

**La Música a la col·legiata basílica  
de Santa Maria de la Seu de Manresa:  
1714-1808**

**Dades documentals per a la seva reconstrucció  
amb una aproximació al repertori litúrgic conservat.**

**volum II**

**Tesi doctoral  
de  
Glòria Ballús Casóлива**

**Dirigida pel  
Dr. Antonio Ezquerro Esteban**

**Sota la tutoria de la  
Prof. Dra. Maria Carmen Gomez Muntané**

**Departament d'Art  
Facultat de Filosofia i Lletres  
Universitat Autònoma de Barcelona  
2004**

**La Música a la col·legiata basílica  
de Santa Maria de la Seu de Manresa:  
1714-1808.**

**Dades documentals per a la seva reconstrucció  
amb una aproximació al repertori litúrgic conservat.**

**INDEX**

	pàgina
<b>Tomo I</b>	
<b>Introducció:</b>	
Contingut del treball .....	I
Objectius i Metodologia .....	VI
Raons per a l'elecció del tema .....	X
<b>Capítol 1: Context:</b>	
Context històric i polític, social i econòmic, artístic i cultural	
. Occident .....	1
. Espanya .....	13
. Catalunya .....	29
. Manresa .....	53
Taula de fets històrics .....	99
L'església de Santa Maria de la Seu de Manresa .....	133
<b>Capítol 2: Història de la Música a Manresa i a la Seu, a través dels documents conservats</b>	
Guia per a la lectura del capítol dos.....	150
Cap a una Història de la Música a Manresa, a partir dels manuscrits inèdits de Joaquim Sarret i Arbós (*1853; †1935):.....	151
. Història de l'art musical a Manresa .....	159
. Fundació de la Capella de Música de la Seu de Manresa.....	177
. Organistes de la Seu de Manresa.....	201
Noves aportacions documentals per a la Història de la Música a Manresa:	
Els llibres de l'Arxiu Històric de la Seu: .....	221
. Concòrdia del Tauler .....	226
. Consueta del paborde Jacint Romanyà.....	232
. Notícies de la Comunitat .....	239
. Deliberacions del Capítol de Canonges.....	243
. Resolucions de la Comunitat de Beneficiats .....	293
. Despeses: .....	307
. Pòlisses de salaris i corresponsions .....	317
. Pòlisses del capítol de canonges.....	436

. Comptes de Quotidianes Distribucions i Terces dels Residents.....	450
. Llibre d'Eixides de Carnisseria: l'orgue.....	554
. Llibre de la Confraria de la Minerva i de la Confraria de les Santes Ànimes .....	564
Taula cronològica de músics .....	566
Partitures de l'arxiu de manuscrits musicals de la Seu.....	580
Recapitulació .....	612

## **Tomo II**

### **Capítol 3: Models de treball per a l'estudi de la Música de l'Arxiu de la Seu de Manresa (1714-1808)**

. Els músics reflexats en l'edició musical .....	1
. Jaume Balius .....	2
. Salvador Dachs .....	41
. Josep Masvasí .....	49
. Caietà Mensa.....	59
. Pere Antoni Monlleó.....	82
. Joan Petzí .....	95
. Comentari a les fonts i criteris d'edició.....	108
. Marques de paper o filigranes.....	115
. Introducció a l'anàlisi de les composicions litúrgiques seleccionades .....	127
1.-Responsori 2n del 3r Nocturn de Matines <i>VERBUM CARO</i> .....	131
a 6 veus i acompanyament, 1733, de <b>Josep Masvasí</b> - E:MAN, Ms. 633	
I. Portada, descripció i transcripció del manuscrit musical. II Anàlisi textual i formal i context per a la seva interpretació pràctica o execució. III Relació amb la melodia de cant pla. IV Valoració.	
2.-Invitatori <i>VENITE ADOREMUS</i> .....	144
a 4 veus amb violins, per a les Matines de l'Assumpta, 1763, Anònim	
[ <b>Salvador Dachs</b> ] E:MAN, Ms. 256	
I. Portada, descripció i transcripció del manuscrit musical. II Anàlisi textual i formal i context per a la seva interpretació pràctica o execució. III Relació amb la melodia de cant pla. IV Valoració.	
3.-Càntic <i>MAGNIFICAT</i> .....	161
a 4 i 8 veus amb violins, oboès i trompes, 1778, de [ <b>Jaume</b> ] <b>Balús [i Vila]</b> -	
E:MAN, Ms. 144	
I. Portada, descripció i transcripció del manuscrit musical. II Anàlisi textual i formal i context per a la seva interpretació pràctica o execució. III Relació amb la melodia de cant pla i amb altres <i>Magnificat</i> de la literatura internacional de l'època: <b>Johann Sebastian Bach</b> (*1685; †1750), <b>Antonio</b>	

**Vivaldi** (\*1678; †1741), **Charles Theodore Pachelbel** (\*1690; †1750), i **Wolfgang Amadeus Mozart** (\*1756; †1791). IV Valoració

- 4.-Motet *QUI DE TERRA EST* (Versió A) i Responsor de Matines *HEI MIHI DOMINE* (Versió B) .....192  
a duo de Contralt i Baix amb violins, per als difunts, 1785, Anònim –  
E: MAN, Ms. 1016  
I. Portada, descripció i transcripció del manuscrit musical. II Anàlisi textual i formal i context per a la seva interpretació pràctica o execució. III Relació amb la melodia de cant pla. IV Valoració
- 5.-Motet *QUEM VISURUS SUM EGO* .....209  
a solo de Tiple amb violins, per als difunts, 1785, Anònim E:MAN, Ms. 1017  
I. Portada, descripció i transcripció del manuscrit musica. II Anàlisi textual i formal i context per a la seva interpretació pràctica o execució. III Relació amb la melodia de cant pla. IV Valoració.
- 6.-Seqüència *STABAT MATER* .....222  
a duo de Contralt i Baix amb violins i baix, 1786, Anònim E: MAN,  
Ms. 1022  
I. Portada, descripció i transcripció del manuscrit musical. II Anàlisi textual i formal i context per a la seva interpretació pràctica o execució. III Relació amb la melodia de cant pla. IV Valoració [valoració completa amb altres composicions a l'apartat de la partitura núm. 8]
- 7.-Motet a la Verge *BEATA MATER* .....241  
a 3 veus, 1787, de **[Pere Antoni] Monlleó** -E:MAN, Ms. 708  
I. Portada, descripció i transcripció del manuscrit musical. II Anàlisi textual i formal i context per a la seva interpretació pràctica o execució. III Relació amb la melodia de cant pla. IV Valoració.
- 8.-Seqüència *STABAT MATER* .....254  
a 4 veus amb violins, trompes i oboès, 1788, de **Caietà Mensa** - E:MAN,  
Ms. 641  
I. Portada, descripció i transcripció del manuscrit musical II Anàlisi textual i formal i context per a la seva interpretació pràctica o execució. III Relació amb la melodia de cant pla i amb altres *Stabat Mater* de la literatura internacional de l'època: **Domenico Scarlatti** (\*1685; †1757), **Giovanni Pergolesi** (\*1710; †1736), de **Joseph Haydn** (\*1732; †1809) i **Luigi Boccherini** (\*1743; †1805). IV Valoració [completa de les partitures núm. 6 i núm. 8]
- 9.-Responsor per als difunts (Absolta) *LIBERA ME, DOMINE* .....291  
a 4 veus i acompanyament, 1792, de **Caietà Mensa** - E:MAN, Ms. 644-4  
I. Portada, descripció i transcripció del manuscrit musical. II Anàlisi textual i formal i context per a la seva interpretació pràctica o execució. III Relació amb la melodia de cant pla i amb un altre *Libera me, Domine* de la literatura internacional de l'època: **A. Salieri** (\*1750; †1825). IV Valoració.

10.-Responsori <i>INTER NATOS MULIERUM</i> .....	308
a duo de Tiple i Tenor i acompanyament, per a Sant Joan Baptista, de <b>Joan Petzí</b> - E:MAN, Ms. 739	
I. Portada, descripció i transcripció del manuscrit musical. II Anàlisi textual i formal i context per a la seva interpretació pràctica o execució. III Relació amb la melodia de cant pla i amb un altre <i>Inter natos mulierum</i> de la literatura internacional de l'època: <b>Wolfgang Amadeus Mozart</b> (*1756; †1791). IV Valoració.	
. Valoració de les partitures en conjunt.....	323
<b>Conclusions</b> .....	326
<b>Bibliografia</b> .....	340

### **Tomo III- Edició musical**

[S'aporta la transcripció o edició crítica, en cada cas, en partitura de cada una de les obres estudiades i, al final, les partícels corresponents].

## ELS MÚSICS REFLECTITS EN L'EDICIÓ MUSICAL

En les diferents partitures escollides hi trobem com a compositors per una banda mestres de Capella de la mateixa Seu manresana i, per l'altra, de mestres de capella catalans.

Passo a anotar la biografia de cada un d'ells, el catàleg de la seva producció i l'anàlisi de la seva obra, i amb l'aportació de bibliografia específica.

**Jaume Balús i Vila** (\*18.me; †Córdoba, 3-XI-1822)

**Salvador Dachs** (\*Olot, Girona, 8-IV-1732; †fl.1759-1769)

**Josep Masvasí [Masvesí]** (\*Barcelona ?,?; †Manresa, 29-IX-1774)

**Caietà Mensa i Grau** (\*Manresa, 1765; †Manresa, 25-IX-1845)

**Pere Antoni Monlleó** (\*Barcelona, 1720c; †Barcelona, 14-VII-1792)

**Joan Petzí [Patzí]** (\*Berga, 2-II-1733; †Manresa, 3-II-1809)

## Jaume Balús i Vila

(\*?, 18.me; †Córdoba, 3-XI-1822).

No tenim notícies en referència a la data ni al lloc de naixement d'aquest músic<sup>1</sup>, ni tampoc sabem quina va ser la seva primera formació musical ni els seus mestres, encara que coneixem que fou educat a l'Escolania de Montserrat. Aquesta dada, sembla suggerir un origen català d'aquest autor, que es podria confirmar mercès a què he pogut trobar a Solsona (Lleida) un altre músic amb els mateixos cognoms "Balús i Vila", totalment contemporani al nostre biografiat. Tot sembla indicar que aquest segon "Balús i Vila" podria ésser germà del nostre "Jaume".

Per altra banda, cal afegir que a la ciutat episcopal de Solsona<sup>2</sup> i a la població veïna de Cardona<sup>3</sup> "Balús" era un cognom relativament conegut i amb professions com daurador, argenter, escultor i adroguer. Malgrat no he pogut localitzar exactament el nostre biografiat, caldrà esbrinar si es podria tractar d'algun familiar d'algunes d'aquestes informacions aconseguïdes.

En relació a la possible família del nostre músic, es pot indicar l'existència d'un **Francesc (o Francisco) Balús**<sup>4</sup> com a "organista y clérigo" de la catedral de Solsona<sup>5</sup>, a l'any 1795 (amb una renda de £71 19φ 3<sup>6</sup>), càrrec que era ocupat fins llavors per Caietà Mensa. L'anotació del document de la catedral de Solsona no indica el segon

---

<sup>1</sup> J. López-Calo, J. Climent, i J. Rifé apunten a Barcelona com a possible lloc de naixement de Balús, sense aportar d'on extreuen dita informació (?). *Vid.*: -LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1972, pp.241-242. -CLIMENT, José: *Fondos musicales de la Región Valenciana I. Catedral Metropolitana de Valencia*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1979, p.95. -RIFÉ SANTALÓ, Jordi: "Balius y Vila, Jaime", en *Gran Enciclopedia de la Música I*. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1999, s/n.

<sup>2</sup> A Solsona, amb el cognom "Balius" trobem a Joan Balius, anomenat "escultor de Solsona", és contractat pel prior de la Confraria de Nostra Senyora de l'església de Sant Joan de Montdars (Viver i Serrateix) per fabricar el retaule de Sant Joan. Aquest escultor és esmentat com "escultor natural de la vila de Cardona en la present ciutat de Solsona residint". A l'any 1668 se li encarrega un retaule per l'església del Col·legi de Llobera de Solsona, per 260 lliures. També és autor del retaule de Sant Sadurní de l'església parroquial de Besora (Navès) i va intervenir en la fabricació del retaule de Sant Andreu de Clarà. Veure: -ARGERICH ROCA, Rosa -COROMINAS COTS, Marcel·lí: "Aproximació a l'activitat artística de la Solsona del Segles XVII i XVIII", a *Miscel·lània. Solsona 400 anys d'història*. Ajuntament de Solsona, 1994. p.129-161. [Per la dada concreta p.141]. També trobem a Tomàs Balius, amb el càrrec de "batlle episcopal" dins l'Ajuntament, a 1774, 1775 i 1778. Veure: -OBIOLS RIOS, Joan: "Uns anys de prosperitat (1775-1805)", a *Miscel·lània. Solsona 400 anys d'història*. Ajuntament de Solsona 1994. pp.197-208. [Per la dada concreta p.205]. També he consultat del llibres de baptismes i de casaments de Solsona, a l'Arxiu Episcopal de Solsona.

<sup>3</sup> A Cardona, amb el cognom "Balús s'esmenta a Ermenter Balius cònsol de Cardona (del 1707-1709) i regidor a l'any 1727, a les Ordinacions de Teixidors de lli del 30 de març de l'any 1596 ja hi figura un Joan Balius, teixidor de llana i Francesch Balius, cònsol. Veure: -BACH, Antoni: *Història de Cardona*. Barcelona. Curial, 1992, pp.335, 356-358.; i Simó Balius, sastre, que foren citats per la seva participació en els conflictes dels anys 1711 a 1713. Veure: -BACH, Antoni: *Història de Cardona*. Barcelona. Curial, 1992. p.70, 102.

<sup>4</sup> També hi ha informació sobre aquest músic en l'apartat dedicat a la biografia de Caietà Mensa.

<sup>5</sup> Document de l'Arxiu Diocesà de la Catedral de Solsona, *Sèrie 22, carpeta núm. 225*.

<sup>6</sup> Indico les quantitats de la forma internacionals i amb els signes "£" per les lliures i "φ" pels sous, en tot el treball.

cognom de Balius, però en un llistat d'autors donat per M. Ester Sala i J. M. Vilar<sup>7</sup>, hi figura un “Francesc Balius i Vila”, juntament amb l'altre “Jaume Balius”<sup>8</sup>. Per tant, potser podríem afirmar que eren germans.

Precisament, trobem aquest Francesc (o Francisco) Balius i Vila com a organista a la Catedral de Solsona<sup>9</sup>, des del 1795.

Francisco Balius ja havia participat en les oposicions de mestre de capella de la catedral de Lleida, el 1793. Joan Prenafeta<sup>10</sup> va renunciar al magisteri de capella pel seu estat de salut, i es varen convocar oposicions, en les quals hi van participar: Francisco Balius i Anton Coderch<sup>11</sup>. El jurat estava format per Joan Prenafeta, Geroni Gaspar, contralt de la capella, Anton Sambola, tenor, i Joan Antón Escalona, organista (que havia obtingut la plaça el 29 de setembre de 1786).

No es va concedir la plaça a cap dels dos presentats i, a l'any 1794, és nomenat Anton Sambola, mestre de capella interí, i queda en propietat l'any 1795.

El tornem a trobar com a opositor a diferents càrrecs musicals: el mateix any 1795, va oposar a la plaça de mestre de capella de la catedral de Granada<sup>12</sup> -sense èxit-, i a l'any 1807 va oposar a la plaça de mestre de capella de Màlaga (molt possiblement,

---

<sup>7</sup>-ESTER SALA, Maria; i VILAR, Josep M.: “Una aproximació als fons de manuscrits musicals de Catalunya (II)”, a *Anuario Musical*, 44 (1989), pp.155-166. [Veure cita concreta a la p.158].

<sup>8</sup> Segons aquest article, de Francesc Balius i Vila consten manuscrit a l'Arxiu de l'església de Santa Maria de Castelló d'Empúries; i de Jaume Balius a l'Arxiu de l'església parroquial de Canet de Mar.

<sup>9</sup> Per ampliar informació veure: -CABRÉ CERCÓS, Bernat: “Solsona: Un arxiu musical inèdit” a *Bulletí de la Societat Catalana de Musicologia*, IV (1997). Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1999

<sup>10</sup> -MUJAL ELIAS, José: *Lérida. Historia de la música*. Lleida, Dilagro, 1975. p.116.

<sup>11</sup> Antonio Coderch (1770-1836) fou organista de la Seu d'Urgell. Veure: -ENCINA CORTIZO, Maria: “Coderch, Antonio” a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 3. Madrid, SGAE, 1999, p.17

<sup>12</sup>-LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991. Tomo I: pp.146, i 149; Tomo II: p.591; i Tomo III: pp.131, 179, 183, 184, 365-367, i 369. [Segons una “Razón de los opositores al magisterio de capilla de la santa iglesia de Granada y expresión del número bajo del cual se distinguen”, Francisco Balius constava com a “acólito, maestro de capilla de la catedral de Solsona, cuyas obras se recibieron en el correo del sábado, 13 de febrero de 1796”. És clar, doncs, que no hi va arribar a anar a Granada, sinó que, únicament, va examinar-se “per correspondència”. L'història d'aquests exàmens va començar el 1795, a la mort de Tomás de Peñalosa (†14-V-1795), quan el capítol granadí va oferir la plaça vacant, amb una molt bona resposta: dinou aspirants van enviar les seves composicions per a la seva censura, que foren rebudes pel mestre de capella de La Seo de Zaragoza, Francisco Javier García Fajer, “El Españolito”. Els candidats foren: 1 Manuel Quijano, músic de la catedral de León; 2 Nicolás Zabala, mestre de capella del Salvador de Sevilla; 3 Francisco Javier Cabo, organista de la catedral d'Orihuela; 4 José Vico Catalán, músic de la catedral d'Orihuela; 5 José Aleyxandre, músic de la catedral d'Orihuela; 6 Dionisio Rodríguez Lloberas, mestre de capella del Salvador de Granada; **7 Francisco Balius, mestre de capella de la catedral de Solsona**; 8 Carlos Bager, organista de la catedral de Barcelona; 9 José Quiroga, racioner mestre de capella de la catedral d'Orense; 10 Francisco Bernal, músic de la catedral de Coria; 11 Antonio Elías, músic a Barcelona; 12 José Samaranch Ramoneda, mestre de capella de la col·legiata de Lorca; 13 Melchor Juncá, racioner mestre de capella de la catedral de Tarragona; 14 José Cortasa Rivas, racioner mestre de capella de la col·legiata de Talavera de la Reina; 15 José Cos García, primer tenor de la catedral de Santiago; 16 Vicente Fernández, mestre de capella de la col·legiata d'Alfaro; 17 Miguel Jurado, mestre de capella de la parròquia de Nuestra Señora del Rosario de Cádiz; 18 Vicente Palacios, mestre de capella de la catedral d'Albarracín; i 19 Juan Ortega Beltrán, mestre de capella de la catedral de Baeza. Tant el mestre “Españolito” de Zaragoza, com el mestre de la catedral de Cuenca, Pedro Aranz, foren els examinadors “en la distància”. Tots dos, varen rebre cinquanta-set obres per corregir. Únicament devien valorar els que consideressin els quatre primers classificats, d'unes oposicions que varen ser molt exigents (els candidats havien d'harmonitzar en diferents formes, un baix a 4 veus). El mestre “Españolito” no va considerar Balius com un dels guanyadors, mentre que el mestre Aranz de Cuenca, que va enviar el seu parer al capítol granadí el 5 d'agost de 1796, va col·locar Francesc Balius en quart lloc: “En 4º lugar pongo al número 7, por la igualdad, claridad, fundamento, buen método, bella modulación, expresión de afectos y brillante colocación de instrumentos que se nota en sus 3 obras”. Es conserva a la



va examinar-se entre febrer i abril), i poc més tard (cap a l'octubre)<sup>13</sup> d'organista de Granada<sup>14</sup>. També sembla que es van confondre els dos germans, a propòsit de la seva relació amb el magisteri de la Catedral de Málaga<sup>15</sup>.

Aquests intents d'obtenir una plaça per deixar la que tenia -a Solsona- també poden ser deguts a una relació amb el bisbe de Solsona no massa bona.

Aquesta suposició té relació amb les altres informacions obtingudes que indiquen que a l'Abadia de Montserrat hi ha un *Magnificat a 5 voces 3ro tono transportado. Por el Sr. Maestro Balius. En el año del 1807*. I porta una anotació al final de l'obra que diu: "Este Magnificat lo compuso el Sr. Dn. Fran[cis]co Balius en la Lububre Carcel del Sr. Obispo de Solsona, lo que tendrá presente per infinita saecula saeculorum". No s'ha pogut esbrinar quina relació ni quins foren els motius per aquesta circumstància tan desgraciada<sup>16</sup>.

Francisco Balús també va ser compositor. Trobem únicament<sup>17</sup> manuscrits musicals a l'Arxiu Episcopal de Solsona<sup>18</sup> i a l'Arxiu parroquial de l'església de Santa Maria del Pi

---

Catedral de Granada un dels exercicis per a aquesta ocasió de Francesc Balús (número 1.881 – 234/2 del esmentat catàleg del pare López-Calo), així com una carta seva al secretari capitular de Granada (datada a Solsona, 29-1-1796)].

<sup>13</sup>-MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto: *Catedral de Málaga. Órganos y música en su entorno*. Málaga, Studia Malacitana, 1996, p. 289. [La capella de música de la Catedral de Málaga, quedà vacant per la mort del seu mestre Jaime Torrens (†2-XI-1803). El dia 24 d'abril de 1807, es realitzà la votació de les oposicions que s'havien fet el 1806. Eren dotze participants: Joan Bros, mestre de capella de la catedral de León; Luis Blasco, mestre de la catedral de Zamora; Vicente Palacios, mestre de la metropolitana de Granada; **Francisco Balius, mestre de Solsona**; Rafael Compta, mestre de Girona; Dionisio Rodríguez, mestre de la Col·legial de Castellar de San Esteban; Antonio Cantero, mestre de la Col·legial d'Úbeda; Luis Rodríguez Infante, mestre dels "seises" de la Metropolitana de Sevilla; Fernando Haykwens, mestre de la Catedral de Valladolid; José Morata, mestre de la Col·legiata de San Felipe; Vicente Fernández, mestre del Pilar de Zaragoza; i Francisco Molle, antic mestre de la Catedral de Ceuta. Finalment, Francisco Balús no va obtenir cap vot].

<sup>14</sup> Veure: -LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada...*, op. cit. Tomo III, pp.365-367. [En aquelles oposicions, convocades per la vacant per mort que va deixar Francisco Hidalgo, varen actuar com examinadors el mestre de capella Vicente Palacios, el pare fra José de San Jerónimo, i el segon organista, Juan Martínez. Segons ells, -capítol del 27 d'octubre de 1807-, d'entre els aspirants, van tenir "igual grado de habilidad", Francisco José Roure, i Francisco Balius, que foren qualificats com a primers; quedant com a segons, Blas de Villalba, i Manuel Pineda. Tot i així, els senyors capitulars varen triar Manuel Pineda (amb deu vots), i Francisco José Roure (amb set vots), per al primer lloc, i Francisco Balius (amb onze vots), i Francisco Roure (amb sis vots), pel segon lloc. Finalment, va quedar en primer lloc Manuel Pineda, i solament en segon lloc -encara que hagués tingut una millor classificació per "als professionals"-, Francisco Balús. Posteriorment, Francisco Balús va demanar certificat i el memorial original que havia presentat amb els seus mèrits].

<sup>15</sup> Diversos autors parlen de l'existència de moltes obres de "Balús" a la Catedral de Málaga. Fins i tot alguns autors arriben a atribuir el magisteri malacità a "Jaume", sens dubte, erròniament. Per exemple, en el cas següent: -RICART I MATAS, Josep: "Balius y Vila, Jaime", a *Diccionario Biográfico de la Música*. Barcelona, Iberia, 1956, p.66. En realitat, el magisteri de la Catedral de Málaga sembla que no va ser ocupat per cap "Balús". L'única referència que he pogut trobar, es refereix al seu germà, Francisco, l'any 1807, com queda clar a partir del següent treball: -MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto: *Catedral de Málaga. Órganos...*, op.cit., p.289: "[...] los otros nueve participantes, que no obtuvieron voto alguno. Estos son: Francisco Balius, Maestro de Solsona. [...]".

<sup>16</sup> Informació extreta d'una carta de Vicenç Ros, delegat dels estudiants d'orgue de Barcelona, dirigida al Rvd. Dr. Llorens, de Solsona, en data 7-XII-1969.

<sup>17</sup> Consultat personalment el catàleg existent i cada un dels manuscrits musicals a l'Arxiu de l'Església de Santa Maria de Castelló d'Empuries no he pogut trobar cap obra de Francisco Balius Vila, malgrat s'indica en: -ESTER-SALA, Maria; i VILAR, Josep M.: "Una aproximació als fons de manuscrits musicals a Catalunya. (I) (II) i (III)", a *Anuario Musical*, 44 (1989), pp.157-158.

<sup>18</sup> A l'Arxiu Episcopal de Solsona hi ha unes partitures manuscrites que estan anotades com del "Maestro Balius". Atès que Francisco Balius, (com ja hem dit, germà de Jaume Balius) va ser organista a la catedral de Solsona, fa suposar que podrien referir-se a Francisco Balús.: *Cor a Ntra. Sra. del Claustre*, a 5 V (S 1, 2, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament (1799), Ms.

de Barcelona<sup>19</sup>.

Sigui com sigui, retornem al nostre biografiat, Jaume Balius, a qui hem deixat com a escolà de Montserrat<sup>20</sup>.

Jaume Balius, era ja presbíter i mestre de capella de la Catedral de la Seu d'Urgell, en el 1778, com constava en un plec imprès de villancets seus que tenia F. A. Barbieri<sup>21</sup>. Encara que no puc afirmar que sigui el mateix, es conserva encara un exemplar d'aquest plec imprès de villancets, a la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>22</sup>. Es titula *Villancicos que se han de cantar en los [...] Maytines del [...] Nacimiento de [...] Jesu-Christo en la [...] Iglesia Cathedral de Urgel [...] año de 1778*. Es diu que les esmentades composicions foren musicades pel mestre de capella de l'esmentada seu pirenenca, "Licenciado Jaime Balius y Vila"<sup>23</sup>. Foren impresos a la impremta d'Agustín Ubach, "impressor y librero".

Encara que no sabem quan va arribar a la Seu d'Urgell, tenim notícia documental que el 14 de novembre de 1778, el capítol urgellenc li va perpetuar el seu càrrec com a mestre de capella<sup>24</sup>, la qual cosa sembla suggerir, si tenim en compte altres casos similars, que hauria arribat uns dies abans.

Com a mestre de capella de la Seu d'Urgell, en els anys 1779 i 1780 va cobrar un salari de £ 250 i la residència<sup>25</sup>.

---

4. *Dixit Dominus* a 7 V (Coro 1: S, A, T, Coro 2: S, A, T, B), org (Ms.5. *Stabat Mater* a 5 V (S 1, 2, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, fg, fl 1, 2, cor 1, 2, bc (Ms. 7). *Coplas para el Septenario* a 3 V (A, T, B) [incomplet] (Ms. 6).

<sup>19</sup> Els manuscrits musicals que es conserven de Francisco Balius Vila a l'Arxiu parroquial de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona són: Responsori 1r del primer nocturn In Festo a 4 i a 8 (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B); vl 1, 2, bc; ob 3, 1, fl; cor 1, 2; org (1791) [Ms 280]; Responsori *Non auferetur* a 4 i a 8 V (?), vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2. [Incomplet] (1793) [Una inscripció diu: "Se cantó por obra voluntaria / en la oposición del Magisterio / de la S<sup>ta</sup> Igl<sup>a</sup> Cathedral / de Lerida / en el día 31 de marzo del año 1794] (Ms.1185); Rosario a 4 V (?) vl 1, 2, acompanyament. [Incomplet] (Ms. 117); Invitatori *Christus natus est* a 4 V (S, A, ?, B) vl 1, 2; ob 1, 2, acompanyament. [Incomplet] (Ms 166); Rosario a 4 V (?), vl 1, 2; cor 1, 2, acompanyament. [Incomplet] (Ms 1.634); Vispera a 7 V (Coro 1: A [incomplet], Coro 2: S)[incomplet] (Ms. 1044).

<sup>20</sup>-ANGLÉS, Higinio: "La Música en España", a *Historia de la Música* (ed. Johannes Wolf). Barcelona, Labor, 1944, p.421. -CARALT, Ambrós M.: *L'Escolania de Montserrat*. Montserrat, Abadia de Montserrat, 1955, p.162. -RIFÉ SANTALÓ, Jordi: "Balius y Vila, Jaime", a *Gran Enciclopedia de la Música I*. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1999, s/n.

<sup>21</sup>-CASARES RODICIO, Emilio, ed.: "Balius y Vila, Don Jaime", a *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*. Volumen 1. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, p.56.

<sup>22</sup>-GUILLÉN BERMEJO, María Cristina; y RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel, coords.: *Catálogo de Villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX*. Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1990, p.429. Segons aquest catàleg es tracta d'un fulletó de 10 pàgines més un full en blanc, en 4t, amb els textos a dues columnes, i portada i text amb orla tipogràfica, que presenta a la portada una vinyeta xilografada d'un gerro de flors, i a la pàgina 3, l'emblema del Sagrat Cor.

<sup>23</sup> L'esmentat imprès conté els següents villancets: 1. Nocturno I Villancico Primero: "Patriarcas y profetas" [Introducción, Recitado, Aria y Remate]; 2. Villancico Segundo: "Porque los niños ignoran" [Introducción, Estribillo, Seguidillas y Coplas]; 3. Villancico Tercero: "Pastores, mirad a Bato" [Estribillo y Coplas]; 4. Segundo Nocturno Villancico Cuarto: "Un sacristán y un barbero" [Introducción, Estribillo y Coplas]; 5. Villancico V: "Como oyeron los pastores" [Introducción, Estribillo, Tonadilla, Estribillo y Coplas]; 6. Villancico VI: "Las vírgenes de Belén" [Introducción, Estribillo y Pastorela]; 7. Nocturno III Villancico VII: "Qué podrá hacer mi amor, cuando el Divino [Recitado y Aria]; 8. Villancico VIII: "Arrulla suave" [Estribillo y Minué].

<sup>24</sup>*Cfr.*: Arxiu de la Catedral de La Seu d'Urgell: *-Libro de Lecciones de 1769 hasta 1792*. Núm. "1027". [Es tracta d'un volum -el títol del qual es pren del seu lloc-, sense paginar]. [Agraeixo les informacions sobre l'arxiu de música de la catedral de La Seu d'Urgell al Sr. Jordi Roig].

<sup>25</sup> Llibre de Resolucions de 1769-1792, núm. 1027. Acord dels dies 20 d'abril de 1779 [p.159r] i 11 d'abril de 1780 [p.173r], respectivament. [Agraeixo a Jordi Roig aquesta informació].

Mentre era a la Seu d'Urgell sembla que va voler marxar. Tot fa pensar que al voltant dels anys 1780 i principis de 1781, tot ocupant el magisteri urgellenc, va optar, al menys, a cinc catedrals: la d'Oviedo, la de Burgo de Osma, la de Toledo, la de Girona, a on finalment es va instal·lar, i la de Córdoba, per ocupar el càrrec de la qual hauria d'esperar fins al 1785.

Naturalment, Balús hauria de compondre diferents obres per a aquelles ocasions, de les quals encara es conserven alguns manuscrits copiats en quaderns a la Biblioteca de Catalunya<sup>26</sup>, com per exemple el villancet al Naixement *Con los Reyes ha llegado*, per a veu sola i orquestra (datat el 1780), o, potser també, unes *Coples* a duo, sense datar, per a la Verge dels Dolors, amb acompanyament d'orquestra.

Balús va fer, doncs, en primer lloc, oposicions a la Catedral d'Oviedo, la qual havia quedat vacant, per mort del seu anterior titular, Pedro Furió (†6-5-1780). Va examinar-se juntament amb l'aragonès Joaquín Lázaro (mestre de capella de Mondoñedo des del 1777) -que finalment va guanyar les oposicions-<sup>27</sup>, amb Juan García de Carrasquedo (primer mestre de capella de Santander), i amb Francisco Nájer (de la catedral d'Orense)<sup>28</sup>.

El capítol va tractar de proveir la plaça del magisteri d'Oviedo i va acordar fer edictes amb el termini de dos mesos, que començarien a comptar des del dia 1 de juliol d'aquell any (1780) i alhora també es va acordar que s'hi fés constar que no es donaria viàtic als opositors<sup>29</sup>, això voldria dir que no es pagarien les despeses i per tant haurien d'enviar els exercicis per opositar per correu, sense ser-hi presents. Cal destacar que segons un acord del capítol, en data 22-V-1780, queda indicar que l'expedició dels edictes es feia "*sense exclusió de casats*", el que voldria dir que es donava opció als seglars per ser mestre de capella.

Les oposicions es varen celebrar durant el mes d'agost. Precisament a l'arxiu de la catedral, en data 10 d'agost, hi figura una obra del mestre Balús. La reunió del capítol el dia 1 de setembre diu:

---

<sup>26</sup>-PEDRELL, Felip: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, vol. II. Barcelona, Palau de la Diputació, 1909, pp 38, 58, i 118.

<sup>27</sup>-MARTIN MORENO, Antonio: *Historia de la música española*. Vol.4, Siglo XVIII. Madrid, Alianza Música, 1993, pp.60, 88, 90, 131, 156, 173, 201 i 203.

<sup>28</sup> Cal indicar que Lázaro, com García de Carrasquedo i també Nájer, ja havien oposat junts anys abans, amb Pedro Furió, quan aquest últim, ara mort, havia guanyat la plaça d'Oviedo.

<sup>29</sup> -QUINTANAL, Inmaculada: *La música en la catedral de Oviedo en el siglo XVIII*, Textos y estudios del siglo XVIII, 11. Centro de Estudios del siglo XVIII. Oviedo 1983.p.88-93

*“despidense por memorial los cuatro opositores al magisterio de capilla y se ofrecen para cuanto el cabildo quiera mandarles y suplican se les disculpen sus faltas...”*

El dia 15 de gener de 1781, l’acord del capítol diu:

*“presentaron la censura de los maestros de capilla de Sevilla<sup>30</sup> y Málaga<sup>31</sup> a las obras de los opositores al magisterio de capilla vacante en esta iglesia y también el dictamen de los examinadores nombrados por los srs. Comisarios, que fueron don Juan Lombida<sup>32</sup>, don Manuel Saliella<sup>33</sup>, don Manuel Vigil<sup>34</sup> y don José Alvarez<sup>35</sup> y en su vista se acordó que se pongan las censuras para que cualquier señor las pueda ver y que para el primer cabildo ordinario se llame ante diem para la provisión de este magisterio”.*

El dia 19 de gener es va procedir a l’elecció que diu:

*“luego se pasó a evacuar el ante diem mandando llamar para la provisión del magisterio de capilla vacante en esta santa iglesia y habiendo leído el dictamen de don Antonio Bermúdez<sup>36</sup>, uno de los examinadores y habiéndose aprobado los ejercicios de los cuatro opositores para que todos puedan entrar en votos, que son don Juan Garcia Carrasquedo, maestro de Santander, don Jaume Balius, maestro de Urgel, don Francisco Nager, maestro de Lugo<sup>37</sup> y don Joaquin Lázaro, maestro de Mondoñedo, se acordó que el que se eligiese hubiese de aceptar bajo el arreglo del cabildo de 26 de enero*

---

<sup>30</sup> Es deu tractar de Antonio Ripa, que fou mestre de capella de Sevilla del 1768 al 1790. Veure: -ALVAREZ MARTÍNEZ, M. Salud: “Sevilla. I. Música religiosa” a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 9. Madrid, SGAE, 2002, pp.965-980. CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: “Ripa Blanco, Juan Antonio” a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 9. Madrid, SGAE, 2002, pp.203-206.

<sup>31</sup> Es deu tractar de Jaime Torrens, que fou mestre de capella de Málaga de 1779 al 1803. Veure: -MARTIN QUIÑONES, M. Ángeles: “Torrens Rexano, Jaime Gregorio” a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 10. Madrid, SGAE, 2002, pp.392-394. -MARTIN QUIÑONES, M. Ángeles - MESSA POULLET, Carlos: “Málaga” a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 7. Madrid, SGAE, 2000, pp.46-61. [Per a la cita concreta, veure p.1083].

<sup>32</sup> Es deu referir a Juan Andrés de Lombide y Mezquia que va obtenir la plaça d’organista d’Oviedo el 1778. Sembla que s’hauria presentat per cobrir la plaça de mestre de capella, però no hauria estat admès per substituir-lo però sí que figura com examinador. – ORTEGA, Judith: “Lombide y Mezquia, Juan Andrés de” a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 6. Madrid, SGAE, 2000, pp.987-988.

<sup>33</sup> No s’ha pogut localitzar.

<sup>34</sup> No s’ha pogut localitzar.

<sup>35</sup> No s’ha pogut localitzar.

<sup>36</sup> No s’ha pogut localitzar.

<sup>37</sup> Francisco Nager era mestre de capella d’Ourense, però va passar a Lugo. -VARELA DE VEGA, Juan Bautista: “Lugo”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 6. Madrid, SGAE, 2000, pp.1081-1086.[Per a la cita concreta, veure p.1083]

de 1775, que resulta a la letra en el libro de acuerdos [...] reservando en sí el cabildo las facultades absolutas de alterar, o mudar y disponer lo que ahora, o en cualquier tiempo tuviese por conveniente y de imponerle alguna obligación que no se hubiera tenido presente. Bajo todo lo cual se pusieron los nombres de los cuatro opositores con sus cédulas en el escrutinio y pasándose a votar, se hallaron siete tarjetas en el cajón que decía Mondoñedo, seis en la que decía Lugo, siete en la que decía Urgel y once en la que decía Santander y no teniendo ninguno la mayor parte y estando iguales en votos Mondoñedo y Urgel, se volvió a votar cuál de los dos hubiese de entrar en escrutinio con Santander y habiendo tenido Mondoñedo 18 y Urgel 14, se declaró deben entrar en escrutinio Mondoñedo y Santander y vuelto a votar, tuvo Mondoñedo 18 y Santander 12 votos y uno en otro casilla, con lo que quedó electo Mondoñedo, a quien se mandó avisar por mi el secretario y que cuando venga a servir su plaza habia de firmar su aceptación y en los términos que van expresados”.

De l'actuació de Balius en aquelles oposicions, a les quals sembla no va tenir èxit, tenim constància a través de tres obres seves que es conserven a la Catedral d'Oviedo, tot indicant ésser exercicis “para la oposición de 1780”. Es tracta de l'himne *Domare cordis impetus*, a vuit veus amb baix continu, del salm *Quemadmodum desiderat*, també a vuit veus amb baix continu, i del villancet *La Fragante azucena*, per a vuit veus amb violins, flautes, trompes i baix continu<sup>38</sup>. El mateix Jaume Balius, en data 28 de juny de 1788<sup>39</sup>, va demanar permís per treure una còpia de l'obra que havia treballat a l'any 1780 per fer les oposicions.

Sabem també que el mateix any 1780, Balius va optar a una plaça a la catedral de Burgo de Osma com a mestre de capella<sup>40</sup>, ja que havia quedat vacant perquè el seu titular Francisco Vicente va anar-se'n com a mestre de capella a la catedral d'Àvila. Llavors, el capítol del Burgo de Osma<sup>41</sup> va començar a rebre cartes d'aspirants al càrrec,

<sup>38</sup>-CASARES RODICIO, Emilio: “Catálogo del archivo de música de la catedral de Oviedo”, a *Anuario Musical*, 39 (1975), pp.181-208. [Per a la cita concreta, veure “Legajo 20”, p.203].

<sup>39</sup> En aquell any era mestre de capella del monestir de La Encarnación, de Madrid.

<sup>40</sup>-GARBAYO, Javier: “Balius Vila, Jaime”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 2. Madrid, SGAE, 1999, pp.111-113. -PALACIOS SANZ, José Ignacio: *Tres siglos de Música en la catedral de El Burgo de Osma*. Soria, Centro de Estudios Sorianos, 1991, pp.67, 140.

<sup>41</sup>-LÓPEZ-CALO, José: “Osma, El Burgo de”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 8. Madrid, SGAE, 2001, p.279.

de les quals la primera que va arribar fou la de Jaume Balíus, mestre de capella de la Seu d'Urgell. En la seva sol·licitud, del 13 de setembre, Balíus demanava al capítol sorià que s'informés sobre ell, per la qual cosa es va encarregar a diferents canonges de Burgo de Osma. que dugueren a terme el que s'havia sol·licitat, amb el resultat d'uns informes molt favorables.

