juliol que tot plegat es materialitzà. Calia trobar la persona adequada que habités la casa i que s'encarregués de les classes. Aquesta responsabilitat va recaure en Josep Farrés, el primer trompa de la capella. Després d'haver agraït expressivament el capítol per haver cedit l'habitatge els músics expliquen les dificultats que van tenir i exposen els seus compromisos:

La Capella no ha pogut combinar ab més brebedat lo modo de donar cump^t al decret de V. S. per lo difícil de encontrar un subjecte que reunís las qualitats que se nececitan, tant perque fós del agrado de V. S., com per lo desempeño de la Enseñansa Pública, en que s'ha

ofert la capella; èsta, vencent dificultats, a pogut lograr que el Indivíduo de la meteixa Jph Farrés, Primer trompa, pasés abitar la casa, pues que troban-se víudo y només que ab dos de familia y demás circunstàncias que lo acompañan, espera la Capella que seria del agrado de V. S., y que junt ab lo S^r M^e, y organista de V. S., donaran cumpliment en totas sas pars en lo decret de V. S., tenint obert lo Estudi Públich dos horas al matí y dos a la tarde, enseñant gratis als pobres; per posar lo expresat en cump^t, suplican à V. S. tinguia a bé en fer-los entrega de las claus, firmant-los lo S^r Mestre y Conservadors de la Capella lo corresponent Ynbentari: gràcia que espera lograr la Capella del bon cor de V. S.⁷⁷

Tot i que es tracta d'una notícia d'una cabdal importància dintre del context de la història de la música catalana, malauradament, per ara no es pot aportar més informació que aquesta: a partir del mes de juliol del 1822 es crea a Barcelona el que podria considerar-se la primera acadèmia pública de música, oberta diàriament durant quatre hores, dues al matí i dues més a la tarda. Se'ns dona, així mateix, el nom del professor o, si més no, de l'organitzador de l'esmentada escola de música, el qual sembla que havia de portar a terme la seva tasca docent juntament amb el mestre de capella i l'organista. Coneixem també el lloc físic on es desenvolupaven les classes. Però, en canvi, la informació que potser resultaria més interessant per bastir el tema que ens ocupa resta, encara, amagada. No s'explica a les actes capitulars exactament què s'ensenyava ni com s'ensenyava. Tanmateix, la notícia representa una dada significativa a l'hora d'assentar les bases per a una història de l'ensenyament musical al tombant dels segles XVIII i XIX.

D'acord amb el que s'ha vist a les diverses pàgines d'aquest capítol, sembla força clar que al segle XVIII, a Catalunya, la capella de música eclesial (no es pot parlar aquí de capelles cortesanes) fou la principal institució que s'encarregà de donar la formació als futurs músics del país. Resulta lògic: la pròpia capella era la que instruïa els aspirants que més endavant, i ja com a professionals, entrarien a formar-ne part.

Tot i que no s'ha conservat documentació que expliqui quins mètodes pedagògics ni quins programes educatius seguien els mestres de capella en les seves tasques formatives, se sap, en tot cas, quins coneixements calia que tinguessin els músics i compostors. Els tractats teòrics ens aporten aquesta informació. En la majoria dels casos, d'altra banda, aquestes obres mostren una clara intenció pedagògica: els seus autors sempre hi incloïen el doble vessant teòric i pràctic. Per adquirir els coneixements necessaris, el lector deixeble calia que aprengués uns determinats conceptes que posteriorment hauria de portar a la pràctica. Serà d'aquesta manera com, en darrer terme, assolirà l'excel·lència.

Finalment, a principis del segle XIX, i com a hereva d'una situació esdevinguda a finals del XVIII, es crea a Barcelona la primera escola de música pública, sorgida a petició dels músics de l'extinta capella de la catedral. Aquest estudi públic, del qual no es coneixen els detalls del seu funcionament, representa el primer exemple d'un tipus d'institucions que es farien habituals al llarg del segle XIX. Però això ja forma part d'un altre capítol.

