

## Contribució d'Higini Anglès al coneixement de la polifonia profana espanyola

MIQUEL QUEROL GAVALDÀ

I. Seguint l'ordre cronològic, la primera publicació de Mn. Anglès fou *Els Madrigals i la Missa de Difunts d'En Brudieu*. Transcripció i notes històriques i crítiques per Felip Pedrell i Mn. Higini Anglès. Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1921. Com veieu l'obra surt a nom d'Anglès i de Pedrell. Però, quina és l'aportació de cadascun d'ells? La idea de la publicació és de Pedrell, i amb ella s'enceta aquesta sèrie admirable de publicacions de la Secció Musical de la Biblioteca de Catalunya, sèrie que és un legítim orgull d'aquesta entitat i que és coneguda arreu del món. Cosa curiosa i —per als qui no hagin llegit el llibre— desconeguda és que l'únic exemplar existent dels madrigals de Brudieu es troba a la Biblioteca del Escorial, i Pedrell el conegué gràcies a Barbieri i al P. Uriarte, monjo del Escorial, i l'Orfeó Català cantà un madrigal de Brudieu, abans de fer-se l'edició, gràcies al P. Villalba, monjo també del Escorial. És colpidor i digne d'ésser subratllat l'idealisme i la germanor d'aquests i altres musicòlegs d'aquella època, que s'ajudaven amb tanta cordialitat.

Pedrell fa la descripció del llibre, analitza una per una totes les peces —diguem de passada que les seves anàlisis són més entusiàstiques que científiques— i transcriu els textos poètics i la música. Per la seva part, Mn. Anglès escriu una biografia de Brudieu molt documentada, en la qual comença per fer la història musical de La Seu d'Urgell, abans que Brudieu fos el seu mestre. El fet de la curta estada de Brudieu a Santa Maria del Mar de Barcelona incità Anglès a copiar la llista de llibres de música existents a aquesta basílica, quan Brudieu en fou mestre. La biografia de Brudieu va signada per H. A. Més endavant, sota el títol de *La capella musical de la Seu* ens dóna la llista dels mestres de capella, organistes, cantors i instrumentistes des de l'any 1502 fins al 1700. En aquesta primera publicació apareix ja el mètode que Anglès seguirà en totes les seves altres publicacions: abans de la música escriurà sempre una introducció, on donarà totes les notícies que sap a l'entorn del tema, encara que moltes no tinguin un lligam directe amb l'esmentat tema. Per exemple: Brudieu morí

el 1591, però la documentació sobre els músics de La Seu aportada per Anglès abasta cent-nou anys després de la seva mort. També ens dona notícies des del segle ix. En aquesta introducció, tanmateix, les idees i els documents estan força ordenats. Més endavant, les seves introduccions seran un magatzem de les notícies més valuoses, però on el musicòleg, per tal de cercar qualsevol detall que li pugui interessar, no tindrà més remei que llegir la introducció sencera.

I què hem de dir de la música del llibre de *Madrigals*? La transcripció musical és de Pedrell, però, ¿no hi prengué part també Mn. Anglès? Jo he de dir que sí, tota vegada que Mn. Anglès, al llarg de la seva vida, m'explicà en dues o tres ocasions que estant ja gravades les planxes dels *Madrigals* i a punt de tiratge, en corregir les proves s'adonà que moltes coses no anaven, fins a l'extrem que les corregí i les féu gravar de nou pel seu compte, pagant a Boileau la nova gravació de la seva butxaca, la qual li costà tres mil pessetes. Havent jo consultat a un economista quina quantitat resultarien avui dia les tres mil pessetes del 1921, em digué que de vuit-centes mil a un milió de pessetes actuals. Ja que es tracta d'homenatjar, en aquest Congrés, la figura de Mn. Anglès, he cregut oportú de recordar aquest fet, perquè és una mostra del gran idealisme del nostre musicòleg. Mn. Anglès, com tothom, podia tenir els defectes que es vulgui, però el seu idealisme i entusiasme desinteressats són incontrovertibles i, per a mi, reafirmats durant els vint-i-tres anys que vaig tenir contacte amb ell. Ara bé, quines eren les errades de la transcripció de Pedrell? Això no recordo que m'ho hagués dit i només esdevindria possible de concretar les esmenes d'Anglès en cas que es conservessin els originals de la transcripció de Pedrell i fossin comparats amb l'edició impresa. Amb tota probabilitat es deu a Mn. Anglès la gran munió d'accidents afegits de la *semitonia subintel-lecta*. Són molts els accidents afegits, alguns d'ells discutibles i, tal vegada, algun d'equivocat, però en començar un ofici ningú no té la seguretat ni el mestratge que dóna la veterania. Per altra part, ni Pedrell ni Anglès no tenien una idea clara de la forma musical del madrigal. Tampoc no la tenia el mateix Brudieu. Tots tres fan igual que els compositors anglesos del xvi i del xvii, que donaven el nom de madrigals a totes les composicions vocals que no eren en llatí. En realitat, al llibre de Brudieu, a més de madrigals hi ha quatre villancets, dues cançons i una ensalada.