No obstant això, sembla que va competir amb Juan Antonio Juanas, mestre de capella a Alcalá de Henares, encara que el capítol sorià va decidir adjudicar la plaça a Balíus, segons el torn establert entre ell i el bisbe. Jaume Balíus fou nomenat mestre de capella de Burgo de Osma el 25 d'octubre de 1780. El 22 de novembre, Balíus va prometre per escrit al capítol castellà que aniria a ocupar el càrrec al més aviat possible, però tot sembla indicar que no va ocupar mai aquest càrrec, al qual va renunciar per escrit.

Entretant, en algun moment entre 1780 i 1781, va fer oposicions al magisteri de la Catedral Primada de Toledo. Encara es conserva, a l'arxiu de música de la catedral de la Seu d'Urgell (a on possiblement retornaria des de Toledo, o potser perquè no hauria anat mai a opositar, i hauria enviat els seus exercicis per correu), la partitura del seu examen, titulada "*Himno a 8 voces trabajado por el Reverendo Jaime Balius para la oposicion del magisterio de Toledo, y merecio el primer lugar*", datada el 1780. Es tracta d'un "Deus tuorum militum" per a doble cor i orquestra, que intercala els termes exigits per a l'oposició (com ara, escriure passatges "fuga en 2<sup>a</sup>", "fuga en 4<sup>a</sup>", "canon a 8", "introducción del villancico con instrumentos", etc.)<sup>42</sup>.

A Toledo, Balíus es va presentar juntament amb Francesc Juncà i Carol, llavors mestre de capella de la Catedral de Girona. I encara que ambdós varen tenir la mateixa graduació en els exercicis, finalment va guanyar la plaça toledana el seu contrincant<sup>43</sup>. Aquest esdeveniment va provocar que, al marxar Juncà a Toledo, hagués de deixar la seva plaça a Girona, la qual sembla que va interessar al nostre Balíus.

Sigui como sigui, finalment, Balíus va renunciar a la plaça que acabava de guanyar al Burgo de Osma (consta com a mestre "electo", 1780-1781), perquè entretant

---

<sup>42</sup> Està escrit per la següent formació vocal: Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B. Inclou a més diferents parts instrumentals, no especificades a la partitura: cinc pautes en clau de sol (molt possiblement, els violins i el vent-fusta) i una en clau de Fa en 4<sup>a</sup> (l'acompanyament, ja fos per un baix de corda, o per l'orgue). [Agraeixo la informació al Sr. Jordi Roig].

<sup>43</sup>-CIVIL CASTELLVÍ, Francesc: "La capilla de música de la catedral de Gerona (siglo XVIII)", a *Anales del Intituto de Estudios Gerundenses*, vol. 19 (1969), pp.131-188 [per a la cita concreta, veure p.164].

ja havia aconseguit el magisteri de la seu gironina<sup>44</sup>. Va succeir així: El 15 de març de 1781, va renunciar al magisteri de la catedral de Burgo de Osma; en la seva carta de renúncia va aportar com a raons les d'haver de “ceder al amor de su país de nacimiento, a las instancias de sus parientes y amigos, y especialmente a las de su anciano tío, a quien debe todo su ser”<sup>45</sup>. El 9 de febrer de 1781<sup>46</sup> havia sigut ja admès i nomenat mestre de capella de la Catedral de Girona succeint, precisament, Francesc Juncà. Va obtenir la perpetuació del càrrec el 17 de febrer del mateix any<sup>47</sup>.

Veiem així que Baliús va passar des de la Seu d'Urgell fins a Girona, no sense abans haver intentat trobar un altre lloc millor, ja que es va presentar a les vacants disponibles en aquell moment. Va ser a Girona durant quatre anys (1781-1785).

Precisament del seu nomenament de mestre de capella de Girona es dona compte en el Llibre de Resolucions de la catedral de la Seu d'Urgell<sup>48</sup> en data 10 de març de 1781:

*[...] Fue presentado por D.n Jayme Balius P.btro Maestro que fue de capilla de nuestra Santa Iglesia el certificado del Canonigo Secretario del Cabildo de la Santa Iglesia de Gerona D.n Felipe de Bojons, que certifica que en los libros de Acuerdos Capitulares que paran en su poder está resuelto que el dia nueve del mes pasado el Cabildo de aquella Santa Iglesia admitió por Maestro de Capilla de ella a D.n Jayme Balius, y que el dia diez y siete de los mismos Mes y Año le perpetuó en el expressado Magisterio señalándole para su congrua sustentacion sobre los frutos y productos del magisterio la cantidad que por leyes del Obispado de Gerona se requiere para la congrua sustentación, qual subrogacion y señalamiento fue admitido, y aprobado por el provisor de aquel obispado Presidente de dicho Cabildo cuyo certificado dio dicho secretario en Gerona a los 22 de Febrero del corriente Año de 1781 [...]*

---

<sup>44</sup> Davant la renúncia de Baliús a la plaça de Burgo de Osma, aquell capítol va convocar “edictos al magisterio de capilla en la forma acostumbrada para el Domingo in Albis”. El nou tribunal quedà format per l'organista Joaquín Sánchez, el contralt Francisco Huerta, i el mestre de capella de la Soledad de Madrid, Fabián García Pacheco, triat per revisar les proves. Varen opositar, entre d'altres, Juan Antonio Juanas (mestre de capella a Alcalá), Baltasar Juste (de Zaragoza), i el jove Bernardo Pérez Gutiérrez (mestre de la col·legiata de Medinaceli -Soria-, que, tan sols amb vint anys, va guanyar la plaça). [Veure: -PALACIOS SANZ, José Ignacio: *Tres siglos de música en la Catedral de El Burgo de Osma (1780-1924)*. Soria, Centro de Estudios Sorianos, 1991, p.67 i 140].

<sup>45</sup>-GARBAYO, Javier: “Balius Vila...”, *op. cit.*

<sup>46</sup>-CIVIL CASTELLVÍ, Francesc: “La capilla de música de la catedral de Gerona (siglo XVIII)”, a *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, vol. 19, cita concreta pp.164-165. Localitzat en el *Llibre dels Noms i Cognoms* de la catedral de Girona.

<sup>47</sup>*Vid.*: Arxiu de la Catedral de La Seu d'Urgell: -*Libro de Lecciones de 1769 hasta 1792*. Núm. “1027”, *op. cit.*, sense paginar.

Per tant això ens confirma que el dia 9 de febrer de 1781 Jaume Balius Vila fou nomenat mestre de capella de la catedral de Girona.

De la seva estada a Girona es troben poques referències. Sembla que en aquest període va deixar per a la capella de música unes vint obres (un *Miserere* per a nou veus amb acompanyament, datat el 1784, quatre *Responsoris* per a cinc i vuit veus amb orquestra, dos *Te Deum* a vuit veus amb orquestra, una *Missa de difunts* a nou veus, *Lamentacions*, *Goigs*, etc.)<sup>49</sup>.

Al llarg de la seva vida i els seus diferents llocs de treball, Balius va poder tenir molts deixebles, dels quals quasi no en coneixem res. No obstant això, sabem d'un d'aquests deixebles, anomenat Josep Pons (\*Girona,1768;†València,1832), el qual va ser corer a Girona de 1780 a 1784, i es va formar amb Jaume Balius i Emmanuel Gònima<sup>50</sup>.

Un altre vessant de l'època de Balius com a mestre de capella a Girona va ser la d'examinador<sup>51</sup>, com quan va formar part de diferents tribunals per jutjar oposicions, al costat del mestre jubilat -natural de Lleida- Emmanuel Gònima (\*1712; †1792)<sup>52</sup>, i de l'organista de la seu gironina, Josep Prat (†1804). La primera d'aquestes oposicions fou la del 28 d'octubre de 1784, en què va examinar -com a únic concursant-, un noi recomanat del canonge Tobia, però que per manca de qualitat no va ser admès. Una altra fou la del dia 8 de març de 1785, per al benefici de contralt que estava vacant, a la que es presentà José Aleña, i que va tenir els informes favorables dels dos mestres -J. Balius i E. Gònima-; però al no tenir "tonsura" i pertànyer al bisbat de Barcelona, se li va indicar que ho demanés al seu bisbe, i mentretant se li va donar ajuda. El 21 de maig van tenir lloc els últims exercicis de l'oposició sota el magisteri de Balius, amb dos concursants també de la diòcesi de Barcelona, José Masachs, clergue de 21 anys, i Pedro Paulo Boada, de 25 anys, i caps dels dos es varen distingir en el "cant pla", però

---

<sup>48</sup> Llibre de Resolucions de 1769-1792, núm. 1027, fol 184v. [Agraeixo a Jordi Roig aquesta informació].

<sup>49</sup>-CIVIL CASTELLVÍ, Francesc: "La capilla de música de la catedral de Gerona .... *op. cit.*

<sup>50</sup>Josep Pons va obtenir el càrrec de mestre de capella a la catedral de Girona el 1791. Des del 1793 va ser mestre de capella de la Seu de València, a més de tenir una gran i destacable producció de composicions. [Veure: -MITJANA, Rafael: *La música en España*. Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 1993, pp.241,247, 377].

<sup>51</sup> Va intervenir en les oposicions del 28-X-1784; 8-III-1785; i 21-V-1785. Veure -CIVIL CASTELLVÍ, Francesc: "La capilla de música de .... *op. cit.*

<sup>52</sup> Emmanuel Gònima va ser mestre de capella de la catedral de Girona de 1735 -per concurs de mèrits- fins al 1774, data de la seva jubilació, als 62 anys. [Veure -RIFÉ SANTALÓ, Jordi: "Gònima, Emmanuel", a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5. Madrid, SGAE, 1999, pp.735-736].



Masachs sí que ho feu en el domini “del instrumento vulgarmente llamado violí”. A l’informe sobre Masachs es va anotar: “industrium esse”; i així va quedar elegit<sup>53</sup>.

En tot cas, per la documentació que he pogut trobar, sembla que aquest mateix any 1785, Balús ja va anar a la Catedral de Córdoba, per al magisteri de capella de la qual, segons sembla, ja havia oposat el 1781, davant d’unes oposicions duríssimes. El tribunal estava format llavors pel mestre de capella jubilat Juan Manuel González Gaitán Arteaga (†1785), per Francisco Ayala (organista primer de la seu cordovesa), i per Mateu de Bernia (cantor tiple i capellà de Santa Inés). No obstant això, tots els exercicis serien enviats també al conegut mestre de capella de la Catedral de Sevilla, Antonio Ripa (\*1720;†1795), “a fin de que ponga su censura y haga juicio comparativo entre los ejercicios de todos los opositores”<sup>54</sup>.

Encara que totes les fonts bibliogràfiques disponibles presenten molts dubtes i discordàncies entre si en relació al que va succeir -barrejant en ocasions les dades-, i segons la documentació que he pogut manejar, tot sembla apuntar que Balús podia haver participat a les oposicions cordoveses amb els altres quatre opositors: Juan Bautista [o Domingo] Vidal (mestre de capella de la col·legiata del Salvador de Sevilla), Juan Bueno (mestre de la parròquia de San Pedro de Sevilla), José Teixidor i Barceló (vicemestre de la Real Capilla de Su Majestad i del Real Colegio de Música), i Manuel Santotis (mestre de capella de Palencia, a qui es va escoltar, però de qui no es conserven els exercicis, i qui possiblement va originar una part dels problemes). Afortunadament, els exercicis escrits per Balús per a aquestes oposicions (fossin el 1781 o el 1785) es conserven a l’arxiu de la Catedral de Córdoba: Balús va compondre per a aquella ocasió l’himne *Deus tuorum militum* que, com refereix F. A. Barbieri<sup>55</sup> “era considerado como una de sus mejores obras”, i que, segons F. Civil, estava escrit per a quatre veus en estil rigorós, i que conservava encara -a l’època de Civil-, la seva celebritat.

Podria ser aquest himne el mateix que ja hem trobat a l’oposició de Toledo i que es conserva a la Seu d’Urgell? No ho sabem pas.

En tot cas, finalment, la votació va donar, per unanimitat, el càrrec a Jaume Balús, a qui es varen recordar les seves obligacions. Tot i així, es varen suscitar

---

<sup>53</sup>-CIVIL CASTELLVÍ, Francesc: “La capilla de música...”, *op. cit.*, pp.164-165.

<sup>54</sup>-NIETO CUMPLIDO, Manuel: “Córdoba. II. 2. Música Religiosa”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volum 3. Madrid, SGAE, 1999, pp.953-974. [Per a la cita concreta pp.960-962].

serioses divergències entre els membres de la catedral (canonges, beneficiats...), per dilucidar qui estava capacitat per elegir els nous membres de la capella de música, la qual cosa va provocar la dilació a l'hora de cobrir la plaça oferta.

No va ser fins al 24 de juny de 1784 que el capítol cordovès va comunicar a Balíus que havia estat elegit pel magisteri (la notificació de la concessió del càrrec indicava que hauria de ser “con salario de 1.200 reales, más 6.000 de gratificación, para subsistencias”)<sup>56</sup>. Mentretant, el nostre biografiat havia continuat desenvolupant les seves tasques habituals com a mestre de Girona, però, per això mateix, el capítol cordovès s'havia vist obligat a cobrir el seu magisteri interinament. Aquesta feina la va fer, per poders donats el 1782 pel capítol cordovès, el capellà de San Acacio, Dionisio de la Mata, que, en virtut d'aquests poders, va adquirir música per valor de més de mil pessetes<sup>57</sup>.

Fos com fos, sembla que l'elecció de Balíus a Córdoba no va prosperar, ja que el 20 de gener de 1785 es va aprovar la resolució final del capítol per reial cèdula, segons la qual es va acordar fer una nova oposició, i que es proveís per “un sujeto idóneo y cual es necesario en esta iglesia en las circunstancias presentes”. El 6 de maig es comunicà la presentació del mestre de capella de Girona Jaume Balíus com a opositor, va ser admès i signà els exercicis tres dies després.

Jaume Balíus va passar, doncs, des de Girona a ser mestre de capella de la Catedral de Córdoba, substituint en la titularitat J. M. González Gaitán (que havia ocupat el magisteri des del 22 de desembre de 1751 i que l'abandonà, per jubilació, el 7 d'octubre de 1780). Podria ser que el capítol cordovès no volgués ocupar la titularitat mentre era viu el mestre Gaitán, encara que jubilat? Segons sembla, existeix una documentació molt àmplia a la mateixa catedral cordovesa sobre aquestes oposicions i el que les va envoltar en aquells anys, encara que no l'he pogut consultar. En tot cas, coincideix la data de mort de Gaitán amb la definitiva presa de possessió de Balíus.

---

<sup>55</sup>-CASARES RODICIO, Emilio, ed.: *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*. 2 volums. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986. Volum 1, p.56. Volum 2, pp.286-307. [Per a la cita concreta p.305].

<sup>56</sup> Pedrell indica que fins al 3 de juny de 1785 no va poder prendre possessió del càrrec i, al mateix temps, que el va ocupar fins a la seva mort.

<sup>48</sup> Aquest mateix any s'augmentaren 100 ducats a Manuel Baz perquè toqués qualsevol dels diversos instruments que posseïa. Sembla que des de llavors i fins al 1785, data de la presa de possessió de Balíus, no hi hagué cap titular en el magisteri de capella de la seu cordovesa.

Com ja hem vist, el capítol cordovès va notificar a Balíus la concessió del càrrec el 24 o 25 de juny de 1784, encara que molt possiblement no possessionés la plaça fins al 1785. I per això, el capítol gironí va acordar felicitar al seu mestre sortint Balíus pel seu nou nomenament, per escrit, a la vegada que va disposar que algú cuidés dels nens cantors i examinar les propostes i peticions de cara a cobrir la vacant que s'havia produït. El substitut de Jaume Balíus a Girona fou Domingo Arquimbau (\*1760; †1829), que hi va ser des del 4 de juliol de 1785 al 7 de desembre de 1790, data que va prendre possessió de mestre de capella a l'església Patriarcal de Sevilla.

Jaume Balíus va prendre, doncs, possessió del seu nou càrrec a Córdoba, i va cobrir aquesta plaça durant 37 anys (!), des del 1785 fins a la seva mort, el 1822.

Durant els seu magisteri cordovès, va realitzar diversos viatges a Madrid, Zaragoza i Barcelona, amb vistes a contractar músics acreditats, ja que com diu F. Pedrell, “las fundaciones para sostenimiento del Magisterio eran cuantiosas y espléndidas”<sup>58</sup>.

Però Balíus no va ser físicament a Córdoba durant els esmentats 37 anys, atès que el rei -Carles III- el va nomenar (el juliol de 1787) pel magisteri del monestir de La Encarnación, de Madrid. La plaça estava vacant per defunció d'Antonio Rodríguez de Hita (\*1724; †1787)<sup>59</sup>.

Balíus va marxar de Córdoba -per dos anys-, però, segons tot sembla indicar, no ho féu tan sols pel nomenament reial<sup>60</sup>, sinó també per desavinences amb els músics de la seva capella cordovesa. L'acta del capítol del 31 de juliol de 1787 deixa constància que Balíus volia anar-se'n, pel nomenament reial i també per altres suposades raons de problemes amb els seus subordinats músics<sup>61</sup>:

*“Habiéndose dado noticia por algunos señores que don Jaime Balius, presbítero, maestro de capilla desta Santa Yglesia, determinaba despedirse, y en efecto estaba nombrado capellán y maestro de capilla del Real Convento de la Encarnación de Madrid, y que según se dice la causa de retirarse es por algunas desavenencias*

---

<sup>58</sup>-PEDRELL, Felipe: “Balius y Vila (Jaime)”, a *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos*. Tomo I. S.I, s.n., 1894, pp.154-158. [Es tracta d'un extens catàleg d'obres que, segons indica Pedrell, es conservaven a l'arxiu de la Catedral de Córdoba].

<sup>59</sup>-RUIZ TARAZONA, Andrés: “Encarnación, monasterio de la (I)”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 4. Madrid, SGAE, 1999, pp.664-665.

<sup>60</sup>-SALDONI, Baltasar: “Balius y Vila, D. Jaime”, a *Diccionario biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Tomo IV. Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1880, p.25.

<sup>61</sup>-NIETO CUMPLIDO, Manuel: “Córdoba. II...”, *op. cit.*

*con los músicos desta Santa Yglesia y disgustos que le han dado algunos de ellos, cuyos motivos le han estimulado a tomar dicha determinación por no exponerse a mayores disgustos”.*

Tenint en compte el succeït, el capítol cordovès va acordar també obtenir informació sobre el que havia passat, i procedir contra els músics que ho havien causat: el tenor Rafael García, Mariano Especiali, i el músic instrumentista Juan Busquet, als quals va multar per insubordinació.

Potser perquè veien que marxava un mestre acreditat, el capítol cordovès va obligar Balús a fer inventari del seu arxiu, com també a fer entrega de “los papeles y obras de música que ha compuesto el tiempo que ha estado en esta Santa Yglesia”, quelcom que va fer el dia 13 d’agost de 1787, i se li va acceptar la dimisió de l’ofici, que fou ocupat interinament novament per Dionisio de la Mata.

En el magisteri de la capella musical del convent de La Encarnación de Madrid, solament sabem que Balús va ser-hi fins al dia 10 de juny de 1789, quan retornà a terres andaluses. Des de la marxa de Balús de Córdoba, aquell capítol va voler trobar, per cobrir el seu magisteri, un mestre competent i digne per a la catedral, encara que no va arribar a acceptar una proposta que va fer el prestigiós mestre de capella de La Seo de Zaragoza, Francisco Javier Garcia Fajer “el Españolito”, el 27 de novembre de 1788, perquè admetés el seu deixeble, Manuel Corao.

Sembla, però, que en aquell any 1788 s’hauria tornat a restablir la relació entre el capítol de la catedral de Córdoba i Jaume Balús, ja que essent mestre a Madrid, va compondre uns villancents per a l’església de La Encarnación, i també per a la catedral de Córdova, a on, “no habiéndose proporcionado otro maestro de las circunstancias que éste para reemplazarle”, i havent-li millorat el seu “partido” (es a dir, la seva assignació econòmica, que va passar des dels 12.000 rals “de vellón” anuals, fins als 15.000 rals més diverses “prominencias”), va retornar definitivament<sup>62</sup>.

Sembla que el capítol andalús volia “desagraviar” d’alguna manera el seu anterior mestre, cosa que va fer per mitjà d’un augment de sou, i uns honors afegits, que abans no tenia: així, com s’ha dit, el 10 de juny de 1789 es va readmetre Jaume Balús, “nemine discrepante”, amb

---

<sup>62</sup>-NIETO CUMPLIDO, Manuel: “Córdoba. II...”, *op. cit.*

“un salario de 15.000 reales de vellón, con los honores de capellán perpetuo y la distinción de entrar en el coro con las mangas altas en la forma que lo practicaban los demás capellanes, hasta que se produjera una vacante en la capilla de Santa Inés”.

Això demostraria que el capítol tenia en compte la vàlua de J. Balíus<sup>63</sup>. Essent Balíus mestre de la Catedral de Córdoba, va actuar com a primer organista Andrés Fernandez Lidón, a qui varen augmentar els honoraris fins a 11.000 rals a petició de Balíus<sup>64</sup>. El 25 d'agost el capítol cordovès l'autoritzà a viatjar a Madrid durant un mes i mig per traslladar a Córdoba les seves coses.

Possiblement, Balíus arrossegava algun tipus de malaltia seriosa, ja que l'any 1790 ja va sol·licitar al seu capítol una llicència de tres mesos per anar-se a curar a Madrid dels còlics nefrítics que patia. Potser per això, el 26 de gener de 1790 se'l va dispensar de compondre el *Miserere* que habitualment s'interpretava a les funcions de Setmana Santa. A més, possiblement l'època de Balíus a Córdoba va coincidir amb un període de canvis en els modes i gustos musicals, perquè el capítol andalús, en comptes de demanar noves composicions al seu mestre, li va suggerir “mejorar algunos himnos y salmos que hay inútiles y servirían en varias funciones”<sup>65</sup>.

Sobre les seves activitats habituals a Córdoba no hi massa informació. En tot cas, Jaime Balíus<sup>66</sup> també coneixia organistes de l'entorn de Córdoba, com és el cas de Juan López, organista de la col·legiata d'Antequera, a qui va donar un informe favorable quan aquest es va presentar a l'oposició per ocupar el magisteri de la mateixa col·legiata<sup>67</sup>. No puc afirmar que Balíus formés part del tribunal d'aquesta oposició, però sí que es coneix l'informe que va donar de les dues obres que va presentar Juan López, i que transcriu a continuació:

---

<sup>63</sup>-LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago...*, op. cit., p.241. -MARTIN MORENO, Antonio: *Historia de la música española...*, op. cit. -CAPDEPÓN, Paulino: *La música en el Real Monasterio de la Encarnación en el siglo XVIII*. Madrid, Patrimonio Musical Español, 1997, pp.44-45.

<sup>64</sup>-PEDRELL, Felipe: *Diccionario biográfico y bibliográfico...*, op. cit., Volum 1, p.154-158 [Per a la cita concreta p.158].

<sup>65</sup>-NIETO CUMPLIDO, Manuel: “Córdoba”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volum 3. Madrid, SGAE, 1999, pp. 953-966. [Per a la cita concreta, pp.961-962].

<sup>66</sup>-LLORDÉN, P. Andrés: “Notas históricas de los maestros de capilla en la Colegiata de Antequera”, a *Anuario Musical*, 31-32 (1976-1977), pp.115-155 [Per a la dada concreta p.153].

<sup>67</sup> En aquesta oposició, del 26 de setembre de 1796, es varen presentar Luis Lezcano, prevere i músic beneficiat d'aquella església d'Antequera; Juan López, organista de la mateixa col·legiata; Miguel Jurado, natural de Cádiz, casat; i Dionisio Rodríguez, clergue de menors, natural de Totana (Murcia), mestre de capella de San Salvador de Granada.

*“Himno: O gloriosa Virginum, está bien trabajado, todos sus intentos son muy propios, gradúa las voces muy bien como música sin instrumentos, sigue el intento (o paso del Amen) con mucho primor, formándose otro intento para más variación y prosiguiendo con mucha naturalidad; toda esta obra está con mucha pureza del arte.*

*Villancico con violín y trompas: Está arreglado a la letra y bien proporcionado en su distribución, expresa bien la letra en los recitados y arias.*

*Por tanto coloco a Juan López en primer lugar, dando el segundo a Miguel Jurado. Córdoba 3 de noviembre de 1796”. Jaime Valius<sup>68</sup>.*

Aquesta és la primera i única vegada que veiem el cognom del nostre biografiat escrit com a “Valius”.

Trobem una altra dada en referència a Jaume Balius. A l’any 1791 al morir Mn. Joan Vila<sup>69</sup>, organista de l’església de Santa Maria del Pi de Barcelona, oncle de Jaume Balius<sup>70</sup>, es feu una nota<sup>71</sup> dels papers de música que es trobaven precisament a la capella de música i el mestre interí, senyor Tomàs Presas, va donar còpia al Baró de Sabasona [?], entre les quals s’esmenten dues obres del qui anomenen mestre de capella de Córdoba Rnt. Jaume Balius:

*[...] Primo: Te Deum ab Instruments del mestre de capella de Cordoba lo **Rnt Jaume Balius nebot del organista mort Mn. Joan Vila**. Item. Dos jocs de Responsoris dels Reys, un joc de mestre Suñer y altre joch de mestre **Balius** [...]*

Sembla que malgrat ser a Córdoba, Balius era conegut i valorat a Catalunya, cosa que explicaria que s’interpretessin obres seves a Barcelona. Això ho trobem concretament a l’any 1792, quan a la festa en honor de Sant Francesc de Sales, que es

<sup>68</sup>-LLORDÉN, P. Andrés: “Notas históricas de los maestros...”, *op. cit.*

<sup>69</sup> Joan Vila havia estat nomenat, el 21 d’abril de 1738, coadjutor de Francisco Llusa en l’organistia de Nostra Senyora del Pi de Barcelona, per trobar-se impossibilitat per la seva avançada edat. Segons Saldoni a l’any 1785 seguia exercint el càrrec. Per ampliar informació veure: -LLORENS CISTERÓ, Josep M.: “Vilà, Juan” a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volum 10. Madrid, SGAE, 2002, p.889. Saldoni també indica que segons l’opinió de Joaquim Tadeo Murguía (†9-VIII-1835) (que era organista de la catedral de Màlaga), Joan Vila era un dels primers organistes de la seva època de tota Europa. Veure: -SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Imprenta de D. Antonio Perez Dubrull. Madrid, 1880. Tomo III, p.128; Tomo IV, pp.368, 369.

<sup>70</sup> Potser aquest parentiu i pel què representava podria ser el motiu pel qual Jaume Balius signa generalment amb els dos cognoms “Balius y Vila”!

va fer el 29 de gener, a l'església de Sant Felip Neri, de Barcelona, el Baró de Maldà explica "s'ha cantat per la capella de música de la catedral aquella missa pastoril, composta per mossèn Jaume Balius, mestre de Córdoba, que s'estrenà en l'any passat per Nadal"<sup>72</sup>.

Jaume Balius va morir a Córdoba el 3 de novembre de 1822, malgrat algunes referències bibliogràfiques que indiquen, molt possiblement de forma equivocada, com a data de la seva mort, l'any 1826<sup>73</sup>. L'acta de defunció dona compte que es va procedir a recollir tots els papers i composicions del mestre traspassat.

\* \*  
\*

En referència al seu caràcter personal, segons F. Pedrell, va ser una persona poc curosa amb l'ortografia i la gramàtica, i diu que "era de carácter seco y poco amigo de palabras. En un informe dado sobre el examen de un violinista, constan estas lacónicas pero expresivas palabras: toca poco y mal"<sup>74</sup>.

Del mestre de capella i compositor català Jaume Balius es pot dir que fou un músic molt ben considerat per les seves dots musicals, i un compositor incansable que va compondre una gran quantitat d'obres, conservades sobretot a Córdoba, encara que repartides entre molts altres arxius -de catedrals, col·legiates, convents i monestirs...-, i biblioteques de la península (Granada, Albarracín, Cádiz, Lleida, Girona, Màlaga, Oviedo, Salamanca, Santiago de Compostela, Sevilla, València, La Seu d'Urgell, Manresa, Montserrat, El Escorial, Biblioteca Nacional de Madrid, Biblioteca de Catalunya, etc.). Segons F. Pedrell, que ofereix un detallat catàleg, els seus villancets sumen uns dos-cents, mentre que a Màlaga es conservaven a l'època de Pedrell "no menos de cincuenta" obres<sup>75</sup>. Francesc Civil eleva la xifra de les seves obres fins a les tres-cents, afegint que Balius va compondre un motet *Hoc Corpus* per a quatre veus

---

<sup>71</sup> Document a la carpeta núm. 9, de la capsa "Capella de Música" de l'Arxiu de l'església de Nostra Senyora del Pi de Barcelona.

<sup>72</sup>-BARÓ DE MALDÀ: *Calaix de Sastre, II. 1792-1794*, Barcelona, Curial "Biblioteca Torres Amat", 1987, p.9.

<sup>73</sup>-MITJANA, Rafael: *La música en España...*, op.cit., pp.241, i 377. [Es tracta de la traducció al castellà de l'obra originalment en francès, publicada el 1920]. -ANGLÉS, Higinio: *Catàleg de la col·lecció Pedrell*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1920. -BARRADO, Arcàngel: *Catálogo del Archivo Musical del Monasterio de Guadalupe*. Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1947, pp.66-67. -TORRELLAS, Albert, dtor.: "Balius y Vila (Jaime)", a *Diccionario enciclopédico de la Música*. Vol. IV "Apéndice". Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, 1952, p.44.

<sup>74</sup>-PEDRELL, Felipe: "Balius y Vila (Jaime)", a *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos...*, op. cit., p.154.

<sup>75</sup>-PEDRELL, Felipe: "Balius y Vila (Jaime)", a *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos...*, op. cit., p.157.

amb acompanyament de vent (fagots i oboès), per ser cantat el Dijous Sant davant el Monument, i que podia ser considerat una veritable obra d'art.

Segons J. Rifé<sup>76</sup> l'obra de Balíus consta d'unes 435 composicions, que es conserven a diversos arxius de catedrals i monestirs de la Península. En la seva producció es troba tant música vocal religiosa, com litúrgica i de romanç i també música instrumental. A les misses Balíus utilitzà violins, flutes i trompes i en els villancets i la música de romanç usà les àries, els recitats i les "tonadilles"-adaptades als esquemes del villancet- que eren els arquetips formals d'aquell moment.

També esmento en l'apartat de la producció musical les obres que es conserven de Jaume Balius a l'Arxiu Històric Comarcal de Cervera, a l'Arxiu de l'Església Parroquial de Santa Maria de la Geltrú (Vilanova i la Geltrú), a l'Arxiu de l'Església Parroquial de Sant Esteve d'Olot, a l'Arxiu Capitular de la catedral de Tortosa, al Museu de Vilafranca del Penedès, a l'Arxiu de Preveres de Vilafranca del Penedès, a l'Arxiu de Música de l'Església del Pi de Barcelona i a l'Església Parroquial de Sant Pere de Canet de Mar<sup>77</sup>.

La repercussió posterior de la nombrosa obra de Balíus (per a quatre, vuit o nou veus), en la seva àmplia majoria religiosa (incloent oratoris i cantates), es va prolongar anys després: a l'arxiu d'El Escorial es conserva una obra seva amb data de còpia de 1831, senyal que les seves obres continuaren gaudint d'interès anys després de la seva mort. Entre el seus treballs hi ha tres rondós i una sonata per a clavecí conservats a la Biblioteca de Catalunya.

La seva àmplia producció es conserva enterament manuscrita, encara que P. Capdepón ha transcrit i editat recentment dues obres que pertanyen al període de Balíus a La Encarnación de Madrid, malgrat que es guarden a l'arxiu del monestir de Montserrat: un *¡Oh, admirable!* (o *Alabado*), per a quatre veus, amb violins i trompes (*E: MO*, 3826), i un *Villancico a 4 con violines, flautas y bajo*, per al Santíssim Sagrament ("Hacen los labradores"; *E: MO*, 3774)<sup>78</sup>. També Jacinto Torres Mulas<sup>79</sup> va

---

<sup>76</sup>-RIFÉ SANTALÓ, Jordi: "Balius y Vila, Jaime", a *Gran Enciclopedia de la Música*, I.Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1999, s.p.

<sup>77</sup>ESTER-SALA, Maria; i VILAR, Josep M.: "Una aproximació als fons manuscrits musicals a Catalunya (I) (II) i (III)", a *Anuario Musical* 42 (1987), pp.229-243, 44 (1989), pp.155-166, i 46 (1991) pp.295-320. (Per a la dada concreta veure número 42, p.233 i número 44 p.158).

<sup>78</sup>-CAPDEPÓN, Paulino: *La Música en el Monasterio de la Encarnación (siglo XVIII)*. Madrid, Editorial Alpuerto, 1997, pp.45, 359-379 i 379-392.

<sup>79</sup> Veure: REY GARCIA, Emilia: "TORRES MULAS, Jacinto" a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol 10. Madrid, SGAE, 2002, pp.413-414.



recuperar la cantata *La fortuna justa*, en l'avinentesa dels 500 anys de la Universitat d'Alcalá de Henares (1999).

A l'arxiu de manuscrits musicals de la Seu de Manresa es troba un càntic *Magnificat*, per a quatre i vuit veus amb violins, oboès i trompes, datat a l'any 1778, data que va ser mestre de capella a la Seu d'Urgell (*E: MAN*, Ms.144), que he pogut transcriure per a aquest treball i que incloc en l'edició musical.

Fou també un músic inquiet per obtenir un bon lloc de treball. Això s'observa pel fet que va ocupar el càrrec de mestre de capella a la Seu d'Urgell i a Girona, vol el magisteri de Toledo i el d'Oviedo -encara que no els guanya-, obté el de Burgo de Osma però no li interessa anar-hi, perquè estava pendent, segurament, d'un càrrec que considerava millor, després obté el càrrec a la catedral de Córdoba i al convent de La Encarnación de Madrid, i posteriorment retorna a Córdoba, on es queda fins a la seva mort. Per tant, va concursar almenys a set magisteris i en va guanyar quatre, el que demostra les seves aptituds musicals.

També podem dir que tenia cura dels seus músics, per als quals va aconseguir un augment del seu salari, en el cas de la catedral de Córdoba.

Per altra banda, bona part de les referències bibliogràfiques que existeixen sobre Balíus, coincideixen en què fou un dels més il·lustres compositors de l'escola catalana del seu temps com, per exemple, ens diu Higiní Anglès al parlar dels “grans mestres de la Catalunya de la segona meitat del segle XVIII”, tot citant Josep Teixidor (mestre de Las Descalzas Reales de Madrid), Antoni Sala (mestre de la seu de Lleida), Pere Antoni Monlleó (mestre de Santa Maria del Mar de Barcelona), Francesc Queralt (mestre de la Catedral de Barcelona), Joan Rossell (mestre de la Catedral de Toledo), Pere Duran (mestre del Col·legi Imperial), *Jaume Balíus (mestre de Girona)*, o el pare fr. Antoni Soler (de El Escorial), entre d'altres<sup>80</sup>.

\* \*

\*

---

<sup>80</sup>-ANGLÈS, Higiní: “Introducció i Estudi”, a *Antoni Soler (1729-1783). Sis Quintets per a instruments d'arc i orgue o clave obligat* (transcripció i revisió a càrrec de Robert Gerhard). Barcelona, Institut d'Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, 1933, p.X.

## PRODUCCIÓ MUSICAL<sup>81</sup>:

### *Llibrets impresos conservats*<sup>82</sup>

. *Letras de los Villancicos, que se han de cantar en lo [...] Maytines del Nacimiento de [...] Jesu-Christo, en esta [...] Catedral de Cordoba, en el [...] año de 1789 / puestos en música por don Jayme Balius y Vila, presbytero, Maestro de Capilla en dicha [...] Iglesia.*- Córdoba: en la imprenta de Don Juan Rodriguez de la Torre [1789?]. [Aquesta obra es compon de les següents parts: 1. Kalenda. Jura real de Joàs: “¡Que noche tan clara!” [Introducción, Recitado, Aria, Coro, recitado, Aria, Coro, Recitado a duo, Aria a duo, Arrastre y Copla]; 2. Nocturno Primero. Villancico Primero a 8 V: “Pastores, que velais” [Estribillo y Coplas]; 3. Villancico Segundo: “Pasqual, que desvelado” [Recitado y Aria]; 4. Villancico Tercero de Pastorela: “Luego, que entre los pastores” [Introducción, Pastorela (Estribillo) y Coplas (Estribillo)]; 5. Nocturno Segundo. Villancico Cuarto a 4 V: “Vengan, vengan a ver una fiesta” [Estribillo y Coplas (Estribillo)]; 6. Villancico Quinto: “La gloria del Señor se manifiesta” [Recitado y Aria]; 7. Villancico Sexto de Tonadilla: “Después que los pastorcitos” [Introducción, Tonadilla y Coplas (Estribillo)]; 8. Nocturno Tercero. Villancico Séptimo a 3 V; “Benedicid al Señor, Rey supremo” [Estrofa y Coplas (Estribillo)]; 9. Villancico Octavo: “Por un rastro de luz vengo guiado” [Recitado y Aria]; 10. Villancico Nono: Para los niños de coro: “Vino Jesús, Rey eterno” [Introducción, Seguidillas y Coplas (Estribillo)]. **E:Mn.** número 137, p.55, signatura: VE/1200-8(1). Valdenebro, 718; Palau, 367346).

. *Letras de los villancicos que se han de cantar en los [...] Maytines del Nacimiento de [...] Jesu-Christo, en esta [...] Catedral de Cordoba, en el [...] año de 1790 / puestos en musica por D. Jayme Balius y Vila, presbytero, Maestro de Capilla en dicha [...] Iglesia.*- Córdoba: en la Imprenta de Don Juan Rodriguez de la Torre [1790?]. [Aquesta obra conté les següents parts: 1. Kalenda. Jesuralén restaurada: “Cruel Babilonia” [Introducción, Recitado, Aria, Coro, Recitado, Aria, Coro, Recitado a duo, Aria, Arrastre, Copla y Al Arrastre]; 2. Nocturno Primero. Villancico Primero: “Pastores sencillos” [Estribillo y Coplas]; 3. Villancico Segundo: “Desde que al Niño vi, Pasqual, me siento” [Recitado y Aria]; 4. Villancico Tercero de Pastorela: “Como vieron los zagales”. [Introducción, Pastorela y Copla (Estribillo)]; 5. Nocturno Segundo. Villancico Cuarto: “El agua, las fuentes” [Estribillo a 3 V y Coplas (Estribillo)]; 6. Villancico Quinto: “Que hermosa está la Aurora” [Recitado y Aria]; 7. Villancico Sexto de Tonadilla: “Vamos corriendo, vamos” [Introducción (Estribillo), Tonada (Estribillo) y Coplas (Estribillo)]; 8. Nocturno Tercero. Villancico séptimo: “Pasqual con Anton Gilberto” [Introducción y Coplas]; 9. Villancico Octavo: “Que es esto gran Josef? Estos pastores” [Recitado y Aria]; 10. Villancico Nono. Para los niños del coro: “Para que de todos modos” [Introducción, Seguidillas y Coplas (Estribillo)]. **E: Mn.** (número 138, p.55, signatura: VE/1200-8(2). Valdenebro, 723; Palau, 367347).