Notes

- 1 HERAS I TRIAS, Assumpció. "La instauració del magisteri de cant a Sant Pere de Figueres a les primeries del segle XVII". *Recerca musicològica*. Núm. 1 (1981), p. 203-212.
- 2 HERAS I TRIAS, Assumpció. "La instauració del magisteri de cant a Sant Pere de Figueres a les primeries del segle XVII". *Recerca musicològica*. Núm. 1 (1981), p. 208.
- 3 RIFÉ, Jordi. "Els Estatuts de la Capella Musical de la Seu de Vic, any 1733. Comparació amb les Ordinacions de la Seu de Girona, any 1735, i les de la Seu de Tarragona, any 1747". *Recerca musicològica*. Núm. 9-10 (1989-90), p. 364.
- 4 RIFÉ, Jordi. "Les ordinacions de la capella de música de la Catedral de Girona. Any 1735". *Recerca musicològica*. Núm. 6-7 (1986-87), p. 165.
- 5 RIFÉ, Jordi. "Les ordinacions de la capella de música de la Catedral de Girona. Any 1735". *Recerca musicològica*. Núm. 6-7 (1986-87), p. 165-66.
- 6 RIFÉ, Jordi. "Les ordinacions de la capella de música de la Catedral de Girona. Any 1735". *Recerca musicològica*. Núm. 6-7 (1986-87), p. 166.
- 7 DAUFI, Xavier. *Els oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2004.
- 8 DAUFI, Xavier. *Els oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2004, p. 506.
- 9 FRAGMENTOS MUSICOS. / CAUDALOSA FUENTE / GREGORIANA / EN EL ARTE / DE CANTO LLANO / CUYOS FUNDAMENTOS, TEORICA, REGLAS, / practica, y exemplos, copiosamente se explican sobre / los ochotonos, con susentradass, clausulaciones / finales, y diversidad de seculorum, que en / la obra se manifiestan. / CON LA ADDICION DE LAS PROCESSIONES / mas solemnes, que en la Santa Iglesia / se practican. / POR EL P. Fr. BERNARDO COMES, Y DE PVIIG, / Religioso del N. P. S. Francisco de la Regular Observancia, / Ex Vicario de Corojubilado en el Convento de San / Francisco de Barcelona, para la prompta educacion de los Maestros a sus Discipulos. / DEDICALO, Y OFRECE A LA PROTECCION / DE N. M. R. P. PROVINCIAL, / Y RR. DEFINITORIO. / CON LICENCIA / Barc. En la imprenta de los Herederos de Juan Pablo, y Maria Marti, / administrada por Mauro Marti, año 1739. / Vendese en la misma Casa delante [...] za de s[...] [parcialment il·legible]. Biblioteca de Catalunya, M 202.
- 10 MAPA / ARMONICO PRACTICO / BREVE RESVMEN / De las principales Reglas de Musica / SACADO / DE LOS MAS CLASSICOS AUTORES ESPECU- / lativos, y Practicos, Antiguos, y / Modernos / ILLVSTRADO / CON DIFERENTES EXEMPLARES, PARA LA / mas fácil, y segura enseñanza de / Muchachos. / ESCRIVIOLE / EL R^{do} FRANCISCO VALLS PRESBITERO, y / Maestro de Capilla jubilado de / la Santa Iglesia de Barcelona.
- 11 TRATADO / DE LA / SINFONÍA: / EN QUE SE EXPLICA SU VERDADERA / nocion; algunas reglas para su rectitud, y los vici- / os que padecen las llamadas sinfonías del dia; / todo en desagravio de la Música facultad. / AÑÁDASE PARA EL MISMO FIN UNA / crítica Disertación, en que se rebate el abuso de terminar / universalmente los tonos Menores en tercera mayor. / SU AUTOR / DON ANTONIO RAFOLS PRESBITERO / Beneficiado Violin primero de la Capilla de la / Santa Metropolitana Iglesia de Tarragona, Pri- / mada de las Españas, y Organista de / profesión. / REUS: / EN LA OFICINA DE RAFAEL COMPTE, / administrada por FRANCISCO DE PAULA Compte Librero / año 1801. Biblioteca de Catalunya, M 2150 i Tor 1066/7-8°.
- 12 La melopea desconocida. Tratadometódico, especulativo y práctico; en que se descubre la mas primorosa melodía y armonía de los Griegos, no conocida en las cuerdas de música del sistema moderno. Esta melodía constituye el sistema enharmonico que conviene mesclar con nuestro sistema actual. Añadanse algunas instrucciones para la execucion instrumental y para el Canto. Compuesto por el R^{do}. D. Melchor Junca Pbrô Racion°. y M^{ro} de Capilla de la Metropp^{na}. Igta de Tarragona.