II. *Juan Vásquez. Recopilación de Sonetos y Villancicos a cuatro y a cinco (Sevilla, 1560)*. Transcripción y estudio por H. Anglès (Barcelona, 1946).

Quan a la darrereria de setembre del 1946 (oficialment, el primer d'octubre) vaig entrar al Instituto Español de Musicología, cridat per Mn. Anglès,

aquest estava ultimant la preparació de l'esmentada obra de Vázquez. Tot seguit m'encomanà l'estudi i redacció de les poesies en música, estudi que correspon al capítol IV de la introducció, tal com Mn. Anglès fa constar. Allí vaig identificar els autors de diverses poesies posades en música per Vázquez i aportar la bibliografia literària adient. Però no parlaré ara de la meua col·laboració, sinó d'Anglès. Conseqüent amb la seva metodologia personal, primer redactà una introducció que consta de cinc capítols. El fet que l'obra de J. Vázquez hagi estat editada a Sevilla li inspira el capítol «La música y la imprenta en Sevilla hasta el siglo XVI». En aquesta ocasió, fa una succinta història de la música a Sevilla, començant per l'obra litúrgico-musical de Sant Leandre († 599) i Sant Isidor († 636) i de les seves relacions amb el cristianisme del Nord d'Àfrica en temps de Tertulià (s. II), Sant Cebrià (s. III) i Sant Agustí (s. IV), i saltant d'aquí a la cort del rei Ferran III i del seu fill Alfons el Savi en el segle XIII, consignant que moltes de les *Cantiques* foren compostes i executades al Real Alcázar de Sevilla, immortalitzant el nom d'aquesta ciutat. Després de tot això, anota que les *Reglas de Canto Plano e de Contrapunto* de Ferrand Esteban foren impreses en 1410 a Sevilla. Recorda també l'edició a aquesta ciutat de l'*Ars mensurabilis et inmensabilis cantus* en 1480, d'autor anònim. Tot seguit, oblidant-se de la impremta, recorda l'origen andalús del gran teòric Ramos de Pareja i posa unes notes biogràfiques de Francisco de la Torre, Pedro Escobar, Francisco de Peñalosa, Cristóbal de Morales, Luis de Vargas, Miguel de Fuenllana, Sebastián de Vivanco, Alonso Lobo, Pedro de Villada, els germans Pedraza, Diego del Castillo i F. Correa d'Arauxo, quasi tots andalusos o relacionats amb la música a Sevilla. Com que escriu de pressa, s'oblida dels germans Pedro i F. Guerrero. Com veieu, dóna una pinzellada sobre la història musical de Sevilla i, a continuació, torna a seguir amb el tema de la impremta a l'esmentada ciutat, citant vuit obres de teoria musical i tècnica, publicades a Sevilla, i dues més a Ossuna.

Al capítol II parla de «La vida y obra de J. Vázquez». Mn. Anglès era més músic del que molts es pensen, i així al primer paràgraf d'aquest capítol emet aquest judici: «Juan Vázquez, a juzgar por la muestra de música que nos ha legado, comparado con los otros compositores españoles de la época, a pesar de no mostrar un ingenio excepcional, como lo tuvieron otros grandes maestros de la escuela castellana y andaluza, reviste un importancia especial». Aquesta importància rau en el fet que, segons Mn. Anglès, «Otro aspecto que enaltece la figura de nuestro compositor es el hecho de haber evolucionado la forma tradicional del villancico y haber introducido la forma del madrigal italiano». I al *Diccionario de la Música Labor* diu d'una manera més radical: «Uno de los méritos más sobresalientes de este maestro consiste en haber cultivado con tanto amor la forma anti-

gua del villancico polifónico y haberla transformado paulatinamente en la forma del madrigal castellano.» Una frase bonica però inacceptable. Mn. Anglès, com Pedrell, no es plantejava esbrinar quina era la forma musical del madrigal; per això admeten com a madrigals obres que són villancets. La forma musical dels villancets de Vázquez és tan primitiva com la dels villancents del *Cancionero Musical de Palacio* (= CMP). L'única diferència és que els villancets de Vázquez són més llargs que els típics espanyols del xv, i sovint modifiquen un xic la tornada en repetir-la com a final. Cal remarcar amb Anglès la frescor i alegria dels villancets de Vázquez; són amables i per això els *vihuelistas* els acomodaren al seu instrument. En canvi, els seus madrigals en conjunt, jo personalment els trobo grisos, sobretot comparats amb els andalusos.