. *Letras de los villancicos que se han de cantar en los [...] Maytines del Nacimiento de [...] Jesu-Christo, en esta [...] Catedral de Cordoba, en el [...] año de 1793 / puestos en musica por D. Jayme Balius y Vila, [...] Maestro de Capilla en dicha [...] Iglesia.*- Córdoba: en la Imprenta de Don Juan Rodriguez de la Torre [1793?]<sup>83</sup>. [Aquesta obra conté les següents parts: 1. Kalenda. El Principe de la Paz: “Israelitas nobles” [Introducción, Recitado, Aria, Coro, Recitado, Aria, Coro, Duo, Aria, Arrastre, Copla y Al Arrastre]; 2. Nocturno Primero. Villancico Primero: “Pastores, pastores” [Introducción y Coplas]; 3. Villancico Segundo: “Llorado el Niño está [Recitado a duo y Aria]; 4. Villancico Tercero de Tonadilla: “Para divertir un rato” [Introducción, Tonadilla y Coplas (Estribillo)]; 5. Nocturno Segundo. Villancico Cuarto: “Vamos muchachos” [Introducción (Estribillo) y Coplas (Estribillo)]; 6. Villancico Quinto de un Patán: “Aquí me cuelo, que sign he oio” [Recitado y Aria]; 7. Villancico Sexto de Pastorela: “De la cumbra hacia Belén” [Introducción, Pastorela y Coplas]; 8. Nocturno Tercero. Villancico Séptimo: “Ahora llegan dos pastores” [Introducción y Coplas (Estribillo)]; 9. Villancico Octavo: “Vos sois Josef el hombre más dichoso” [Recitado y Aria]; 10. Villancico Nono. Para los niños de coro: “Los niños como han oido” [Introducción, Seguidillas y Coplas (Estribillo)]. **E: Mn.** . (número 139, p.56, signatura: VE/1308-97 (Barbieri). Valdenebro, 736; Palau, 367347

. *Letras de los villancicos que se han de cantar en los [...] Maytines del Nacimiento de [...] Jesu-Christo, en esta [...] Catedral de Cordoba, en el [...] año de 1798 / puestos en musica por D. Jayme Valius y Vila, [...] Maestro de Capilla*

<sup>81</sup> Encara que l'obra de Balius és molt àmplia, és molt difícil poder esbrinar quines obres són les mateixes en un arxiu, o en un altre, ja que sempre depenem dels catàlegs publicats, els quals, moltes vegades, no aporten cap informació que sigui útil amb aquest fi (incloent aquí, moltes vegades, no tan sols els imprescindibles incipits musicals). Per altra banda, la majoria de les informacions sobre Balius disponibles a la bibliografia accessible, solen ser esporàdiques, vagues o ambigües, i es repeteixen d'uns autors a uns altres sense, sovint, confrontar les dades. Com que això comportaria haver de viatjar a les moltes poblacions a on es diu que es conserva la seva obra, i que això excediria els límits d'aquest treball, tampoc jo podria indicar exactament en aquesta ocasió les obres de Balius amb certesa. Per tant, he optat per anotar les informacions trobades, ordenades alfabèticament, pels centres (arxius o biblioteques) on he trobat referències a les seves obres, deixant per al final algunes referències bibliogràfiques de difícil adscripció, com ara, dades trobades a diccionaris, fitxes catalogràfiques, històries de la música, etc.

<sup>82</sup>-GUILLÉN BERMEJO, María Cristina; y RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel, coords.: *Catálogo de Villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX*. Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1990, pp. 55-60, i 429.

<sup>83</sup> -GUILLÉN BERMEJO, María Cristina; y RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel, coords.: *Catálogo de Villancicos y oratorios ... op. cit.* [Segons Barbieri, en la p.7, 8 i 11 del manuscrit al costat dels “Villancico Segundo, Quarto y Octavo”, respectivament diu “Se hizo en 1801”].

en dicha [...] Iglesia.- Córdoba: en la Imprenta de Don Juan Rodriguez de la Torre [1798?]<sup>84</sup>. [Aquesta obra conté les següents parts: 1. Kalenda. Nuevo aspecto de la tierra y la gloria del Señor: “Ay! Que mi destierro” [Introducción, Recitado, Aria, Coro, Recitado, Aria, Coro y Final]; 2. Nocturno Primero. Villancico Primero. Niño: “A Belén, mortales” [Estribillo y Coplas]; 3. Villancico Segundo. Consuelo: “En judá es todo alegría” [Estribillo y Coplas]; 4. Villancico Tercero de Pastorela. Redentor: “Así que los pastorcitos” [Estribillo y Coplas (Estribillo)]; 5. Nocturno Segundo. Villancico Cuarto. Alegría: “Alégrate tierra” [Estribillo y Coplas (Estribillo)]; 6. Villancico Quinto. Vencedor: “Quando más arrogante se presenta” [Recitado y Aria]; 7. Villancico Sexto de Tonadilla. Misericordioso: “Un Pastor, a quien el Niño” [Introducción, tonada (Estribillo) y Coplas (Estribillo)]; 8. Nocturno Tercero. Villancico Séptimo. Señor: “Dos pastores, que presumen” [Introducción y Coplas]; 9. Villancico Octavo. Pastor: “A Belén llegan” [Estribillo y Coplas (Estribillo)]; 10. Villancico Nono. Para los niños. Verbo: “Los niños, que ya han salido” [Introducción, Seguidillas (Estribillo) y Coplas (Estribillo)]. **E: Mn.** (número 140, p.56, signatura: VE/1308-98 (Barbieri). Valdenebro, 752; Palau, 367347).

. *Letras de los villancicos que se han de cantar en los [...] Maytines del Nacimiento de [...] Jesu-Christo, en esta [...] Catedral de Cordoba, en el [...] año de 1799 / puestos en musica por D. Jayme Balias y Vila, [...] Maestro de Capilla en dicha [...] Iglesia.*- Córdoba: en la Imprenta de Don Juan Rodriguez de la Torre [1799?]. [Aquesta obra conté les següents parts: 1. Kalenda. La derrota de Amaléc y Josué vencedor: “Aquí donde no hay rios” [Introducción, Recitado, Aria, Coro, Recitado, Aria, Coro, Final y Copla a duo]; 2. Nocturno Primero. Villancico Primero. Luz: “Albricias, mortales” [Estribillo y Coplas (Estribillo)]; 3. Villancico Segundo. Gloria: “De los cielos baja” [Estribillo a 3 V y Coplas (Estribillo)]; 4.- Villancico Tercero de Pastorela. Fortaleza: “Las zagalas, que en los montes” [Introducción, Pastorela, Estribillo y Coplas (Estribillo)]; 5. Nocturno Segundo. Villancico Cuarto. Vida: “En himnos sonoros” [Estribillo a 4 V y Coplas (Estribillo)]; 6. Villancico Quinto. Moratl: “¿No eres Dios? Niño mio” [Recitado y Aria]; 7. Villancico Sexto de Tonadilla. Dios: “Avisados los pastores” [Introducción, Tonada (Estribillo) y Coplas (Estribillo)]; 8. Nocturno Tercero. Villancico Séptimo. Alimento: “Acudid mendigos” [Estribillo y Coplas (Estribillo)]; 9. Nocturno Octavo. Principio: “Jesuchristo nace” [Estribillo a 4 V y Coplas (Estribillo)]; 10. Villancico Nono. Para los niños. Hacedor: “Los niños, que en la pasada” [Introducción, Seguidillas (Estribillo) y Coplas (Estribillo)]. **E:Mn.** (número 141, p.57, signatura: VE/1308-99. (Barbieri). Valdenebro, 756; Palau, 367347).

. *Letras de los villancicos que se han de cantar en los [...] Maytines del Nacimiento de [...] Jesu-Christo, en esta [...] Catedral de Cordoba, en el [...] año de 1804 / puestos en musica por D. Jayme Balias y Vila [...], Maestro de Capilla en dicha [...] Iglesia.*- Córdoba: en la Imprenta de D. Luis Ramon y Coria [1804?]. [Aquesta obra conté les següents parts: 1. Kalenda. El remedio de los males: “Infelice tierra” [Introducción, Recitado a duo, Aria, Coro, Recitado, Aria, Arrastre y Copla]; 2. Nocturno Primero. Villancico Primero: “Baxad de los cielos” [Estribillo y Coplas]; 3. Villancico Segundo: “¿En un portal hundido y desechado” [Recitado y Aria]; 4. Villancico Tercero de Tonadilla: “Los pastores de Belén” [Introducción, Tonada y Coplas]; 5. Nocturno Segundo. Villancico Cuarto: “A la media noche” [Estribillo a 4 V y Coplas (Estribillo)]; 6. Villancico Quinto: “Yo os anuncio, decia el rutilante” [Recitado y Aria]; 7. Villancico Sexto de Pastorela: “Luego que al cielo volviero” [Introducción (Estribillo), Pastorela (Estribillo) y coplas (Estribillo)]; 8. Nocturno Tercero. Villancico Séptimo: “Benedicid, homres” [Estribillo, Coplas]; 9. Villancico Octavo: “O por qué Herodes, te turbas? Qué desvelo” [Recitado y Aria]; 10. Villancico Nono para los niños: “Luego que aquellos pastores” [Introducción (Estribillo), Seguidillas (Estribillo) y Coplas (Estribillo)]. **E:Mn.** (número 142, p.57, signatura: VE/1308-100. (Barbieri). Valdenebro, 848; Palau, 367352).

. *Letras de los villancicos que se han de cantar en [...]. Maytines del Nacimiento de [...] Jesu-Christo, en esta [...] Catedral de Cordoba, en el [...] año de 1814 / puestos en musica por D. Jayme Balias y Vila [...], Maestro de Capilla en dicha [...] Iglesia.*- Córdoba: en la Imprenta Real [1814?]. [Aquesta obra conté les següents parts: 1. Kalenda. Emmanuel, Dios con nosotros: “Defiéndenos, Señor, oye los ruego” [Introducción, Recitado, Aria, Coro, Recitado, Aria, Coro, Himno, Copla y Al Himno]; 2. Nocturno Primero. Villancico Primero: “La celeste tropa” [Estribillo y Coplas (Estribillo)]; 3. Villancico Segundo: “La mujer que vio Juan tan adornada” [Recitado y Aria]; 4. Villancico Tercero de Tonadilla: “En las alturas del monte” [Introducción (Estribillo), Tonada (Estribillo) y Coplas (Estribillo)]; 5. Nocturno Segundo. Villancico Cuarto: “Los nuncios ligeros” [Estribillo a 4 V y Coplas (Estribillo)]; 6. Villancico Quinto: “La paz, o que alegría” [Recitado y Aria]; 7. Villancico Sexto de Pastorela: “Los pastores que han oido” [Introducción (Estribillo), Pastores (Estribillo) y Coplas (Estribillo)]; 8. Nocturno Tercero. Villancico Séptimo: “Tiritas mi Niño?” [Estribillo a 4 V y Coplas (Estribillo)]; 9. Villancico Octavo: “No hemos de hablar, mi amado, de otra cosa” [Recitado y Aria]; 10. Villancico Nono para los niños: “Quando ven, que hacen los hombre” [Introducción (Estribillo), Seguidillas (Estribillo) y Coplas (Estribillo)]. **E: Mn.** (número 143, p.58, signatura: VE/1197-9. Valdenebro, 912; Palau, 367352).

. *Letras de los villancicos que se han de cantar en [...] Maytines del Nacimiento de [...] Jesu-Christo, en esta [...] Catedral de Cordoba, en el [...] año de 1816 / puestos en musica por D. Jayme Balias y Vila, presbitero, Maestro de Capilla de dicha [...] Iglesia.*- Córdoba: Imprenta Real [1816?]<sup>85</sup>. [Aquesta obra conté les següents parts: 1. Kalenda. El desposorio de Ester: “Salid hijas de Sion” [Introducción, Recitado, Aria, Coro, Recitado, Aria a duo, Sonata final y Copla]; 2. Nocturno Primero. Villancico Primero. Admirable: “Postrados de miedo” [Estribillo y Coplas (Estribillo)]; 3. Villancico Segundo. Consuelo: “Del temor consternados los pastores” [Recitado y Aria]; 4. Villancico Tercero de

<sup>84</sup> -GUILLÉN BERMEJO, María Cristina; y RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel, coords.: *Catálogo de Villancicos y oratorios ... op. cit.* Segons Barbieri, en la p.4 del manuscrit diu “Se hizo en 1801”.

<sup>85</sup> -GUILLÉN BERMEJO, María Cristina; y RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel, coords.: *Catálogo de Villancicos y oratorios ... op. cit.* A la portada del manuscrit “L. De Arjona”.

Tonadilla. Descanso: “Un Pastor, a quien la suerte” [Introducción, Tonada (Estribillo) y Coplas]; 5. Nocturno Segundo. Villancico Cuarto. Alegría: “Lejos de aquí la tristeza” [Estribillo y Coplas (Estribillo)]; 6. Villancico Quinto. Vencedor: “Empresa sublime” [A 3 V Estribillo y Coplas (Estribillo)]; 7. Villancico Sexto de Pastorela. Amor: “El amor es una cosa” [Introducción (Estribillo), Pastorela (Estribillo) y Coplas (Estribillo)]; 8. Nocturno Tercero. Villancico Séptimo. Pan vivo: “Pastores, pastores” [Estribillo y Coplas (Estribillo)]; 9. Villancico Octavo. Buen Pastor: “Hasta la media noche” [Recitado y Aria]; 10. Villancico Nono. Palabra: “Luego que dio a los pastores” [Introducción (Estribillo), Seguidillas (Estribillo) y Coplas (Estribillo)]. **E: Mn.** (número 144, p.58, signatura: VE/1188-21. Valdenebro, 922; Palau, 367352

. *Letras de los villancicos que se han de cantar en los [...] Maytines del Nacimiento de [...] Jesu-Christo, en esta [...] Catedral de Cordoba, en el [...] año de 1817 / puestos en musica por D. Jayme Balius y Vila [...], Maestro de Capilla en dicha [...] Iglesia.*- Córdoba: Imprenta Real [1817?]. [Aquesta obra conté les següents parts: 1. Kalenda: “Ya del luciente concavo zefiro” [Recitado, Recitado, Aria, Recitado, Arrastre, Coplas y Arrastre]; 2. Nocturno Primero. Villancico Primero: “O mortales dichosos” [Introducción y Coplas]; 3. Villancico Segundo. Recitado: “O rey, Dios humanado”; 4. Villancico Tercero: “Digo pastores?” [Estribillo, Tonadilla y Coplas]; 5. Nocturno Segundo. Villancico Cuarto: “Miren que libres” [Estribillo y Coplas]; 6. Villancico Quinto de Pastorela: “A Belén caminamos gozosos” [Introducción, Pastorela y Coplas]; 7. Villancico Sexto: “Labradores soy zagales” [Introducción (Estribillo) y Coplas]; 8. Nocturno Tercero. Villancico Séptimo: “Que es esto Amor!” [Estribillo y Coplas]; 9. Villancico Octavo: “Pastorcita Divina” [Estribillo y Coplas]; 10. Villancico Nono: “Arma contra el mundo arma” [Introducción y Coplas]. **E: Mn.** (número 145, p.59, signatura: VE/1308-101 (Barbieri)-VE/1185-12. Valdenebro, 927).

. *Letras de los villancicos que se han de cantar en los [...] Maytines del Nacimiento de [...] Jesu-Christo, en esta [...] Catedral de Cordoba, en el [...] año de 1818 / puestos en musica por D. Jayme Balius y Vila [...], Maestro de Capilla en dicha [...] Iglesia.*- Córdoba: Imprenta Real [1818?]. [Aquesta obra conté les següents parts: 1. Kalenda. En versos amebios: “A un Astro nuevo admire la tierra” [Introducción, Recitado, Rondó, Recitado, Rondó, Recitado, Recitado e Himno]; 2. Nocturno Primero. Villancico Primero: “O mortales, tan dormidos” [Introducción y Coplas]; 3. Villancico Segundo: “Pastor de la cabaña: sal afuera” [Recitado y Duo]; 4. Villancico Tercero: “El Sacristan de Betlem” [Introducción, Estribillo y Coplas]; 5. Nocturno Segundo. Villancico Cuarto: “Bien venido, Señor Soberano” [Estribillo a 4 V y Coplas]; 6. Villancico Quinto de Pastorela: “Celebremos, pastorcillos” [Introducción, Pastorela y Coplas]; 7. Villancico Sexto: “Molinerito de amor” [Introducción, Estribillo y Coplas]; 8. Nocturno Tercero. Villancico Séptimo: “Paco, vamos al instante” [Introducción, Tonadilla y Coplas]; 9. Villancico Octavo: “Si hoy llega a Belén” [Introducción y Coplas]; 10. Villancico Nono: “A ver y admirar” [Estribillo y Coplas]. **E: Mn.** (número 146, p.59, signatura: VE/1308-102 (Barbieri)-VE/1190-5. Valdenebro, 930).

. *Letras de los villancicos que se han de cantar en los [...] Maytines del Nacimiento de [...] Jesu-Christo, en esta [...] Catedral de Cordoba, en el [...] año de 1819 / puestos en musica por D. Jayme Balius y Vila [...], Maestro de Capilla en dicha [...] Iglesia.*- Córdoba: Imprenta Real [1819?]. [Aquesta obra conté les següents parts: 1. Kalenda. La esperanza de la venida del Salvador. Los ministros de la Iglesia, los fieles: “El Sol hoy apresure”; 2. Nocturno Primero. Villancico Primero: “Con suavidad los Coros” [Estribillo y Coplas]; 3. Villancico Segundo: “Como el Señor lo dijo”; 4. Villancico Tercero: “Ven, grande Rey”; 5. Nocturno Segundo. Villancico Cuarto: “Del Dios que a su gente”; 6. Villancico Quinto de Pastorela: “Cantad, pueblos, cantad; toda la tierra” [Introducción y Coplas]; 7. Villancico Sexto: “A la media noche” [Estribillo y Coplas]; 8. Nocturno Tercero. Villancico Séptimo. Pastorela: “Ya que el Niño hermoso” [Estribillo, Pastorela y Coplas]; 9. Villancico Octavo: “Un organero festivo” [Introducción y Tonadilla]; 10. Villancico Nono: “Que Rey es este, o cielos que ha nacido?” [Introducción y Coplas]. **E: Mn.** (número 147, p.60, signatura: VE/1308-103 (Barbieri)-VE/1190-23. Valdenebro, 938)

. *Letras de los villancicos que se han de cantar en los [...] Maytines del Nacimiento de [...] Jesu-Christo, en esta [...] Catedral de Cordoba, en el [...] año de 1820 / puestos en musica por D. Jayme Balius y Vila [...], Maestro de Capilla en dicha [...] Iglesia.*- Córdoba: Imprenta Real, [1820?]. [Aquesta obra conté les següents parts: 1. Kalenda. La columna de nueve y de fuego figura de Maria Santíssima. Moisés, Aaron, Maria, Coro de israelitas: “Cantemos al encumbrado”. [Introducción, Recitado, Recitado, Aria a Coros y Coplas]; 2. Nocturno Primero. Villancico Primero: “Pastores, pastores” [Introducción, (Estribillo) y Coplas a duo (Estribillo)]; 3. Villancico Segundo. Coro de pastores: “Pastores, pastores” [Introducción, (Estribillo) y Coplas a duo (Estribillo)]; 4. Villancico Tercero: “Viva el feliz contento” [Coplas (Estribillo)]; 5. Nocturno Segundo. Villancico Cuarto: “A la panaderita” [Estribillo y Coplas]; 6. Villancico Quinto: “Corred pastores”; 7. Villancico Sexto: “Asilo venturoso” [Recitado y Coplas]; 8. Nocturno Tercero. Villancico Séptimo: “Como podré celebrarte” [Estribillo y Coplas]; 9. Villancico Octavo: “Festivos zagalejos” [Estribillo, Pastorela y Coplas]; 10. Villancico Nono: “Volvió la primavera”. **E: Mn.** (número 148, p.60, signatura: VE/1308-104 (Barbieri). Valdenebro, 951; Palau 367353)

. *Villancicos que se han de cantar en los [...] Maytines del [...] Nacimiento de [...] Jesu-Christo en la [...] Iglesia Cathedral de Urgel [...] año de 1778 / puestos en musica por el Licenciado Jaime Balius y Vila su Maestro de Capilla.*- Seo de Urgel: en la Imprenta de Agustín Ubách, impresor y librero, [1778?]. [Aquesta obra conté les següents parts: 1. Nocturno I villancico Primero: “Patriarcas y Profetas” [Introducción, Recitado, Aria y Remate]; 2. Villancico Segundo: “Porque los niños ignoran” [Introducción, Estribillo, Seguidillas y Coplas]; 3. Villancico Tercero: “Pastores mirad a Bato” [Estribillo y Coplas]; 4. Segundo Nocturno Villancico Cuarto: “Un sacristan y un barbero” [Introducción, Estribillo y coplas]; 5. Villancico V: “Como oyeron los pastores” [Introducción, Estribillo, tonadilla, Estribillo y Coplas]; 6. Villancico VI: “Las Vírgenes de Belén” [Introducción Estribillo y Pastorela]; 7.

Nocturno III villancico VII: “Qué podrá hacer mi amor, quando el Divino” [Recitado y Aria]; 8. Villancico VIII: “Arrulla suave” Estribillo y Minué]. E: Mn. (número 1179, p.429, signatura: R/34985 (Barbieri). Palau 367574).

### **Partitures<sup>86</sup>:**

#### **Arxiu parroquial de Santa Maria del Pi de Barcelona**

- . Absolta a 2 V (T, B), vl 1, 2, ob 1, fg, cor 1, acompanyament (Ms 567)
- . *Ave Regina* a 4 V (S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1°, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms 568)
- . Responsori primer del primer Nocturn a ? V (? , B) [incomplet, només hi ha la partícula del B] (Ms 1835)
- . Responsori tercer del segon Nocturn a 8 V (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, [incomplet?] (Ms.547)
- . *Te Deum* a 4 i a 8 V (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: ? T), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, acompanyament per l'orgue [hi ha una partícula que diu: fiscorn] (Ms.1348)

#### **Arxiu Musical de l'església parroquial de Canet de Mar**

- . Completas *Fratres sobri estote* a ?V (? , A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms. carpeta 11)

#### **Arxiu Històric Comarcal de Cervera**

- . *Responsori* del 1r Nocturn de Nadal a 4 V (S, A, T, B) vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, bc (Ms. 17, caps 2 A)
- . *Te Deum* a 4 V (S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms.2, caps 18)

#### **Arxiu de l'església de Santa Maria de La Geltrú**

- . *Rosario* a 3 V (S,T,B), acompanyament (Ms. 14)
- . Absolta *Libera me* a 4 V (S 1, 2, A, B) acompanyament (Ms. 54)

#### **Arxiu Musical de l'església de Sant Esteve d'Olot**

- . *Missa de Requiem* a 5 i a 9 V (Coro 1: S 1, 2, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, Basso (Ms. 313)
- . *Credo, Sanctus y Agnus* a 4 i a 8 V (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, org (Ms. 314)
- . *Te Deum* a 8 V (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B), bl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, org, bc (Ms. 315)
- . Oratorio *El tabernaculo y el sacrificio* al Santísimo Sacramento a 4 V (S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, o fl 1, 2, cor 1, 2, [les partícules del ob 1, 2, a la portada diu: “Oratorio a S<sup>to</sup> Thomas de Aquino, 1783”]. (Ms. 316)

#### **Arxiu Episcopal de la Seu d'Urgell**

- . Invitatori *Christus natus est nobis* a 4 V (S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1795) (Ms.1)
- . Himne *Deus tuorum militum* a 8 V (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, a, T, B), vl, ob, cor, acompanyament (“Himno que trabajó Balius / a la opoición para el / magisterio de Todelo / Año 1780 /”) (Ms. 2)
- . *Gozos Virgen Rosa celestial* a la Virgen del rosario a 4 V (S 1, 2, A, T), acompanyament (Ms. 3)
- . Missa sobre el himno *Vexilla Regis prodeunt* a 4 i a 8V (?), vl, ob, cor [només hi ha la partícula del violí 1]. (Ms.4)

#### **Arxiu de la catedral de Tortosa<sup>87</sup>**

- . Missa a 5 V. (Sobre el tema Loquebar compuesta por el M<sup>o</sup> ... Acompto. al Órgano Aumentada y copiada por el M<sup>o</sup> Nin). (volum 32/10)

#### **Arxiu de Preveres de Vilafranca del Penedès (Museu de Vilafranca)**

- . Aria *Servio felizes hoc* a 1 V (B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (1781) (Ms 25/32 A)

#### **Catedral d'Albarracín**

[segons J. M. Muneta]<sup>88</sup>

Apartat “II Papeles Suelos y Partituras (Carpetas Modernas)”

- . “Responsorio n<sup>o</sup> 1 del I Nocturno para Navidad: *Hodie novis coelorum Rex*”, a 4 V (S, A, T, B), vl 1, 2, ob, cor, i acompanyament<sup>89</sup>;
- . “Responsorio 2<sup>o</sup> del I Nocturno para Navidad: *Hodie novis de coelo pax*”, a 4 V (S, A, T, B), vl 1, 2, ob, cor, i acompanyament<sup>90</sup>;
- . “Responsorio 3<sup>o</sup> del I Nocturno para Navidad a 4 instrumentos: *Quem vidistis pastores*”, a 4 V (S, A, T, B), vl 1, 2, ob, cor, i acompanyament<sup>91</sup>;

<sup>86</sup> Utilitzo les abreviatures del RISM

<sup>87</sup> PAVIA SIMÓ, Josep: “VI. Archivo de Música de la Catedral de Tortosa (Tarragona). E: TO”, en *Anuario Musical*, 51 (1996), pp.270-299 [per la dada concreta p.286].

<sup>88</sup> MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Jesús M.: *Catálogo del Archivo de Música de la catedral de Albarracín*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, pp.35 i 85.

<sup>89</sup> Part. 31x21, 13 fls, 16 pent. Fls 1/4 – To de Re Major – ss. XVIII/XIX, núm. 59.

<sup>90</sup> Part. Anterior, fls 5/8 – To de Sol mayor - ss. XVIII/XIX, núm. 60

<sup>91</sup> Part. Anterior, fls 9/13 - Tono Fa mayor - ss. XVIII/XIX, núm. 61.

. *Suspended hoy todo llanto*, cor a 4 V (S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament<sup>92</sup>.

[segons P. Capdepón]<sup>93</sup>

. Responsoris [tres];

. Villancet [un].

[segons J. Garbayo]<sup>94</sup>

. *Hodie nobis caelorum Rex*, 4 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament;

. *Hodie nobis de caelo Pax*, 4 V, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament;

. *Quem vidistis pastores*, 4 V, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament.

#### **Biblioteca de Catalunya, de Barcelona**

[segons Catàleg de Felip Pedrell]<sup>95</sup>

. “Villancico al Nacimiento *Con los Reyes ha llegado*”, a solo i orq, 1780;

. “Coplas a duo, a la *Virgen de los Doiores*”, orq.

[segons P. Capdepón]<sup>96</sup>

. Rondós [tres];

. Sonata per a clavecí [una].

#### **Catedral de Cádiz**

[segons M. Pajares]<sup>97</sup>

. *Missa sobre Pange lingua* a 4 i 8 V (S, A,T, B; S, A,T, B), vl 1, 2, cor 1, 2, b, org, bc<sup>98</sup>;

. *Missa*. “O gloriosa virginum”, a 8 V (S, A,T, B; S, A,T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, “en G”, i acompanyament (2)<sup>99</sup>;

. *Missa* a 9 V (cinc al cor 1r i quatre al 2n), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, (2<sup>a</sup> falta) i bc “violón”<sup>100</sup>.

[segons J. Garbayo]<sup>101</sup>

. *Dixit Dominus*, 12 V;

. *Dixit Dominus*, 6 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;

. *Dómine y Dixit Dominus*, 8V;

. *Laetatus sum*, inst.;

. *Lauda Jerusalem*, 5 V, inst;

. *Laudate Dominum*, 8V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;

. *Oratorio a San Francisco de Paula*, (1782-83);

. *Oratorio a Sto. Tomás de Aquino*, (1783-84),

. *Missa Alamire*, 4 i 8V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, (1778);

. *Missa allá breve*, 4 V;

. *Missa de réquiem*, 9 V, vl 1, 2, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;

. *Missa en Fa*, 4 i 8V;

. *Missa en Sol*, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2;

. *Missa O gloriosa Virginum*;

. *Missa para la Virgen de la Concepción*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, (1789);

. *Missa para las honras del Sr. Carlos III*, 9 V;

. *Missa para las señoras religiosas de la Encarnación*, 9 V (1792);

. *Missa pastoril*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;

. *Missa Salve Regina*, 4 i 8V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;

. *Missa sobre el canto de la octava del Corpus*, 4 i 8 V;

. *Missa sobre el himno de muchos mártires*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;

. *Missa sobre Pange lingua*, 4 i 8V, vl 1, 2, cor 1, 2, b;

. *Missa sobre Veni Creator*, 4 i 8V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;

. *Missa sobre Vexilla regis*, 4 V;

. *Missa sobre Sacris y Pange lingua*, 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1778).

<sup>92</sup> Part. Anterior, fls 52v/56. Parts: Cor i Aria de Tenor – To de Sol Mayor - 1803 / cop. 1814, núm. 359.

<sup>93</sup> -CAPDEPÓN, Paulino: *La Música en el Monasterio de la Encarnación (siglo XVIII)*. Madrid, Editorial Alpuerto, 1997, p.45.

<sup>94</sup> -GARBAYO, JAVIER: “Balius Vila, Jaime”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol 2. Madrid, SGAE, 2000, pp.111-113.

<sup>95</sup> -PEDRELL, Felip: *Catàleg de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, vol. II. Barcelona, Palau de la Diputació, 1909, pp 38 i 58.

<sup>96</sup> -CAPDEPÓN, Paulino: *La Música en el Monasterio de la Encarnación ... op. cit.*

<sup>97</sup> -PAJARES BARÓN, Máximo: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Cádiz*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993, pp.61-63.

<sup>98</sup> Ms (p.XIX). “Regalo de D. Alonso Vasquez”. Guía a la Misa ..., bajo-guion – 34/1, núm. 280.

<sup>99</sup> Del Mtro. D. Jaime Baliys y Villa. Ms. (f. XVIII) tres copistas. bajo-guion – 24/2, núm. 281.

<sup>100</sup> “Del Signor Balius. Ms (p.XIX), incompleto Copiados sólo Kyrie y Gloria”. – 34/4, núm. 282.

<sup>101</sup> -GARBAYO, JAVIER: “Balius Vila, Jaime”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol 2. Madrid, SGAE, 2000, pp.111-113.

## Catedral de Córdoba

[segons F. Pedrell]<sup>102</sup>

- . Missa a 8 V, vlne, org;
- . Ofertori per a la Pasqua de Resurrecció a 8 V, vl, ob i cor;
- . Terra Tremuit (1790);
- . Missa a 8 V;
- . Missa a 4, llana;
- . Missa a 4, *alla breve*; .
- . Missa a 4 sobre *Veni Creator*;
- . Missa a 5 i a 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, corn 1, 2, acompanyament, sobre el *Veni Creator*;
- . Missa a 4 V sobre el *Vexilla Regis*;
- . Missa a 4 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . Missa a 4 i a 8 V sobre el *Pange lingua*, vl 1, 2, cor 1, 2 i acompanyament. "Se canta el Jueves Santo";
- . Missa a 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 per *A, la, mi, re* (1778);
- . Missa a 4 i a 8 V, sobre el cant de l'Himne de totes les hores menors de l'Octava de Corpus, "amb tot instrumental";
- . Missa a 4 i a 8 V, en Fa major, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i b;
- . Missa *Salve Regina* a 4 i a 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . Missa a 4 i a 8 V, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, b;
- . Missa a 3 V, org (1807) -esborrany-;
- . Missa a 2 V, amb tot instrumental en Do menor;
- . Missa sobre l'Himne de molts màrtirs, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . Missa *Pastoral*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . Missa a la Verge de la Concepció, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1789);
- . Missa *O gloriosa Virignum*;
- . Missa, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . Missa en Sol major, 3/4, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2;
- . Missa a 9 per a les senyores Religioses de la Encarnación (Córdoba, 1792);
- . Missa a 9 V, vl, ob -esborrany-;
- . Missa de Requiem a 9 V, vl, ob, fl, cor. "Se trabajó para las honras del Sr. Carlos III, que se hicieron en el Real Convento de la Encarnación de Madrid, siendo maestro de dicha casa el autor de ella";
- . Missa grande, *Kiries* i *Gloria* a 5 i a 9 V, "amb tot instrumental".
- . Miserere a 12 V, vl 1, 2, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . Miserere a 9 V, vl 1, 2, fl 1, 2, fg 1, 2, cor 1, 2, b;
- . Miserere a 8 V, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, b;
- . Miserere a 8 V, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, b;
- . Miserere a 8 V, "amb els instruments obligats de violí, oboè i trompes";
- . Miserere a 8 V, "obligat" en Sol menor, vlne, fl 1, 2, ob 1, 2, b;
- . Miserere a 4 i 8 V -esborrany i principi- (dos);
- . Miserere a 4 i 8 V;
- . Miserere a 4 i 8V, vl 1, 2, vla, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, baix. "Este Miserere se cantó el año 1824 con dos versos obligados de clarinete *Auditui* y *Libera me* de otro Miserere";
- . Miserere a 8 V, Salm 50, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1786) "Se canta el viernes Santo";
- . Miserere a 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 1, baixons. "Que se ha de cantar el Miercoles Santo, en la Catedral de Córdoba; puesto en música por Balias" (1789);
- . Miserere a 8 V en Mi b Major, vl 1, 2, vlne, ob 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, baixons obligats (1795);
- . Miserere a 8 V, vl 1, 2, vla, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, baixons (dos), b (1807);
- . Miserere a 9 V, vl 1, 2, vlne, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b (1786). "Este Miserere se cantó este presente año de 1822, cortándole algunos versos como fue el primero, *Tibi Soli, Cor mundum, Benigne fac* y con todo esto duró 50 minutos";
- . Miserere a 4 V;
- . Miserere en La b;
- . Motete per a molts màrtirs a 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . Motete per a la festivitat de Tots Sants a 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . Motete a *San Juan Bautista* a 6 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . Motete a 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b. "Para la dedicación de la iglesia";
- . Motete a la *Virgen de los Dolores* a 4 V, vl 1, 2, b. "No se canta";
- . Motete a la *Santissima Trinitat* a 7 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . Motete a *San Rafael* a 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . Motete per a la Pasqua de Resurrecció a 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . Motete Antifona a 8 V a *San Juan* (1806) "Se canta en la estación que hace el Cabildo en la Parroquia de San Juan";
- . *Dixit Dominus* a 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1785);

<sup>102</sup>-PEDRELL, Felipe: "Balias y Vila (Jaime)", a *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos...*, op. cit., pp.154-158.

- . *Dixit Dominus* i un altre salm a 12 V;
- . *Dixit* a 6 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b -esborrany-;
- . *Magnificat*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Magnificat* a 4 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Magnificat* a 4 V, orq;
- . *Magnificat* a 6 V;
- . *Magnificat* a 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Magnificat* a 5 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b (1791);
- . *Magnificat* a 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1800);
- . *Laudate Dominum* a 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *Laudate Dominum* a 6 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b "2º tono";
- . Seqüència de *Pentecostés* a 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1804);
- . Seqüència in *Festo Corporis Christi*;
- . Seqüència *Corpus Cristi*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . Seqüència per al dia del Corpus (incompleta);
- . *Beatus vir*;
- . *Beatus vir* a 8 V;
- . *Benedictus* a 8 V;
- . *Benedictus* a 8 V, sin instrumental;
- . *Benedictus i Completas* -esborrany-;
- . *Benedictus Dominus Deus* a 4 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, "5º tono";
- . *Qui habitat* a 4 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Domine* a 7 V;
- . *Tota pulchra* a 8 V;
- . *Duo a Santa Cecília*;
- . Responsori 2º Nocturn, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 "obligades";
- . *Oratorio de la Virgen de los Dolores* -segon i tercer esborrany-;
- . *Rondó y Gozos de Santo Tomás de Aquino*;
- . *Oratorio a San Francisco de Paula*, (duplicat) (1782 i 1783);
- . *Oratorio a Santo Tomás de Aquino* -esborrany de l'any 1783 i un del 1784;
- . *Invitatorio* de los Maitines de Navidad a 8 V, sense instruments, -amb esborrany-, consta de 166 compassos (1820);
- . *Adjuvanos* a 6 V, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, b;
- . Responsori a la Verge (1782);
- . Responsori del Corpus (1781);
- . Responsori 1r per Confesors Pontificis;
- . Responsoris (1787) [quatre];
- . *Lauda Jerusalem* a 5 V, amb tot instrumental;
- . *Laetatus sum*, amb tot instrumental;
- . *Credo*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 -esborrany i partitura-;
- . *Sactus i Agnus* (1784);
- . *Ave Maria* a 4 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 "obligades";
- . *Ave Maria stella* a 8 V, "amb tot instrumental";
- . *Salve Regina*, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2 (incompleta);
- . *In nomine Dei*, orq;
- . *Parce mihi* a 3 V, vl 1, 2, ob 1, 2;
- . *Te Deum laudamus*;
- . *Te Deum* gran -esborrany-;
- . *Lamentación Et egressus est* a *Duo*, segona del Dimecres Sant, vl 1, 2, cor 1, 2, b i acompanyament (1790);
- . *Lamentación* segona a solo per a Contralt, de Dimecres Sant;
- . *Lamentación* tercera del Dijous Sant a 4 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 "obligades";
- . *Lamentación* tercera del Dijous Sant a 4 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 "obligades";
- . *Lamentación* tercera del Dijous Sant a solo de Contralt, vl 1, 2, fl 1, 2, fg 1, 2, cor 1, 2, b (1787);
- . una coberta on es llegeix "Lamentación tercera del Jueves" amb violins, oboès, trompes i baixó obligat i acompanyament de Tenor;
- . *Lamentación* tercera del Dimecres a solo, vl 1, 2, "baixon" "y se puede cantar sin dicho bajón";
- . *Credidi*, salm a 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *Credidi*, salm a 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 i acompanyament;
- . *Credo grande* a 4 i a 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *Credo* a 4 V -esborrany-;
- . *Credo* en do;
- . *Credo*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1785);
- . *Credo* en Fa Major;
- . *Credo* de la Missa sobre el Pange lingua;



- . *Himno de Pentecostés Veni Creator Spiritus*, vl 1, 2, cor 1, 2 i acompanyament, “serveix per a les primeres i segones vísperes”;
- . *Himne a San Rafael* (incomplet);
- . *Himno de Confesores* "Que sirve también para San José, con su letra propia en otra copia";
- . *Salmos* [tres]
- . *Himno*;
- . *Himno de les vespres dels Sants Reis*;
- . *Himno d'un màrtir*, que serveix per a Sant Llorenç a 4 i a 8 V, “amb tot instrumental”;
- . *Himno per a Santiago*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1804) -amb esborrany-;
- . *Himno a 4 V per a la segona vespre de Santiago*;
- . *Himno a 4 i a 8 V*, per a les vespres de l'Ascensió “amb tot instrumental”;
- . *Himno a 4 V*, per a les segones vespres de Tots Sants;
- . *Himno a 4 V*, sense instruments per a les segones vespres de Sant Joan;
- . *Himno a Sant Rafael a 4 i a 8 V* “amb violins i sense ells”;
- . *Himno a 4 V per a les segones vespres de la Dedicació de l'Església*;
- . *Himno per a les segones vespres de Sant Pere*, a 4 V i acompanyament;
- . *Himno a Sant Pere*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 “obligades”, per a les primeres vespres;
- . Villancico (incomplet) de *Kalenda* o de Reis (1782);
- . Villancico de *Kalenda* a 9 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, org “obligat en la marxa” (1785);
- . *Kalenda* a 3 cors (1786);
- . *Duo de tiples més dos papers de la Kalenda* (1787);
- . *Kalenda* sensera amb aries i *Duo*, (esborrany complet) (1788);
- . *Kalenda* (1789);
- . Obertura per a la *Kalenda* (1790);
- . *Kalenda* "Se cantó también en 1826" (1791);
- . *Kalenda* (1792);
- . 3ª *Kalenda* vl 1, 2, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, “baixó”, org obligats (1793);
- . octava *Kalenda* (1793);
- . *Kalenda* vl 1, 2, ob 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, org “obligats” (1794);
- . *Kalenda* “que s'ha de cantar l'any 1795”. "Esta *Kalenda* está completa y se cantó el año 1822, segunda vez, año en que a 3 de Noviembre murió el Sr. Mº Balias y tiene para la música del final una letra que se cantó a los Reyes en el año 1796, cuando pasaron por Córdoba”;
- . *Kalenda* (1796) "Esta tiene dos *Arias* y *Duo* con letra de la Concepción”;
- . *Kalenda* a 8 V, vl 1, 2, fl 1, 2, ob 1, 2, “baixons” i acompanyament (1797);
- . *Kalenda* "Esta se cantó el año 1824, con solo el coro 1º, el Rondó de tenor y el final con la marca" (1798);
- . *Kalenda* a 8V, vl 1, 2, vla, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, “baixons”, org “obligat” (1801);
- . *Kalenda* a 8 V, vl 1, 2, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, org “obligat en la marxa” (1802);
- . *Kalenda* a 8 V, vl 1, 2, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, “baixons”, org “obligat en la marxa” (1803);
- . *Kalenda* a 4 i 8 V, (falta tota la marxa), (té una lletra a Sant Rafael i una altra a la Concepció) (1804);
- . *Kalenda El triunfo de la humildad*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, “baixons” (1805);
- . *Kalenda* (1806);
- . *Kalenda*, vl 1, 2, vla, ob 1, 2, cor 1, 2, b (1807). "A causa de la entrada de los franceses se suspendieron los villancicos hasta el año 1814”;
- . *Kalenda* (1814);
- . *Kalenda*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1815). "Se cantó en 1823”;
- . *Kalenda* (1817);
- . segunda *Kalenda*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, “baixó obligat”, org (1818);
- . 1ª *Kalenda* (completa) (1819);
- . *Kalenda* (1820);
- . *Kalenda*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, org “obligat en la marxa”;
- . *Oración de Jeremias* a 4 i 8 V, orq;
- . *Turbas i pasillos* a 4 i 8 V;
- . *Invitatorio* a 4 i 8 V;
- . *Te Deum* a 4 V, orq;
- . *Lamentación* primera del Miércoles a 4 i a 8 V, orq;
- . Un *alabado*, unes *Coplas a Duo*, vl 1, 2, i acompanyament (en un lligall hi ha aquesta nota: "Trece borradores de composiciones de varios asuntos particulares, con alguna copia, del Mº Balias y otros autores”);
- . *Los cordobeses Señora* [...]escena de triple amb orquestra del gènere profà, (la qual lletra diu: "Que alegre y divertido está el hombre”);
- . *Villancicos*, org, dos tiples i tenor;
- . *Canción Patriótica* "Soberano Congreso, Poderosa Regencia, Sublime independencia, Viva viva Fernando”;
- . *Gozos a San Rafael* (1806, 11 de maig);
- . *Canción Patriótica* "Nobles andaluces volad a mi voz”;

- . *Canción Patriótica* “Patrón de las Españas”;
- . *Cántico* en llaor a José Napoleon "Virtud filosófica, grandesa de alma";
- . *Villancicos* a 4 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2. "Algún Santo particular o profesión de Monjas";
- . *Rondó* recitat i *Aria* de Concepción, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, -esberrany-(1786);
- . *Cuarteto al S.S.: A l Templo llegan*, vl 1, 2, ob 1, 2, vlc “obligat”;
- . *Duo a San José* “Llora la tierra”, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Terceto* de Concepción, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1786);
- . *Recitado* i *Aria* a l'Assumpció de Nostra Senyora, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *Recitado grave*;
- . *Aria a la Asunción*, vl 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *Coro y estribillo* de una sarsuela sense títol ni autor (Pedrell anota: serà de Balius?);
- . *Aria: Ave Sagrada de real oriente*, a 4 temps a nostra Senyora, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Terceto*, vl 1, 2, ob 1, 2, “obligats”, cor 1, 2, i acompanyament;
- . *Recitado y Aria: Aquí está, niño mio*, de Nadal, de Tiple, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2 (1803);
- . *Rondós* de Concepción, amb *Aria* solo *Divina Ester* [dos], vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Recitado y Aria a la Asunción de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup>*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, “baixó obligat”;
- . *Aria* a solo de Tenor, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, “baixó obligat”;
- . *Aria !O cuán suave*, a solo de Tenor, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1786);
- . *Aria* per a la Verge, a l'Assumpció de Nostra Senyora, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b (1789);
- . *Duo Levantate mi amiga*, de Contralt i Tenor, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 “obligades”;
- . Rondó a l'Assumpció de Nostra Senyora de Contralt i oboè;
- . *Recitado* i *Rondó: Hoy asciende a la esfera*, de Contralt, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2;
- . *Recitado y Aria* de Tenor a Nostra Senyora *Yo me voy a mi amado*, , vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *Recitado y Aria* de Tiple *Que más queréis mortales fatigados*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament;
- . Cavatina a la Assumpció de Nostra Senyora *Sube, sube ligera*, a *Duo* de Contralt i Tenor, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Terceto* al S.S. *Alégrate, tierra*, vl 1, 2, ob 1, 2;
- . *Recitado y Aria* de Contralt *Llora, supira*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Duo* al S.S., vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2;
- . *Recitado* i Rondó de Tenor al S.S. *Respira el hombre*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Recitado y Aria* de Tenor al S.S. *Sagrada aurora*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Recitado y Aria* de Baix, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1808);
- . *Recitado y Aria* de Baix *De Holofernes terrible, fiero, osado*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Cuarteto* vocal al S.S. *Alegres los hombres*, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2;
- . *Cuarteto* de voces al S.S. *No se vió en el mundo*, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2;
- . *Cuarteto* de voces a.l S.S. *Con acentos sonoros*, vl 1, 2, ob 1, 2 “obligat”;
- . *Duo* de Tiple i Tenor a la Puríssima Concepció [dos];
- . *Aria* de Tenor a la Concepció *A donde infiel Dragón*;
- . *Recitado* i *Aria* de Contralt a Nostra Senyora de la Concepció *Del agüero mejor al trono*, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2;
- . *Aria* a solo de Tenor per a la Concepció *Rabia lobo infernal*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1785);
- . *Aria con Recitado de Contralto* per a la Concepció *Concibese Maria*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1788);
- . *Cuarteto al S.S. En todo el mundo hay placeres*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 "Lo tienen los Pabardos y no debe cantarse";
- . *Recitado* i *Aria* de Baix a la Asunción de Ntra. Sra. *Revestida de Sol*, , vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Recitado y Aria* de Tiple per a la Concepció *Nace la aurora*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Aria y Recitado* de Contralt per a la Concepció: *Zagal era David*, , vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *Aria* a solo de Tiple per a la Concepció: *El cándido jazmin*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1785);
- . *Aria* a la Concepció de Ntra. Sra. *De la Antigua serpiente* amb recitat de Tiple (1788);
- . *Recitado* i *Aria* a Sant Josep, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Arias* a la Concepció [dues], vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 “primera de Tiple *Otra aurora Maria* i la segona de Tenor *Llegando al alta mar*”;
- . *Recitado y Aria* a Sant Josep *No se entrega al reposo*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Recitado y Rondó a San José: Asomense los Ángeles*;
- . *Recitado y Rondó a San José: Como el aguila sube*, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2;
- . *Duo a San José: Deja el sueño José*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Recitado y Duo: De Dios la mano* a Sant Josep, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *Aria* con *Recitado* de Tenor per a la Concepció *Aquella mujer fuerte*, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, b (1788)<sup>103</sup>.