Es el original auténtico del dicho Sr. Juncá, autor
Doyfé. Ramón Bonet [signatura]
Biblioteca de Catalunya, M 932/15
A banda del manuscrit, vegeu també CRESPI, Joana. "La "Melopea desconocida" de M. Juncá". *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*. Vol. 11 (1995), Núm. 1-2, p. 493-561. Saragossa, 1995. (Separata. Conté facsimil i transcripció.)
- 13 COMES I PUIG, Bernat. *Fragmentos musicos*. Barc: en la imprenta de los herederos de Juan Pablo y Maria Martí ..., 1739, sense paginació, apartat "Al lector".
- 14 COMES I PUIG, Bernat. *Fragmentos musicos*. Barc: en la imprenta de los herederos de Juan Pablo y Maria Martí ..., 1739, sense paginació, apartat "Al lector".

- 15 COMES I PUIG, Bernat. *Fragmentos musicos*. Barc: en la imprenta de los herederos de Juan Pablo y Maria Martí ..., 1739, sense paginació, apartat "Al lector".
- 16 COMES I PUIG, Bernat. *Fragmentos musicos*. Barc: en la imprenta de los herederos de Juan Pablo y Maria Martí ..., 1739, sense paginació, apartat "Al lector".
- 17 COMES I PUIG, Bernat. *Fragmentos musicos*. Barc: en la imprenta de los herederos de Juan Pablo y Maria Martí ... , 1739, p. 136
- 18 D'aquest teòric no se'n coneixen les dates de naixement i mort, però es conserva d'ell un tractat de cant pla: *Arte breve, y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la música práctica del canto llano*, publicat a València el 1614, d'on era cabiscoll a l'església parroquial de Sant Martí. D'altra banda, es pot suposar que el Roseto que esmenta Comes en primer lloc a la seva llista de noms sigui Biagio Rossetti (segona meitat del segle xv - després de 1547), autor d'un *Libellus de rudimentis musice* destinat als membres (nens i adults) dels cors dedicats al cant pla.
- 19 COMES I PUIG, Bernat. *Fragmentos musicos*. Barc: en la imprenta de los herederos de Juan Pablo y Maria Martí ..., 1739, p. 142.
- 20 COMES I PUIG, Bernat. *Fragmentos musicos*. Barc: en la imprenta de los herederos de Juan Pablo y Maria Martí ..., 1739, p. 142.
- 21 COMES I PUIG, Bernat. *Fragmentos musicos*. Barc: en la imprenta de los herederos de Juan Pablo y Maria Martí ..., 1739, p. 142-143.
- 22 COMES I PUIG, Bernat. *Fragmentos musicos*. Barc: en la imprenta de los herederos de Juan Pablo y Maria Martí ..., 1739, p. 143.
- 23 COMES I PUIG, Bernat. *Fragmentos musicos*. Barc: en la imprenta de los herederos de Juan Pablo y Maria Martí ..., 1739, p. 143.
- 24 COMES I PUIG, Bernat. *Fragmentos musicos*. Barc: en la imprenta de los herederos de Juan Pablo y Maria Martí ..., 1739, p. 143.
- 25 COMES I PUIG, Bernat. *Fragmentos musicos*. Barc: en la imprenta de los herederos de Juan Pablo y Maria Martí ..., 1739, p. 144.