De les seixanta-sis peces que conté el volum, seixanta-quatre són escrites en compàs binari i dues només en ternari. A les composicions en ternari tradueix els valors a la meitat, però les que porten la C les transcriu en els seus valors originals. Només hi ha dues excepcions: els números 18 i 19 que porten la C partida a l'original. En aquests casos ha transcrit les notes a la meitat del seu valor, mantenint el  $\zeta$ . Al meu llibre *Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos xv y xvi* (Madrid, 1975) vaig escriure: «Todo el volumen de Vázquez publicado por H. Anglès debe ser cantado en compás  $\zeta$ . El hacerlo o no hacerlo con este compás es cuestión de vida o muerte para su interpretación. Para el *Cancionero Musical de Medinaceli* es recomendable cantar las piezas en  $\zeta$  para su óptima interpretación, pero aun cantándolas a cuatro partes, conservarían su impresionante belleza. La mayoría de las obras de Vázquez, si no se reducen los valores con que se han publicado a la mitad, pierden sencillamente la vida y la belleza.» Sigui com sigui, Mn. Anglès, amb la publicació de les obres profanes de J. Vázquez, ha fornit totes les agrupacions corals d'un repertori amable que, parcialment, ha estat també enregistrat en disc.

### III. *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. II. Polifonía profana.* Vol. I (Barcelona, 1947); vol. II (1951).

Al volum I de *La música en la corte de los Reyes Católicos* redactà una monumental introducció, que pertany tant a la música religiosa com a la profana. En recordaré només aquestes ratlles: «Alguien se había fijado ya que algunas obras del Cancionero de Madrid presentan ciertas analogías con los *strambotti*, *barzellette* y las *frottole* italianas del año 1500, pero nadie ha hecho notar que la misma canción popular de la Italia de 1500 haya podido tener unos precedentes en la corte de Alfonso V y sus sucesores de Nápoles a mediados del siglo xv. Tal como tenemos hoy los estudios sobre esta cuestión, debemos decir que en la corte de Aragón, y después en Nápoles

en tiempo del Magnánimo, se ponen los cimientos de una escuela musical polifónica típicamente española que se perfecciona en la época de los Reyes Católicos». Pel que fa a aquesta època, el repertori més representatiu és el contingut al *CMP* i en la breu introducció de tres planes dóna a entendre com és la música d'aquest Cançoner, i acredita una vegada més el coneixement que, tenia de les característiques d'aquest repertori, escrivint aquestes paraules: «De la música conservada se deduce asimismo que a pesar de que nuestros compositores conocían el estilo de la escuela franco-neerlandesa, prefirieron seguir con su tipismo nacional, el cual tendía siempre al expresivismo dramático, valiéndose de formas musicales simplicísimas. Quizá en el género de la música profana la simplicidad de medios técnicos es aún más sorprendente. El repertorio que hoy ofrecemos señala que así como el poeta pretendió expresar su pensamiento, profundamente amoroso y finamente delicado, con verso sencillo, avaro de palabras y generoso de sentimiento, así el compositor sabe encontrar efectos de emotividad sorprendente con acordes naturales, aparentemente arcaicos, que acompañan una melodía tradicional típicamente hispana. El substrato popular que rezuman tantos villancicos y romances castellanos de la presente colección, unido a la simplicidad de formas contrapuntísticas, es lo que forma contraste con el repertorio profano de la canción amorosa de las Cortes de Borgoña y de Francia».

A continuació, explica per què fa aquesta nova edició del *CMP*: «La edición de Barbieri —diu— se agotó hace ya muchos años, y era cosa de honor nacional el que España preparara una nueva edición, la cual estuviera a la altura de la musicología moderna y de los estudios histórico-literarios de nuestra patria... posteriores estudios y descubrimientos imponían la necesidad de una revisión más crítica, a la vista de los adelantos de la Musicología.»

A les darreres dècades del segle XIX hi havia una gran eferescència en els medis culturals i musicals del país, esperant la publicació del *CMP* que preparava Barbieri. La Academia de Bellas Artes de San Fernando prengué part molt activa en aquest afer, i aconseguí que el Ministerio de Fomento (Dirección General de Instrucción Pública) li concedís la quantitat de tres mil pessetes per a les despeses del Cançoner. Entre els músics, tal vegada només Barbieri, Pedrell i alguns dels seus amics tenien plena consciència de la transcendental importància d'aquest Cançoner, gràcies al qual es podria parlar d'una escola de música nacional. Publicat en 1890, tingué tant d'èxit i donà tanta fama a Barbieri que se'l coneix també amb el nom de Cancionero de Barbieri. Una segona edició facsímil aparegué a Buenos Aires en 1945, i una tercera fou portada a terme pel Centro Cultural de la «Generación del 27» a Màlaga en 1987.