## Catedral de Córdoba [segons H. Anglès]<sup>104</sup>

<sup>103</sup> F. Pedrell indica: "Aquí deberían continuarse anotando los Villancicos de Don Jaime Balius, pero espanta el catálogo de este género de obras más o menos ligeras compuestas por el fecundo maestro. ¡Pasan de 200! entre *Villancicos sencillos*, *Villancicos de Pastorela* y *Villancicos de Tonadilla*".

- . *Kalendas de Navidad* [divuit];
- . *Villancicos de Navidad* [cent vint-i-un];
- . *Villancicos de Corpus* [cinquanta-sis];
- . *Villancicos de la Asunción* [quinze];
- . *Villancicos de la Concepción* [cinquanta-un];
- . *Villancicos de la Natividad* [dotze];
- . *Villancicos de la Purificación* [nou];
- . *Villancico de San José* [set];
- . *Villancico de San Pedro* [vuit];
- . *Villancico de Santiago* [deu];
- . *Dixit Dominus* [quatre];
- . *Beatus virgo* [cinc];
- . *Laudate* [tres];
- . *Magnificat* [cinc]; .
- . *Latus* [un];
- . *Lauda* [un];
- . *Credidi* [un];.
- . *Domine probasti me* [un];
- . *Visperas con su himno de Corazón de Jesús* [un];
- . *Humanos* [dinou];
- . *Motets* [dotze];
- . Misses grans [cinc];
- . Misses mitjanes [tres];
- . Misses breus [set];
- . Misses sense instruments [dos];
- . *Credo* grans [un];
- . *Credo* breus [dos];
- . *Miserere* [setze];
- . *Lamentacions* [dotze];
- . *Invitatoris* de difunts [dos];.
- . Misses de difunts [dues];
- . *Lecciones* de difunts [tres];
- . *Seqüències* [quatre];
- . *Benedictus* [quatre];
- . *Te Deum* [dos];
- . *Invitatori* de Nadal [un];
- . *Adjuva me* [un];
- . *Gloria laus* [un];
- . *Salve* [una];
- . *Nona* [una];
- . obres d'oposicions [tres];
- [segons López-Calo]<sup>105</sup>
- . Villancets [uns tres-cents]
- [segons P. Capdepón]<sup>106</sup>
- . *Misses* [vint-i-vuit];
- . *Miserere* [divuit];
- . *Salms*;
- . *Motets*;
- . *Oratoris* [tres];

<sup>104</sup>Les presents obres d'aquest autor se citen en un inventari de 19 de gener de 1828 realitzat després de la mort del mestre Jaume Baliús, qui havia traslladat la música al seu domicili per diferències amb el seu capítol. [S'anoten en total 434 obres]. Altres fonts bibliogràfiques, citen: 1) .28 misses a 4 i 8 veus amb instruments, 18 *Misereres* a 4, 8, 9 i 12 veus amb instruments, nombrosos salms i motets, 3 oratoris, diverses lamentacions i responsoris, himnes, calendes, recitats i rondó, recitats-àries, villancets senzills de pastorella i de tonadilla 2000c-; biblioteca. 2) Segons inventari de la Catedral de Córdoba del 19-I-1828, i que descriu la música que conservava a casa seva en morir en el 1822: obres seves en l'esmentat inventari: 434 composicions (10 Misses, 15 *Misereres*, 12 Lamentacions, 130 villancets, etc.). També se citen a: -PENA, Joaquim, i ANGLÉS, Higinio: "Baliús, Jaime", a *Diccionario de la Música Labor*. Tomo I. Barcelona, Labor, 1954, pp.174-175,

<sup>105</sup>PENA, Joaquín i ANGLÉS, Higinio: "Baliús, Jaime", a *Diccionario de la Música Labor*. Tomo I. Barcelona, Labor, 1954, pp.174-175.

<sup>106</sup>-CAPDEPÓN, Paulino: *La Música en el Monasterio de la Encarnación (siglo XVIII)*. Madrid, Alpuerto, 1997, p.50.

- . *Lamentacions*;
- . *Responsoris*;
- . *Himnes*;
- . *Villancets* [tres-cents trenta].

#### **Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial**

[segons S. Rubio]<sup>107</sup>

- . *Missa* a 4 V (S, A, T, B ), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, baix sense xifrar, sobre l'himne *Vexilla Regis prodeunt*, (17-4. núm. 440).
- . *Missa* a 8 V (S, A, T, B, S, A, T, B), vl 1, 2, fl 1, 2, corn 1 “en G”, 2, cb, org. “Obligado a falta de flautas” (1831). (17-5. núm. 441).

[segons P. Capdepón]<sup>108</sup>

- . *Misa* [una].

[segons J. Garbayo]<sup>109</sup>

- . *Missa en Fa*, 4 i 8V;
- . *Missa en Sol*, vns, fís, tps,
- . *Missa O gloriosa Virginum*;
- . *Missa para la Virgen de la Concepción*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1789);
- . *Missa para las honras del Sr. Carlos III*, 9 V;
- . *Missa para las señoras religiosas de la Encarnación*, 9 V (1792);
- . *Missa pastoril*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Missa Salve Regina*, 4 i 8V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Missa sobre el canto de la octava del Corpus*, 4 i 8 V;
- . *Missa sobre el himno de muchos mártires*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Missa sobre Pange lingua*, 4 i 8V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *Missa sobre Veni Creator*, 4 i 8V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *Missa sobre Vexilla regis*, 4 V.

#### **Catedral de Girona**

[segons R. Carreras Bulbena]<sup>110</sup>

- . Oratori *A Santo Tomás de Aquino* (1783, 1784).

[segons J. Garbayo]<sup>111</sup>

- . *Laudate Dominum*, 6V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *Qui habitat*, 4 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Miserere*, 12 V, vl 1, 2, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Miserere*, 8V, vl 1, 2, vla, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, “bajones”, (1807);
- . *Miserere en La*;
- . *Miserere*, 8V, vl 1, 2, vlne, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *Miserere*, 4V;
- . *Miserere*, 9 V, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *Miserere*, 8V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Miserere*, 8V, vl 1, 2, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Miserere*, 8 V, vl 1, 2, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *Miserere*, 9 V, acompanyament (1782);
- . *Miserere*, 8V, vl 1, 2, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 i acompanyament;
- . *Miserere Mi*, 8 V, vl 1, 2, vla, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, ”bajones” (1795);
- . *Miserere en sol*, 8V, vl 1, 2, fl 1, 2, ob 1, 2, i acompanyament;
- . *Miserere*, 4 i 8 V, vl 1, 2, vla, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *Miserere para el Miércoles Santo*, 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1789);
- . *Miserere para el Viernes Santo*, 8V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1786);
- . *Te Deum*, 4 V, orq (dos);
- . *Te Deum*, 8V, orq,

<sup>107</sup>-RUBIO, Samuel: *Catálogo del Archivo de Música de San Lorezo el Real de El Escorial*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1976, p.216.

<sup>108</sup>-CAPDEPÓN, Paulino: *La Música en el Monasterio de la Encarnación... op. cit.* p.45

<sup>109</sup>-GARBAYO, JAVIER: “Balius Vila, Jaime”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol 2. Madrid, SGAE, 2000, pp.111-113. Utilitzo les sigles del RISM: E:E – El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo.

<sup>110</sup>-CARRERAS BULBENA, Rafael: *El oratorio musical*. Barcelona, L’Avenç, 1906, p.145. [Carreras Bulbena diu que hi havia aquest oratori de Jaume Balius a la catedral de Girona, segons nota que li havia enviat el mateix mestre de capella de la Catedral de Girona, Rnt. Miquel Rué Rubió.

<sup>111</sup>-GARBAYO, JAVIER: “Balius Vila, Jaime”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol 2. Madrid, SGAE, 2000, pp.111-113. Utilitzo les sigles del RISM: E:G – Girona, catedral.

## Catedral de Granada

### [segons J. López-Calo]<sup>112</sup>

- . *Missa* a 4 i a 8 V (S, A, T, B, S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 “en Gsolreut” i acompanyament. (Sólo las particellas, manuscritas. 73/1, núm. 1.215).
- . *Missa a 4 V con 2º coro* (S, A, T, B, S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b, sobre el Pange lingua, (Partitura y particellas, manuscritas. La partitura lleva esta nota, de otra letra distinta de la del copista de la portada: “Misas y Credos de Pons y Balius”.73/2. n° 1.216).
- . *Beata vir*, salm a 8 V (S, A, T, B, S, A, T, B), vl (2), fl (2), cor (2) i acompanyament. (Partitura y particellas, manuscritas.74/2. n° 1.217).
- . *Dixit Dominus*, salm a 8 V (S, A, T, B, S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompanyaments. (Partitura y particellas, manuscritas. Incluye el verso *Deu, in adiutorium meum intende*.74/3. n° 1.218).
- . *Laudate Dominum omnes gentes*, salm a 8V (S, A, T, B, S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament. (Partitura y particellas, manuscritas.74/1. n° 1.219).
- . *Magnificat* a 8 V (S, A, T, B, S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament. (Partitura y particellas, manuscritas.74/4. n° 1.220).
- . *Aleph. Ego vir videns*, lamentació a solo (A), 3ª del dijous, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, “dos bajones” “bajo para el compás” i acompanyament. (Partitura y particellas, manuscritas. 71/1. n° 1.221).
- . *Te Deum* a 8 V (S, A, T, B, S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament. (Sólo las particellas, manuscritas. “17 diciembre 1883, rogativa por la lluvia. Granada” (a lápiz en la portada).72/1. n° 1.222).
- . *Dichoso día, feliz instante*, “Villancico a la Inmaculada” a 4 V (S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, i acompanyament. (Sólo las particellas manuscritas. 70/1. n° 1.223).
- . *La victoria canten el cielo y la tierra*. “Villancico a Nuestra Señora” a 4 V (S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament. (Sólo las particellas, manuscritas. 70/2. n° 1.224).

### [segons López-Calo<sup>113</sup> i P. Capdepón]<sup>114</sup>

- . Misses [dues];
- . Salms [tres];
- . *Lamentació* [una];
- . *Magnificat* [un];
- . *Te Deum* [un];
- . Villancets [dos].

### [segons J.Garbayo]<sup>115</sup>

- . *Missa*, 8 V, vla, org i acompanyament;
- . *Missa*, 8 V;
- . *Missa*, 4V;
- . *Missa*, 4 V, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *Missa* a 4 i 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b,
- . *Oración de Jeremías*, orq;
- . *Oratorio a la Virgen de los Dolores*,
- . *Magnificat*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Magnificat*, 4 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Magnificat* 4V, orq;
- . *Magnificat*, 6 V;
- . *Magnificat*, 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Magnificat*, 8 V, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Beatus vir*, 8 V;
- . *Beatus vir*, 8 V, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament;
- . *Benedictus*, 8 V;
- . *Benedictus*, 8 V;
- . *Benedictus*, 4 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Credidi*, 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *Credidi*, 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament;
- . *Dixit Dominus*, 8V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1785);
- . *Dixit Dominus*, 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament;
- . *Dichoso día, feliz instante*, 4 V, vl 1, 2, ob 1, 2, i acompanyament;
- . *La victoria canten el cielo y la tierra*, 4V, vl 1, 2, ob 1, 2, i acompanyament;
- . *Alepli. Ego vir videns*, A, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, b,

<sup>112</sup>-LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*. Tomo I- II. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991, pp.369-372.

<sup>113</sup>-PENA, Joaquín i ANGLÉS, Higinio: “Balius, Jaime”, a *Diccionario de la Música Labor*. Tomo I. Barcelona, Labor, 1954, pp.174-175.

<sup>114</sup>-CAPDEPÓN, Paulino: *La Música en el Monasterio de la Encarnación...* op. cit. p.45

<sup>115</sup>-GARBAYO, JAVIER: “Balius Vila, Jaime”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol 2. Madrid, SGAE, 2000, pp.111-113.

- . *Te Deum*, 8V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament;
- . *Cuatro responsorios*, 5 i 8 V, orq,
- . *Dixit Dominus*, 12 V;
- . *Dixit Dominus*, 6V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *Dómine y Dixit Dominus*, 8V;
- . *Laetatus sum*, inst.;
- . *Lauda Jerusalem*, 5V, inst;
- . *Laudate Dominum*, 8V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *Oratorio a San Francisco de Paula*, (1782-83);
- . *Oratorio a Sto. Tomás de Aquino* (1783-84),
- . *Misa sobre Sacris y Pange lingua*, 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1778);
- . *Oratorio a San Francisco de Paula* (1782-83);
- . *Oratorio a Sto. Tomás de Aquino* (1783-84).

### Capilla Real de Granada

[segons J. López-Calo, 1971]<sup>116</sup>

- . *Ahora llegan dos pastores*. “Villancico al Nacimiento” a 8 V (S, A, T, B, S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, “bajón de 2º coro” i acompanyament, 1793. [9 – nº 536.
- . *Los pastores, como saben*..“Villancico al Nacimiento” a 8 V (S, A, T, B, S, T, A, B), vl 1, 2, fl 1, 2, ob, cor 1, 2, “bajón de 2º coro” i acompanyament, 1795. [9 – nº 537.
- . *Perdido de amores*, “Villancico al Nacimiento” a 4 V. (S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament, 1815. [9 – nº 538.
- . *Hola, zagalejos del monte*, “Villancico de pastorela” a 5 V (T, S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament, (falta el violí 2), 1815. [9 – nº 539.
- . *La celeste tropa*, “Villancico al Nacimiento” “obligado de tiple” a 7 V (S, S, A, T, B, S, T, A, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, “bajón” i acompanyamen, 1815. [9 – nº 540. (“el bajo del 2º coro es el bajón”).
- . *Los pastores, que han oído*, “Villancico al Nacimiento” “obligado de tenor”, a 7 V (T, S, A, T, B, S, T, A, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 “bajón” i acompanyament, 1815 [9 – nº 541. (“el bajo del 2º coro es el bajón”).
- . *Los cielos te aplauden*, “Villancico al Nacimiento” a 4 V (S, A, T i “bajete”), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament, [9 - nº 542.
- . *Alegres, festivos*, “Villancico al Santísimo” a 4 V (S, S, A, T), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament [9 – nº 543.
- . *El cielo se pasma*, “Villancico al Santísimo” a 4 V (S, A, T, B), vl 1, 2, fl 1, 2, i acompanyament [9 – nº 544.
- . *Venid a Sión*, “Villancico al Santísimo” a 8 V (S, A, T, B, S, T, A, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament [9 – nº 545.
- . *En las alturas del monte*, “Villancico” a 9 V (S, S, A, T, B, S, A, T i “bajete”), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 en do, “bajón” i acompanyament, 1815. [9 – nº 546. (“el bajón es igual al bajete del 2º coro y tiene texto”).
- . *Oh pueblo dichoso*, “Villancico” a 4 V (S, T, A, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, (la portada dice “trompas”, las particellas “corni”) i acompanyament, 1815. [9- nº 547.

[segons J. López-Calo, 1993]<sup>117</sup>

- . *Ahora llegan dos pastores*. “Villancico de Natividad” a 8 V (S, A, T, B, S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i “bajón de 2º coro” i acompanyament. (Sólo las particellas, manuscritas. En todas la particellas, así como en la portada, pone: “Villancico 7º”; en la portada añade: “1º del 2º”. 1793 – 9/3. 1027).
- . *Alegres, festivos*. “Villancico al Santísimo” a 4 V (S, S, A, T), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament. (Dice Alegres, festivos”: dos violines, dos óboes, dos trompas y acompanyamiento. Sólo las particellas, manuscritas. – 9/10. 1028).
- . *Defiéndenos, Señor, y oye los ruegos*. “Kalenda” a 8 V (S, A, T, B, S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament. (Sólo las particellas, manuscritas). (1815.-33/10. 1029).
- . *El cielo se pasma*. “Villancico a 4 al Santísimo, con violines, flautas y bajo”(S, A, T, B), vl 1, 2, fl 1, 2, i acompanyament. (Sólo las particellas, manuscritas). – (9/11. 1.030).
- . *En las alturas del monte*. “Villancico tercero, con violines, oboeses y trompas”, al Nacimiento, a 8 V (S, A, T, B, S, A, T, “bajete”), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, “en C ut”, bajón i acompanyament. (El bajón es igual al bajete del 2º coro y tiene texto. Sólo las particellas, manuscritas. Hay también, añadida, una que parece un “guión para dirigir”, pues tiene la parte del solo con la parte del violín 1º de la introducción. Al comiento dice: “La introducción, de tiple; y la tonada, de bajo”). (1815 – 9/13. 1031).
- . *Hola, hau, zagalejos del monte*. “Nocturno segundo, villancico cuarto, de pastorela”, a 5 V (T, S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i b. (Solo las particellas, manuscritas. 1815. Faltan las del violín 2º, óboe 2º y trompa 2ª. Todas las voces ponen que son “primo coro”. Hay también, añadida, una particella que parece un “guión para dirigir”, pues tiene la parte del solo con la parte del violín 1º de la introducción). (9/16. 1032).

<sup>116</sup>-LÓPEZ-CALO, José: “El archivo de música de la Capilla Real de Granada (continuación)”, a *Anuario Musical*, 26 (1971), pp.213-235. [Per a la cita concreta, pp.222-223].

<sup>117</sup>-LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo del Archivo de la Capilla Real de Granada*. Vol. I. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993, pp.280-284.

*La celeste tropa*. “Villancico primero, con violines, oboes y trompas”, al Nacimiento, “obligado de tiple”, a 8 V (S, A, T, B, S, A, T, B), dos violines, dos oboes, dos trompas, bajón y acompañamiento. Parece que el bajón actúa como bajo del segundo coro. Sólo las particellas, manuscritas. Hay también, una que parece un “guión para dirigir”, pues tiene la parte del solo con la parte del violín 1º de la introducción. (1815. - 9/7. 1.033).

*Los cielos te aplaudan*. “Villancico a 4 V, de Navidad, con violines, oboes, trompas y acompañamiento”: (S, A, T, “bajete”), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompañament. (Sólo las particellas manuscritas). (9/9. 1.034).

*Los niños, como han oído*, “Villancico de Natividad, con violines, trompas y bajo”, a 4 V (S, S, A, T), dos violines, dos cornos y acompañamiento (repetido). Sólo las particellas, manuscritas. La portada pone: “trompas”; las particellas: “cornos”. 1793. – 33/12. 1.035.

*Los pastores, como saben*. “Villancico 6º, a 8 V, con violines, oboes, trompas y bajo”, al Nacimiento. En realidad es a 5: (A,S, A, T, B); dos violines, dos flautas, oboes, dos trompas, “bajón de 2º coro” y acompañamiento (repetido). Sólo las particellas, manuscritas. (1795. – 9/4. 1036).

*Los pastores, que han oído*. “Villancico sexto, con violines, oboes y trompas”, al Nacimiento, “obligado de tenor”, a 8 V (S, A, T, B, S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, bajón i acompañament. (Parece que el bajón actúa como bajo del segundo coro. Sólo las particellas, manuscritas. Hay también, añadida, una que parece un “guión para dirigir”, pues tiene la parte del solo con la parte del violín 1º de la introducción). (1815.- 9/8. 1.037).

*Oh pueblo dichoso*. “Villancico quinto, con violines, oboes y trompas”, a 4 V (S, A, T, B), dos violines, dos oboes, dos cornos y acompañamiento. Sólo las particellas, manuscritas. Todas las de las voces ponen “primero coro”. La portada pone: “trompas”; las particellas: “cornos( 1815.- 9/14. 1.038).

*Perdido de amores*. “Villancico séptimo a cuatro”, al Nacimiento (S, A, T, B), dos violines, dos oboes, dos cornos y bajo., Sólo las particellas, manuscritas. Todas ponen que es “villancico primo”, aunque la portada pone que es séptimo. Hay también añadida, una particella que parece un “guión para dirigir”, pues tiene la parte del “solo” (=“alto primo coro”.- sic) con la parte del violín 1º de la introducción. (1815. – 9/5. 1039).

*Venid a Sión*. “Villancico a 8 V del Santísimo, con violines, oboes y trompas” (S, A, T, B, S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompañament. (Sólo las particellas, manuscritas.- 9/12. . 1.040).

*Viendo Israel ya cumplido*. “Villancico a 8 V, con violines, oboes, bajones, trompas y acompañamiento. Maestro don Jaime Balius. Año de 1803”: (S, A, T, B, S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, bajones 1, 2, cb i acompañament. (El tenor y el bajo del primer coro están repetidos. El contrabajo y el acompañamiento son iguales. Sólo las particellas, manuscritas). (Debajo del texto original hay añadido un nuevo texto referente a la Guerra de la Independencia: *Viendo Aragón ya extinguido ... al enemigo fatal ..., que le asalta, que le insulta, que prime su libertad...*). (33/11. 1.041).

[segons López-Calo<sup>118</sup> i P. Capdepón]<sup>119</sup>

. Villancets [dotze]

### Monasterio de Guadalupe

[segons A. Barrado]<sup>120</sup>

. *Missa* a 8 V (S, A, T, B, S, A, T, B), vl 1, 2, fj 1, 2, i acompañament. (Incipit: Kyrie – Et in terra - Patrem – Sanctus y Agnus. Explicit: dona nobis pacem. Observ.: Faltan las trompas. 220x305 mm., 68 hs., 3 en bl. . nº 283. Leg. 8-16).

### Catedral de Lleida

[segons Pedrell]<sup>121</sup>

. *Rosario* a 4 V, amb instruments;  
. Responsori *Difusa est gratia*, a 8 V;  
. *Oratorio a Santo Tomás de Aquino*, a 8 V amb instruments.

### Biblioteca Nacional de Madrid

[segons H. Anglés i J. Subirà]<sup>122</sup>

. Libreto-manuscrito: “La Fortuna Justa por D. Man.e M.a de Arjona y Cubas, Canónigo Penitenciario de la Catedral de Córdoba. Puesta en música por D. Jaime Balius y Vila, M.º de Capilla de la misma Santa Igl.a Catedral. Para solemnizar la promoción al Obispado de Chile del Ilmo. Señor Doctor Don Diego Ant.o Navarro Martín de Villodres Canónigo que fué de la Sta. Igl.a Catedral de Córdoba año de 1806”.Mss. 2253. . nº 224.

<sup>118</sup>-PENA, Joaquín i ANGLÉS, Higinio: “Balius, Jaime”, a *Diccionario de la Música Labor*. Tomo I. Barcelona, Labor, 1954, pp.174-175.

<sup>119</sup>-CAPDEPÓN, Paulino: *La Música en el Monasterio de la Encarnación ..... op. cit.* p.45

<sup>120</sup>-BARRADO, Arcángel: *Catálogo del Archivo Musical del Monasterio de Guadalupe*. Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1947, pp.66-67. Cfr: En una fitxa de Pedrell conservada a l’Institut de Musicologia de Barcelona hi figura aquesta Missa amb la indicació afegida: “A.Barrado. Catálogo del Archivo Mus. de Guadalupe, p. 66”.

<sup>121</sup> Un altra referència bibliogràfica indica: . Rosari a 4 amb instruments Difusa est gratia, responso.

<sup>122</sup>-ANGLÉS, Higinio; i SUBIRÀ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. I Manuscritos*. Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1946, p.429.

**[segons P. Capdepón]<sup>123</sup>**

. Cantata [una]

**[segons J. Garbayo]<sup>124</sup>**

. *La fortuna justa* (S, A, T, B), orq.

**[segons Tomás Garrido]<sup>125</sup>**

. *La fortuna justa* (Coro 1: S, A,T,B, Coro 2: S, A, T, B), vl 1, 2, bajo, ob 1, 2, cor 1, 2. Cantata profana. Obra de 1806 sobre un texto de Manuel María de Arjona. Editado modernamente por Jacinto Torres, Universidad de Alcalá (en prensa). E: Mn, sig M 2253

**Catedral de Málaga<sup>126</sup>**

. Obres [cinquanta]

**Col·legiata de la Seu de Manresa**

. *Magnificat* a 4 i 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament (1778) (Ms.144)

**Monestir de Montserrat**

**[segons el Diccionario de la Música Labor]<sup>127</sup>**

. Misses [quatre] a 8 V, amb vl, fl i cor;

. Lamentacions;

. Responsoris;

. Salm;

. Salve a 8 V amb orquestra;

. Villancets.

**[fons de La Encarnación de Madrid conservats a Montserrat]<sup>128</sup>**

. *Oh admirable o Alabado*, a 4 V, vl 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament (MO 3826)

. Villancet al Santíssimo Sacramento *Hacen lo labradores*, a 4 V, vl 1, 2, fl 1, 2, b (MO 3774)

. Misses [quatre];

. Lamentacions;

. Responsoris;

. Salm;

. Villancets.

**Catedral de Oviedo<sup>129</sup>**

. *Do mare cordis impetus*, Himne a 8 V (S, S, A, T, S., A, T, B), bc (per a l'oposició de 1780). (Legajo 20).

. *Qeadmodum desiderat*, Salm a 8 V (S, A, T, B, S, A, T, B), bc. (exercici per a l'oposició d'Oviedo de 1780). (Legajo 20).

. *La Fragante azucena*, Villancico a 8 V (S, S, A, T, S, A, T, B), vl, fl, cor, i bc. (per a l'oposició de 1780). (Legajo 20).

**[segons P. Capdepón]<sup>130</sup>**

. Himne [un];

. Salm [un];

. Villancet [un].

**Catedral de Salamanca**

**[Segons P. Capdepón]<sup>131</sup>**

. Missa [una].

<sup>123</sup> CAPDEPÓN, Paulino: *La Música en el Monasterio de la Encarnación ..., op. cit.*, p.45

<sup>124</sup> -GARBAYO, JAVIER: "Balius Vila, Jaime", a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol 2. Madrid,SGAE, 2000, pp.111-113.

<sup>125</sup> -GARRIDO, Tomás: "Música coral en castellano en el tránsito del siglo XVIII al XIX: del Españolito a Barbieri", a *Nassarre*, XVII, 1-2. Zaragoza, 2001. pp.155-180 [per la dada concreta p.178]

<sup>126</sup> -PENA, Joaquín i ANGLÉS, Higinio: "Balius, Jaime", a *Diccionario de la Música Labor*. Tomo I. Barcelona, Labor, 1954, pp.174-175, i -CAPDEPÓN, Paulino: *La Música en el Monasterio de la Encarnación..., op. cit.*, p.45

<sup>127</sup> -PENA, Joaquín i ANGLÉS, Higinio: "Balius, Jaime", a *Diccionario de la Música Labor*. Tomo I. Barcelona, Labor, 1954, pp.174-175.

<sup>128</sup> -CAPDEPÓN, Paulino: *La Música en el Monasterio..., op.cit.*, pp.45 i 50. [Transcripció completa de les obres a pp.359-378 i 379-392. Aquestes obres, segons Capdepón, són de la seva estada a La Encarnación de Madrid].

<sup>129</sup> -CASARES RODICIO, Emilio: "Catálogo del archivo de música de la catedral de Oviedo", a *Anuario Musical*, 30 (1975), pp.181-208. [Per a la cita concreta, veure p.203].

<sup>130</sup> CAPDEPÓN, Paulino: *La Música en el Monasterio de la Encarnación ...,op. cit.*, p.45

<sup>131</sup> -CAPDEPÓN, Paulino: *La Música en el Monasterio de la Encarnación..., op. cit.*, p.45



### **Catedral de Santiago de Compostela**

[segons J. López-Calo]<sup>132</sup>

. *Sagradas canciones*, Villancico al Apóstol Santiago, a 8 V (S, A, T, B, S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament. (1890).

. *Valientes guerreros*, villancico a Santiago Apóstol, a 5 V ("triple solo", S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, "bajón" i acompanyament.

[segons P. Capdepón]<sup>133</sup>

. Villancets [un]

[segons J. Garbayo]<sup>134</sup>

. *Sagradas canciones*, 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament;

. *Suspended hoy todo llanto*, 4 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament;

. *Valientes guerreros*, 5V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, "bajón" i acompanyament.

### **Catedral de Sevilla**<sup>135</sup>

. *Pange Lingua* a 4 i 8 V (S, A, T, B, S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, ("Particellas de instrumentos: 2 de violín 1º y 2º y 1 de los demás instrumentos, 1 de acompañamiento para la mano"). (Núm.556, signatura 28-6-1).

### **Catedral Metropolitana de València**

[segons J. Climent]<sup>136</sup>

. *Aleph. Ego vir videns*. Lamentació 3ª de Feria 6ª a solo de B, vl 1, 2, vla 1, 2, fag 1, 2, cor 1, 2, bc de violón i cb 1, 2. (13 ps s.XIX – 85/6. 450).

. *Cogitavit Dominus*. Lamentació 1ª de Feria 6ª a 8 V (S, A, T, B, S, A, T, B), vl 1, 2, vla, fl 1, 2, ob 1, 2, fag 1, 2, cor, bc de violón, bajón i cb. (26 ps s.XIX – 85/5. 451).

. *Quomodo sedet*. Lamentació 1ª de Feria 5ª a 8 V (S, A, T, B, S, A, T, B), vl 1, 2, vla, fl 1, 2, ob 1, 2, fg 1, 2, cor 1, 2, i bc de "bajón", "violón" i cb 1, 2 (26 ps ca 1900 – 85/4. 452).

[segons P. Capdepón]<sup>137</sup>

. Lamentacions [tres].

\* \*

\*

### **Segons la Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear [J. Rifé]<sup>138</sup>**

. *Oratorio a la Virgen de los Dolores*.

. *Oratorio a Santo Tomás de Aquino* per a dos cors i conjunt instrumental [I cor (S, A, T i B); II cor (S, A, T i B)], vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, i acompanyament.

. gran quantitat de música religiosa;

. obres per a tecla (algunes de les quals s'han conservat a Montserrat).

### **Segons la Gran Enciclopèdia Catalana [R. Tomàs]<sup>139</sup>**

. Moltes obres de música d'església a 4, 8 i 9 V i orquestra (oratoris, misereres, misses, villancets, motets, salms, lamentacions, himnes, manuscrites);

. Rondós [tres];

. Sonata per a clavecí [una].

<sup>132</sup>-LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1972, pp.71, 241 i 291.

<sup>133</sup>-CAPDEPÓN, Paulino: *La Música en el Monasterio de la Encarnación ... op. cit.*, p.45.

<sup>134</sup>-GARBAYO, JAVIER: "Balius Vila, Jaime", a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol 2. Madrid, SGAE, 2000, pp.111-113. Utilitzo les sigles del RISM: E:SC – Santiago de Compostela. Biblioteca de José López-Calo.

<sup>135</sup>-VV.AA.: *Catálogo de libros de polifonia de la catedral de Sevilla*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, p.297.

<sup>136</sup>-CLIMENT, José: *Fondos musicales de la Región Valenciana I. Catedral Metropolitana de Valencia*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1979, p.95.

<sup>137</sup>-CAPDEPÓN, Paulino: *La Música en el Monasterio de la Encarnación ... op. cit.*, p.45

<sup>138</sup>-RIFÉ i SANTALÓ, Jordi: "Música religiosa en romanç en el Classicisme", a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Barcelona, Edicions 62, pp.168 i 203.

<sup>139</sup>-TOMAS, Ramon: "Balius i Vila, Jaume", a *Gran Enciclopèdia Catalana*. Vol. 3. Barcelona, Edicions 62, 1971, p.93.

## Segons el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana [J. Garbayo]<sup>140</sup>

### Misses:

- . *Benedictus*, 8 V;
- . *Benedictus*, 8 V;
- . *Benedictus*, 8V;
- . *Benedictus Dominus*, 4 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Credo grande*, 4 i 8V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *Credo*, 4 V;
- . *Credo en Do*;
- . *Credo*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1785);
- . *Credo en Fa*;
- . *Gloria*, 9V;
- . *Kiries*, 5V;
- . *Sanctus y Agnus Dei* (1784).

### Càntics:

- . *Magnificat*, 5 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b (1791);
- . *Manificat*, 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1800).

### Himnes:

- . *Ave María*, 4 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, oblig;
- . *Ave Maris Stella*, 8 V, inst.;
- . *Himno a San Pedro*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, oblig;
- . *Himno a San Rafael*;
- . *Himno de confesores*;
- . *Himno para las primeras visperas de San Juan*, 4 i 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Himno para las visperas de los Santos Reyes*;
- . *Himno de un mártir que sirve para San Lorenzo*;
- . *Himno para Santiago*, 4 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1804);
- . *Himno para la segunda vispera de Santiago*;
- . *Himno para la vispera de la Ascensión*, 8 V, inst.;
- . *Himno para las segundas visperas de la Dedicación de la Iglesia*, 4 V;
- . *Himno para las segundas visperas de la Ascensión*, 4 V;
- . *Himno para las segundas visperas de San Juan*, 4 V;
- . *Himno para las segundas visperas de Todos los Santos*;
- . *Himno para las segundas vispera de San Pedro*, 4 V, acompanyament;
- . *Salve Regina*, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2.

### Lamentacions:

- . *2ª del Miércoles Santo*, vl 1, 2, “bajón” (1790);
- . *2ª del Miércoles Santo*, A;
- . *3ª del Jueves Santo*, 4 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *3ª del Jueves Santo*, A, vl 1, 2, fl 1, 2, fg 1, 2, cor 1, 2, b (1787);
- . *3ª del Miércoles Santo*, sol.

### Motets:

- . *A la Stma. Trinidad*, 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *A la Virgen de los Dolores*, 4 V, vl 1, 2, b;
- . *A San Juan Bautista*, 6 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *A San Rafael*, 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *Motete antífona*, 8 V (1806);
- . *Para la dedicación de la Iglesia*, 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *Para la festividad de Todos los Santos*, 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *Para la Pascua de Resurrección*, 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *Para muchos mártires*, 8 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2.

### Recitats, aries, dúos, “tercetos” i quartets:

- . *A dónde infiel dragón*, T;
- . *Aquella mujer fuerte*, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, b (1788);
- . *Aria a la Asunción*, vl 1, 2, cor 1, 2, b;

<sup>140</sup> J. Garbayo indica la producció de Balius en diferents apartats segons la “forma” de les obres: misses, oratoris, himnes, lamentacions, etc. i dins de cada apartat indica l’arxiu a on es conserven, sigui en un o en dos arxius concrets. Però aquesta indicació no es troba en totes les obres, ja que en algunes no ho especifica. Per tant i continuant l’estructura que he seguit en l’anotació de la producció musical de Balius, que fa referència als arxius, biblioteques, etc. per ordre alfabètic de la població, indico en cada arxiu corresponent les obres que J. Garbayo especifica, i aquí només indico les que no queda concretat l’arxiu on es conserven, a fi de no fer duplicacions però alhora no ometre cap de les seves obres. Utilitzo les sigles del RISM: E:GRc – Granada, catedral; E:CZ Archivo Capitular de Cádiz; E:E – El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo; E:Mn – Madrid, Biblioteca Nacional; E:G – Gerona, catedral; E:ALB – Albarracín (Teruel), catedral; E:SC – Santiago de Compostela, Biblioteca de José López-Calo.