- 26 VALLS, Francesc. *Respuesta del licenciado Francisco Valls (...) a la censura del don Joaquín Martínez*. Barcelona: Rafael Figueró, 1716, p. 10-12. Citat per MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Música, 1985, p. 418.
- 27 PAVIA I SIMÓ, Josep (ed.). *Francesc Valls: Mapa Armónico Práctico (1742a)*. Barcelona: CSIC, 2002, fol. 9r-9v.
- 28 PAVIA I SIMÓ, Josep (ed.). *Francesc Valls: Mapa Armónico Práctico (1742a)*. Barcelona: CSIC, 2002, fol. 10r.
- 29 PAVIA I SIMÓ, Josep (ed.). *Francesc Valls: Mapa Armónico Práctico (1742a)*. Barcelona: CSIC, 2002, fols. 10r-10v. En relació amb la cita llatina del passatge (subratllada al manuscrit, en cursiva a la transcripció) Francesc Valls, al marge del seu text, indica: *Cardinal Bona de divina Psalmodia*, fol. (mihi) 207.
- 30 PAVIA I SIMÓ, Josep (ed.). *Francesc Valls: Mapa Armónico Práctico (1742a)*. Barcelona: CSIC, 2002, fol. 12r. Les paraules en cursiva de la transcripció corresponen a paraules subratllades a l'original.
- 31 PAVIA I SIMÓ, Josep (ed.). *Francesc Valls: Mapa Armónico Práctico (1742a)*. Barcelona: CSIC, 2002, fol. 12r. Les paraules en cursiva de la transcripció corresponen a paraules subratllades a l'original.
- 32 PAVIA I SIMÓ, Josep (ed.). *Francesc Valls: Mapa Armónico Práctico (1742a)*. Barcelona: CSIC, 2002, fol. 12r. Les paraules en cursiva de la transcripció corresponen a paraules subratllades a l'original.
- 33 RAÍFOLS, Antoni. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, sense paginació, apartat "Prólogo".
- 34 RAÍFOLS, Antoni. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, p. 2.
- 35 Certament, el versicle 5 del capítol tercer del llibre del profeta Daniel diu: "In hora in qua audieritis sonitum tube, et fistulae, et citharae, et sambucae, et psalterii et symphoniae et universi generis musicorum, cadentes adorate statuum quam constituít Nabuchodonosor rex". El versicle 7: "Post haec igitur, statim ut audierunt omnes populi sonitum tubae, fistulae, et citharae, sambucae, et psalterii, et symphoniae, et omnis generis musicorum, cadentes omnis populi, tribus, et linguae, adoraverunt statuum auream quam constituerat Nabuchodonosor rex". El versicle 10: "Tu rex, posuisti decretum, ut omnis homo qui audierit sonitum tubae, fistulae, et citharae, sambucae, et psalterii, et symphoniae, et universi generis musicorum, prosternat se et adoret statuum auream". I el 15: "Nunc ergo si estis parati, quacumque hora audieritis sonitum tubae, fistulae, citharae, sambucae, et psalterii, et symphoniae, omnisque generis musicorum, prosternite vos, et adorate statuum quam feci. Quod si non adoraveritis, eadem hora mittemini in fornecem ignis ardentis. Et quis est Deus qui eripiet vos de manu mea?".