Pel que es veu, ja en 1933 els estudiosos de la música manifestaren la necessitat d'una nova edició del *CMP*. A. Salazar, al diari *El Sol*, de Madrid, el 14 de març del 1933 escrivia: «Según ciertas noticias que me llegan, la Academia piensa dirigirse al notable musicólogo catalán Higinio Anglés para proceder a la reedición. El Sr. Anglés es seguramente el primer musicólogo de la península profundamente especializado en la música del siglo XVI y anterior. El mismo día que la Academia tomó el acuerdo de publicar de nuevo el *Cancionero de Palacio*, nombró Académico correspondiente en Barcelona a Mosén Anglés».

D'aixó se'n fa ressò Anglèsquan a la p. 14 del vol. I del *CMP*, escriu el següent: «Con la presente edición realizamos nuestro sueño de tantos años y la idea que en 1932-1933 acariciaba la Real Academia de Bellas Artes, de reeditar este cancionero.» Però perquè ningú cregui que fa l'edició per encarrec de la Acadèmia i no per iniciativa personal, escriu: «Como indiqué en el tomo I, la edición crítica del *CMP* fue un deseo mío personal que sentí desde mi juventud, el cual me movió a trabajar ya hacia los años 1919 y siguientes, en los archivos de cancillería, en vistas a poder situar bien la personalidad de sus compositores» (*CMP*, vol.II, p. 16).

No tinc present que Mn. Anglès, a la introducció del *CMP*, relacioni per a res la nova edició amb la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Només agraeix al Marquès de Lozoya, aleshores director general de Bellas Artes, l'ajuda que li va prestar per tal de poder editar el *CMP* al Instituto de Musicología del CSIC.

Vegem ara les principals millores que aportà l'edició d'Anglès respecte a la de Barbieri.

1. Barbieri no segueix l'ordre del manuscrit, sinó que distribueix les peces per grups que es basen en la temàtica literària dels textos, que sovint es podrien col·locar igualment en un grup o en un altre.

Anglès publica les peces amb l'ordre rigorós que presenta el manuscrit, sense fer cap excepció. Per tant, és completament fidel a l'ordre de l'original.

2. A la nomenclatura de les veus, Barbieri posa el nom d'aquestes en castellà, qualificant sempre la primera veu com a *Tiple*, encara que sovint tant la clau de l'armadura com la tessitura evidencien que és un contralt o una altra veu; en alguna peça, el pautat del *Tiple* duu la clau de Do en 4ª i és a 4 v. greus.

Anglès conserva el nom original de les veus tal com les porta el manuscrit.

3. Barbieri no posa l'*incipit* de cap peça en la seva notació original.

Anglès posa el fragment inicial de cada veu en la seva notació original.

4. Barbieri transcriu les notes musicals amb els valors materialment iguals que en el manuscrit, escamotejant així les dificultats reals de la transcripció.

Anglès transcriu reduint els valors a la meitat i, de vegades, a la quarta part, sobretot en les peces de ritme ternari.

5. Barbieri no posa el número del foli a la capçalera de la peça sinó a l'inici del text; Anglès, damunt les primeres notes de la música.

6. Barbieri és molt parc en els accidents de la *semitonia subintellecta*, però tot sovint els que afegeix pel seu compte els posa com si els portés el manuscrit, tant a l'interior d'una peça com a la capçalera, la qual cosa dóna lloc a confusions i errors. Així, a la peça *Adorámoste, Señor*, de Francisco de la Torre (núm. 309 de Barbieri, 420 d'Anglès), Barbieri escriu el Si bemoll del baix dins el pentagrama, quan realment és ja a l'armadura. Per altra banda, Barbieri, a la segona veu, col·loca el Sol sostingut com si el duqués el manuscrit; el resultat és una sexta augmentada (Si bemoll, Re, Sol sostingut) del tot inadmissible.

Anglès és més crític, i escriu sempre l'accident afegit sobre la nota afectada. De vegades, hi ha obres a diverses veus en què el manuscrit només posa el Si bemoll a la veu del baix, però no a les altres. Anglès respecta sempre el manuscrit, en canvi Barbieri col·loca el Si bemoll a l'armadura de totes les veus.

7. Barbieri posa sempre les mateixes claus de l'original.

Anglès dóna testimoni de les claus originals en el fragment que reproduïx de la notació original, però ho transcriu tot només a la clau de Sol i de Fa en quarta ratlla, fet molt important a l'hora de la interpretació.

8. Barbieri posa només els signes de compàs de l'original.

Anglès dóna l'original a la capçalera, però transcriu en compassos moderns, més intel·ligibles i pràctics.

9. Barbieri, si a una peça li manca una veu, la deixa tal com està.

Anglès, quan troba una peça incompleta, si pot, la refà. Per exemple, el núm. 1, que al *CMP* és a tres veus, el completa amb una quarta veu, d'acord amb un manuscrit de Bolònia. Al núm. 8 de Barbieri (10 d'Anglès): Barbieri dóna la peça incompleta perquè hi manca un foli, Anglès la completa amb la versió del *Cançoner de la Colombina*.