- . *Aria a la Asunción de Nuestra Señora*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b (1789);
- . *Aria a solo de tenor "¡O cuán suave!"*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1786);
- . *Aria "Ave Sagrada del real Oriente"*, 4 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Como el águila sube*, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2;
- . *Concíbse Maria*, A, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1788);
- . *Cuarteto al S. S. Al templo llegan*, vl 1, 2, vlne, ob 1, 2, oblig;
- . *Cuarteto al S.S. Alegres los hombres*, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2;
- . *Cuarteto Al S.S. Con acentos sonoros*, vl 1, 2, ob 1, 2, oblig;
- . *Cuarteto al S.S. En todo el mundo hay placeres*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Cuarteto al S.S. No se vio en el mundo*, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2;
- . *De Dios la mano*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *De Holofernes terrible, fiero, osado*, B, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1808);
- . *Deja el sueño José*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *De la antigua serpiente*, S (1788);
- . *Del agüero mejor al trono*, A, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2;
- . *Dos rondós con aria de Concepción*;
- . *Dúo a la Purísima Concepción*, S iT;
- . *Dúo al S.S.*, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2;
- . *Dúo al Sr. San José Llora la tierra*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *El cándido jazmín*, S, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1785);
- . *Hoy asciende a la esfera*, A, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2;
- . *Levántate mi amiga*, A, T, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, oblig;
- . *Llegando de alta mar*, T;
- . *Llora, suspira*, A, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Nace la Aurora*, S, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *No se entrega al reposo*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Otra aurora, María*, S, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Qué mas queréis mortales fatigados*, S, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, acompañament;
- . *Rabia lobo infernal*, T, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1785);
- . *Recitado grave. Recitado y aria*, B, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1808);
- . *Recitado y aria de Concepción*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1786);
- . *Recitado y aria a la Asunción de María*, vl 1, 2, fl 1, 2, ob 1, 2, b;
- . *Recitado y aria a la Asunción de Nuestra Señora*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, "bajón" oblig;
- . *Recitado y aria a San José*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Recitado y aria "Ya me voy a mi amado"*, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2;
- . *Respira el hombre*, T, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Revestida de sol*, B, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Rondó a la Asunción de Nuestra Señora*, A, ob;
- . *Sagrada Aurora*, T, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Sube, sube, ligera*, A, T, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Terceto*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, oblig, i acompañament;
- . *Terceto de Concepción*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1786);
- . *Terceto al S.S. Alégrate tierra*;
- . *Zagal era David*, A, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b.

#### **Seqüències i responsoris:**

- . *Responsorio a la Virgen*, (1782);
- . *Responsorio del Corpus*, (1781);
- . *Responsorio primero para Confesores Pontífices*;
- . *Responsorio segundo nocturno*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, oblig;
- . *Secuencia Corpus Christie*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2;
- . *Secuencia de Pentecostés*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1804).

#### **Villancets de Calendes i de Nadal:**

- . *Villancico de Kalenda*, 9 V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, org, (1785);
- . *Dúo de Tiples para la Kalenda* (1787);
- . *Kalenda con ária y dúos* (1788);
- . *Tercera Kalenda*, vl, fl, ob, fg, cor, org oblig, 1791;
- . *Kalenda*, vl 1, 2, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, org (1794);
- . *Kalenda*, vl 1, 2, fl 1, 2, ob 1, 2, "bajones" i acompañament (1797);
- . *Kalenda*, 8V, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, org (1799);
- . *Kalenda*, 8V, vl 1, 2, vla 1, 2, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, org "bajones" (1801);
- . *Kalenda*, 8 V, vl 1, 2, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, org (1802);
- . *Kalenda*, 8 V, vl 1, 2, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, "bajones", org (1803);
- . *Kalenda con una letra a San Rafael y otra a la Santísima Concepción*, 4 i 8 V (1804);

- . *El triunfo de la Humanidad*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, “bajones” (1805);
- . *Kalenda*, vl 1, 2, vla, ob 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *Kalenda*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2 (1815);
- . *Kalenda*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, b, org (1816);
- . *Kalenda* (1817);
- . *Segunda Kalenda*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, “bajón” oblig, org (1818);
- . *Kalenda*, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, org;
- . *Recitado y aria Aquí está niño mío*, S, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2;
- . “Otros villancicos de Calenda fechados en 1789, 1790, 1791, 1793, 1796, 1798, 1806, 1814, 1817, 1819, 1820”.

**Villancets:**

- . *Adjuva nos*, 6 V, vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, b;
- . *Gozos a San Rafael*;
- . *Invitatorio a los maitines de Navidad*, 8V (1820);
- . *Patrón de las Españas*;
- . *Turbas y pasillos*, 4 i 8 V.

**Obres profanes<sup>141</sup> (**

- . *Cántico en loor de José Napoleón*;
- . *Coplas a dúo*, vl;
- . *Coro y estribillo de una zarzuela sin título* (atribuida);
- . *Escena de tiple "Qué divertido está el hombre"*;
- . *Nobles andaluces volad a mi voz*, Cançó;
- . *Soberano congreso, poderosa regencia*, Cançó

\* \*

\*

**BIBLIOGRAFÍA:**

- ANGLÉS, Higiní i -WOLF, Johannes: “La música en España”, a *Historia de la Música*. Barcelona, Editorial Labor, SA, 1944, p.421.
- ANGLÉS, Higiní i -SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Volum III. Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1951, p.365.
- CABRÉ CERCÓS, Bernat: “Solsona: Un arxiu musical inèdit” a *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia, IV (1997)*. Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1999
- CAPDEPÓN, Paulino: *La Música en el Monasterio de la Encarnación (siglo XVIII)*. Madrid, Editorial Alpuerto, 1997, pp.44-45, 50.
- CARRERAS BULBENA, Rafael: *El oratorio musical*. Barcelona, L’Avenç, 1906, p.145.
- CASARES, Emilio: “Catálogo del archivo de música de la catedral de Oviedo”, a *Anuario Musical* 30 (1975). pp.181-208. Cita concreta p.203.
- ID: “Documentos sobre música española y espistolario”, a *Legado Barbieri*. Madrid, Fundación Banco Exterior. 1986. volum I- p. 56, volum II- p.305.
- . *Catálogo de libros de polifonía de la catedral de Sevilla*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, p. 297.
- . *Catálogo de Villancicos y Oratorios en la Biblioteca Nacional, siglos XVII-XIX*. Biblioteca Nacional. Madrid, 1990, pp.55-60, 429, 540, 638 i 640.
- CIVIL CASTELLVÍ, Francisco: “La Capilla de Música de la catedral de Gerona (siglo XVIII)”, a *Anales del Instituto de Estudios gerundenses. Volum XIX (1968-1969)*. Gerona, Patronato “Eximienis” de la Excm. Diputación Provincial de Gerona y “José M. Quadrado” del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1969, pp.131-188, dada concreta pp.164 i 188.
- CIVIL CASTELLVÍ, Francisc: “La música religiosa a Olot i Comarca, corrent del segle XVIII” a *Annals 1977. Patronat d’Estudis històrics d’Olot i comarca. Olot*, 1978, pp.195-212.
- CLIMENT, José. *Fondos Musicales de la Región Valenciana.I*. Catedral Metropolitana de Valencia. Instituto de Musicología. Institución Alfonso el magnánimo. Diputación Provincial de Valencia, 1979, p.95.
- CODINA, Daniel: “La música vocal d’església en el classicisme”, a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Barcelona, Edicions 62, 1999, pp.145-146.
- . *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Apéndice por A. Albert Torrellas. Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, 1952. Volum II p.124, Vol. IV p.44.

<sup>141</sup> J. Garbayo indica: “Pedrell sólo hace referencia”.

- DOLCET, Josep i -VILAR, Josep M.: “La música instrumental en el classicisme”, a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Barcelona, Edicions 62, 1999, p.203  
*. Enciclopedia Salvat de la Música I*, Barcelona, Salvat Editores, 1967, p. 310.
- ESTER-SALA, Maria; i VILAR, Josep M.: “Una aproximació als fons de manuscrits musicals a Catalunya. (I) (II) i (III)”, a *Anuario Musical*, 42 (1987), pp.229-243, 44 (1989), pp.155-166, i 46 (1991), pp.295-320.
- FETIS, F.-J.: “Balius Vila, Jaime”, en *Biographie universelle des musicines et bibliographie générale de la musique. Vol 9*. Paris, Culture et Civilization, 1972, p.39.
- GARBAYO, Javier: “Balius Vila, Jaime”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volum 2. Madrid, SGAE, 2000, pp.111-113.
- LOLO, Begoña: *Historia de la música "española" y Sobre el verdadero origen de la música. D. Joseph de Teixidor y Barceló*. Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996, pp.113 i 130.
- LLORDÉN, P. Andrés: “Notas históricas de los maestros de capilla en la Colegiata de Antequera”, a *Anuario Musical*, 31-32 (1976-1977), pp.115-155. Cita concreta p.153.
- LOPEZ CALO, José: “El archivo de música de la Capilla Real de Granada (continuación)”, a *Anuario Musical*, 26 (1971), pp.213-235. Cita concreta pp.222-223.
- ID.: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Granada 1991. Vol. I, p.146, 149; Vol. II, pp.369-372, 591; Vol.III, p. 131, 179, 183, 184, 365-367 i 369.
- ID.: *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Excm. Diputación Provincial de Cuenca, 1972, pp.71, 241s, 291.
- MARTIN MORENO, Antonio: *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Música, 1993, pp. 60, 88, 90, 131, 156, 163, 173, 201 i 203.
- MARTINEZ SOLAESA, Adalberto: *Catedral de Málaga. Organos y música en su entorno*. Málaga, Studia Malacitana, 1996, p.289
- MITJANA, Rafael: *Historia de la música en España*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, pp.241, 247, 377.
- MUNET MARTINEZ DE MORENTIN, Jesús M.: *Catálogo del Archivo de Música de la catedral de Albarracín*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, pp.35, 85.
- PAVIA SIMÓ, Josep: “VI. Archivo de Música de la Catedral de Tortosa (Tarragona). E: TO”, en *Anuario Musical*, 51 (1996), pp.270-299.
- PEDRELL, Felip: Catàlech de la Biblioteca Musical. números 748, 815, 422, 932.
- ID.: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos*. Tomo I, pp.154-158.
- PEÑA, Joaquin i -ANGLÉS, Higinio: *Diccionario de la Música Labor*, tomo I – Barcelona, Editorial Labor, 1854, pp 174-175.
- RICART MATAS; J.: *Diccionario Biográfico de la Música*. Barcelona, Editorial Iberia, 1956, p.66.
- RIFÉ SANTALÓ, Jordi: “Música religiosa en romanç en el classicisme”, a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Barcelona, Edicions 62, 1999, pp. 160,168.
- ID.: *Gran Enciclopedia de la Música I*.Barcelona, 1999.
- RUBIO, Samuel: *Catálogo del Archivo de Música de San Lorezo el Real de El Escorial*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Excm. Diputación Provincial de Cuenca, 1976, pp.216.
- SALDONI, Baltasar:*Diccionario biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Imprenta de D. Antonio Perez Dubrull. Madrid, 1880, Tomo IV, p.25.
- SUBIRÀ, José: *Historia de la Música*. II. Barcelona, Salvat Editores, 1947, pp.212, 214.
- LÓPEZ-CALO, José:”Balius y Vila, Jaime”, a *The New Grove, Dictionary of Musci e Musicians*. Volum 2. Stanley Sadie, 1995, p.69.
- TOMAS, Ramon: “Balius i Vila, Jaume”, a *Gran Enciclopedia Catalana*, vol 3, Barcelona, Edicions 62, 1971, p.93.
- VILAR TORRENS, Josep M.: “La sinfonia en Cataluña, 1760-1808”, a *La Música en España en el siglo XVIII*. Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 186.

## Salvador Dachs

(\*OLOT -GIRONA, 8-IV-1732; FL.1759-1769)

Fou Mestre de Capella de la Seu de Manresa de l'any 1762 al 1763.

La primera notícia la trobem al 1732: Amb els noms de Salvador, Francisco i Pau, fou batejat el dia 8 d'abril de 1732<sup>142</sup>, a l'església de Sant Esteve d'Olot, pel Reverent Antoni Conill, prevere i obtentor del benefici de Sant Cristòfol d'aquella església.

Salvador Dachs era fill legítim i natural -com diu la inscripció baptismal- de Francisco Dachs i de Maria Guitart<sup>143</sup>, i foren els seus padrins el Reverent Salvador Aliguer (obtentor del benefici de Sant Francesc) i la senyora Maria Bover Casals, tots de la vila d'Olot.

Els seus pares Francisco Dachs Calsater, de professió sastre, i la seva esposa Maria Guilana [també la trobem com a Guilá o Aguilar] varen tenir més fills: Salvador, el nostre músic, Segimon (1733)<sup>144</sup>, Anna (1736)<sup>145</sup>, Fidel (1738)<sup>146</sup>, Maria (1741)<sup>147</sup> i Pau (1743)<sup>148</sup>.

No tenim cap notícia, però, sobre la seva primera formació musical ni els seus primers mestres, com tampoc massa informació sobre la seva trajectòria<sup>149</sup>. La primera notícia que tenim d'ell apareix el 27 de juny de 1759, quan Dachs es presentà a les oposicions per ocupar la plaça d'organista de l'església parroquial de Sant Esteve a la seva ciutat natal (Olot).

Segons F. Bonastre, el concurs estava convocat per a l'organisteria de l'Àngel Custodi de la referida església<sup>150</sup>. Hi concursà juntament amb Jacint Anglada, que a l'ensem era organista de Cardona<sup>151</sup>, i la plaça fou declarada deserta<sup>152</sup>, ja que segons

<sup>142</sup> Extret del *Llibre de Baptismes* de l'església de Sant Esteve d'Olot, que comença l'any 1730, p.89.

<sup>143</sup> Francisco Dachs (fill de Josep Dachs, pagès i de Maria, sastre) i Maria Guitart (filla de Narcís Guitart, traginer, i de Maria), varen contraure matrimoni el 5 de juny de 1730, essent el celebrant el Rnt Sagimon Montadas, i els testimonis el Rnt Salvador Aliguer i el Sr. Pau Caralt, negociant. Arxiu parroquial de Sant Esteve d'Olot. *Llibre de Esponsors de 1717-1746*, p.97r.

<sup>144</sup> Batejat l'1-XII-1733, extret del *Llibre de Baptismes* de l'església de Sant Esteve d'Olot, que comença l'any 1730, p.172.

<sup>145</sup> Batejada l'1-6-1736, extret del *Llibre de Baptismes* de l'església de Sant Esteve d'Olot, que comença l'any 1730, p.271.

<sup>146</sup> Batejat el 16-5-1741, extret del *Llibre de Baptismes* de l'església de Sant Esteve d'Olot, que comença l'any 1737, p.104.

<sup>147</sup> Batejada el 16-5-1741, extret del *Llibre de Baptismes* de l'església de Sant Esteve d'Olot, que comença l'any 1737, p.226.

<sup>148</sup> Batejat el 10-11-1743, extret del *Llibre de Baptismes* de l'església de Sant Esteve d'Olot, que comença l'any 1737, p.333.

<sup>149</sup> Sobre alguns aspectes al voltant d'aquest autor, es pot consultar alguna referència aïllada a: -LOLO, Begoña: "Música en España en el siglo XVIII. Estado de la cuestión", a *Revista de Musicología*, 20/1 (1997), pp.277-300.

<sup>150</sup> -BONASTRE, Francesc: "Josep Carcoler (+1776). Notícia biogràfica i compositiva", a *Recerca Musicològica*, I (1981), pp. 113-150. [Per a la cita concreta, *cfr.* p. 146].

<sup>151</sup> El reverent Jacinto Anglada consta com a organista de Cardona el 1739, tenint llavors "de edat de 30 a 40 anys" i essent "fill de esta vila" d'Olot. (*Vid.*: -BONASTRE, Francesc: *op. cit.*, *ibid.*).

<sup>152</sup> -VILAR, Josep M.: "Els mestres de capella i els organistes de la Seu de Manresa", a *Anuario Musical*, 42 (1987), pp.111-129.

s'esmenta a la documentació conservada, els dos opositors, encara que tots dos eren naturals d'Olot, foren considerats "ineptes"(!)<sup>153</sup>. Formaven part del tribunal examinador el mestre de capella de la mateixa església d'Olot, José Carcoler (\*Cornudella -Tarragona-, 1698; †Olot -Girona-, 1776)<sup>154</sup>, l'organista de Vic, Ignasi Subies, i l'organista de Sant Joan de les Abadesses Joan Pusalgues<sup>155</sup>.

En referència a l'organisteria de l'Àngel Custodi de l'esmentada església que indica F. Bonastre, podem dir que a l'Altar de les Ànimes hi havia unit el benefici sota la invocació de Sant Àngel Custodi o de l'orgue. Sembla, per tant, que el benefici anava unit a la condició d'organista<sup>156</sup>.

Sembla que aquest benefici també que aniria relacionat amb el fet de ser "olotí" i el benifet obligava a celebrar missa una vegada a la setmana a l'altar de les Ànimes i tocar l'orgue<sup>157</sup>.

Això queda reflexat en el cas de Mn. Gabriel Nadal (1680). Segons Joan Pagès i Pons, Gabriel Nadal fou nomenat per la Universitat de la vila "com a olotí", per el seu nomenament fou impugnat pel mestre de cant de Sant Esteve Mn. Esteve Benet i, posteriorment pel seu successor, Jaume Sala. Així el plet durà uns vuit anys (fins al 1688). Gabriel Nadal, que tenia 18 anys, procedia de l'Escolania de Montserrat i portava un certificat de Cererols que acreditaven la seva suficiència. Sembla que per la documentació que provava la seva competència i defensat pels seus compatriotes va ser organista. L'organista Nadal morí l'any 1746, als 88 anys.

Sense que sapiguem encara d'on venia abans de fer les oposicions, ni tampoc a on va anar després, sorprenden unes informacions recollides als fitxers històrics del Departament de Musicologia del CSIC a Barcelona. Es tracta d'una vella fitxa manuscrita, en cartolina, que diu el següent:

*"Dachs, Salvador. S. XVIII. Maestro organero: según consta en una hoja manuscrita del archivo de la parroquia de S. Estéban de*

<sup>153</sup>Arxiu de Música de la Parròquia de Sant Esteve d'Olot: Ms 40, Carpeta "Organista i M. de Capella".

<sup>154</sup>Vid.: -BONASTRE, Francesc: "Carcoler, José", a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 3. Madrid, SGAE, 1999, pp.172-173.

<sup>155</sup>-BONASTRE, Francesc: *op.cit.*, (1981), p.121.

<sup>156</sup>A l'any 1554, els cònsols d'Olot, a l'altar de les Ànimes, havien instituït i fundat el benifet sota la invocació de l'Àngel Custodi, vulgarment conegut pel de l'orgue, ja que la principal obligació de l'obtentor d'aquest benifet era tocar el referit instrument. Se'n té notícia que a l'any 1580 era vacant, però al 1582 el posseïa Galceran Casals. A partir de 1587 el benefici o benifet fou per Pau Posa [o Posada], que el conservà molts anys. Del 1627 al 1671 era Francesc Batlle. Del 1680 al 1746 Gabriel Nadal, i la Universitat li pagava 30 lliures anuals; i 5 lliures més quan havia d'anar a tocar l'orgue a Tura (segons Pagès aquestes 5 lliures es recaptaven de la caixa de l'altar de les Ànimes de l'església de Sant Esteve. A partir de l'any 1747 obté el benefici de l'orgue Mn. Baltasar Fontfreda, prevere, i al 1757 el seu successor Mn. Josep Castelló, fins el 4 d'agost de 1820, data de la seva mort. (són molts anys !)

<sup>157</sup>-PAGÉS PONS, Joan: *L'Església de Sant Esteve d'Olot (Notes històriques)*. Olot 1986, pp.80, 135, 146, 158.

*Olot, en 1795 tomó parte en un concurso convocado “para la organistería del Ángel Custodio” de dicha iglesia: el mencionado concurso fue declarado desierto por no reunir los concursantes la “suficiente pericia”.*

*Zudaire, Crisanto: “Olot. Organistería y maestría de canto”. Premio en el concurso del I[nstituto] E[spañol] de M[usicología]. Año 1949”<sup>158</sup>.*

Per aquesta informació sabem que Salvador Dachs, a més de compositor i organista, va ser “maestro organero”. La data de “1795” sembla ser una errata (sic. “1759”?). Per altra banda, no ha sigut possible esbrinar, a la mateixa església de Sant Esteve, quina era l’“organisteria de l’Àngel Custodi”, però es deu referir al benefici sota la invocació d’aquest sant Àngel Custodi, com s’ha indicat.

La següent notícia que ens parla de Dachs, és ja de l’any 1762. En aquesta data (concretament, el 27 d’abril), va cessar en el seu càrrec el mestre de capella de la Seu de Manresa, Josep Masvasí<sup>159</sup>. I precisament a l’Arxiu Històric Comarcal de Manresa hi ha una carta (del 14 de març de 1762) del doctor i canonge Ramon Montanyà<sup>160</sup>, dirigida al també canonge Jaume Vilarrubia, on s’esmenta la forma com es resolgué la substitució.

El canonge Montanyà, segons manifesta, tenia dos aspirants per substituir el mestre de capella. Un aspirant tenia una bona veu per portar amb formalitat el cor, sabia bastant de composició per ensenyar, i de professió era organista, encara que no era massa hàbil, era de molt bona vida i costums. L’altre aspirant era millor per cantar en una capella i governar-la, però no per portar un cor i governar-lo, era un mosso d’uns 25 anys, no era ordenat i servia d’estudiant a casa Picó.

Se’ls va fer una prova amb un entès en la matèria, l’organista de l’església de Sant Just, i la seva opinió era que per cantar en una capella i governar-la era millor el

---

<sup>158</sup>No s’ha pogut trobar en l’actualitat al Departament de Musicologia del CSIC la documentació ni originals corresponents a aquest premi.

<sup>159</sup>Referència manuscrita recollida pel Sarret en 1919 (*Fundació de la Capella de Música en la Iglesia Cathedral de Manresa*. Arxiu Històric Comarcal de Manresa, *Fons Sarret i Rabos*, apartat d’escrits inèdits, signatura VI/120, sense foliar [p.14D de la meva foliació]). La notícia donada pel Sarret prové del “*Llibre de Quotidianes*” de l’Arxiu de la Seu de Manresa. -VILAR, Josep M.: *La música a la Seu de Manresa en el segle XVIII*. Manresa, Centre d’Estudis del Bages, 1990, pp. 55-57.

<sup>160</sup>Carpeta *Música II*, a l’Arxiu Històric Comarcal de Manresa.



sotamestre del Palau<sup>161</sup>, però per portar un cor i governar-lo era millor el nou aspirant que tenia veu de “sustentor”.

Atesa aquesta notícia, Romanyà demanava a Vilarrubia que resolgués amb brevetat. Un mes després, en la reunió del capítol del dia 26 d'abril, s'elegí per mestre de capella el Dr. Salvador Dachs, llicenciat d'Olot, bisbat de Girona, que començà a residir al cor el dia 27 d'abril de 1762<sup>162</sup>. Curiosament, el mateix Dachs que va ésser refusat pocs anys abans a les oposicions d'organista a Olot per ésser “inepte” (!), apareix ara amb el grau de llicenciat i fins i tot, doctor, guanyant la plaça de mestre de capella de Manresa (?).

De fet, tenim algunes dades sobre la quantitat econòmica assignada al mestre Dachs per les seves activitats professionals, així com els diferents conceptes pels quals la cobrava. L'historiador local Joaquim Sarret i Arbós (\*1853; †1935), ens declara el següent, a propòsit d'una pòlissa firmada a 12 de juny de 1762:

*Dit dia s'ha fet pòlissa al Rnt. Josep Masvesi i al discret Salvador Dachs, mestres de capella de la quantitat de £12 3ø 4, això és £5 1ø pels 26 dies que en el mes d'abril pròxim passat ha exercit la feina de Mestre de Capella, a raó de £17 10ø per la terça del seu salari, i £7 2ø 3, al discret Salvador Dachs per haver exercit dita feina des del 27 d'abril fins el 30 de juny de 1762, tots inclusiu i a raó de £10 per terça<sup>163</sup>.*

D'aquí es dedueix que el salari del mestre Dachs va ésser £40 anuals (a raó de £10 per cada terça), sense incloure els pagaments extraordinaris per les activitats inherents al seu càrrec amb caràcter puntual (per exemple, la missa cantada per la festa de Sant Agustí, entre d'altres).

De fet, però, Dachs va romandre poc temps a la Seu, ja que al Llibre de Resolucions del capítol de la Seu consta l'última pòlissa que se li firmà el 2 de setembre de 1763, en què es diu el següent:

---

<sup>161</sup> Sobre la capella musical del Palau de la Comtessa, no hi ha disponible molta informació. Per l'època immediatament anterior a la del nostre interès, veure: -RIFÉ, Jordi: “Music in the Countess's Palace during the reign of the Archduke Charles of Austria in Catalonia (1705-1714)”, en *Actas de la International Conference, Austria 1996-1996: Music in a changing society*. Ottawa, 1996.

<sup>162</sup> Sembla clar, que el capítol manresà preferí un bon mestre de capella a un bon director de cor. Això voldria dir que les feines complementàries del magisteri i les feines pròpiament eclesiàstiques del mestre –en aquest cas, Dachs és ja qualificat com a “reverend– (cuidar de la bona educació religiosa dels minyons, ensenyar música als corers, fer les ambaixades del capítol, etc.) eren tenides molt més en compte que no tan sols les tasques específicament musicals, com les de dirigir el cor.

<sup>163</sup> Referència manuscrita recollida per Sarret (*Fundació de la Capella de Música en la Iglesia Cathedral de Manresa...op. cit.*, p.14D) de la meva foliació. La notícia donada per Sarret prové del “*Llibre de Quotidianes*” de l'Arxiu de la Seu de Manresa.

*Cessà per entrar, per provisió feta a ell, d'un benefici de Santa Maria de la ciutat de Barcelona, que per oposicions se li fou presentat*<sup>164</sup>.

La referència d'aquest benefici que s'esmenta la trobem el dia 1 de novembre de 1763 és nomenat per la Capellania<sup>165</sup> perpetua anomenada "Sexta" i que estava adscrita a l'Altar Major de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona i que portava annexe ser "sustentoribus chori" (sustentor del cor); capellania que havia quedat vacant per defunció del Rnt Josep Ribas.

Els patrons d'aquesta capellania erens els Administrador del "plat dels pobres vergonants" de la mateixa església.

Pren possessió davant del notari Rnt Francisco Campillo, prevere; d'Antoni Campillo, indicat com "escriva"; i dels testimonis Rnt. Jaume Ballesté, beneficiat de la catedral, i de Pau Riera. L'endemà (2-11-1773) pren possessió real de la capellania que li entrega el Rnt. Rafael Llinàs, beneficiat, i són presents el notari Francesc Campillo, l'"escriva" Antoni Campillo, i dos beneficiats el Rnt Pau Jovés i el Rnt Antoni Arbós.

Retornant a la vacant de l'església manresana, pocs dies després, el 16 de setembre, el capítol manresà admeté ja per mestre de capella el Dr. Joan Petzí, clergue, que el dia 9 d'octubre començà a residir al cor. Mentres tant, poc sabem de la seva estada com a beneficiat de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona, on, sis anys després, figura en un document (datat el 22 de gener de 1769), el qual indica el funcionament de la "Infermeria", una espècie de Germandat<sup>166</sup> destinada a socórrer els individus, -cantors i instrumentistes-, de la Capella de Música de la coneguda església parroquial barcelonina, en cas de malaltia<sup>167</sup>.

Salvador Dachs, el 19 de gener de 1771, fou testimoni en la pressa de possessió de la capellania de "l'onzena", de Pere Antoni Monlleó, que era mestre de cant de la mateixa església de Santa Maria del Mar.

---

<sup>164</sup> Referència manuscrita recollida per Sarret (*Fundació de la Capella de Música en la Iglesia Cathedral de Manresa...op. cit.*, p.15B) de la meva foliació. Sobre la capella musical de Santa Maria del Mar en Barcelona, veure: -BALDELLÓ, Francesc: "La música en la Basílica Parroquial de Santa Maria del Mar, de Barcelona (Notas históricas)", a *Anuario Musical*, 17 (1962), pp.209-241. [Sobre el mateix Dachs, consulteu p.228].

<sup>165</sup> Dades extretes del nomenament. Per ampliar informació veure el llibre *R.n Collationum 1758-1763*, volum 141, p.465-466v, a l'Arxiu Diocesà de Barcelona.

<sup>166</sup> No obstant això, consultades les "Ordinacions de la Enfermeria de la Rda. é Insigne Comunidad de la parroquial iglesia de Santa Maria del Mar de Barcelona", publicada a Barcelona el 1877 (Imprenta de los Herederos de la viuda Pla), aquesta mutualitat estava destinada als titulars de la comunitat de preveres beneficiats de Santa Maria del Mar, sense tenir cap relació amb la música explícitament. Malgrat la diferència dels anys referits (1769 i 1877) no sembla massa probable que hi hagués una distinció tant diferent.

<sup>167</sup> -BALDELLÓ, Francesc: "La música en la Basílica parroquial de Santa Maria del Mar de Barcelona", a *Anuario Musical*, 17 (1962), p. 228. (Informació procedent de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona; Juan Buguera Rossell. Libro de actas de Cofradías, años 1755-1761, f. 153).

\* \*

\*

Resumint els punts fonamentals de la seva trajectòria, es pot concloure que, pel que coneixem fins a aquest moment, l'àmbit d'actuació musical de Dachs resulta molt reduït i local: primer, neix a Olot, i pretén infructuosament incorporar-se a la principal capella musical de la seva població de naixement; després, el vam trobar com “mestre orguener”, i de seguida com a mestre de capella de la Seu de Manresa, tan sols durant quasi dos anys, per després passar a basílica barcelonina de Santa Maria del Mar, a on es perd la seva pista. Durant la seva estada manresana, apareix amb el grau de “doctor” i “reverend”. Això, afegit al qualificatiu de “discret” que se cita a la documentació conservada, ens parla d'una bona formació humanística, sense que encara coneguem en quina universitat va poder estudiar. En tot cas, resulta força estrany que un “orguener” (fins i tot, un ofici “manual”) hagués pogut assolir el grau de doctor a l'època (!), sobretot tenint en compte que la majoria dels músics a Catalunya com a màxim podien arribar a ser beneficiats (i no canonges, el que, hipotèticament podria explicar el grau de doctor per anomenar-lo, encara que no ho fos acadèmicament parlant).

Sorprèn, a més, que de mestre de capella a Manresa (encara que beneficiat, un càrrec de certa rellevància a la principal església de la ciutat), passés a tan sols beneficiat a la església de Santa Maria del Mar a Barcelona (pertanyent a la capella de música, però no a l'església principal de la ciutat, la seu), qüestió que planteja diversos interrogants. Coneixem poc la seva trajectòria, ja que tenim dades aïllades i disperses i, fins i tot, la informació recollida sembla moltes vegades contradictòria. En aquest sentit, per explicar el seu pas de Manresa a Barcelona podríem plantejar diferents possibilitats: *a)* Que es traslladés a Barcelona pel prestigi que podia tenir tant la ciutat com l'església barcelonina; *b)* Que fos atret per la retribució que el benefici de Santa Maria del Mar comportava; *c)* Que la seva situació personal o professional a la Seu de Manresa no fos satisfactòria per a ell; o *d)* que hagués existit més d'una persona anomenada “Salvador Dachs” (?). I també pot ser que fos atret per més d'una d'aquestes qüestions a la vegada.

Sigui com sigui, sembla que la seva “localitat” va poder afectar a la seva producció musical. Tan sols sabem amb certesa d'una composició seva, que es guarda a

l'arxiu de la Seu de Manresa (l'invitatori "*Venite adoremus*" a 4 veus amb violins, E: MAN, Ms.256). I encara, a la portada hi ha el seu nom que sembla ratllat.

Per altra banda, les altres composicions atribuïdes a Dachs per Josep M. Vilar<sup>168</sup>, formen un conjunt que sembla homogeni i acabat (vuit responsoris, del quals, com diu el manuscrit, el vuité és el segon i últim de la sèrie) però, que no poden, com Vilar suggereix, formar part del mateix bloc de composicions destinades pel nocturns de les matines de l'Assumpció de Maria.

Encara més: el manuscrit 256 de Dachs, consta de dos jocs de partícels, copiades de mà diferent. El joc que he anomenat "A", indica ésser per a matines "de la Assumpta", mentre que el joc que he anomenat "B", anota ésser per a matines "de la Assumssion". Aquesta indicació del joc "B", coincideix amb el que s'esmenta en els manuscrits 257 al 264 (també per "l'Assumpció de Maria"), a la vegada que el joc "B" i els manuscrits 257 a 264, semblen haver estat escrits per un mateix copista. Tot i això, aquesta hipòtesi no vol dir que el manuscrit 256 i els restants formin una sèrie completa (perquè del 257 al 264 ja ho són).

En tot cas, encara que es considerés que totes les esmentades composicions (256 a 264) fossin de Dachs, cal adonar-se que totes elles són litúrgiques i amb text en llatí, i que totes están concebudes per una plantilla orquestral reduïda<sup>169</sup> i mostren minses característiques de novetats compositives, i en definitiva, d'interès musical.

\* \*  
\*

## **PRODUCCIÓ MUSICAL**

### ***Partitures manuscrites conservades:***

**Arxiu de Manuscrits Musicals de la Seu de Manresa:** [Sigla RISM:] E: MAN

- Invitatori *Venite adoremus*. (1763)<sup>170</sup>. Per a 4 veus amb violins, per a les Matines de l'Assumpta (Ms. 256).
- Responsori *Vidi espetiosam*, a Duo amb violins, per a les Matines de l'Assumpció de Maria (Ms. 257).

---

<sup>168</sup> Em refereixo al document E: MAN, Mss.256 a 264. (Veure: -VILAR, Josep M.: *Catàleg de l'Arxiu de Manuscrits Musicals de la Seu de Manresa*. Tesina de licenciatura, Universitat Autònoma de Barcelona, 1984, inèdita. A més, i sempre segons aquest inventari, ha en aquest arxiu un total de 1.765 manuscrits musicals datats des de 1731 fins als anys 1950, amb un nombre considerable d'anònims. Veure també: -VILAR, Josep M.: *La música a la Seu de Manresa en el segle XVIII*. Manresa, Centre d'Estudis del Bages, 1990, pp.166-168).

<sup>169</sup> De totes les composicions esmentades (Mss. 256 a 264), el màxim nombre de veus és "a 4" (essent bona part per a duo i a solo), mentre que la instrumentació tot just anota els habituals dos violins (per totes i cadascuna de les composicions), i alguna altra inclou dues trompes o dos oboès (mai tots junts), i prou.

<sup>170</sup> Precissament aquell any Salvador Dachs era Mestre de la Capella de la Seu manresana. Aquesta és l'única composició que hi està inventariada.

- Responsori *Sicut Cedrus*, per a 4 veus amb violins i trompes, per al 2n del 1r Nocturn de les Matines de l'Assumpció de Maria (Ms. 258).
- Responsori *Que est ista*, a 4 amb violins, per al 3r del 1r Nocturn de les Matines de l'Assumpció de Maria (signatura (Ms. 259).
- Responsori *Ornatam Monilibus*, a Solo amb violins i oboès, per al 1r del 2n Nocturn de les Matines de l'Assumpció de Maria (Ms. 260).
- Responsori *Beatam me dicent*, a 4 amb violins, per al 2n del 2n Nocturn per a les Matines de l'Assumpció de Maria (Ms. 261).
- Responsori *Beata es Virgo Maria*, a Duo amb violins, per al 3r del 2n Nocturn de les Matines de l'Assumpció de Maria (Ms. 262).
- Responsori *Difusa est Gratia*, a Duo amb violins, per al 1r del 3r Nocturn de les Matines de l'Assumpció de Maria (Ms. 263).
- Responsori *Beata est Virgo Maria*, a Duo amb violins, per al 2n i últim del 3r Nocturn de les Matines de l'Assumpció de Maria (Ms. 264).

\*   \*  
\*  
\*  
\*

#### **BIBLIOGRAFIA:**

- BALDELLÓ, Francesc: “La música en la Basílica Parroquial de Santa Maria del Mar, de Barcelona (Notas históricas)”, a *Anuario Musical*, 17 (1962), pp.209-241.
- BONASTRE, Francesc: “Josep Carcoler (+1776). Notícia biogràfica i compositiva”, a *Recerca Musicològica*, I (1981), pp. 113-150.
- ID.: “Carcoler, José”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 3. Madrid, SGAE, 1999, pp.172-173.
- CODINA, Daniel: “La Música vocal d'església en el Classicisme”, a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, vol. II “Barroc i Classicisme”, Barcelona, Edicions 62, 1999, p.148.
- LOLO, Begoña: “Música en España en el siglo XVIII. Estado de la cuestión”, a *Revista de Musicología*, 20/1 (1997), pp.277-300.
- VILAR, Josep M. : “Els mestres de capella i els organistes de la Seu de Manresa”, a *Anuario Musical*, 42 (1987), pp.111-129.
- ID.: *La música a la Seu de Manresa en el segle XVIII*. Manresa, Centre d'Estudis del Bages, 1990, pp. 55-57.
- ID.: “Dachs, Salvador”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 3. Madrid, SGAE, 1999, p.340.

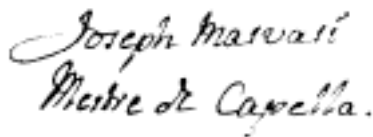
## Josep Masvasí [Masvesí]

(\*Barcelona?, ?; †Manresa, 29 de setembre de 1774)

Les notícies biogràfiques referents a aquest músic i compositor són minses i aïllades. No tenim cap notícia sobre el lloc del seu naixement, ni tampoc sobre la seva primera formació musical ni els seus primers mestres.

Fins i tot el nom d'aquest músic es troba escrit a la documentació de l'època com a "Masvasí" i com a "Masvesí". No obstant això, he pogut trobar una carta autògrafa seva, conservada a l'Arxiu Històric Comarcal de Manresa, on el mateix compositor s'identifica com a "Masvasí", així com també a la portada de la única partitura seva que es conserva a l'Arxiu Musical de la Seu de Manresa (manuscrit 633), que he transcrit en l'edició musical que acompanya aquest treball. Per això em referiré a ell com a Josep Masvasí<sup>171</sup>.

Malgrat les poques informacions referents a aquest músic conegudes fins ara, es coneixen algunes dades de la seva estada a Manresa, on va ocupar el càrrec de mestre de capella de l'església de Santa Maria de la Seu, de l'any 1731 al 1762.



Josep Masvasí  
Maître de Capella.

Signatura de la carta



Josep Masvasí

Signatura a la portada del manuscrit musical

L'historiador Joaquim Sarret i Arbós en el seu manuscrit titulat *Fundació de la Capella de Música en la Iglesia Cathedral de Manresa*<sup>172</sup>, ens dóna una sèrie de dades.

La primera notícia la tenim quan, faltant un mestre de capella a l'església de Manresa, el capítol de canonges va saber que a la ciutat de Barcelona hi havia un tal Josep Masvasí, que segons notícies podria ser apte per ocupar el càrrec; llavors el capítol de la Seu va encarregar al paborde Dr. Jacint Romanyà que es desplaçés a Barcelona per conèixer Josep Masvasí, que s'informés sobre ell, i que donés una ràpida resposta al capítol sobre la seva aptitud per a la plaça.

Fins a l'any 1731<sup>173</sup> el mestre de capella de la Seu manresana era Joan Mir (que ocupava el càrrec des del 1726), i que deixà el càrrec -sense que fins ara haguem pogut esbrinar el perquè. Mentretant, interinament, l'ocupà -com en alguna altra ocasió anteriorment- el reverent Sebastià Viladrosa, que actuava llavors com a organista<sup>174</sup>.

Però el paborde Romanyà no va contestar al seu capítol com aquell esperava. Sobtadament, el dia 8 de desembre de l'any 1731, Josep Masvasí es presentà personalment davant el capítol de Manresa amb una carta escrita del paborde Romanyà amb informes favorables. No sabem el motiu d'aquest procedir, potser perquè Romanyà, content amb Masvasí, li va encarregar directament presentar-se a Manresa, o si, per contra, Masvasí tenia certa pressa per ocupar la plaça.

Sigui com sigui, els canonges de la Seu resolgueren el dia 16 de desembre de 1731, per unanimitat de vots (i per tant, molt possiblement sense oposició), admetre el llicenciat Josep Masvasí per mestre de capella de l'església, i li donaren possessió del càrrec a partir del dia 18 de desembre; entrà a residir al cor el dia 18 de gener de l'any següent.