D'altra banda, el versicle 25 del capítol 15 de l'evangeli de Lluc, referint-se al germà gran del fill pròdig, diu: "Erat autem filius eius senior in agro: et cum veniret, et appropinquaret domui, et audivit symphoniam et chorum".

- 36 RAFOLS, Antoni. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, p. 8
- 37 RAFOLS, Antoni. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, p. 16-17.
- 38 RAFOLS, Antoni. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, p. 21.
- 39 RAFOLS, Antoni. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, p. 22.
- 40 RAFOLS, Antoni. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, p. 23.
- 41 RAFOLS, Antoni. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, p. 23.
- 42 RAFOLS, Antoni. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, p. 23.
- 43 RAFOLS, Antoni. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, p. 23.
- 44 RAFOLS, Antoni. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, p. 23-24.
- 45 RAFOLS, Antoni. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, p. 24.
- 46 RAFOLS, Antoni. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, p. 25.
- 47 RAFOLS, Antoni. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, p. 26.
- 48 RAFOLS, Antoni. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, p. 28.
- 49 RAFOLS, Antoni. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, p. 30.
- 50 RAFOLS, Antoni. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, p. 35.
- 51 RAFOLS, Antoni. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, p. 39.
- 52 RAFOLS, Antoni. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, p. 40-41.
- 53 RAFOLS, Antoni. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, p. 43.
- 54 RAFOLS, Antoni. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, p. 46.
- 55 RAFOLS, Antoni. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, p. 50.
- 56 RAFOLS, Antoni. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, p. 50-51.
- 57 RAFOLS, Antoni. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, p. 68. No és aquest l'únic tractat on es troba aquest tipus de comparacions entre la velocitat de la música i la de diferents animals o persones. Un altre exemple d'això el trobem en Nassarre qui, uns anys abans, per referir-se a la velocitat amb què s'han de cantar les diferents figures, escriu la següent frase llatina: "Maxima dormit, longa recubat, brevissedet, semibrevis ambulat, mínima & ambulat, semiminima currit, corchea volat, semicorchea evanuit". NASSARRE, Pablo. *Escuela de música según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte*. En Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe, 1723-1724, p. 271.
- 58 RAFOLS, Antoni. *de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, p. 68.
- 59 RAFOLS, Antoni. *de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, p. 70.
- 60 Aquesta informació, d'acord amb l'autor del tractat, l'aporta el P. Anselm Viola. Vegeu RAFOLS, Antoni. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801, p. 107.
- 61 JUNCÀ, Melcior. *La melopea desconocida*, Biblioteca de Catalunya, M 932/15, p. 14.
- 62 JUNCÀ, Melcior. *La melopea desconocida*, Biblioteca de Catalunya, M 932/15, p. 21.
- 63 JUNCÀ, Melcior. *La melopea desconocida*, Biblioteca de Catalunya, M 932/15, p. 22.
- 64 JUNCÀ, Melcior. *La melopea desconocida*, Biblioteca de Catalunya, M 932/15, p. 29.
- 65 JUNCÀ, Melcior. *La melopea desconocida*, Biblioteca de Catalunya, M 932/15, p. 31.
- 66 JUNCÀ, Melcior. *La melopea desconocida*, Biblioteca de Catalunya, M 932/15, p. 32.
- 67 JUNCÀ, Melcior. *La melopea desconocida*, Biblioteca de Catalunya, M 932/15, p. 34.
- 68 JUNCÀ, Melcior. *La melopea desconocida*, Biblioteca de Catalunya, M 932/15, p. 34.
- 69 JUNCÀ, Melcior. *La melopea desconocida*, Biblioteca de Catalunya, M 932/15, p. 35.
- 70 Melcior Juncà, *La melopea desconocida*, Biblioteca de Catalunya, M 932/15, p. 36.
- 71 JUNCÀ, Melcior. *La melopea desconocida*, Biblioteca de Catalunya, M 932/15, p. 37.
- 72 JUNCÀ, Melcior. *La melopea desconocida*, Biblioteca de Catalunya, M 932/15, p. 37.

- 73 BONASTRE, Francesc. *Música, litúrgia i societat a la Barcelona del primer terç del segle XIX*. Barcelona: Societat Catalana d'Estudis Litúrgics. IEC, 2008. (Biblioteca Litúrgica Catalana; 5).
- 74 Citat per BONASTRE, Francesc. *Música, litúrgia i societat a la Barcelona del primer terç del segle XIX*. Barcelona: Societat Catalana d'Estudis Litúrgics. IEC, 2008. (Biblioteca Litúrgica Catalana; 5), p. 18. Resolucions Capitulars, 21 de juliol del 1820, f. 126v.
- 75 Citat per BONASTRE, Francesc. *Música, litúrgia i societat a la Barcelona del primer terç del segle XIX*. Barcelona: Societat Catalana d'Estudis Litúrgics. IEC, 2008. (Biblioteca Litúrgica Catalana; 5), p. 22. Resolucions Capitulars, 29 de maig del 1822, f. 39v.
- 76 Citat per BONASTRE, Francesc. *Música, litúrgia i societat a la Barcelona del primer terç del segle XIX*. Barcelona: Societat Catalana d'Estudis Litúrgics. IEC, 2008. (Biblioteca Litúrgica Catalana; 5), p. 22. Resolucions Capitulars, 29 de maig del 1822, f. 39v.
- 77 Citat per BONASTRE, Francesc. *Música, litúrgia i societat a la Barcelona del primer terç del segle XIX*. Barcelona: Societat Catalana d'Estudis Litúrgics. IEC, 2008. (Biblioteca Litúrgica Catalana; 5), p. 23- 24. Resolucions Capitulars, 10 de juliol del 1822, f. 207r.