10. Aplicació del text a la música: en aquest punt, ambdós musicòlegs foren víctimes de la materialitat del manuscrit. M'explicaré: «En els manuscrits de finals del s. xv i començ del xvi, el text està de tal manera posat sota la música que no es pot dir que estigui aplicat a les notes musicals. Aleshores, si el musicòleg, per un respecte malentès al manuscrit, en publicar la seva transcripció, posa la lletra exactament com es troba en el manuscrit, difícilment es trobarà una sola peça del s. xv que canti bé, a menys

que sigui una melodia purament sil·làbica. Mossèn Anglès, en les seves transcripcions de música vocal, posava una cura especial perquè el text cantés bé. Quan preparava el *CMP*, amb freqüència em cridava a la seva taula de treball i em deia «a veure aquesta paraula, com us sembla que canta millor?» I amb aquell entusiasme que el caracteritzava me la cantava diverses vegades, aplicant la lletra a la música de diferents maneres. Però malgrat el seu interès perquè la lletra cantés bé, són moltes les paraules i versos del *CMP* que no ho fan. Això és degut al fet que els manuscrits del s. xv posen la lletra sota la música sense cap preocupació. Es veu clar a quina nota s'ha d'aplicar la primera síl·laba i la darrera del text, però resta completament indefinit a quina nota o notes s'ha d'aplicar determinada paraula o síl·labes intermèdies»<sup>1</sup>.

La meua ajuda no podia servir-li de gran cosa, perquè la solució del problema no la vaig veure fins que vaig publicar el *Cancionero Musical de la Colombina*, el 1971. Allí vaig escriure: «Ante este hecho que en mayor o menor grado se repite en todas las piezas del s. xv, he creído que la única manera buena de resolver este problema era aplicar el texto en plan de cantor, con lo cual no hago sino dar la razón al tratadista germano del siglo XVI, discípulo de F. Salinas, Gaspar Stocker. Éste, en su obra *De Musica verballi Libri Duo* (conservada manuscrita en el códice 6486 de la Biblioteca Nacional de Madrid), una de las primeras y más luminosas obras de la época en que se estudia este problema de la aplicación de las palabras a la música, reconoce que, anteriormente a la *Musica Nova* de Willaert, los mismos compositores eran muy negligentes en este aspecto de aplicar la letra a la música, por lo cual, añadía, los cantores hacían muy bien aplicando el texto por su propia cuenta»<sup>2</sup>.

Otra fuente de errores en la aplicación del texto a la música está en las ligaduras. «En este manuscrito de la *Colombina* las ligaduras son abundantísimas. Pero si se hace un estudio comparativo de las piezas de este *Cancionero* que se encuentran también en el *CMP*, la consecuencia que se saca es que en esta época de fines del s. xv la teoría de las ligaduras no puede tomarse muy en serio. He aquí algunos ejemplos: En el núm. 38 "Al dolor de mi cuidado", sólo en los fragmentos que trae nuestro manuscrito y que no constituyen la mitad de la pieza, hay diez ligaduras que no están en *CMP*. Por el contrario, en el núm. 8 del *CMP* que corresponde al 26 de nuestro

<sup>1</sup> QUEROL, M., *El Cancionero de la Colombina* (Barcelona, 1971), p. 24-25.

<sup>2</sup> LOWINSKY, E., «A Treatise on Text Underlay by a German Disciple of Salinas», *Festschrift H. Besseler* (Leipzig, 1961), p. 231-251.

Cancionero, hay en aquél quince ligaduras que no se encuentran en éste. Contra la teoría y práctica normal de que las distintas notas de una ligadura tienen que cantarse con una misma sílaba, en el núm. 56 la ligadura de tres notas del compás primero del Contra tiene que cantarse forzosamente con tres sílabas distintas. Sucede exactamente lo mismo en el compás 16 de esta misma pieza. Otro tanto sucede en el Contra II del núm. 79. Por otra parte, muchas veces hay que cantar forzosamente dos o más sílabas con las notas de una ligadura, so pena de encontrarse sin suficientes notas musicales a las que aplicar el texto».