---

<sup>171</sup> Normalitzo la forma antiga del nom "Joseph", i el transcribo per "Josep".

<sup>172</sup> -SARRET i ARBÓS, Joaquim: *Fundació de la Capella de Música en la Iglesia Cathedral de Manresa*, 1919, Arxiu Històric Comarcal de Manresa, *Fons Sarret i Arbós*, apartat d'escrits inèdits, amb signatura VI/120).

<sup>173</sup> En el *Llibre de Quotidianes* figura com al seu últim pagament, el salari corresponent a la 3<sup>a</sup> terça de l'any 1731.

<sup>174</sup> A la cronologia dels Mestres de Capella en el manuscrit *Organistas de la Seu de Manresa* de l'historiador manresà Joaquim Sarret i Arbós, 1894. Arxiu Històric Comarcal de Manresa, dins el *Fons Sarret i Arbós*, apartat d'escrits inèdits, signatura V/92), figura que el clergue Sebastià Viladrosa, a l'any 1725, exercia interinament el mestrat de la capella de la Seu, i que quan a l'any 1726 fou elegit el mestre nou -Joseph Masvasí-, el capítol va agrair-li els bons serveis prestats en tot el temps del seu mestrat de la capella. Llavors, l'elegí per organista, càrrec que aleshores estava vacant. Així ho trobem en la resolució del capítol, feta a 10 de gener de l'any 1726, la qual, extractada, diu així:

*1726, 10 de gener: Comença a residir a la nostra església el llicenciat Sebastià Viladrosa, clergue del Bisbat de Solsona, Organista, havent-lo acceptat l'II-Itre.Capitol "per lo empleo" de sonar l'orgue, donant-li les distribucions quotidianes com els demés residents, i juntament donar-li £40 de salari conforme és de Concordia.*

Les primeres pòlisses que es firmaren a Viladrosa són les següents: El llibre de les Quotidianes diu:

*1726, 8 d'abril: s'ha fet pòlissa al Rnt. Sebastià Viladrosa de £10 pel seu salari d'Organista, a compliment de la 1<sup>a</sup> terça dels mesos de gener, febrer i març de 1726.*

El 26 de desembre de l'any 1733 començà mossèn Viladrosa a residir un benefici sota la invocació de Sant Joan Baptista, fundat en la Seu en la capella i altar de Sant Josep, on residí fins al dia de la seva mort, que va tenir lloc el 4 d'abril de l'any 1768.

La carta escrita pel paborde Romanyà que portava Masvasí al presentar-se al capítol, deia el següent:

[...] [p.14A:] *Molt Illtre. Sr. = Aquesta serà per dir a V.S. com el donador d'aquesta és el llicenciat Josep Masvesi, deixeble del Sr. Mestre de l'església del Palau d'aquesta, i havent-me V.S. afavorit en donar-me la Comissió d'informar-me de dit llicenciat, i veure si era convenient per nostre església, he passat a conferir-me amb dit Sr. Mestre i de nou m'ha fet relació, expressant-me la seva habilitat de composició, la suficient veu que té pel cor, encara que no és de les més voltades [p.14B:] i que espera es farà amb el temps; és també Organista; "algo" pràctic de tocar la viola i, últimament, m'ha dit que comprenia era convenient per l'església que d'altra manera hauria excusat, l'insinuar a V.S. tenia un deixeble, si no hagués comprés que era de tot desempenyo. I sabent, per altre part, que dit llicenciat actualment feia de Mestre de Cor a l'església de Santa Anna d'aquesta, no he deixat d'informar-me del seu procedir, del qual m'han donat molt bones notícies i que, en dita església, n'estaven contentíssims. Atenent a dits informes he continuat la Comissió V.S. fou servit donar-me de presentar nostre Magisteri, a dit llicenciat Josep Masvesi, en nom de V.S. el que espero tindrà a bé aquesta elecció. Quedant en l'interin suplicant ocasions del seu major agrado i al Cel el g.de mº anº Barcelona, a 8 de desembre de 1731 = B. la M de V.S. el seu segur servidor D. Jacinto Romanyà, paborde de Manresa =*

Per aquest escrit coneixem més coses a propòsit de Masvasí: fou deixeble del mestre de l'església del Palau de la Comtessa de Barcelona (?)<sup>175</sup>, el qual va informar favorablement sobre ell al paborde Romanyà; componia, cantava amb suficient competència, era organista i tocava la viola. En el moment del seu trasllat a Manresa feia de mestre de cor a l'església de Santa Anna de Barcelona.

---

<sup>175</sup>-CODINA, Daniel: "La música vocal d'església en el classicisme", a *Historia de la Música Catalana, Valenciana i Balear. II Barroc i Classicisme*. Barcelona. Edicions 62, 1999, p.148.



Poc temps després de començar a regir el magisteri a Manresa fou ordenat sacerdot, segons indica Sarret i Arbós en el seu manuscrit<sup>176</sup>.

Masvasí es va plantejar reformar la seva nova capella de música, a fi que les funcions tinguessin més solemnitat. Per això, va demanar que fossin admesos a la capella els músics més experts de la ciutat. El capítol admeté com a bona la seva proposta i, com indica la resolució del 20 d'abril de 1738, foren acceptats de seguida els músics Josep Auger (teixidor de llana), Josep Rosinyol (peraire), Joan Codina (teixidor de llana), Miquel Pascual (peraire) i Rafel Pagés (teixidor de lli)<sup>177</sup>, amb l'obligació d'assistir a totes les festivitats de l'església amb els seus respectius instruments<sup>178</sup>. Així, Masvasí va aconseguir dotar la Seu d'un grup instrumental estable, integrat per cinc instrumentistes.

En aquest moment, veiem que queda establert a la Seu de Manresa un grup instrumental permanent, per a garantia i lluïment de les celebracions no tan sols litúrgiques, sino també paralitúrgiques, cosa que aporta unes noves possibilitats expressives als compositors i, en definitiva, al capítol manresà. A partir de llavors, l'orquestra i cantors de la capella podrien interpretar un ventall molt més ampli de partitures de la literatura internacional, com també desenvolupar els propis recursos expressius. S'obria un camp de possibilitats musicals que fins llavors no hi era.

Josep Masvasí va obtenir el benefici fundat (l'11 d'agost de 1724) sota la invocació del Sant Esperit per Ignasi Mollet de la Plana (i que estava en poder del notari Josep Comas, de Vic), i va substituir al primer obtento que fou Ignasi Mollet que morí l'1 de desembre de 1739.

Però al voltant de les seves obligacions com a mestre de capella (compondre, ensenyar els minyons, dirigir el cor, acompanyar les visites i fer les ambaixades del capítol, etc.), el Rnt. Masvasí també va ésser l'encarregat de vendre el secret vell de

---

<sup>176</sup>-SARRET i ARBÓS, Joaquim: *Fundació de la Capella de Música en la Iglesia Cathedral de Manresa*. Manuscrit, 1919 (Arxiu Històric Comarcal de Manresa, *Fons Sarret i Arbós*, apartat d'escrits inèdits, signatura VI/120, sense foliar [p. 14C de la meua foliació]).

<sup>177</sup>Observem que els cinc músics, considerats els "més experts de la ciutat" eren precisament, tres teixidors i dos peraires. Això vol dir que cap d'ells tenia la música com a activitat principal, ja que es dedicaven habitualment a la important indústria tèxtil manresana, símptoma del lloc que corresponia a la música a la societat hispànica de l'època. Per una banda, el capítol es mostra interessat a contractar fins i tot cinc músics (!), els més experts de la ciutat, però, per altra banda, aquests músics es dedicaven a una altra activitat professionalment.

<sup>178</sup>No s'indica en la resolució quins eren els instruments que tocaven. A la documentació conservada no s'especifica mai quins instruments tocaven. Per tant, voldria dir que no semblava rellevant concretar el tipus d'instrument, com també, potser, que tocaven més d'un instrument.

l'orgue de l'església, com se li va ordenar per resolució de la comunitat de canonges de la Seu, el dia 6 de maig de 1763<sup>179</sup>. El va vendre per vint-i-cinc lliures barcelonines.

En referència a les seves composicions, desconeixem on pot ser el gruix de la seva obra<sup>180</sup>, ja que malgrat tenir el càrrec de mestre de capella de la Seu manresana durant trenta-un anys, només s'hi conserva una partitura, que és la que he transcrit i figura en la part de l'edició musical que acompanya aquest treball.

El 27 d'abril de l'any 1762 cessà com a mestre de capella i el va substituir el Rnt. Salvador Dachs<sup>181</sup>. Desconeixem encara el motiu d'aquesta substitució, tot i que podem imaginar algunes hipòtesis: un possible mal estat de salut, una presumible edat avançada, o si més no, la jubilació del càrrec.

La substitució del càrrec queda reflectida en la pòlissa<sup>182</sup> firmada el 12 de juny d'aquell any 1762:

*Dit dia s'ha fet pòlissa al Rnt. Josep Masvesí i al discret Salvador Dachs, mestres de capella de la quantitat de £12 3φ 4, això és £5 1φ pels 26 dies que en el mes d'abril pròxim passat ha exercit la feina de Mestre de Capella, a raó de £17 10φ per la terça del seu salari, i £7 2φ 3, al discret Salvador Dachs per haver exercit dita feina des del 27 d'abril fins el 30 de juny de 1762, tots inclusiu i a raó de £10 per terça.*

El Rnt. Josep Masvasí va morir el 29 de setembre de l'any 1774 (dotze anys després de deixar el magisteri), al carrer del Born de Manresa, i com a beneficiat de l'església fou sepultat a la mateixa Seu<sup>183</sup>. A la seva hereva, Caterina Dalmau (?), se li paga el subsidi de la infermeria [espècie de germandat de beneficiats] per trenta-un dies, des del 19 d'agost al 13 de setembre, com a convalescent, i per cinc dies, des del 24 al 28 de setembre, des que fou novament combregat i fins que morí.

---

<sup>179</sup> *Llibre de Resolucions /de la Rnt. Comunitat/ de la Seu de Manresa*, p.213 [6-V-1763].

<sup>180</sup> He pogut revisar els catàlegs de diferents indrets d'arreu de Catalunya, sense trobar cap altra informació o notícia de les seves composicions.

<sup>181</sup> En el *Llibre de Quotidianes* s'indica la quantitat que va cobrar pels 26 dies del mes d'abril.

<sup>182</sup> -SARRET i ARBÓS, Joaquim: *Fundació de la Capella de Música...* op. cit. sense foliar [p.14D: de la meua foliació]

<sup>183</sup> *Llibre d'Obits de 1767 a 1781*, a l'Arxiu Parroquial de Manresa. [Anotació de Joaquim Sarret i Arbós en el seu manuscrit].

L'historiador i arxiver manresà Joaquim Sarret i Arbós<sup>184</sup> en el seu manuscrit *Fundació de la Capella de Música en la Iglesia Cathedral de Manresa*<sup>185</sup>, transcriu la seva partida de defunció<sup>186</sup>:

*“[...] dijous a 29 de setembre de l'any 1774, en el carrer del Born, en la casa de la seva habitació, entre vuit i nou hores del matí, morí el Rnt. Josep Masvesí prevere i beneficiat de la present església, després d'haver rebut els Sants Sagraments. Ha fet testament en poder del Dr Josep Enrich, notari de Manresa, i li feren sepultura de beneficiat i el dia següent fou sepultat a la Seu”.*

\* \*  
\*

Pel que coneixem fins a aquest moment, l'àmbit d'actuació respecte a aquest compositor és molt reduït. Quasi no existeix bibliografia específica sobre la seva trajectòria i tan sols una petita biografia publicada (14 línies)<sup>187</sup>. I tan sols coneixem una composició musical seva (conservada a l'Arxiu de la Seu de Manresa, que transcriu en l'apartat de l'edició musical d'aquest treball).

Pel que podem dir fins ara, la seva formació i els llocs on va exercir la seva activitat foren únicament Barcelona i Manresa, un àmbit d'actuació molt reduït. I dins de Barcelona, va treballar a la petita església parroquial de Santa Anna, poc rellevant - en aquella època- des del punt de vista musical. No obstant això, sabem que gaudia d'una molt àmplia versatilitat musical, característica d'altra banda molt freqüent a l'època que li va tocar viure: sabia de composició, tenia bona veu per cantar, era organista i, a més, també tocava la viola.

Tan sols a manera d'hipòtesi, podem aventurar-li un possible origen barceloní: va ésser deixeble del mestre del Palau de la Comtessa (com a minyó o corer d'aquella església?), va exercir com mestre a Santa Anna de Barcelona, i quan arriba a Manresa, procedeix també de Barcelona. Tampoc sabem quan temps va estar a Santa Anna com a

---

<sup>184</sup> Joaquim Sarret i Arbós (\*Manresa, 4 d'agost de 1853; †Id., 26 de setembre de 1935).

<sup>185</sup> -SARRET i ARBÓS, Joaquim: *Fundació de la Capella de Música... op. cit.*

<sup>186</sup> Del *Llibre d'Òbits de 1767 a 1781*, a l'Arxiu Parroquial de la Seu.

<sup>187</sup> -VILAR, Josep M.: “Masvesí”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. SGAE. Madrid, 2000. Volum 7, p.344.

mestre de cor, ni si va entrar allà per oposició o no. En tot cas, el seu mestre sembla tenir un bon concepte professional d'ell, com es demostra per les seves informacions al capítol manresà.

Per altra banda, el fet que s'interessés per “actualitzar” la capella sota les seves ordres, i s'encarregués de buscar cinc nous bons instrumentistes, diu molt de les seves pretensions professionals i del seu compromís amb la capella i amb l'església a la qual pertanyia, però, sobretot, amb la música que es feia al seu temps.

No cal perdre de vista que Masvasí va ocupar el magisteri principal de la ciutat de Manresa –al cor de Catalunya–, durant quasi un terç de segle, un període suficientment extens com per condicionar les “maneres” de fer en matèria musical a posteriori. Sens dubte, la seva presència seria fonamental a la vida social de la ciutat, particularment a les celebracions més destacades, i no tan sols dins l'àmbit religiós. Però, malgrat això, és francament difícil extreure conclusions vàlides únicament a partir d'una composició. Molts anys, però pocs materials.

Tenint en compte això, i pel que fa a la seva única composició conservada, el responsori segon del tercer nocturn de matines, *Verbum caro*, de l'any 1733, podem veure (a la notació, els signes de compàs que utilitza, etc.) com Masvasí viu encara en un món a cavall entre els segles XVII i XVIII.

Així per exemple, fa servir el signe de proporció menor, els ennegriments de la notació, les corxeres de cap blanc pròpies d'aquest compàs, etc. Tampoc aplica les línies divisòries d'una forma sistemàtica (en ocasions es veuen afegides a posteriori fins i tot, creant notes “partides”, o apareixent cada dos o tres tactus, aleatòriament...).

Encara que sembla que l'obra fou copiada per un escrivà català (ell, o un altra persona), com es pot deduir d'un terme com “Tible”, el castellà apareix, com va ésser habitual a l'època, com a llengua “de prestigi” (tant el títol de l'obra, com la resta de les denominacions de les veus a les partícels, etc. s'escriuen en castellà). No obstant això, aquestes llengües es barregen amb el llatí propi del text del responsori musicat (el qual també apareix en expressions com “Verso *tace*”), i l'italià, en termes com “Tible *P[ri]mo P[ri]mo Coro*”.

Quant al tractament de la composició, aquesta s'anota per a sis veus en dos cors, d'una forma, per atípica, típicament “barroca”: quatre veus al primer cor (Tiple,

Contralt, Tenor i Baix), i solament dues veus al segon cor (Tiple i Tenor), que canten el verset a manera de solistes.

En contrapartida a l'interès que veiem en Masvasí per donar una major importància als instruments, precisament, aquesta composició peca de manca de presència instrumental (?!), si no fos pel baix continu, anomenat tan sols com "Acomp[añamien]to Cont[inu]o". En descàrrec de Masvasí es pot dir, això no obstant, que aquesta obra -que per altra banda s'ha de tenir en compte que és un responsori-, pertany a l'any 1733, cinc anys abans de la seva proposta al capítol en el sentit que convenia contractar nous instrumentistes, potser perquè al llarg dels seus primers anys com mestre a Manresa, Masvasí va adonar-se de la necessitat d'evolucionar cap a una música més "moderna": Recordem que l'encíclica *Annus qui* del papa Benedicte XIV, tan influent per al desenvolupament musical, és de l'any 1749, data relativament propera a la proposta d'introducció instrumental de Masvasí en el 1738; i naturalment, quan l'encíclica apareix, no ho fa responent a aquell precís moment, sinó que respon a una dinàmica i a un ambient previ generalitzat i favorable a aquesta nova presència protagonista dels instruments musicals.

Per últim, i com característica moderna de l'obra, podem fixar-nos en el xifrat aplicat al paper corresponent al baix continu, que apareix molt desenvolupat, és a dir, amb moltes "xifres" (en contraposició a la manca de números als continus habituals durant el segle XVII a l'àmbit hispànic, que tan sols afegiran més i més "xifres" amb el pas del temps).

A part de la seva producció musical conservada (una única partitura), és important també indicar que, gràcies a dos impresos dels llibrets conservats a la Biblioteca Nacional de Madrid, sabem que Masvasí va compondre, per a Manresa, dos oratoris, per a dues festivitats importants. El primer d'aquests oratoris data dels dies 8 a l'11 de maig de 1745, i el segon, del 29 de maig de 1747. Els dos llibrets es van publicar a Barcelona, el primer ("oratorio sacro" *El monarca protector*, que es va destinar al col·legi de Sant Ignasi de Loiola manresà -jesuïtes-), es va imprimir a les oficines de Joan Piferrer, i el segon ("drama alegórico" *La nave del mercader*, que es va destinar al Convent de Santa Clara de Manresa -dominiques de clausura-), es va imprimir a l'establiment de Francesc Surià. Segurament devien ser composicions que Masvasí va fer per encàrrec i que ens parlen de les que devien ser les seves habituals

activitats durant els trenta-un anys del seu mestratge a Manresa. També cal remarcar que tant el primer -anomenat oratorio sacro-, com el segon -anomenat drama alegòric- estan escrits en castellà, malgrat que s'interpretessin a Manresa, destinats com he dit abans a dues institucions religioses manresanes.

\* \*  
\*

## PRODUCCIÓ MUSICAL:

### *Partitures manuscrites conservades:*

**Arxiu de Manuscrits Musicals de la Seu de Manresa.** [Sigla RISM:] *E: MAN*  
. Responsor 2n del 3r Nocturn de Matines, *Verbum caro* (1733), a 6 veus i acompanyament (**E: MAN**, Ms.633).

### *Llibrets impresos conservats:*

. *El Monarca protector: oratorio sacro que con alusion a las honras y finezas del Rey Salomon con Sunamitis, aplaude la real proteccion, con que el Rey N. S. D. Phelipe V el Animoso (Dios le guarde) ha honrado de nuevo a su Congregacion del Corazon de Jesus, y Concepcion de Maria fundada en el Colegio de S. Ignacio de la Compania de Jesus de la ciudad de Manresa en los [...] cultos que [...] consagra a sus SS. Titulares en la misma Iglesia [...] en los dias 8, 9, 10, 11 de Mayo de 1745 / cantò la Capilla de la Seo de Manresa; siendo su Maestro [...] Joseph Masvesi [...] - Barcelona: en la Imprenta de Juan Piferrer, [1745?]<sup>188</sup>. [Aquesta obra es compón de les següents parts : 1. Escena I: "Al Rey de dos Orbes los dos elogiad"; 2. Escena II: "Qué rabia sangrienta, celoso despecho"; 3. Escena III: "Ya que las sombras nocturnas"]. **E: Mn.***

. *La Nave del mercader: drama alegorico, que en la profesion, y velo de la señora Sr. Maria Josepha Vandant, y Andreu, en el [...] Convento de Nuestra Señora de los Angeles, y Santa Clara, de Religiosas Dominicadas de [...] Manresa / cantò la Capilla de la Seo de dicha ciudad; siendo su maestro el Licenciado Joseph Masvesi. Dia 29 de mayo 1747. - Barcelona: por Francisco Surià [...], [1747?]<sup>189</sup>. [Aquesta obra es compón de les següents parts : 1. Escena Primera: "De las playas del mundo engañoso"; 2. Escena Segunda: "¡Ay, cómo corre!, ¡ay, cómo vuela!"; 3. Escena Tercera: "Ya la nave augusta"]. **E: Mn.***

**Biblioteca de Catalunya (Fons Bonsoms i Aguiló -anys 1670-1800-):<sup>190</sup>**

### *Drames:*

. *El Monarca Protector* ("Al Rey de dos Orbes los dos elogiad"), FA-2, 28 – 1166. **E: Bbc**

\* \*  
\*

<sup>188</sup> *Id.*: -GUILLÉN BERMEJO, María Cristina; i RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel; coords.: *Catálogo de Villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX*. Madrid, Biblioteca Nacional, 1990, p.425 (número 1166, p.425, signatura VE/1305-133). El catàleg diu que aquest oratori va ser interpretat del 8 a l'11 de maig, mentre que un recent treball (-CODINA I GIOL, Daniel: "La música vocal d'església en el classicisme", a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, vol. II "Barroc i Classicisme". Barcelona, Edicions 62, 1999, p. 93) ens diu que va ser interpretat del 8 a l'11 de juliol a la Cova de Sant Ignasi de Manresa. No s'han pogut confirmar les dates exactes de l'execució de l'oratori. Cal tenir en compte, que el titular de la església de la Companyia de Jesús a Manresa és solament Sant Ignasi de Loyola (per tant, es tracta d'un sol titular i no de diversos); per altra banda, els titulars de la ciutat, Santa Agnès, Sant Maurici i Sant Fruitós, no celebren les seves festivitats ni al maig ni al juliol (?).

<sup>189</sup> *Id.*: *ibid.*, p.425 (número 1167, p.425, signatura VE/1304-94). Aquest mateix oratori es conserva també a la Biblioteca Nacional de Catalunya, a Barcelona, dins la col·lecció de "Folletos Aguiló" (FA-1, 28). *Cfr.*: -PAVIA, Josep: *La Música en Catalunya en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671c-1747)*. Barcelona, CSIC, 1997, pp.133,157,159. L'obra es classifica dins el treball de Pavia en el apartat anomenat "Dramas".

<sup>190</sup> -PAVIA, Josep: *La Música en Cataluña en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671c-1747)*. Barcelona, CSIC, Institució «Milà i Fontalans», 1997. pp. 39-169. [Cita concreta a pp.123, 133, 150 i 164].

## BIBLIOGRAFIA:

- CARRERAS BULBENA, R.: *El oratorio musical*. Barcelona, L'Avenç, 1906, p.140.
- CIVIL CASTELLVÍ, Francesc: "Mestres de la Capella de Cant i organistes de la Parròquia de Sant Esteve de la vila d'Olot, segles XVII i XVIII. II Assemblea d'Estudis del Comtat de Besalú, 1973. pp.103-110.
- CODINA GIOL, Daniel: "La música vocal d'església en el barroc", a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, vol. II "Barroc i Classicisme". Barcelona, Edicions 62, 1999, p.40,
- ID.: "La música vocal d'església en el classicisme", a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, vol. II "Barroc i Classicisme". Barcelona, Edicions 62, 1999, p.148.
- DAUFÍ, Xavier: *Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.
- GUILLÉN BERMEJO, María Cristina; i RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel; coords.: *Catálogo de Villancicos y Oratorios en la Biblioteca Nacional, siglos XVIII-XIX*. Madrid, Biblioteca Nacional, 1990, pp.425, 549, 639.
- PAVIA, Josep: *La Música en Catalunya en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671c-1747)*. Barcelona, CSIC, 1997, pp.133, 150, 157, 159, 164.
- RIFÉ SANTALÓ, Jordi: "La música religiosa en romanç en el barroc", a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, vol. II "Barroc i Classicisme". Barcelona, Edicions 62, 1999, p.93.
- SALA GIRALT, Carme: "El benefici musical de l'Àngel custodi (o benefici de l'Orgue) en el seu origen" a *Annals 1982-83. Patronat d'estudis històrics d'Olot i comarca, Olot* 1984, pp.261-279.
- SARRET ARBÓS, Joaquim: *Fundació de la Capella de Música en la Iglesia Cathedral de Manresa*. Manuscrit, 1919 (Arxiu Històric Comarcal de Manresa, *Fons Sarret i Arbós*, apartat d'escrits inèdits, signatura VI/120, sense foliar).
- VILAR, Josep M.: *La música a la seu de Manresa en el segle XVIII*. Manresa, Centre d'Estudis del Bages, 1990, pp.29, 52-54, 56, 72, 90, 105, 114, 118, 126, 137, 147, 159, 162, 171-172.
- ID.: "Masvesí", a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volum 7. Madrid, SGAE, 2000, p.344.

## Caietà Mensa i Grau

(\*Manresa, 1765 - †Manresa, 25 de setembre de 1845)

En comptes de seguir la forma castellanitzada del seu nom més habitual a la documentació -com a “Cayetano”-, em referiré a aquest músic i compositor sota la forma catalana actual de “Caietà”<sup>191</sup>.

Encara que no tinguem gaires dades respecte a aquest compositor, les nostres principals fonts d'informació a hores d'ara surten de diferents informadors: de l'historiador i arxiver manresà J. Sarret, de J. M. Vilar i de R. Planes.

Segons els dos primers, Mensa va néixer a Manresa el 1765, encara que ningú no especifica la data exacta<sup>192</sup>. En canvi, R. Planes<sup>193</sup> ens dóna una molt interessant informació sobre les dades familiars de Caietà Mensa, que cap dels altres dos historiadors va recollir.

Segons R. Planes, el pare del nostre músic era “Josep Mensa i Soler”, comerciant manresà que hi tenia una botiga de

*"[...] draps, panyos, teles, quincalles i altres mercaderies  
avaluades en lo dit dia primer del predit mes de janer [1751] en la  
summa y quantitat de quatre-milia lliures barcelonesas”<sup>194</sup>.*

El pare de Caietà es va casar el 12 de maig de 1748 amb Josefa Grau, filla d'un plater de Solsona. Encara que sembla que tots dos van viure a Manresa (i el fet que Caietà fos manresà, així ho fa suposar). Sabem que el 19 de març de 1793 moria Josep Mensa Soler "viudo botiguer habitant en Solsona", el qual va ser enterrat a la tomba de la “casa Grau” (és a dir, dels seus sogres), dins de la Catedral de Solsona.

Al testament del pare de nostre biografiat, redactat una mica abans, el 9 de març de 1792, Josep Mensa deixava “una casa i 50 rals d'ardits” al seu fill Simó, resident a

---

<sup>191</sup>Actualment hi ha dues versions admeses de la traducció al català del nom castellà “Cayetano”: “Caietà” i “Gaietà”.

<sup>192</sup>*Vid.*: -SARRET i ARBÓS, Joaquim: *Fundació de la Capella de Música en la Iglesia Cathedral de Manresa*. Manuscrit, 1919, Arxiu Històric Comarcal de Manresa, *Fons Sarret i Arbós*, apartat d'escrits inèdits, signatura V1/120. [Aquest historiador va dir que Mensa morí el 25.09.1845, als “vuitanta anys”, mentre que J. M. Vilar, no especifica res]. *Cfr.* també: -VILAR I TORRENS, Josep Maria: “Mensa Grau, Caietà”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol.7. Madrid, SGAE, 2000, p.454-455.

<sup>193</sup>-PLANES ALBETS, Ramon: “Notes d'Arxiu sobre el botiguer de teles manresà Josep Mensa i el compositor Gaietà Mensa i Grau”, a *Dovella. Revista d'Història i Art del Bages*, núm. XII (Febrer 1984), pp.11-13.

<sup>194</sup>Segons R. Planes (*op.cit.*), aquestes dades es poden trobar a una relació de capital del doctor en dret de Solsona, Josep del Graner Malagarriga, que va tenir un paper important dins dels comerciants de Solsona.



Barcelona, i com a hereu el seu fill Caietà, que llavors tindria 27 anys i constava com a “prevere i mestre de capella de la catedral de la ciutat de Solsona”.

Sigui com sigui, les primeres notícies sobre la formació musical inicial de Caietà ens porten a l'any 1775, quan el nostre músic tindria deu anys. Llavors, el dia 8 d'agost, segons Sarret i Arbós<sup>195</sup>, Caietà Mensa començà a vestir la cota de corer de l'església de la Seu de Manresa, com van ratificar les *Resolucions Capitulars*<sup>196</sup>, cosa que difereix en la data -agost, en lloc de setembre- amb el testimoni que ens dona J. M. Vilar:

“Foren ellegits Chorners en primer lloch Cayetano Mensa y en segon lloch â Llorens Besachs”. (Resolucions Capitulars, 08.09.1775)<sup>197</sup>.

El fet que es parli d'un primer i un segon lloc podria suggerir que varen ésser examinats. Aleshores, era mestre d'aquella església, i per tant el seu professor, Joan Petzí; l'organista era el germà del susdit mestre, Ramon Petzí, i el mestre de violí, Josep Capdevila.

Al cap de dos anys aproximadament, el 3 d'agost de 1777, deixà la cota de corer per anar a seguir els estudis de gramàtica<sup>198</sup>, segons una resolució capitular de 16 de setembre de 1777.

Sorprèn observar com Caietà va deixar el seu càrrec com a corer amb tan sols dotze anys, sense haver arribat a gaudir l'últim trimestre de l'any 1777 i, per tant, sense haver estat promocionat al càrrec de segon i primer corer (tan sols va ésser quart i tercer corer, successivament), com era habitual en aquests casos<sup>199</sup>: normalment, si el nou minyó demostrava aptituds, entrava com a quart corer, i a poc a poc, anava ascendint fins a ser primer corer. No obstant això, podem llançar diverses hipòtesis:

-Que el capítol, a la vista del seu aprofitament, com a premi, li hagués permès prendre lliçons de gramàtica, per tal d'afavorir la seva formació, per una possible ordenació eclesiàstica posterior;

<sup>195</sup>-SARRET i ARBÓS, Joaquim: *Fundació de la Capella... op. cit.*

<sup>196</sup>-VILAR TORRENS, Josep M.: “Caietà Mensa, compositor a la Seu de Manresa”, a *Dovella. Revista d'Història i Art del Bages*, núm.IX (Març-Abril, 1983), pp.26-35.

<sup>197</sup>-VILAR, Josep M.: *La música a la Seu de Manresa en el segle XVIII*. Manresa, Centre d'Estudis del Bages, 1990, p.100.

<sup>198</sup> Per *Resolucions del Capítol*, el dia 3 d'agost de 1777, fou elegit corer de la Seu Ventura (o Bonaventura) Dalmau, per haver deixat la cota *Cayetano Mensa*. Aquest Dalmau, fou corer de la Seu del 1778 al 1783, i més tard, primer violí de la capella.

<sup>199</sup> Segons els *Llibres de Quotidianes* de la Seu de Manresa, Caietà Mensa era corer de dita Seu, i se li va pagar la 4ª terça (és a dir, el quart trimestre) de l'any 1775; a l'any 1776, Mensa passà a 3r corer, càrrec que cobrarà fins a la 3ª terça de l'any 1777. Per tant, entrà a la capella a l'any 1775 i en sortí el 1777, però com a 3r corer. No obstant això, Ventura Dalmau entrà a l'any 1777 com a 4t corer: per tant, encara que les Resolucions capitulars ho diguin, sembla que no hauria de substituir Mensa, que ja feia més d'un any que era 3r corer, sinó que hauria de substituir el 4t corer, que era Llorenç Basachs (o Vesachs). (?).

-Que Caietà hagués fet el seu canvi de veu a edat primerenca (però això no sembla molt possible, perquè encara que als dotze anys això pogués succeir, normalment els capítols solien prolongar l'estada dels seus minyons cantors alguns anys més, ja que a aquesta edat els minyons solien trobar-se en el seu millor moment, tant pel desenvolupament dels estudis musicals que havien fet fins llavors, com per la seva potència vocal...);

-Que la seva família, amb certes possibilitats econòmiques, hagués canviat la seva localitat de residència (cosa que desconeixem);

-Que la seva família hagués decidit canviar el lloc de formació del seu fill per un altre de més prestigiós.

En tot cas, no sabem a on va anar a estudiar gramàtica ni a on va ser fins a l'any 1783, en què el trobem ja com a organista de la Catedral de Solsona, ciutat d'on provenia la seva família materna. Pensem que Solsona podia exercir en aquell moment com a focus d'atracció respecte a Manresa; hem de tenir en compte que Solsona era cap de comarca, i tenia seu episcopal (la més propera a Manresa, juntament amb la de Vic). De qualsevol manera, veiem com Caietà Mensa va deixar Manresa als dotze anys per anar a estudiar, i el trobem de nou als divuit anys, ja com a organista d'una catedral.

Sembla que el jove Mensa hauria deixat un bon record del seu pas per Manresa, ja que, el seu antic mestre, Joan Petzí, el va convidar a anar a cantar a Manresa -en el seu cas, des de Solsona-, junt a un altre exdeixeble aventatjat (tots dos exercien en aquells moments d'organistes en altres esglésies): es tractava de J. Vesachs<sup>200</sup>, organista de Sant Llorenç de Morunys. Varen cantar la vigília i el dia de Sant Agustí, i el capítol manresà acordà donar-los la gratificació de £3 15φ.

Hem dit que Mensa actuava com a organista de Solsona el 1783, però es pot suposar que va accedir al càrrec en aquell mateix any, ja que aquella plaça havia quedat vacant recentment, per defunció del seu anterior titular, el mestre de capella i organista, Joan Bellús (†1783).

A Solsona va exercir el càrrec d'organista durant diversos anys, sense que tinguem moltes dades d'aquell període. Mentretant, el jove Mensa continuava desenvolupant el càrrec d'organista a Solsona. Durant els anys 1786 i 1787, el trobem a

---

<sup>200</sup>Hi consten dos corers anomenats "Basachs" (o "Vesachs") a la Seu manresana, els germans Segimon i Llorenç, que coincidiren amb Caietà Mensa com a corers. No obstant això, la inicial "J" no coincideix amb cap dels esmentats, i per tant, no podem concretar quin dels dos va ser l'organista de Sant Llorenç de Morunys (?).

la documentació de Solsona com a “diaca” organista d’aquella seu, que vol dir que, paral·lelament a les seves obligacions com a organista, es trobava fent els estudis eclesiàstics, encaminat cap al sacerdoci. El 1788 i 1789 apareix ja com a “prevere” organista al mateix lloc, i a l’any següent, 1790, trobem que signa les seves obres musicals ja com a “prevere”.

El dia 19 d’agost de 1791, sent a Solsona, renuncià al benefici que, sota l’advocació de Ntra. Sra. la Blanca, tenia a l’església de Sant Miquel Arcàngel de Barcelona, que havia guanyat per oposició al morir l’anterior obtentor, Ramon Milà, mestre de capella de Vilafranca del Penedès. No coneixem, però, la dada de les esmentades oposicions. En tot cas, amb les informacions de què ara dispo, sembla que Mensa va poder compaginar la seva organistia a Solsona, amb el desenvolupament del benefici a la parròquia barcelonina de Sant Miquel Arcàngel<sup>201</sup>, sense que sapiguem quines eren les obligacions d’aquest benefici (sembla que, entre d’altres, residir-hi, és a dir, estar físicament al cor). Tampoc sabem si la plaça barcelonina comportava alguna obligació de caràcter musical, o no. Fos com fos, sembla que, després d’haver oposat i obtingut la plaça, al 1791, hi renuncià, sense que coneguem exactament la raó (ja que esmenta concretament, no tan sols la residència que requeria el benefici, sinó també altres qüestions -que no precisa- que potser podrien ser noves obligacions que no li van interessar).

Vegem concretament aquesta renúncia<sup>202</sup>:

*“Sébase por esta escritura: Como yo Cayetano Mensa, presbytero, organista y maestro de capilla de la santa iglesia de la presente ciudad de Solsona; por quanto precediendo oposición y examen que hize en el canto gregoriano obtuve presentación de beneficio perpétuo, simple, eclesiástico bajo invocación de la Virgen Nra. Sra. vulgamente llamada la Blanca en la parroquial iglesia de san Miquel Arcángel de la ciudad de Barcelona instituido y fundado, vacante por muerte del reverendo Ramon Milà presbítero, su último obtentor; cuia presentación hizieron los reverendos rectores y*

---

<sup>201</sup> L’església de Sant Miquel Arcàngel, anomenada també “del Port”, està situada al barri de la Barceloneta i fou construïda dins el nou barri de Ribera, que va emprendre D. Jaime Miquel de Guzmán, marquès de la Mira, després de la desfeta de 1714, com a sufragània de l’església parroquial de Santa Maria del Mar, amb residència d’un vicari. El dia 20 de setembre de 1755 s’hi traslladà el Santíssim. Més endavant fou parròquia.

<sup>202</sup> PLANES ALBETS, Ramon: “Notes d’Arxiu sobre el botiguer...”, *op. cit.*

*presbíteros beneficiados de la Rda. Comunidad de la predicha parroquial iglesia legítimamente convocados, representando así el rector y Comunidad y en dicho nombre patronos verdaderos, ciertos e indubitados del citado beneficio, mediante escritura que pasó por ante el discreto Joseph Ribas y Granés, notario público de número de Barcelona a veinte y cinco de julio próximo fenezido. Y haviéndome reflexionado sobre la personal residencia que requiere dicho beneficio y sobre otras particulares circunstancias dignas de atenderse, agradezido empero de la benevolencia de dichos señores patronos y dándoles las más repetidas gracias por los buenos oficios me tienen dispensados; de mi grado y espontánea voluntad renuncio, cedo y resigno libre y simplemente a dichos señores patronos los reverendos rectores y presbíteros beneficiados de la referida parroquial iglesia [...]. En cuio testimonio otorgo la presente escritura en dicha ciudad de Solsona a diez y nueve días del mes de agosto del año del nazimientto del Senyor de mil setecientos noventa y uno. Siendo presentes por testigos el bachiller en medicina Antonio Muxí y Juan Casasteva, escriviente, vezinos de Solsona para dichas cosas llamados y tomados”. Cayetano Mensa.*

Aquest benefici<sup>203</sup> de Santa Maria, anomenada la Blanca, de l'església parroquial de Sant Miquel Arcangel, estava fundat per privilegi del Papa Climent XII donat a l'any 1732, i estava agregat al cor ja que com annexe al benefici era “praecentori s chori” (xantre o entonador del cor). La vacant fou el més de juny de 1791, però el nomenament que es va fer a Caietà Mensa fou impugnat per Josep Alda, prevere i beneficiat, potser per això Mensa va renunciar com hem vist abans al dit benefici mentre es tramitava el recurs.

Malgrat aquesta impugnació Caietà Mensa va obtenir el benefici que acceptà el seu procurador, el Rvnt Dr. Domingo Ballesté, prevere, el dia 7 de novembre de 1794 (tres anys després) davant el notari Jacint Bernés, amb el preveres Guillem Contans i Ramon Giralt que feren de testimonis. L'endemà va prendre possessió real davant el Rnt

---

<sup>203</sup> Dades extretes de l'escrit de nomenament. Veure el llibre *Collationum 1790-1794*, volum 147, pp.374-375v, a l'Arxiu Diocesà de Barcelona.

Josep Casas, prevere i beneficiat, fent de testimonis Joan Font, prevere, i Francisco Forés, sabater.

El 1792, tal com he dit al tractar del testament del seu pare, se l'esmenta ja com a prevere i “mestre de capella” de Solsona, sense que sapiguem des de quan ho era (des de la seva presa de possessió com a organista -1783-, encara que no se citi expressament a la documentació, tal com va ser el seu predecessor?; o desenvolupava el càrrec de mestre de capella també, encara que sense tenir-ne la titularitat?)<sup>204</sup>.

De totes les maneres, Mensa va compaginar els càrrecs de mestre de capella i organista de Solsona al menys des de 1792 fins al 1795, data en què va deixar el càrrec d'organista (que fou ocupat per Francisco Balíus). Sembla que a partir d'aquell moment, Mensa va continuar a Solsona desenvolupant tan sols el càrrec de mestre de capella.