Una atenció especial mereixen les cinc peces que a l'encapçalament de l'edició del *CMP* per H. Anglès porten el compàs de 5. Quant a la transcripció del núm. 59 «Las mis penas, madre», d'Escobar, es trobà per primera vegada amb la indicació de compàs 5, restà desconcertat. Després de diverses proves de transcripció a compàs modern, no restant-ne satisfet, escrigué a l'eminent musicòleg danès Knud Jeppesen, un dels millors musicòlegs d'aquest segle, especialista en la polifonia i autoritat reconeguda internacionalment en aquest camp. Jeppesen li contestà que mai a la vida no havia trobat un compàs semblant i que no sabia pas com s'havia de transcriure. Pel que es veu a les fotocòpies utilitzades per M. Anglès, també ho consultà a W. Apel, autor d'un famós tractat, *The Notation of Polyphonic Music 800-1600*, de tots conegut i del qual s'han fet moltes edicions. El nom Apel està escrit amb cal·ligrafia d'Anglès a la fotocòpia del foli CXIX. Totes les fotocòpies on surt el 5 són assenyalades per Anglès amb una creu. Suposo que Apel tampoc no li solucionà el problema. Mossèn Anglès, doncs, tirà pel dret. L'esmentada obra d'Escobar la transcriví en compàs de 12 / 8. I aquí cal parlar, una vegada més, de la musicalitat de Mn. Anglès. Encara que el compàs 12 / 8 no és l'adequat, la transcripció de Mn. Anglès canta molt bé. Aquest mateix compàs l'aplicà als números 102 i 151; el 177 el transcriví pel compàs de 3 / 4 i el 197 pel de 6 / 8. Totes aquestes peces són al volum I del *CMP*. Però al volum II, publicat quatre anys més tard que el I, transcriu correctament el 5 / 1 del número 335 per 5 / 4 i el número 426 que porta la indicació de 3 / 2 per 5 / 8. Aquí el 2 no està escrit sota el 3, sinó amb tipus més petit a la dreta del 3, a la part superior. A la crítica de l'edició, parlant del núm. 335, *Con amores mi madre* de J. d'Anchieta, escriu: «Transcribimos la *proportio quintupla* en 3 / 4 (= 5 / 8), compàs que aparece en el zortzico vasco y en otras muchas canciones de las diversas regiones de España. Los números 59, 102, 151 y 197 del tomo I del presente Cancionero cantarían acaso mejor con este compàs.»

Ignoro si aquesta esmena de transcriure el 5 / 1 era fruit d'alguna conversa amb el P. Donostia, que li devia parlar del *zortzico* basc, o bé ho deduí per ell mateix. El fet és que aquestes dues peces les transcriví en ritme quina-

ri. Però el fet que a totes les peces que Anglès encapçala per 5 / 1, Barbieri escriu 5 / 2, m'ha obligat a estudiar l'original amb el següent resultat: al foli 43, *Las mis penas, madre*, d'Escobar, està ben clar l'1 a les veus primera, segona i quarta, i es pot interpretar com un 2 a la tercera veu. Al f. 63, *Amor con fortuna*, de J. del Enzina és ben clar l'1 a les veus primera, segona i quarta, i és dubtós a la tercera. En canvi, al f. 87, *Pensad ora*, d'autor anònim, porten totes les veus, que són tres, escrit un 2 sota el 5. Cal advertir que aquestes tres peces foren copiades posteriorment amb una cal·ligrafia més petita que la resta del Cançoner. Al f. 107, *Dos ánades, madre*, de J. Anchieta, copiada amb caràcters més grossos i més clars, les tres veus de què consta la peça porten escrit clarament un 1 sota del 5. Al f. 119, *De ser mal casada*, de Diego Fernández, de les quatre veus, la primera porta escrit un 5 / 1 i no hi ha cap signe de compàs a les altres veus. Al f. 231, *Con amores mi madre*, d'Anchieta, el 5 / 1 està ben clar a les quatre veus. Finalment, al f. 280, *Tan buen ganadico*, de J. del Encina, escriu el 3 / 2. Ja he dit abans amb quins compassos y transcriví Anglès les peces esmentades. Barbieri interpreta tots els 5 / 1 per 5 / 2 i posa dins de cada casella de compàs el valor de dues rodones amb puntet, cosa que fa sis blanques, i tal vegada aquesta falsa equivalència influí Anglès a traduir els primers 5 / 1 per 12 / 8. Finalment el 3 / 2 també el traduí Barbieri amb els mateixos valors que el 5 / 2. He cregut interessant posar un parell d'exemples, dels quals, per no allargar-me, només comentaré el *Dos ánades, madre*, de J. Anchieta. En primer lloc, observem com el manuscrit escriu el text sense fixar-se on cau la lletra: al mot *Dos* no li correspon cap nota musical i les altres paraules no canten bé. Per altre cantó, cal esmentar la transcripció de quatre o cinc musicòlegs diferents. Segons el meu parer, Barbieri, Anglès i Reu-Rubio han errat la transcripció a causa de no haver interpretat la pausa inicial. És una pausa de *brevis*, però que val tres *semibreves*, ja que duu a l'armadura el cercle  $\bigcirc$  indicador del valor ternari. Ara bé, tres semibreus en notació moderna són tres rodones, i transcrites aquestes a la quarta part del seu valor (que és com s'ha de transcriure la música del segle xv) valen tres negres. Per tant, és una pausa de tres negres; després, transcrivint la notació normalment, reduït el valor de les notes a la quarta part, sense fer cap manipulació subjectiva, ens dóna netament el compàs de 5 / 4.

#### IV. *Les ensalades de M. Fletxa*. (Praga 1581, Barcelona 1955)

Al pròleg fa constar que amb l'edició de les *Ensaladas* es reprèn la sèrie de publicacions de la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya, començades l'any 1921 i continuades fins al 1943. Afirmar categòricament que a l'esmentada Biblioteca deu les seves realitzacions musicològiques personals, i afegeix: «Está a la vista de todo el mundo que con su actuación

puso los fundamentos del nuevo Instituto de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.» I més endavant diu: «Difícilmente hubiera podido este Instituto desarrollar sus tareas y cumplir su cometido, si al empezar su obra, no hubiera podido disponer de los fondos de música antigua, del archivo de fotocopias y de los libros de literatura musical existentes en la Biblioteca "Central" de Catalunya». És una veritat com un temple que jo he repetit innombrables vegades a tots aquells que s'estranyaven que l'únic centre oficial d'investigacions musicològiques estigués a Barcelona i no a Madrid.

A la introducció aporta algunes notes biogràfiques sobre M. Fletxa, sobre els mestres de capella de la catedral de Tarragona al segle XVI, la música a la catedral de Barcelona als segles XV i XVI i de la catedral de Lleida, de la qual Fletxa fou mestre de capella. Dóna el catàleg de les obres conservades de M. Fletxa i parla també d'altres compositors d'*ensalades* com són Pere Alberch i Vila, Càrteres i F. Chacón, dels quals dóna també notes biogràfiques. També aporta notícies sobre la vida del seu nebot M. Fletxa, el Jove. Com sempre, cada introducció d'Anglès a tots els seus llibres és una notable contribució a la història de la música espanyola, que cal tenir sempre en compte en escriure una nova història. Mn. Anglès, com he dit abans, era més músic del que molts pensen i, així, parlant d'aquestes *ensalades*, diu: «En estas piezas Fletxa se presenta como el polifonista de más fuerza y de más ingenio de entre los compositores españoles del siglo XVI que cultivaron la música profana». És un judici que, segons la meua opinió, respon a la realitat. A més, Mn. Anglès tenia un coneixement i una experiència envejables del cant folklòric, especialment del català, havent recollit personalment tres mil cançons del Camp de Tarragona, en companyia de Ventura Gassol i Pere Bohigas, que copiaven les lletres que es cantaven. Per això, parlant de les cançons populars que Flecha introdueix a les seves *ensalades*, escriu: «En este punto tiene Flecha una importancia grande para la historia de la canción popular española. Flecha nos conserva melodías enteras (Anglès subratlla aquesta paraula) de canciones populares catalanas o castellanas hoy perdidas, enriqueciendo con ello el *substratum* popular de nuestras canciones. En este sentido, revisten más interés las *ensalades* de Fletxa que el mismo *incipit* de las canciones sólo apuntadas de Francisco de Salinas en su libro *De Musica libri septem*».

Vegem ara què són les *ensalades* musicals de Fletxa. Fa anys, a l'època millor del CSIC, es redactava anualment una extensa memòria, en la qual cada centre donava compte de les publicacions i investigacions de cadascun dels seus membres, encara que fossin fetes fora del CSIC. En 1955, Anglès publicà les *ensalades* de Fletxa. Quan vaig lliurar la memòria del Instituto Español de Musicología al Dr. Vives, President de la Delegació del

CSIC a Barcelona, i va veure entre les publicacions d'Anglès la paraula *ensaladas*, em cridà i digué: «Dr. Querol, el mot *ensaladas* fa molt mal efecte i és poc seriós. Cal treure'l i posar una altra paraula». Li vaig respondre: «Però Dr. Vives, com puc treure aquesta paraula si és el mateix títol original del llibre?» Li vaig explicar què era una *ensalada* musical i, finalment, encara que amb un gest resignat, accedí a conservar el títol. Aquesta reacció podria ésser la de qualsevol home culte, incloent els músics que no són musicòlegs. Per això diré unes paraules sobre aquest tema.

En 1980, per la festa de Sant Isidor, patró de la Delegació del CSIC a Barcelona, vaig llegir en català (encara que fou publicat en castellà) un treball titulat *Las Ensaladas de Mateo Flecha el Viejo. Estudio histórico y técnico de este género musical*. A aquest treball remeto a qui s'interessi pel tema. Aquí resumiré en dues pàgines les vint-i-quatre del treball imprès.