Per a la millor documentació de l'activitat de Mensa a la Catedral de Solsona he pogut recopilar una abundant informació sobre les rendes que va guanyar. Vegem ara les rendes agregades a l'ofici d'organista que foren cobrades per Mensa, segons consta al manuscrit número 1418 de l'Arxiu Diocesà de Solsona<sup>205</sup>:

*Any 1783: £13 10φ 4*  
*Any 1784: £30 7φ, i 3 cesters de blat*  
*Any 1785: £35 2φ 8, i 3 cesters de blat*  
*Any 1786: £33 4φ 1, i 3 cesters de blat*  
*Any 1787: £39 8φ 8, i 3 cesters de blat*  
*Any 1788: £38 15φ 3, i 3 cesters de blat*  
*Any 1789: £16 14φ 1, i £33 12φ9.*  
*Any 1790: £91 11φ 5, i 3 cesters de blat*  
*Any 1791: £95 1φ, i 3 cesters de blat*  
*Any 1792: £69, i 3 cesters de blat*  
*Any 1793: £71, i 3 cesters de blat*  
*Any 1794: £70 17φ, i 3 cesters de blat*

Si ens fixem en les dades -veiem com els músics cobraven a l'època no tan sols en metàl·lic sinó també en espècies: blat-, l'any 1789 es va produir, per primera i única vegada, un doble pagament a l'“organista” (i la documentació especifica “Cayetano Mensa”), sense que sapiguem amb certesa en quin concepte se li van adjudicar ambdues quantitats. Potser, ambdues fossin per la seva mateixa funció com a organista (?), potser, per una altra raó: podria ésser que, a partir d'aquella data, hagués ocupat, a més

<sup>204</sup>Un altra possibilitat podria ser que al 1791, quan va renunciar al benefici de Barcelona, fos precisament perquè va adquirir les obligacions de mestre de capella de Solsona... (?).

<sup>205</sup>Sèrie 22, Carpeta número 225. Arxiu Diocesà de la Catedral de Solsona. [Agraeixo a Mn. Enric Bartrina, responsable de l'Arxiu de Solsona, les facilitats que m'ha donat per consultar la documentació, així com també les explicacions sobre la música a la catedral de Solsona].

de ser l'organista, el càrrec de mestre de capella? Sorprèn, no obstant això, veure que ambdues quantitats són elevades, el que faria descartar la hipòtesi que un dels dos pagaments fos d'alguna despesa endarrerida.

Sigui com sigui, novament sorprèn el fort increment de l'import rebut amb posterioritat (és a dir, a partir del 1790), quan la quantitat duplica la de l'any anterior, però quasi triplica la que venia cobrant en els anys anteriors al 1789. Ara, si ens fixem que a l'any 1783 va morir Joan Bellús (l'anterior organista de Solsona -i mestre de capella al mateix temps-), i que cobrava £31 4φ 6 (és a dir, 31 lliures, 4 sous i 6 diners, a més de 3 cesters de blat), hem d'observar que quan Mensa agafa el càrrec d'organista a l'any següent, va cobrar pràcticament la mateixa quantitat. Voldria dir això que, malgrat que únicament s'especifici a la documentació "organista", Mensa també feia de mestre de capella? Potser sí. I si a partir d'això considerem l'increment de l'any 1789-90 i següents, això ens conduiria a aventurar una altra hipòtesi: que a més de cobrar pels seus càrrecs musicals, ho fes també per altres conceptes, potser no relacionats amb la música. En aquest sentit, disposem d'altres dades: l'any 1790, el manuscrit núm.1418 de la seu solsonina (titulat "Rentas agregadas a los Oficios de Organista y Sustentores"), registra, just abans del seu pagament, el següent [les negretes són meves]:

*"Comptes donats per Cayetano Mensa, Pbre. y Organista, com a Procurador del Iltre. Dr. Joseph Sallarés, Canonge y Administrador elegit per lo Iltre. Capitol de la present ciutat, dels reddits y fruits de alguns Beneficis incongruos suprimits Estinguits y applicats al Org.ta y dos sustentors de la present Cathedral, tan del que ha cobrat com del que ha pagat en lo pnt. añ de 1790. [...] Al organista... £91 11φ 5, i 3 cesters de blat".*

Potser, doncs, l'increment produït a partir de llavors era degut a una nova tasca de Mensa "com a procurador", tasca que continua registrant-se a la documentació fins a l'any 1795, quan Mensa ja no va ser citat mai més com a organista, ja que, en el seu lloc apareix ara Francisco Balús (citats com a "organista y clérigo" amb una renda de £71 19φ 3). Des de l'esmentat any 1795, sembla, doncs, que Mensa va quedar solament com a mestre de capella a la mateixa catedral.

Des de l'any 1794, la capella de música de la seu solsonina es va veure afectada per canvis importants, possiblement motivats per l'entrada d'un nou organista -Balíus-, i la consegüent separació dels dos càrrecs, de mestre de capella -Mensa-, i d'organista -Balíus. Possiblement això va motivar (el mateix any 1794, i després de tants anys d'ocupar els dos càrrec la mateixa persona) la necessitat de delimitar les funcions específiques de cada càrrec, que es van registrar documentalment<sup>206</sup>, amb l'anotació de les quantitats que havien de percebre l'organista i el mestre de capella respectivament, així com també les seves obligacions.

Malgrat que aquest escrit està signat per Francisco Balíus<sup>207</sup>, el transcrit complet, ja que crec que aquesta informació és important per les dades que dóna (salaris, deures i drets, inventari d'instruments que té la capella, quins dies ha de cantar, etc.), ja que cal no oblidar que el mateix Mensa va exercir aquest càrrec d'organista just abans (i per tant, les obligacions de l'organista haurien de ser pràcticament les mateixes), i cal adonar-se de la importància de Solsona i de la catedral i, per tant, dels seus càrrecs musicals. [Les negretes són meves]:

*Estat dels **reddits** que percebeixen lo Mestre de Capella, y Organista de la Igl.a Cath.l de Solsona, y de las Obligacions que quiscun de ells deu cumplir per raho de dits dos Oficis, firmat de orde del Capitol en Novembre de 1794.*

<i>P.o las Distribuciones quotidianas de la Residencia que al present sens las Missas de taula poden computarse en...</i>	£110 φ
<b>It la Comunitat dona al M.e de Capella lo salari an.l de...</b>	<b>£3 φ</b>
<i>It lo Capitol dona de salari annual al Organista...</i>	£14 10φ
<i>It la Comunitat dona de salari annual al Organista...</i>	£12 φ
<i>It cobra lo Organista lo Censal del Orgue de pensio...</i>	£8 8φ
<i>It percebex lo Organista la tercera part de la renda dels Benef.is units al pnt computada en...</i>	£100 φ
<i>It per la part de d.a renda 3 Cesters de Blat, y per ells...</i>	£12 φ
<i>It la Admin.o del Claustro per <b>cantar y tocar en las Missas de la M.e de Deu, Goigs, y Festas</b> al pnt dona...</i>	£56 φ
<i>It lo M.e de Capella per la part doble de las funcions De Cap.a (com a org.ta tindria la mitat) acostuma tenir...</i>	£30 φ
	£345 18φ
<i>It cumplint exactament lo M.e de Capella las suas obligacions, y esmerantse en fer ab lluiment las funcions, promouer la Capella, y ensenyar als Escholans, lo Capitol acostuma donarli de gratificacio...</i>	£25
<b>It dient Missa percebexen las C.ts de las Missas de taula que importaran unas...</b>	£45
<b>It â mes del dit entran com los demès Residents en</b>	
<i>lo adventici de tandas de Cossos y Albats, y lo Org.ta tè lo que donan per <b>tocar lo Orgue en los Bateigs, y Missas de Albats.</b></i>	

<sup>206</sup> Sèrie 22, carpeta número 225. Arxiu Diocesà de la Catedral de Solsona.

<sup>207</sup> En referència a aquest músic hi ha més informació en la biografia de Jaume Balíus.

## Obligacions del Mestre de Capella

*P.o à mes del cuidado en general de tot lo pertanyent à la Capella de Musica, tè obligacio tots los dias que no sian festa, de **ensenyar dos horas de solfa y cant**, y tenir estudi obert per tots los Escolans de la Igl.a que voldrà apendrer de solfa, y per alguns altres Minyons dels quals fassa judici lo Mestre que podràn aprofitar per la Cap.a*

*It deurà encarregar-se ab **Inventari y respondrer dels Instrum.ts** de Musica que tindrà la Obra, los quals al present son: **un Contrabaix, dos Violas, dos Trompas, dos Fagots, tres Obuesos, y dos Violins.***

*It deurà **cantar ab tota la Musica** en las primeras y segonas vespres y Missa Mayor dels Reys, Dijous S.t, las dos Pascuas de Resurreccio y Pentecostes, Corpus, Assumpta, y Concepcio de Ntra S.ra, y Nadal; y **ab solas veus** la Missa Major dels dias de Capdeany, Purificacio de Ntra S.ra , S.t Pere, S.t Augstí, Tots S.ts, y Dedicacio de la Iglesia Cathedral.*

*It deurà **cantar à cant de Orgue** lo Hymne de Passió quant en las Vespres se descubrex la Vera Creu; los dos Passios del Diumenge de Rams y Divendres Sant; com y tambe, todas las Lamentacions y Misereres dels Fasols, y si las Confrarias pagan en las Professons de Semmana S.ta.*

*It deurà cantar sempre que se **viaticarà** solemnem.t à algun S.or Capitular, y axis matex en lo **enterro dels S.ors Capitulars** deurà cantar quant se porta lo cadaver à la Iglesia, y en la Missa, revent per estas funcions lo que li donaràn.*

*It deurà tambe cantar en aquells **enterros dels Pobres del Hospital** als que assistirà lo Ill.e Capitol.*

*It **no podrà cantar en la Iglesia Lletres, ni Cansons profanas, ni ambiguas; ni assistir à Comedias, ò altres representacions sens expressa llicencia del S.or Cabiscol, ò del Capitol.***

*It deurà **cuidar ab especialitat dels Escolans del Altar Major** que se apliquian y aprofitian en lo estudi, vajan limpios, y prengan bons costums, ensenyantlos lo que deuen fer; y no permetrà que en las horas de estudi lo Sagristà, ò Sotasagristà los ocupa en cosas que no sian del carrech de Escolà.*

*It **quant haurà de entrar algun Escolà de nou, informarà al S.or Cabiscol** dels Minyons que tè en son estudi, pera determinar ab son beneplacit aquell que atesas las circumstancias de veu, talent, y aplicació sia mes proporcionat per Escolà; y axis matex quant algú pretenga entrar à la Capella, no podrà admetrerlo sens la expressa aprobacio de dit S.or Cabiscol; al qual deurà tambe recorre en cas que algun dels oficials de la Capella no vulla cumplir sa oblig.o.*

*It no podrà ausentarse de la Ciutat, ni faltar al estudi sens llicencia del S.or Cabiscol; ni en lo pertanyent à son ofici reconexerà altres superior que lo Capitol, al qual deurà obehir en tot lo que disposia y associarlo sempre que sia avisat com à altre dels oficials de Cap.l.*

*It en lo Chor, majorment en los dias de reso propri, **durà ajudar als Sustentors**; y en lo cas de falta de estos, ò que altrament sia menester, deurà fer de Sustentor, y generalm.t tot lo que li serà manat per lo Capitol.*

*Finalm.t pagantli lo salari corresponent durà **cantar las Missas que fa cantar la Administracio del Claustro**, y las funcions que demanien la devocio dels particulars, prechint (si es menester) la llicencia corresponent.*

## Obligacions de l'Organista

*P.o deurà **tocar lo Orgue** tots los dias Doibles, Octavas Majors de Ntra S.ra, de S.t Agusti, Dedicació de la Iglesia, y sempre que se dega tocar, com tambe si lo Capitol feya alguna festa particular, ò manàs tocar; y **no podrà encomanar lo Orgue à ningú sens lo beneplacit del S.or Cabiscol.***

*It deurà **ensenyar de Orgue à un ò dos Minyons** de aquells que servexen à la iglesia y Capitol, los que lo M.e de Capella dirà son bons per axo.*

*It deurà **acompanyar ab Orgue, ò ab altre Instrument** sempre que lo mestre de Capella cantarà, tan en la Iglesia, com fora de ella, ab la deferencia, que si se canta per lo Capitol, no puga demanar paga, y si per altra, dega tocar pagantli lo salari corresponent.*

*It sempre que lo mestre voldrà fer alguna prova, dega **anarhi** essent avisat.*



*It no podrà tenir estudi pera ensenyar de solfa â ningù sens lo consentiment del Mestre, ni posarse en res que toquia al Mestre, â menor que aquest li demania per favor que ho fassa.*

*It no podrà en la iglesia y Officis divinos tocar contradansa, consons ô tacatas profanas ê indecents ô puerils, sino cosas serias modestas y graves corresponents â la magestat del santuari, y gravedad de una Cathedral.*

*It no podrà ausentarse de la Ciutat, ni faltar al temps de tocar lo [...] que sens llicencia del S.or Cabiscol; ni en lo pertanyent â son ofici reconexerâ altre Superior que lo Capitol, al qual deurà obehir en tot lo que disposia, y asociarlo sempre que sia avisat com â Oficial de Cap.l.*

*It deurà assistir als Combregans y Enterros dels S.ors Capitulars com lo Mestre de Capella; y en las horas de Chor quant no estiga ocupat en lo Orgue, deurà ajudar als Sustentors, y si es menester en defecte dels propis Sustentors, ô que altrament li mania lo Capitol, durâ igualm.t que lo Mestre, fer de Sustentor.*

*Finalm.t paganli son salari deurà tocar lo Orgue en las Missas y goigs que se cantan â Ntra S.ra del Claustro, y demes funcions que se fassan en la Iglesia, ô fora de ella, obtinguda (si es menester) la llicencia corresponent.*

*Tant lo mestre de Capella, com lo organista, en son ingrès deuràn firmarse en est paper pera enterarse de las oblig.s de son respectiu empleo.*

*[signat] Fran .co Badius Clergue*

Aquesta especificació ens dóna tot tipus de detalls relacionats amb les activitats dels principals càrrecs musicals eclesiàstics, des de les seves obligacions més purament professionals (quins dies havien d'actuar, i quins no; com, i amb qui), fins a les més "personals" (tenir cura de l'educació i bons costums dels escolans i minyons), passant fins i tot per les més "humiliants" -almenys vistes des de la perspectiva actual- (tals com estar sempre subjectes a l'autoritat del capítol i no poder fer quasi res sense el seu permís, o substituir els sotsxantres sempre que fos necessari, "i generalment, tot lo que li serà manat per lo capítol"), incloent-hi les restriccions i censura respecte al contingut i repertori purament musical i, per tant, amb allò relacionat directament a les seves competències (no podien cantar a l'església "lletres, ni cançons profanes, ni ambigües, ni assistir a comèdies o altres representacions", ni tampoc podien "tocar contradanses, cançons o toccatas profanes i indecents, o puerils").

Per altra banda, veiem com Francisco Badius apareix a la documentació solsonina com a organista, però poc després signa en solitari les obligacions tant del mestre de capella com de l'organista. Potser feia ocasionalment les funcions pròpies del mestre o actuava com a mestre suplent, substituït o mestre segon? El cas és que el trobem a l'any 1795 esmentat com a "mestre de capella" de la catedral solsonina, amb ocasió d'haver oposat al magisteri de la Catedral de Granada, com consta a la llista dels dinou opositors a la plaça granadina, que no va obtenir:

*1 Manuel Quijano, músico de la catedral de León;*

*2 Nicolás Zabala, maestro de capilla del Salvador de Sevilla;*

*3 Francisco Javier Cabo, organista de la catedral de Orihuela;*

- 4 José Vico Catalán, músico de la catedral de Orihuela;  
 5 José Aleixandre, músico de la catedral de Orihuela;  
 6 Dionisio Rodríguez Lloberas, maestro de capilla del Salvador de Granada;  
**7 Francisco Balius, maestro de capilla de la catedral de Solsona;**  
 8 Carlos Baguer, organista de la catedral de Barcelona;  
 9 José Quiroga, racionero maestro de capilla de la catedral de Orense;  
 10 Francisco Bernal, músico de la catedral de Coria;  
 11 Antonio Elías, músico en Barcelona (sic.);  
 12 José Samaranch Ramoneda, maestro de capilla de la colegiata de Lorca;  
 13 Melchor Juncá, racionero maestro de capilla de la catedral de Tarragona;  
 14 José Cortasa Rivas, racionero maestro de capilla de la colegiata de Talavera de la Reina;  
 15 José Cos García, primer tenor de la catedral de Santiago;  
 16 Vicente Fernández, maestro de capilla de la colegiata de Alfaro;  
 17 Miguel Jurado, maestro de capilla de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de Cádiz;  
 18 Vicente Palacios, maestro de capilla de la catedral de Albarracín;  
 19 Juan Ortega Beltrán, maestro de capilla de la catedral de Baeza<sup>208</sup>.

Com també el veurem citat com a mestre de Solsona, alguns anys després (el 1807), i per dues vegades, quan va opositar, ambdues vegades sense èxit, al magisteri de la Catedral de Málaga i a l'organistia de la Catedral de Granada<sup>209</sup>.

Paral·lelament a tot això, cal remarcar que durant l'època d'activitat de Mensa a la seu solsonina, la seva capella de música disposava ben bé d'una categoria catedralícia, com ho podem veure a partir dels instruments de què disposava l'Obra de la seu (dos violins, dues violes, un contrabaix, tres oboès, dos fagots i dues trompes), independentment dels instruments (de fora) que poguessin aportar els propis músics. Del període d'activitat musical de Mensa a la catedral solsonina, disposem d'algunes informacions d'interès. Per exemple, quan a l'any 1791 el músic Josef Castelló, "acólito e individuo de la capilla de músicos" catedralícia, va presentar un memorial al degà del seu capítol, sol·licitant un càrrec de sagristà així com el títol corresponent a l'activitat que ja venia desenvolupant des de feia temps com a músic de "varios instrumentos de boca, y señaladamente el de obue, trompa, y bajón". Consta, al peu del mateix

<sup>208</sup> -LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*. Tomo I. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991. pp.146. Segons una "Razón de los opositores al magisterio de capilla de la santa iglesia de Granada y expresión del número bajo del cual se distinguen", Francisco Balius constava com a "acólito, maestro de capilla de la catedral de Solsona, cuyas obras se recibieron en el correo del sábado, 13 de febrero de 1796". [Per a la cita concreta, veure el volum III de l'obra esmentada, p.179].

<sup>209</sup> A la seu de Málaga, va opositar (molt possiblement entre febrer i abril de 1807) amb els següents aspirants: 1. Joan Bros, mestre de capella de la catedral de León; 2. Luis Blasco, mestre de la catedral de Zamora; 3. Vicente Palacios, mestre de la metropolitana de Granada; **4. Francisco Balius, mestre de Solsona;** 5. Rafael Compta, mestre de Girona; 6. Dionisio Rodríguez, mestre de la Col·legial de Castellar de San Esteban; 7. Antonio Cantero, mestre de la Col·legial d'Úbeda; 8. Luis Rodríguez Infante, mestre dels "seises" de la Metropolitana de Sevilla; 9. Fernando Haykwens, mestre de la catedral de Valladolid; 10. José Morata, mestre de la Col·legiata de San Felipe; 11. Vicente Fernández, mestre del Pilar de Zaragoza; i 12. Francisco Molle, antic mestre de la catedral de Ceuta. Mentre que a la seu granadina, ho va fer l'octubre de 1807, amb els següents contrincants: 1. Francisco José Roure, organista de la Catedral de Segovia; 2. Francisco Balius, mestre de capella de la Catedral de Solsona; 3. Blas María de Villalba, organista de la Reial Capella de la ciutat de Sevilla; i 4. Manuel Pineda, organista de Marchena.

document<sup>210</sup>, que el dia 5 de juny de 1791 se li va fer el nomenament en forma de segon oboè i de sots-sagristà.

Una altra informació en aquest sentit, és el memorial presentat per l'acòlit solsoní Juan Canal i Pla, oferint-se per continuar desenvolupant les seves funcions anteriors com a cantor, i a més per tocar la trompa. Així, va sol·licitar nomenament perpetu amb títol de primera trompa, com així consta (en el mateix document, al marge). Se'l va nomenar el 5 de març de 1792.

Seguint amb les activitats de Caietà Mensa, hem vist ja com l'any 1791 va renunciar al benefici que tenia a l'església de Sant Miquel Arcàngel de Barcelona.

Malgrat això, i pel que fa a la seva relació amb l'esmentada parròquia barcelonina, encara puc afegir noves informacions: Rafel d'Amat i de Cortada, Baró de Maldà, en el seu cèlebre diari titulat *Calaix de Sastre*, anota que el dia 18 de juliol de 1798, va formar part del jurat de les oposicions d'orgue -sembla que molt disputades- a l'església parroquial de Sant Miquel, a la qual es va presentar el Rnt. Caietà Mensa, i mossèn Josep Valls, que ja eren beneficiats de la mateixa església. La plaça d'organista i "decano", com diu el Baró de Maldà<sup>211</sup>, de la parroquial església de Sant Miquel Arcàngel, al barri de la Barceloneta, era ocupada per mossèn Josep Tomàs, que va morir l'onze de juny de 1798<sup>212</sup>:

*"[...] Aquesta tarda s'han començades les oposicions d'orgue en la parroquial iglésia de Sant Miquel, de la present ciutat, sent examinadors los reverends mossèn Caietano Mensa i mossèn Josep Valls, beneficiats de la mateixa iglésia. Luego de plantats los edictes se firmaren set opositors, però est número s'ha rebaixat a tres. Retirant-se los demás de l'oposició per haver pressentit se donaria lo benefici a un tal Joan Vernet [...]. Veurem, finides les oposicions, en què parará la dansa, i sobre qui recaurà l'elecció que fóra millor se fes sens estrèpit. [...]"*

El mateix Baró de Maldà, el dia 27 de juliol anota el desenllaç de les oposicions a organista<sup>213</sup>:

<sup>210</sup> Sèrie 22, carpeta número 225. [Document sense signatura]. Arxiu Diocesà de la Catedral de Solsona.

<sup>211</sup> -BARÓ DE MALDÀ: *Calaix de Sastre. IV. 1798-1799*. Barcelona, Curial, "Biblioteca Torres Amat", 1990, p.60.

<sup>212</sup> -BARÓ DE MALDÀ: *Calaix de Sastre... Op. cit.*, p.68.

<sup>213</sup> -BARÓ DE MALDÀ: *Calaix de Sastre... Op. cit.*, p.71.

*“[...] Finides ja les oposicions d’orgue en la parroquial  
iglésia de Sant Miquel Arcàncel, de la present ciutat, ha quedat elegit  
organista Joan Vernet, clergue, nebot de mossèn Domingo Vernet,  
pbr., capellaniu del Pi; ab qual títol, sent-ne veneficiat, se podrà  
ordenar lo referit Joan Vernet.[...]”.*

Per tant, observem que Mensa no passà les oposicions d’organista de l’església de Sant Miquel de Barcelona. No obstant això, el Baró de Maldà es refereix a ell com a beneficiat de l’esmentada església, encara que, pel que hem vist abans, havia renunciat feia set anys.

Tot i la seva renúncia al benefici de l’església parroquial de Sant Miquel de Barcelona -que va fer l’any 1791- i malgrat no haver passat les oposicions d’organista -1798-, sembla que hagués pogut continuar vinculat a l’església, i potser amb certes personalitats de Barcelona al voltant del Baró de Maldà. Són moltes les ocasions que trobem Mensa relacionat amb la ciutat de Barcelona: recordem també, que tenia un germà, Simó, que vivia a Barcelona quan va morir el seu pare, al 1793. A més, trobem una altra anotació del Baró de Maldà (del 13 de desembre de 1798), que es refereix als tres dies de festa amb motiu de les noces d’un familiar seu, on hi esmenta Mensa<sup>214</sup>:

*“[...] Entraren l’Excm. General al davant, ab los parells de  
núvies i nuvis, senyories de primera classe, parentiu «Amat»,  
capellans: mossèn Josep Cellers, doctor Joan Güell, dels del refresc  
i del sopar en taula; mossèn Caietano Mensa i doctor Josep Cases,  
pbros., comunitaris de Sant Miquel, per donar l’enhonorabona -i ab  
molta expressió est últim- com a mon company de passeig.[...]”.*

Des d’aquest any 1798 (en què semblava estar entre Solsona i Barcelona), i fins al 1809 que el tornem a trobar per ocupar el càrrec de mestre de capella de la Seu de Manresa, es perd la pista de Mensa. Sorpren novament, que el 1805 aparegui a la documentació com a xantre a Sant Miquel de Barcelona, quan vèiem anys enrere que havia renunciat a aquell benefici. Ens ho explica amb la total familiaritat donada per la proximitat temporal el Baró de Maldà:

---

<sup>214</sup> -BARÓ DE MALDÀ: *Calaix de Sastre.IV.1798-1799*. “Biblioteca Torres Amat”. Barcelona, Curial, 1990, p.134.

*“[...] segons ahir digué mossèn Caietano Mensa, presbítero, xantre, comunitari de Sant Miquel, que ho preguntà a un subjecte dels de la junta de dita Real Casa [...]”<sup>215</sup>.*

Va ser a Manresa des de 1809 (quan va morir el 3 de febrer de 1809 el seu antecessor, Joan Petzí, de qui havia estat deixeble), fins al 1845<sup>216</sup>.

J. Sarret i Arbós ens explica com va arribar a la capital del Bages<sup>217</sup>:

[P.17B:] *“[...] acabada la carrera eclesiàstica i després que fou ordenat, vingué a Manresa i demanà a l'Iltre. Capítol que havent-hi plaça de Mestre de Capella vacant, per mort del Rnt. Joan Patzí, fos servir admetre'l per a exercir el dit càrrec. I l'Iltre. Capítol considerant ser apte per desempenyar dita feina, el dia 3 de febrer de l'any 1809, resolgué nombrar Mestre de Capella al Rnt. Mensa, amb totes les obligacions, emoluments, obvencions i retribucions [p.17C:] donades als seus antecessors, i al mateix temps augmentar-li el salari que fixà la Concòrdia fins a £100 quiscún any”.*

Les informacions documentals disponibles sobre Mensa a Manresa resulten esporàdiques en el temps. Al 1813, la confraria de les "Santes Ànimes" li va pagar, com a mestre de capella de la Seu, £26 5φ, “per la música del Novenari i la Comunió”, cosa que indica que les confraries podien pagar directament la música en les seves festes o celebracions particulars.

A partir de llavors, l'activitat de Mensa sembla entrar en una fase de “normalitat”, i per això molt possiblement només apareix a la documentació molt esporàdicament. A l'any 1819, Mensa va presentar un memorial al seu capítol per tal d'obtenir un benefici (fundat a l'altar de Sant Bartomeu, l'any 1527 per Francesch Janer o Joncar, a la mateixa església de la Seu de Manresa), i així poder entrar a residir en el cor. Fou admès a la susdita residència del cor el 15 de maig d'aquell any.

També es va preocupar per afavorir l'església de la Seu, com quan va dotar una fundació de quatre aniversaris, cada any, que va admetre el capítol en data 6 de

<sup>215</sup> -BARÓ DE MALDÀ: *Calaix de Sastre. VII. 1804-1807*. Barcelona, Curial, “Biblioteca Torres Amat”, 1994, p.82.

<sup>216</sup> *Vid.*: -VILAR, Josep M.: *La música a la Seu de Manresa en el segle XVIII*. Manresa, Centre d'Estudis del Bages, 1990, pp.5, 12, 30, 36, 62, 64, 98, 100, 101, 106, 108, 109, 130, 142, 159, 164, 168, 171 i 172.

<sup>217</sup> -SARRET i ARBÓS, Joaquim: *Fundació de la Capella... op. cit.*

novembre de l'any 1829. Segons Sarret i Arbós -que ens parla cap al començament del segle vint-, Caietà Mensa:

*“[...] estimava tant a la Capella de Música que ell dirigia i vetllava tant pel seu lluïment i prosperitat, que deixà a l'arxiu de la mateixa, molta part de les seves obres musicals, de les quals encara avui dia se'n canten algunes de molt bon gust i mèrit artístic, principalment les misses dels tercers diumenges de cada mes, en que es fa la funció de la Confraria de la Minerva”<sup>218</sup>.*

Per Sarret, Caietà Mensa fou bon mestre i cèlebre compositor, que va fer algunes “deixes” a l'Hospital i a la confraria dels Tremendos, a la qual regalà la relíquia de la Santa Creu, perquè volia que totes les funcions que celebressin aquestes institucions se servissin de la música de la capella.

A l'any 1833, trobant-se ja delicat de salut, Mensa va manifestar al seu capítol que ell renunciaria el càrrec si es trobava una persona idònia per governar la capella. El dia 7 de juny del mateix any, el capítol va resoldre practicar algunes diligències per trobar la persona idònia per alleugerir el Rnt. Mensa de “la fatiga del mestrat dels nois corers”<sup>219</sup>.

Mensa deixà part dels seus béns a l'Hospital de Manresa -de pobres malalts en aquella època-, i en memòria seva fou col·locat el seu retrat a la sala anomenada “de Protectors”, on es guardà el seu retrat durant anys. No obstant això, aquest retrat de protector es conserva des de fa uns anys al Museu Comarcal de Manresa.

Caietà Mensa fou el màxim responsable de la capella de música de la Seu de Manresa del 1809 al 1845 (data de la seva mort). Durant aquests trenta-sis anys de magisteri a Manresa foren molts els deixebles que varen aprendre amb ell. Entre els més destacats, és necessari citar el “manresà il·lustre” Magí Pontí (\*1815; +1881), que va rebre les seves primeres nocions de música de Mensa, entre 1825 i 1826, abans d'ingressar a l'Escolania del Monestir de Montserrat<sup>220</sup>.

La seva partida de defunció, ocorreguda el 25 de setembre de l'any 1845, diu:

---

<sup>218</sup> -SARRET i ARBÓS, Joaquim: *Fundació de la Capella... op. cit.*

<sup>219</sup> -SARRET i ARBÓS, Joaquim: *Fundació de la Capella... op. cit.*

<sup>220</sup> Magí Pontí Ferrer va ésser organista de Sant Cugat del Vallès; al 1833 va ocupar el càrrec d'organista de la Catedral de Lleida, i al 1871 el de mestre de capella de la mateixa Catedral de Lleida. Al 1900, a l'Ajuntament de Manresa se li tributà un homenatge i se'l va incorporar a la Galeria de Manresans Il·lustres.

*“Dia 25 de setembre de l'any 1845, rebuts els Sants Sagraments, morí de edat vuitanta anys el Rnt. Gaetano Mensa, prevere, beneficiant i Mestre de Capella de la Seu de Manresa, natural d'aquesta ciutat. En el dia vint-i-set de dits, fou sepultat en el cementiri de Manresa, d'enterro present de tres oficis, feu testament en poder de Josep Mandres, notari”<sup>221</sup>.*

\*\*\*\*

\*\*



Retrat de Caietà Mensa i Grau, al Museu Comarcal de Manresa

---

<sup>221</sup> *Llibre d'Òbits de 1833 a 1849. Arxiu Parroquial de la Seu de Manresa.*

Pel que fa a les seves composicions podem dir que han estat moltes. Va ser un compositor prolífic si tenim en compte la quantitat d'obres que es conserven a l'Arxiu de manuscrits musicals de la Seu de Manresa i a l'Arxiu Històric Comarcal de Manresa<sup>222</sup>. Moltes d'elles estan datades abans del 1809 (data que entrà com a mestre de capella de la Seu de Manresa); per tant, es conserven obres seves des del 1783 -que començà com a organista a Solsona-, fins a la seva mort, és a dir, que la seva producció s'esten al llarg de seixanta-dos anys.

Segons D. Codina<sup>223</sup>, ha deixat a Manresa moltes obres escrites pertanyents al període solsoní; obres que s'han interpretat a la Seu de Manresa fins a la segona dècada del segle XX, senyal de la bona acollida que la seva música va tenir en els estaments eclesiàstics de la capital del Bages. Els gèneres que conreà són: Responsoris, Motets, Misses, Absoltes (Responsoris de Difunts), i Passions, amb el text en llatí; i Coples, Goigs, Rosaris i Trisagis amb el text en català o castellà.

En les fitxes catalogràfiques fetes per J. M. Vilar a l'Arxiu de manuscrits musicals de la Seu, d'un total de setanta obres conservades de Mensa (malgrat que algunes d'elles no indiquen el nom del compositor, i encara que en desconeixem la raó, Vilar les hi ha atribuït -?-), la primera obra datada és de l'any 1782<sup>224</sup>.

Després de les meves recerques sobre les fonts conservades d'aquest autor hem de concloure, doncs, que la major part de les seves composicions es troben a l'Arxiu de manuscrits musicals de la Seu de Manresa. Estan datades des del 1782 en endavant, i sembla, pel que he pogut esbrinar directament, que no n'hi ha cap a l'arxiu musical de la Catedral de Solsona.

Deixà un abundant repertori, en el qual figuren nombrosos "villancets" escrits per ser interpretats a Solsona, durant la seva estada allà, i que posteriorment foren adaptats a Manresa amb un altre text per ser interpretats en les festivitats més importants de la devoció ciutadana.

Resulta interessant anotar que l'època que li va tocar viure a C. Mensa a la seva arribada a Manresa va coincidir amb els anys més durs de la "Guerra del Francès", que

---

<sup>222</sup> Segons Vilar, Josep M. "Arxius Musicals a Catalunya (II), a *Revista Musical Catalana*, 42 (1988), p.34. En aquest article no s'especifica la quantitat ni el tipus d'obra; a més, malgrat haver-hi anat personalment no les he pogut consultar.

<sup>223</sup> Veure: -CODINA, Daniel: "La música vocal d'església en el classicisme", a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. II Barroc i Classicisme*. Barcelona, Edicions 62, 1999, p.148.

<sup>224</sup> -VILAR, Josep M.: "Una simfonia de Haydn a l'Arxiu de la Seu de Manresa", a *Recerca Musicològica*, IV (1984), pp.127-176. [Per a la cita concreta p.137].



precisament a Manresa va tenir una especial virulència, tant humana, com social i econòmica. Potser a causa de la situació bèl·lica, l'actitud dels manresans i de la seva església va ésser una mica més "continguda". I potser també per això no es conserva cap composició del mestre de capella Mensa datada específicament durant el període de guerra (1808-1812), i encara més, de postguerra: la primera composició seva, expressament datada, és de l'any 1818. Vol dir això que no va compondre -com l'obligava el seu càrrec- durant tots aquests anys? No ho sabem pas. Però, en tot cas, la seva amplíssima producció posterior, sembla suggerir (com en altres casos similars d'aquells anys a tota la península), que el mestre es va veure, en certa manera, obligat a proveir la seva església de tot un repertori nou per cobrir complidament, amb la música corresponent, les funcions diàries del seu capítol -potser perquè una bona part del repertori anterior es va cremar, llençar...- (?).

Per altra banda, no tot va ser negatiu. Durant el llarg període de l'activitat musical manresana de Mensa, es van recopilar sota el seu mestratge a l'arxiu musical, obres de Franz Joseph Haydn, i d'altres dels músics catalans de més anomenada al seu moment i d'èpoques anteriors, com Balús, Bros, Juncà, Lleis, Olivellas, Teixidor, Prenafeta, Espona, Queralt, Baguer, etc.<sup>225</sup>.

\* \*  
\*

Tenint en compte totes les informacions obtingudes, podem dir que Caietà Mensa va ser un músic i compositor que, pel que sabem fins ara, es va moure sempre dins de l'àmbit català: principalment, entre Barcelona, Solsona i Manresa.

Procedia d'una família adinerada -el seu pare era comerciant, i el va fer hereu-; es va relacionar amb personalitats rellevants de la vida social barcelonina, a l'entorn del Baró de Maldà; i durant la seva estada a Manresa va fer importants donatius, tant a l'hospital de la ciutat com a algunes confraries i, sobretot, a l'església de la Seu, per la qual va instituir diferents fundacions. Per la seva protecció econòmica, l'Hospital de Manresa va encarregar un retrat seu, com a benefactor, que encara es conserva.

---

<sup>225</sup> Cfr.: -VILAR, Josep M.: "Una simfonia de Haydn...", *op. cit.*, pp.127-176. [Veure concretament, p.137].

Sobre la seva trajectòria musical, coneixem el seu primer mestre -Joan Petzí- i també observem que va passar per diferents càrrecs musicals, des de corer, a organista i mestre de capella. Com a mestre, va desenvolupar el principal càrrec de l'església de Manresa durant trenta-sis anys, fins a la seva mort. Pel que coneixem fins ara, la seva abundant producció musical, totalment manuscrita i inèdita, es troba íntegrament a Manresa. El repertori per ell treballat abarca des de les composicions per a l'ofici diví (peces del propi i de l'ordinari de la missa) i d'obres soltes en llatí (motets, salms, antifones, trisagis...), fins a les composicions musicals per a les funcions no específicament litúrgiques (tals com villancets, rosaris, goigs, etc.), ja estiguin escrites en castellà o en català. Presenten habitualment un repartiment per a no moltes veus (per a 4 veus en molts casos), i amb la presència freqüent d'instruments d'arc (violins i baix), oboès i trompes (també hi poden aparèixer algunes vegades el fagot o els clarinets), més l'acompanyament preceptiu .

Per la meua banda, he pogut transcriure dues de les seves obres conservades, la seqüència *Stabat Mater*, a 4 veus, amb violins, trompes i oboès, datada el 1788 (E: MAN, Ms.541), i el responsori de difunts *Libera me, Domine*, a 4 veus i acompanyament, datat a l'any 1792 (E: MAN, Ms.644-4). Ambdues obres corresponen a la seva època d'organista (la primera) i d'organista i mestre de capella (la segona) de la catedral de Solsona, encara que es troben a l'Arxiu de manuscrits musicals de la Seu de Manresa (possiblement Mensa s'hauria emportat tota o una bona part de la seva producció des de Solsona fins al seu nou destí professional a Manresa).

\* \*

\*

### **PRODUCCIÓ MUSICAL**<sup>226</sup>

#### **Partitures manuscrites conservades**<sup>227</sup>:

##### **Misses:**

. *Misa*, 3V, ac;

. *Misa*, 3V, vns, tps, ac, 1824;

<sup>226</sup> Totes les obres es conserven a Manresa. (E: *MAs* = Manresa, Arxiu de Manuscrits Musicals de la Seu de Manresa; E: *Mah* = Manresa, Arxiu Històric de la ciutat de Manresa).

<sup>227</sup> Veure: -VILAR TORRENS, Josep M.: "Mensa Grau, Caietà", a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volum 7. Madrid, SGAE, 2000, pp.454-455. [El catàleg aquí donat respon al de l'esmentat article de Vilar, encara que moltes vegades no és possible diferenciar unes composicions d'altres, comprendre les abreviatures utilitzades o saber quin és l'arxiu concret on es troben les composicions anotades].

- . *Misa*, 5V, ac;
- . *Misa de difuntos* 4V, ac, 1792;
- . *Misa sobre Ave Maris Stella*, 6V, ac, (esborrany, 1793c, i partícel·les, 1818) E: MAs;
- . *Misa sobre Pange lingua gloriati*, 4V, ac.