La meua opinió és que l'*ensalada* musical deriva del motet medieval que és definit com a *compositio cum diversis litteris*, és a dir, una composició musical amb diferents textos alhora. La primera vegada que es troba el mot *ensalada* a la literatura, amb sentit musical, és a *Auto de Fe* (1510) de Gil Vicente, però l'existència de l'*ensalada* musical és anterior a la cita de Gil Vicente. Aquest era també compositor, però no s'ha conservat la música de cap de les *ensalades* que fa cantar en les seves obres. Però encara que s'haguessin conservat no serien les primeres. Quan Gil Vicente tenia només dos o tres anys d'edat, ja era famós Juan de Triana, que escriví les tres *ensalades* musicals més antigues que es coneixen i que es troben al *Cancionero Musical de la Colombina* de Sevilla, números 66, 77 i 86 de l'edició moderna d'aquest Cançoner, feta per qui us està parlant. La més important és el número 86, on es canten tres cançons populars amb tres tonades i tres lletres diferents alhora. Mentre el soprano canta «Querer vieja y non quiera Dios no», el contralt amb diferent melodia canta «Non puedo deixar-querer y bien amar» i el tenor «Que non sé filar-ni aspar ni devanar». També hi ha *ensalades* al *Cancionero Musical de Palacio*, números 41, 58, 381, 311 i 154 de l'edició de Mn. Anglès. El més important és el darrer, «Una montaña pasando» de Garcimuñoz. En aquesta *ensalada* ja trobem diverses característiques que apareixeran després en Fletxa, i són: 1. L'alternança d'un període musical de pròpia inventiva i en estil contrapuntístic, seguit d'un cant popular en estil homofònic. 2. El canvi de compàs quan introdueix una cançó popular. 3. Cantar una cançó primerament a una sola veu i harmonitzada immediatament a quatre veus. 4. Repetició de la darrera frase musical del període, encara que el text no la demani. 5. La cadència que anomeno «cadència *corporis mysterium*», perquè la seva música és la melodia del segon vers del *Pange lingua* tradicional *more hispanico*. 6. El fet d'acabar l'*ensalada* cantant un text litúrgic en llatí. Tots aquests procediments

els trobem en abundor a les *ensalades* de Fletxa. Essent aquests els fets, hom pot preguntar: quina és, doncs, l'aportació de Fletxa?

En primer lloc la creació d'una autèntica forma estructural de l'*ensalada*. Totes les que són anteriors a Fletxa, inclosa la de Garcimuñoz, tenen la forma que en podríem dir de «suite vocal», és a dir, un grup més o menys petit de peces musicals, gairebé sempre *villancets*, que són com petits blocs juxtaposats, però sense intercompensació dels seus elements. Són peces distintes que conserven tota la seva individualitat i que es podrien cantar per separat. Les de Fletxa, al contrari, admeten una certa similitud amb la sonata, en el sentit que, malgrat l'heterogeneïtat dels seus elements, formen un tot orgànic, un organisme viu. Hi ha una força que tot ho uneix, i un esperit que controla i informa tota l'*ensalada* des de la primera nota fins a la darrera. A les *ensalades* de Fletxa, totes les peces formen i són una sola peça. Presenten una estructura tripartita: la primera part és un pòrtic o introducció de creació pròpia en estil madrigalesc; la segona, la central, és sempre la més extensa i en ella s'integra de manera dramàtica tota una sèrie d'elements originals entrelligats amb cançons populars tradicionals; la tercera part canta sempre en un text llatí. La primera part és contrapuntística, la darrera homofònica. Però, com he dit abans, una gran alenada, pròpia només del geni, crea un ambient on es fonen tots els elements, mèrit d'allò més extraordinari si considerem que cada *ensalada* és un llarguíssim poema vocal, l'extensió del qual supera de molt els madrigals més extensos.

A les sis *ensalades* publicades per Mn. Anglès hi ha trenta intervencions de música popular: vint-i-sis cançons, dos romanços i dues danses. La cançó popular la tracta de diferents maneres que encara podrien ésser emprades amb profit pels compositors actuals, i resultarien una novetat. Fletxa, natural de Prades, província de Tarragona, inclou dues cançons que s'han anat cantant fins a meitat del segle actual a la comarca de Tortosa. (Vegeu el treball meu citat).

I acabo amb aquestes paraules de M. Fletxa el Jove, escrites al pròleg de l'edició de les *ensalades* del seu oncle: «Todo lo cual me ha más encendido el ánimo y abivado el deseo a sacar a luz las presentes Ensaladas de mi tío, con algunas de otros autores y mías, las quales, aunque son viejas, ninguno antes dél las compuso ni después.» Aquest text mal interpretat donà lloc a fer que molts creguessin que M. Fletxa havia estat l'inventor de l'*ensalada* musical. El sentit de les paraules del nebot és aquest: que les *ensalades* del seu oncle, malgrat que havien estat escrites molts anys abans d'ésser publicades, eren ten genials que mai no havien estat superades, ni pels compositors anteriors al seu oncle ni pels posteriors, cosa que és la pura veritat. La publicació, doncs, d'aquestes *ensalades* és una de les millors aportacions de Mn. Anglès a la cultura musical espanyola i universal.