#### **Obres religioses en llatí:**

- . *Accepit Jesus calicem*, 4V, vns, tps, ac, 1791;
- . *Ave Maria*, 2V, vns (inc.);
- . *Ave Regina coelorum*, 4V, vns, tps, ac, 1845;
- . *Beata es Virgo*, 4V, vns. tps, ac (esborrany, 1793c, i partícel·les, 1820), E:MAS;
- . *Beata es Virgo*, 4V, vns (inc);
- . *Benedicite*, 4V, vns, obs, tps, ac, 1790;
- . *Benedicite*, 4V, vns, obs, tps, ac;
- . *Benedicta tu*, V, vns, tps, ac, 1793;
- . *Benedictus*, 2V, ac;
- . *Benedictus*, 4V, vns, obs, fgs, ac;
- . *Completas*, 6V, ac;
- . *Congratulamini mihi*, 3V, vns, tp, ac;
- . *Constitues*, 4V, ac;
- . *Constitues eos principes*, 5V, ac;
- . *Continet in gemitu*, 4V, vns, tps, ac, 1793;
- . *Deus tuorum militum*, 4V;
- . *Deus tuorum militum*, 4V;
- . *Dies irae*, 4V, vns (inc);
- . *Dixit Dominus*, 4V, vns, obs, fgs;
- . *Dixit Dominus*, 4V, vns, obs, tps, ac;
- . *Doctor angelicus*, 2V, vns, ac;
- . *Ego ex ore altissimi*, 4V (inc);
- . *Ego sum panis*, 4V, vns, obs, tps, ac;
- . *Felix nanique*, 4V, vns, obs, tps, ac;
- . *Hic est panis*, 4V, vns, obs, tps, ac;
- . *Hodie nobis coelorum Rex*, 4V, vns, obs, tps, ac;
- . *Hodie nobis coelorum Rex*, 6V, ac;
- . *In memoria aeterna*, 4V, ac;
- . *Introduxit me*, 4V, vns, tps, ac;
- . *Iste confessor*, 4V (inc);
- . *Lauda Sion*, 4V, vns, obs, tps, ac;
- . *Libera me*, 4V, ac, 1792;
- . *Libera me*, 4V, ac, 1834;
- . *Libera me*, 4V, vns, obs, tps, ac;
- . *Memento remi conditor*, 4V (inc);
- . *Missit me*, 4V, vns, obs, tps, ac;
- . *Missit me*, 4V, vns, obs, tps, ac;
- . *O sacrum convivium*, 4V, vns, obs, tps, ac;
- . *O sacrum convivium*, 4V, vns, obs, tps, ac;
- . *O spes miram*, 4V (inc);
- . *Ora pro populo*, 3V, vns, tps, ac;
- . *Passio Domini*, 4V, (inc);
- . *Passio Domini*, 4V (inc);
- . *Quae est ista*, 4V, vns, tps, ac (esborrany, 1793c, i partícel·les, 1819), E:MAS;
- . *Quae vulnerata*, 4V (inc);
- . *Quae vulnerata*, 4V, ac, 1782, E:MAS;
- . *Quem vidistis pastores*, 5V, vns, tps, ac, 1790;
- . *Quem vidistis pastores*, 6V, ac, 1785;
- . *Regina coeli*, 4V, vns, fls, tps, ac;
- . *Respexit Elias*, 4V, vns, obs, tps, ac;
- . *Sacris soleminiis*, 4V, E:MAH;
- . *Sacris soleminiis*, 4V, E:MAH;
- . *Salve Regina*, 3V, vns, obs, tps, ac;
- . *Sancta et Immaculata*, 4V, vns, tps, ac, 1793;
- . *Sol iustitiae*, 4V, vns, obs, tps, ac;
- . *Stabat Mater*, 4V, obs, fgs, tps, ac, 1788;
- . *Stabat Mater*, 4V, vns, obs, tps, ac, 1845;

- . *Te Deum*, 4V, vns, obs, tps, ac;
  - . *Te Dominum confitemur*, 4V, ac;
  - . *Te Dominum confitemur*, 4V, vns, obs, fgs, ac, E:MAS;
  - . *Trisagio* (inc);
  - . *Trisagio*, 4V, vns, obs, tps, ac;
  - . *Trisagio*, 4V, vns, tps, ac;
  - . *Trisagio*, 4V, vns, tps, ac;
  - . *Trisagio*, 4V, vns, tps, ac;
  - . *Trisagio*, 4V, vns, tps, ac;
  - . *Trisagio*, 4V, vns, obs, tps, ac;
  - . *Trisagio*, 4V, vns, obs, tps, ac;
  - . *Tu Rex gloriae*, 4V, vns, obs, fgs, ac;
  - . *Veni sponsa Christi*, 5V, ac;
  - . *Vexilla Regis*, 4V (inc);
  - . *Vexilla Regis*, 4V (inc).
- [Nota]<sup>228</sup>.

#### Obres religioses en castellà:

- . *Abrazado serafín*, 4V (inc);
- . *Cristo del sepulcro*, 3V (inc);
- . *De las almas dulce amor*, 4V, ac;
- . *De siete dardos herida*, 6V, vns, obs, fgs, ac;
- . *Ejemplar de perfección*, 4V, vns, obs, tps, ac (esberrany, 1793c, i partícel·les, 1818);
- . *Gozos a la Virgen del Carmelo*, 4V, vns, tps, ac;
- . *Inflama mi corazón*, 4V, vns, obs, tps, ac;
- . *La voz de Simeón profeta santo*, 2V, vns, obs//fgs, tps, ac, 1792 (una còpia amb obs, i l'altre amb fgs);
- . *Letanía a la Virgen*, 4V, vns, tps, ac, 1789;
- . *María pues Dios te escoge*, 4V (inc);
- . *María Dios te escoge*, 4V, vns, obs, tps, ac;
- . *Niñas tiernas de María*, 4V, vns, tps, ac;
- . *Oh Jesús mi dulce amor*, 4V, vns, obs, tps, ac (esberrany, 1793c, i partícel·les, 1836);
- . *Oh serafín abrasado*, 4V, vns, fl /ob, ob, tps;
- . *Para dar luz inmortal*, 4V, vns, obs, tps, ac;
- . *Pues a Jesús vuestro celo*, 4V, obs, ac;
- . *Pues con abrasado amor*, vns, fl, cl, tps, fg, ac;
- . *Pues tus hijos venturosa*, 4V, vns, obs, tps, ac;
- . *Pues vos sois mi redentor*, 4V, vns, tps, ac;
- . *Rosario*, 2V, vns, ac;
- . *Rosario*, 3V, vns, tps, ac;

<sup>228</sup>[Sigla RISM:] E: MAN = Arxiu de Manuscrits Musicals de la Seu de Manresa. Obres de Caietà Mensa, segons les fitxes catalogràfiques a l'Arxiu: [utilitzo les abreviatures de RISM] **En llatí:** . Absolta *Libera me*, a 4 V (S 1, 2, A, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms. 666). . Absolta *Libera me*, a 4 V i acompanyament, 1834 (Ms. 662). . Absolta *Libera me*, a 4 V (S, A, T, B), acompanyament, 1792 (Ms. 644-5). . Antifona *Ave Regina caelorum*, a 4 V (S, A, T, B), vl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament, 1845 (Ms.664). . *Benedictus*, a 2 V (S 1, 2), acompanyament -esberrany- (Ms.656-17). . Completes *Cum invocarem*, a 6 V (S, T, S, A, T, B), acompanyament, 1827 (Ms.660). . Himne *Quae vulnerata*, a 4 V (S, A, T, B), acompanyament, 1820 (Ms.639). . Missa a 5 V (S 1, 2, A, T, B) (Ms.665). . Missa a 3 V (S, A, B), acompanyament (Ms. 659-2). . Missa a 3 V (S 1, 2, B), vl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament 1, 2, 1824 (Ms. 657). . Missa sobre el Ave Maris stella, a 6 V (S 1, 2, S, A, T, B), acompanyament, 1818 (Ms. 655-1). . Missa de Difunts *Requiem aeternam*, a 4 V (S, A, T, B), acompanyament 1, 2, 1792 (Ms.649). . Missa sobre el Pange Lingua, a 6 V (A, T, S, A, T, B), acompanyament -esberrany-, 1819 (Ms.1819). . Motet *O Sacrum convivium* / Responsor *Misit me* al Santíssim Sagrament, a 4 V (S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms.670). . *Passio Domini nostri Jesu Christi*, a 4 V (S, A, T, B), acompanyament (Ms.655-9). . Responsor *Felix namque es sacra*, a 4 V (S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms.669-7). . Responsor *Respexit Elias*, a 4 V (S 1, 2, A, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms.669-2). . Responsor *Ego sum panis vivus*, a 4 V (S 1, 2, A, T), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms. 669-3). . Responsor *Beata es Virgo Maria*, a 4 V (S, A, T, B), vl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms.661-1). . Responsor *Beata es Virgo Maria*, a 3 V (S,A,B), vl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament, 1820 (Ms.655-12). . Responsor *Congratulamini mihi*, a 3 V (S 1, 2, B), vl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms.659-5). . Responsor *Quae est ista*, a 4 V (S, A, T, B), vl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament, 1819 (Ms.655-4). . Responsor 3r del 1r Nocturn *Continet in gremio*, a 4 V (S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, acompanyament, 1813 (Ms.651-4). . Responsor *Accepit Jesus calicem*, a 4 V (S, A, T, B), vl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament, 1791 (Ms.648). . Responsor 1r del 1r Nocturno *Hodie nobis caelorum rex*, a 6 V (S 1, 2, S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, acompanyament, 1790 (Ms.645). . Responsor *Quem vidistis pastores*, a 4 V (S 1, 2, A, T, B), vl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament, 1790 (Ms.646). . Responsor *Hodie nobis caelorum rex*, a 6 V (S, T, S, A, T, B), acompanyament, 1782 (Ms.638). . Antifona *Salve Regina*, a 3 V (S, A, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms.668). . Seqüència *Stabat Mater*, a 4 V (S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms.663). . Seqüència *Stabat Mater*, a 4 V (S, A, T, B), ob 1, 2, fag 1, 2, cor 1, 2, acompanyament, 1788 (Ms.641). . Seqüència *Lauda Sion*, a 4 V (S, A, T, B), vl 1, 2, cl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms.667-1). . Himne *Te Deum*, a 4 i a 8 V (S, A, T, B, S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms.644-6). . Vespres *Dixit Dominus*, a 6 V i acompanyament, 1790 (Ms.644-9).

. *Rosario*, 4V (inc);  
. *Rosario*, 4V, vns, tps, ac;  
. *Rosario*, 4V, vns, tps, ac;  
. *Rosario*, 4V, vns, tps, ac;  
. *Rosario*, 4V, vns, tps, ac;  
. *Rosario*, 4V, vns, tps, ac;  
. *Rosario*, 4V, vns, tps, ac;  
. *Rosario*, 4V, vns, tps, ac;  
. *Rosario*, 4V, vns, tps, ac;  
. *Rosario*, 4V, vns, tps, ac;  
. *Rosario*, 4V, vns, tps, ac;  
. *Rosario*, 4V, vns, tps, ac;  
. *Rosario*, 4V, tps, ac;  
. *Rosario*, 4V, vns, tps, ac;  
. *Rosario*, 4V, vns, tps, ac;  
. *Sacra inefable unidad*, 4V, vns, obs, tps, ac, 1790;  
. *Santo Dios*, 4V, vns, fls, tps, ac;  
. *Si en hoja, fruto y flor*, 4V, vns, fl, tps, ac;  
. *Si en hoja, fruto y flor*, 5V;  
. *Sois lucero de humildad*, 2V, vns, tps, ac, 1793;  
. *Sois lucero de humildad*, 2V, vns, tps, ac;  
. *Un astro inmaculado hoy a luz ha dado*, 3V (inc);  
. *Venturosa Filomena*, 2V (inc);  
. *Viva, viva el mejor general*, 4V, vns, fl, cl, tps, ac;  
. *Volcán del divino amor*, 4V, obs, tps;  
. *Ya el sol ardiente se aparta*, 4V, vns, obs, tps, ac;  
. *Ya pues que siempre habéis sido*, 4V, vns, obs, tps, ac;  
. *Ya que eres de perfección*, 4V, obs, ac.  
[Nota]<sup>229</sup>.

#### Obres religioses en català:

. *Con vuestro saber divino / Puig al cel sou col·locada*, 4V, vns, tps, ac, E: MAs;  
. *De Déu sou la tesorera*, 4V, vns, tps, ac;  
. *Jo, trista ovella*, 4V, vns, obs, tps, ac;  
. *Los favours Reina sagrada*, 4V, vns, cls, tps;  
. *Narcís sant de Déu*, 4V (inc);  
. *Puig dels bens sou dispesera*, 4V, ac;  
. *Puig per vostra santetat*, 4V, ac;  
. *Puig que ab tanta resplendor*, 4V, vns, cls, tps;  
. *Puig que en vos forta Belona*, 4V, vns, obs, tps, ac, 1815;  
. *Puig que en vos vostra Belona*, 4V, vns, tps, ac;  
. *Puig que Rosa molt asuau*, 4V, vns, obs, ac;  
. *Puig que sou tan poderosa*, 4V (inc);  
. *Puig que sou tan poderosa*, 4V, vns, tps, ac;

<sup>229</sup>[Sigla RISM:] E: MAN = Arxiu de Manuscrits Musicals de la Seu de Manresa. Obres de Caietà Mensa, segons les fitxes catalogràfiques a l'Arxiu: [utilitzo les abreviatures de RISM] **En castellà:** *Coplas para cantarse al octavario de Jesús Sacramentado*, per a vl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament, (incomplet) (Ms.676-6). . *Coplas a los Dolores de la Virgen*, a duo (S 1, 2), vl 1, 2, fag 1, 2, cor 1, 2, acompanyament, 1792 (Ms.650). . *Coplas para el Septenario de la Virgen de los Dolores*, a 6 V (S 1, 2, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, acompanyament, 1790 (Ms.647). . *Gozos al Dulcísimo Nombre de Jesús*, a 4 V (S 1, 2, A, B), acompanyament, 1836 (Ms.655-2). . *Gozos a San Luis Gonzaga*, a 4 V (S 1, 2, A, B), vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament, 1828 (Ms.655-6). . *Gozos a Santa Filomena*, a 3 V (S 1, 2, 3) i fag. (Ms.684-2). . *Gozos para cantarse en el Tresenario de San Francisco*, a duo (S 1, 2), vl 1,2, cor 1,2, acompanyament (Ms.677). . *Gozos para cantarse en el Tresenario del Gran Patriarca San Francisco*, a 2 V (S 1, 2), vl 1, 2, acompanyament, 1813 (Ms.651-1). . *Gozos para cantarse en honor y gloria del Santo Cristo*, a 4 V (S, A, T, B), vl 1, 2, fl, cor 1,2, acompanyament (Ms.654-3). . *Gozos*, a 4 V (S, A, T, B), vl 1, 2, cl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms.661-9). . *Rosario*, a 4 V (S 1, 2, A, B), vl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms.675-4). . *Rosario*, a 4 V (S 1, 2, B) [falta una veu], vl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms.675-2). . *Rosario*, a 4 v. (S 1, 2, A, B), vl 1, 2, [falten cor 1, 2], acompanyament (Ms.673). . *Rosario*, a 4 V (S 1, 2, T, B), vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms.674). . *Rosario*, a 4 V (S 1, 2, A, B), vl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms.672). . *Rosario*, a 4 V (S 1, 2, A, B), vl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms.667-4). . *Rosario*, a duo, i *Rosario*, a 4 V, vl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms. 655-7). . *Padre Nuestro* [dos], a 4 V (S 1, 2, A, B), vl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms.676-2). . *Rosario*, a 4 V (S 1, 2, A, B), vl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms.667-3). . *Trisagio a la Santísima Trinidad*, a 4 V (S 1, 2, A, B), vl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament, 1829 (Ms.661-11). . *Trisagio a la Santísima Trinidad* [dos], a 4 V (S 1, 2, A, B), vl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament, 1828 (Ms. 659-8). . *Trisagio*, a 4 V (S 1, 2, A, B), vl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament, 1826 (Ms.659-1).

. *Vostres glòries ab plaer*, 4V, vns, tps, ac, 1824.  
[Nota]<sup>230</sup>.

\* \*

\*

### **BIBLIOGRAFIA:**

- BARÓ DE MALDÀ: *Calaix de sastre, vol. IV, 1798-1799*. Barcelona, Curial, "Biblioteca Torres Amat", 1990, pp.68,70 i 134.
- CODINA, Daniel: "La música vocal d'església en el classicisme", a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. II Barroc i Classicisme*. Barcelona, Edicions 62, 1999, p.148.
- PLANES ALBETS, Ramon: "Notes d'arxiu sobre el botiguer de telers manresà Josep Mensa i el compositor Gaietà Mensa i Grau", a *Dovella*, 12 [Manresa] (1984), pp.11-13.
- SARRET i ARBÓS, Joaquim: *Fundació de la Capella de Música en la Iglesia Cathedral de Manresa*. Manuscrit, 1919, Arxiu Històric Comarcal de Manresa, *Fons Sarret i Arbós*, apartat d'escrits inèdits, signatura VI/120.
- VILAR, Josep M.: "Gaietà Mensa, compositor a la Seu de Manresa", a *Dovella*, 9 [Manresa] (1983), pp.26-34.
- ID.: *La música a la Seu de Manresa en el segle XVIII*. Manresa, Centre d'Estudis del Bages, 1990, pp.5, 12, 30, 36, 62, 64, 98, 100-101, 106, 108-109, 130, 142, 159, 164, 168 i 171-172.
- ID.: "Els inventaris de partitures: Una aproximació al gust d'una època. El cas de Sabadell", a *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, 3 (1995), pp.65-77.
- ID.: "Mensa Grau, Caietà", a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Volum 7. Madrid, SGAE, 2000, pp.454-455.

---

<sup>230</sup>[Sigla RISM:] E: MAN = Arxiu de Manuscrits Musicals de la Seu de Manresa. Obres de Caietà Mensa, segons les fitxes catalogràfiques a l'Arxiu: [utilitzo les abreviatures de RISM] **En català:** . *Goigs en honor a N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> del Roser*, a 4 V (S, A, T, B), vl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament, 1824 (Ms.658) . *Gozos al Patrocini de N. S. de Cardona i a S<sup>a</sup> Isabel*, a 4 V (S, A, T, B), vl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament, 1814 (Ms.654-2) . *Suspirs de la Divina Pastora*, a 4 V (S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, acompanyament, 1815 (Ms.654-6) . *Pare nostre*, a 4 V (S 1, 2, A, B), vl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament -esborrany- (Ms.654-5).

## Pere Antoni Monlleó

(\* Barcelona, 1720c; †Barcelona, 14-VII-1792).

Compositor català i mestre de capella, de qui no es coneix fins ara el seu origen ni la seva formació musical.

La primera vegada que el trobem a la documentació és a l'any 1753, quan ja feia molt temps que servia al capítol de la Seu de Barcelona. En aquella ocasió, concretament el 27 d'agost, el possiblement molt jove Monlleó, de veu greu i una certa habilitat vocal, va demanar al seu capítol que, “en atenció al llarg servei prestat a la referida capella”, l'admetés com a “entonador” (és a dir, sembla que com a suport als cants mantinguts pel cor gregorià, però també, quan fes falta, com a complement en el paper de Baix, a la capella polifònica i instrumental), amb la conveniència que els semblés millor.

Així, el capítol l'admeté, però deixà a mans del protector dels escolans (possiblement Monlleó fos un antic corer, ara adolescent?), l'establiment de la conveniència (és a dir, del pagament estipulat, obligacions del càrrec, etc.). El 24 de setembre del mateix any, el “sucentor” Vilar (sustentor o sotsxantre) i alguns dels entonadors, es refereixen a la seva veu i habilitat, i es va decidir donar-li 300 lliures anuals (repartides entre el seu salari, distribucions, part de la capella corresponent i altres guanys, i a excepció de les franquícies i l'indivís). La xifra, tenint en compte que per exemple a la mateixa època el mestre de capella de la Seu de Manresa tenia de salari 40 lliures, sembla força generosa, el que pot ser bon símptoma no tan sols de l'empenta econòmica de la catedral, sinó també de la pròpia competència professional de Monlleó.

J. Pavia ens parla de les seves qualitats musicals durant l'estada de Monlleó a la Seu de Barcelona, com “membre destacat de la Capella de Música [...] per la seva veu de contrabaix i la seva habilitat”<sup>231</sup>.

La següent notícia sobre Monlleó el situa -no sabem des de quan- ja com “entonador del chor”, però, ja no de la catedral, sinó de l'església de Santa Maria del Mar de la mateixa ciutat de Barcelona. Apareix en un document del 29 de juny de 1759.

---

<sup>231</sup> -PAVIA i SIMÓ, Josep: “La Capella de Música de la Seu de Barcelona des de la mort de F. Valls (2-6-1747) fins a l'any 1755”, a *Anuario Musical*, 56 (2001), pp. 131-162. [Per a la cita concreta, *vid.* p.150].

També F. Baldelló coincideix amb J. Pavia que aquesta denominació del càrrec, devia ser sinònim de “salmista”<sup>232</sup>. Mentretant, feia molt poc que havia fet oposicions a la mateixa Santa Maria del Mar, per al magisteri de capella de l'església, vacant per mort del seu titular, el prevere Salvador Figueras (†14-V-1759). No obstant això, la plaça que va ocupar de forma titular Figueras, i que va ostentar fins a la seva mort, potser per raons de la seva edat avançada (?), es va a oferir en substitució en altres oposicions l'any 1745, i va ser Pablo Montserrat qui va guanyar els exercicis entre sis pretendents, exercint així com a substitut del mestre.

Sigui com sigui, Monlleó va examinar-se el 1759 amb altres quatre opositors: Pablo Güell, Juan Montserrat (mestre de Torredembarra)<sup>233</sup>, Juan B. Bruguera Morreras<sup>234</sup> (mestre de Barcelona i mestre de Figueres)<sup>235</sup>, i Pablo Reynalt (de la Col·legiata de Guissona).

---

<sup>232</sup> -BALDELLÓ, Francesc: “La música en la Basílica Parroquial de Santa María del Mar, de Barcelona: Notas históricas”, a *Anuario Musical*, 17 (1962), pp.209-241. [Per a la cita concreta, *cfr.* p. 227].

<sup>233</sup> F. Baldelló indica com a opositor a “Juan” Montserrat, però es deu referir a “Josep” Montserrat, que, el 1768, essent mestre de capella de Torredembarra, va pretendre el magisteri de la catedral de Màlaga, -que estava vacant per mort del cèlebre Juan Francés de Iribarren-, sense fortuna. En aquella ocasió, els examinadors, Antonio Ripa, mestre de capella de Sevilla, i Francisco Soler, mestre de Jaén, no el van considerar apte, ni a ell ni als altres set opositors que es van presentar als exàmens, de tots quinze que van sol·licitar la plaça, a saber: Bernardo Miralles (mestre de capella de La Seo de Zaragoza), Manuel Mancebo (mestre del Col·legi de Clergues Menors del Espiritu Santo, de Madrid), Antonio Caballero (mestre de la Reial Capella, de Granada), Antonio Ripa Blázquez (mestre de las Descalzas Reales, de Madrid), Juan Domingo Vidal (de la Colegial del Salvador, de Sevilla), Pedro Durán (de la Real Capilla de Ntra. Sra. de la Almudena, de Madrid), Antoni Milà (de la Catedral de Tarragona), Jaume Torrens (Organista de la Catedral de Córdoba), Francisco Morera (del Colegio de seis de la iglesia de Cuenca), Domingo Graell (mestre de capella de Baeza), Tomás de Peñalosa (mestre de seis i component de la capella de música de Granada), Manuel Narro (Organista de l'església de València i llavors a la col·legial de San Felipe), el mateix José Montserrat (mestre de la vila de Torredembarra), Antonio Ugena (de la vila de Vélez, bisbat de Cuenca), i Juan Bueno (mestre de l'església de San Pedro de Sevilla). Veure: -LÓPEZ-CALO, José: “Montserrat I. José”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volum 7. Madrid, SGAE, 2000, p.746. -MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto: *Catedral de Málaga. Órganos y música en su entorno*. Málaga, Studia Malacitana, 1996, pp.226-229.

<sup>234</sup> Es deu referir a “Joan Baptista” Bruguera (en aquells anys mestre de capella de Figueres, que ho fou dues vegades), que va sortir en oposició a les noves teories del pare Antonio Soler, i en defensa del seu germà “Pere” Bruguera, autor de l'obra *Labyrinth de Labyrinthos* (el qual exercia d'arpista al convent madrileny de Las Descalzas Reales), amb ocasió de la polèmica sorgida amb l'obra *Llave de la modulación*, del susdit pare Antoni Soler. [Veure: -VILAR, Josep M.: “La Teoria”, a *Història Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol. II “Barroc i Classicisme”. Barcelona, Edicions 62, 1999, p. 248]. També sembla que “Joan Bautista” (és a dir, el nostre opositor, Joan Baptista), va ser mestre de capella al Real Monasterio de la Encarnación de Madrid entre 1750 -data de la defunció del seu antecessor, Pedro Rodrigo- i 1757 -quan va assumir la direcció de la capella Josep Mir i Llusà-. [Veure: -CAPDEPÓN, Paulino: *La Música en el Monasterio de la Encarnación (siglo XVIII)*. Madrid, Alpuerto, 1997, p.40. Molt més tard, el propi Bruguera va oposar al magisteri de capella de la seu de Vic, el novembre de 1818. [Cfr.: -MUNETÀ MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Jesús M.: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Albarracín*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, p.114].

<sup>235</sup> Juan Bautista Bruguera y Morreras, alumne de l'Escolania de Montserrat, fou mestre de capella de l'església de Figueres (dues vegades), de La Encarnación de Madrid, i de la església de Santa Maria del Pi, de Barcelona. Fou també, segon a l'oposició al magisteri de capella de la Catedral de Toledo. Destacat pel seu domini del contrapunt, va obtenir, el 1765, el premi de mil guinees i la medalla d'or del *Cath Club*, de Londres, com a autor del millor *Canon*, tant pel seu artífici científic com la seva harmonia i melodia. [Veure: -SANHUESA FONSECA, María: “Bruguera Morreras. I. Juan Bautista”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 2. Madrid, SGAE, 1999, pp. 734-735. *Vid.* també: -MITJANA, Rafael: *La música en España*. Madrid, INAEM, 1993, p. 241]. L'esmentada obra, es tractava d'un salm “Beatus vir”, que fou inclòs a una *Collection of catches, canons, and glees [...] inscribed to the noblemen and gentlemen of the Catch-Club at Almacks*, del qual n'hi ha un exemplar a Viena. [Vid.: -CAPDEPÓN, Paulino: *La Música en el Monasterio de la Encarnación...*, *op. cit.*, p.41]. Per altra banda, Joan Baptista Bruguera va editar un llibret de catorze pàgines, en contra de les teories del pare Antonio Soler, titulat *Carta apologética que en defensa del “Labyrinth de labyrinthos”, compuesto por un autor cuyo nombre saldrá presto al público, escribió [...] contra la “Llave de la modulación” y se dirige a su autor el M.R.P.Fr. Antonio Soler*. (Barcelona, Francisco Suriá, 1766).



Després dels exercicis corresponents, Monlleó es va possessionar definitivament del mestratge de capella de Santa Maria del Mar el dia 1 de juliol de 1759<sup>236</sup>. L'acta de la seva presa de possessió, conservada a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, l'anomena "licenciado Pedro Antonio Monlleó"<sup>237</sup>.

Com va ser habitual en aquests casos, el mestre Monlleó devia viure en una casa propietat de la mateixa parròquia (ubicada al conegut Fossar de les Moreres), que feia les funcions de lloc d'assajos i reunions, i es feia càrrec a més de la formació dels quatre nens corers de la església<sup>238</sup>.

Sense que sapiguem els detalls ni la importància que això pugui tenir, B. Saldoni, que qualifica Monlleó de "acreditado maestro de capilla", ens informa que Monlleó va ser el primer mestre de capella de Santa Maria del Mar a obtenir la capellania onzena de Nostra Senyora de la mateixa església de Santa Maria del Mar (la qual li fou presentada l'1 de juliol de 1759, i conferida el 19 de novembre de 1774), que havia estat designada per a la mestria de cant i dotada econòmicament per l'Obra de la església<sup>239</sup>.

També formava part com a prevere i mestre de capella de la "Infermeria", espècie de Germandat, amb personalitat pròpia i amb una junta de govern en la qual eren renovats els càrrecs periòdicament, destinada a socórrer els seus individus -cantors i instrumentistes que formaven la Capella de Música de Santa Maria-, com queda reflectit en un document de 22 de gener de 1769, on figura el funcionament d'aquella institució mutualista<sup>240</sup>. Entre els components que l'integraven hi figura el Rnt. Salvador Dachs -que havia estat mestre de capella de la Seu de Manresa.

Baldelló<sup>241</sup> transcriu l'esmentat document, que dóna idea del funcionament de la institució:

---

<sup>236</sup>-BALDELLÓ, Francesc: "La música en la Basílica Parroquial de Santa María del Mar, de Barcelona: Notas históricas", a *Anuario Musical*, 17 (1962), pp.209-241. [Per a la cita concreta, cfr. pp.224 i 228].

<sup>237</sup> Dades procedents de les fitxes de l'arxiu històric de l'antic "Instituto Español de Musicología", avui Departament de Musicologia del CSIC a Barcelona, segons una antiga informació recopilada per José M<sup>a</sup> Madurell.

<sup>238</sup>-LLORENS CISTERÓ, José M.: "Monlleó, Pedro Antonio", a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 7. Madrid, SGAE, 2000, p.696.

<sup>239</sup> Aquesta dada queda anotada a -SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1880. [Per a la cita concreta, vid. Tomo III, p. 40].

<sup>240</sup> No obstant això, consultades les "Ordinacions de la Enfermeria de la Rda. é Insigne Comunidad de la parroquial iglesia de Santa Maria del Mar de Barcelona", publicada a Barcelona el 1877 (Imprenta de los Herederos de la viuda Pla), aquesta mutualitat estava destinada als titulars de la comunitat de preveres beneficiats de Santa Maria del Mar, sense tenir cap relació amb la música explícitament. Malgrat la diferència dels anys referits (1769 i 1877) no sembla massa probable que hi hagués una distinció tant diferent.

<sup>241</sup>-BALDELLÓ, Francesc: "La música en la Basílica Parroquial de Santa María del Mar, de Barcelona: Notas históricas", a *Anuario Musical*, 17 (1962), pp.209-241. [Per a la cita concreta p. 228].

*En la ciutat de Barcelona, als vintidós dies del mes de janer del any de la Nativitat del Senyor de mil secents sexanta y nou, convocats y congregats lo mestre y major part dels individus de la Capella de Cant de la iglésia parroquial de Santa Maria del Mar, de la present ciutat de Barcelona, en una sala de las casas de la pròpia habitació de dit mestre, que són situades en lo Fossar de las Moreres, de la mateixa parroquial iglésia, en la qual convocación intervingueren los individus següents: Lo reverent Pere Anton Monlleó, prevere y mestre de capella de Cant, Joan Casanovas, Joan Arbós (infirmers), Reverent Francesch Bosch, Reverent Salvador Dachs [...] tot cantors, músichs o individus de dita Capella, tenint y representant aquells com a la major part de sos individus, haguda rahó dels ausents, impeditos y altres, que en dita convocació y junta no han pogut concórrer, als quals ara junts, fonch proposat, primerament: que se havia de fer nominació de un dels dos infirmers de dita Capella, per acabament de Joan Casanovas. [...].*

Pere Antoni Monlleó va obtenir la capellania<sup>242</sup> anomenada “l’Onzena” que estava a l’Altar Major de l’església de Santa Maria del Mar de Barcelona, atenent els “mèrits provats i la seva capacitat”, segons diu el seu nomenament. Va pendre possessió el dia 19 de gener de 1771, que li donà el Dr. Fortià Camps, prevere i beneficiat, davant la preseència del Dr. Jacint Ruco, notari, Antoni Campillo escriva, Rnt Rafael Llinàs, beneficiat, salvador Dachs, capellà i Josep Godayol prevere.

En referència a les seves activitats musicals el trobem a Barcelona, però fóra del seu propi àmbit -l’església de Santa Maria del Mar-, on actuà oferint diverses obres seves (com indiquem a continuació) i, fins i tot, fóra de la ciutat, per exemple a Olot.

Pere Antoni Monlleó va assistir a les celebracions que es varen fer a Olot amb motiu de la nova dedicació de l’església parroquial de Sant Esteve. La ressenya del dia 12 de setembre de 1763 diu<sup>243</sup>:

*[...] la música fué el mas delicado gusto, a dirección, así en esta como en las demás funciones sagradas de los maestros de Capilla Pedro*

---

<sup>242</sup> Dades extretes de l’escrit de nomenament. Per ampliar informació veure el llibre *R.n Collationum 1769-1776*, volum 143, p.131-132v, a l’Arxiu Diocesà de Barcelona.

<sup>243</sup> *Notas históricas de Olot*. Biblioteca de “El Deber”. Volum II, Olot, 1906. pp.13-25. Concretament p.22.

*Antonio Monlleó de la de Santa Maria del Mar de Barcelona, y José Carcoler de la presente Iglesia, ambos Presbiteros: el concurso fue aun mayor, que el grande Templo; y toda la función tan grave, y magestuosa, que nada dejó que desear.[...]*

El dia 20 d'octubre de 1766, amb motiu de la beatificació de Simó de Rojas<sup>244</sup>, en el convent dels Trinitaris calçats, interpretà *Joseph exaltado*<sup>245</sup>, drama sacre de dos actes i una llicència al final.

El dia 28 d'agost de 1770, amb motiu de la festa de Sant Julià, patró dels mercers i dels venedors de teles, en el convent de Sant Caietà dels Clergues Regulars va interpretar *Premio de la caridad*<sup>246</sup>, drama sacre.

El dia 18 de desembre de 1770, per la festa de la Mare de Déu de l'Esperança, patrona dels Corredors de Canvi de Barcelona, a l'església de Santa Maria del Mar, va fer cantar *El prodigio más grande*<sup>247</sup>, oratori.

Els dies 3, 4, 5 i 6 de juny de 1782, en els actes de preparació de la festa de la inauguració del nou altar major de l'església de Santa Maria del Mar (que va tenir loc el dia 11 de juny, amb la col·locació del Santíssim Sagrament al nou sagrari), interpretà *El gozo del Pueblo de Israel*<sup>248</sup>, drama músic dividit en dues parts.

El dia 11 de maig de 1784, en les festes de celebració de la beatificació de Llorenç de Brindisi<sup>249</sup>, en el convent dels Caputxins, interpretà *El más florioso triunfo de Moisés*<sup>250</sup>, oratori amb una llicència i unes coples.

El dia 8 de juny de 1787, durant les festes amb motiu de la beatificació de Nicolau de Longobardi<sup>251</sup>, en el convent dels Mínims, va compondre *David festivo*<sup>252</sup>, drama dividit en tres actes i una llicència.

---

<sup>244</sup> Simó de Rojas fou un religiós trinitari, predicador de renom i confesor de la reina Isabel de Borbó, que morí l'any 1624. A l'any 1766 fou beatificat pel papa Benet XIV.

<sup>245</sup> -CODINA GIOL, Daniel: "La música religiosa a la ciutat de Barcelona (SS.XVII-XIX)" a *Anuario Musical* 57 (2002), pp.97-111. Obra n. 239 del *Catàleg dels villancets i oratoris impresos de la biblioteca de Montserrat*, en curs d'edició.

<sup>246</sup> -CODINA GIOL, Daniel: "La música religiosa a la ciutat de Barcelona (SS.XVII-XIX)" a *Anuario Musical* 57 (2002), pp.97-111. Obra n. 240 del *Catàleg dels villancets i oratoris impresos de la biblioteca de Montserrat*, en curs d'edició.

<sup>247</sup> - CODINA GIOL, Daniel: "La música religiosa a la ciutat de Barcelona (SS.XVII-XIX)" a *Anuario Musical* 57 (2002), pp.97-111. Obra n. 241 del *Catàleg dels villancets i oratoris impresos de la biblioteca de Montserrat*, en curs d'edició.

<sup>248</sup> -CODINA GIOL, Daniel: "La música religiosa a la ciutat de Barcelona (SS.XVII-XIX)" a *Anuario Musical* 57 (2002), pp.97-111. Obra n. 244 del *Catàleg dels villancets i oratoris impresos de la biblioteca de Montserrat*, en curs d'edició.

<sup>249</sup> Llorenç Brindisi (\*Brindisi, Itàlia, 1559-†Lisboa, Portugal, 1619), fou caputxí, beatificat pel papa Pius VI l'any 1783 i canonitzat pel papa Lleó XIII l'any 1881.

<sup>250</sup> -CODINA GIOL, Daniel: "La música religiosa a la ciutat de Barcelona (SS.XVII-XIX)" a *Anuario Musical* 57 (2002), pp.97-111. Obra n. 279 del *Catàleg dels villancets i oratoris impresos de la biblioteca de Montserrat*, en curs d'edició.

<sup>251</sup> Nascut a Longobardi (Itàlia) el 1649 i va morir el 1709. Entrà en l'orde dels Mínims de Sant Francesc de Paula. A l'any 1786 fou beatificat pel papa Pius VI.

No sabem res més sobre les activitats de Monlleó a Santa Maria del Mar, però hi ha informació sobre la interpretació d'obres seves en altres indrets, com a l'any 1787, a l'església de L'Hospitalet, per la festa de Sant Roc; s'indica que "En est dia 19 [d'agost], festa de Sant Roc, la cobla de músics d'en Galera, son fill Simon Ignasi i algun altre tocaren i cantaren a l'ofici l'acompanyament de la missa a tres del mestre Montlleó, sense contrabaix, ab sols una viola arrosada..."<sup>253</sup>.

Aquesta és l'única vegada que veiem el cognom del nostre biografiat citat com a "Montlleó".

També s'esmenta una obra seva en l'inventari dels papers de música que es trobaven a la capella de música de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona, a l'any 1791, al morir l'organista Mn. Joan Vila, *Missa a 3 i 7 veus ab violins* [...].

Va ocupar el càrrec fins a la seva mort, que va succeir a Barcelona el 14 de juliol de 1792<sup>254</sup>. José Cau (†9-VI-1812), fou el seu successor a l'església de Santa Maria del Mar, des del dia 9 d'octubre de 1792.

\* \*  
\*

Resulta molt complicat avui oferir una visió objectiva de la producció musical, així com també de la vida de Monlleó.

No obstant això, Higiní Anglès l'esmenta al parlar dels "grans mestres de la Catalunya de la segona meitat del segle XVIII", tot citant Josep Teixidor (mestre de Las Descalzas Reales de Madrid), Antoni Sala (mestre de la seu de Lleida), *Pere Antoni Monlleó (mestre de Santa Maria del Mar de Barcelona)*, Francesc Queralt (mestre de la Catedral de Barcelona), Joan Rossell (mestre de la Catedral de Toledo), Pere Duran (mestre del Col·legi Imperial), Jaume Balús (mestre de Girona), o el pare fr. Antoni Soler (de El Escorial), entre d'altres<sup>255</sup>.

---

<sup>252</sup> -CODINA GIOL, Daniel: "La música religiosa a la ciutat de Barcelona (SS.XVII-XIX)" a *Anuario Musical* 57 (2002), pp.97-111. Obra n. 246 del *Catàleg dels villancets i oratoris impresos de la biblioteca de Montserrat*, en curs d'edició.

<sup>253</sup> -BARÓ DE MALDÀ: *Calaix de Sastre. I. 1769-1791*. Barcelona, Curial, "Biblioteca Torres Amat", 1988, p.175.

<sup>254</sup> Aquesta dada queda anotada a -SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Imprenta de D. Antonio Perez Dubrull. Madrid, 1880. Tomo II, pp. 412 i 552, Tomo III, p. 40.

<sup>255</sup> -ANGLÈS, Higiní: "Introducció i Estudi", a *Antoni Soler (1729-1783). Sis Quintets per a instruments d'arc i orgue o clave obligat* (transcripció i revisió a càrrec de Robert Gerhard). Barcelona, Institut d'Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, 1933, p.X.

Potser un dels aspectes més interessants de la seva activitat compositiva prové d'alguns dels textos que ell va musicar, encara que no s'hagin conservat. Sembla que fou un eficaç autor d'oratoris.

Cronològicament, el primer oratori que avui es conserva del prevere Pere Antoni Monlleó va ser el seu *David triunfante figura de San Antonio de Padua*, que es va cantar el dia 13 de juny de 1769<sup>256</sup> (o el 15 de juliol segons altres informacions) a l'església de Sant Francesc, de Barcelona.

Una de les primeres i més interessants informacions en aquest sentit surt de Carreras i Bulbena<sup>257</sup>, que ens parla de Monlleó, a propòsit del seu contemporani, el cèlebre mestre Josep Duran, deixeble de l'italià Francesco Durante. Segons aquesta font, Monlleó va ser autor de nombrosos oratoris i drames sacres, dos dels quals foren impresos, i que va poder examinar el mateix Carreras i Bulbena.

Un d'aquells dos oratoris, titulat *El gozo del pueblo de Israel*<sup>258</sup> fou compost per solemnitzar l'acte de trasllat del Santíssim Sagrament al nou altar major de Santa Maria del Mar. Com era acostumat en aquests casos, el va cantar la capella de l'església el dia 2 de juny de 1782, sota la seva direcció.

El segon d'aquests oratoris va ser *San Julián Penitente en el desierto*, que va compondre amb motiu de la primera missa celebrada en el nou altar que el gremi de mercers, mercaders “de lienzos, paños y sedas” va erigir en honor del seu patró Sant Julià, a l'església de Sant Caietà, on va cantar la capella de Santa Maria del Mar els dies 28 i 29 d'agost de 1890 sota la seva direcció.

Trobem en canvi la música d'un altre drama sacre a Albarracín, titulat *Oratori a San Vicente Ferrer*, amb incipit literari “Como en tan tiernos años”, concebut per a veu, violins, oboès, trompeta i acompanyament.

Recents treballs de recerca de J. Pavia han donat a conèixer nous títols de drames compostos per Monlleó, coneguts únicament gràcies als seus llibrets impresos. Així, sabem de dos drames més, titulats *David festivo danzando delante del Arca* (amb incipit literari “Venga el pueblo convocado”), i *Santa Balbina, Virgen* (“Ven, hija mía,

---

<sup>256</sup> Deuria ser amb motiu de la festa de Sant Antoni de Pàdua, la festivitat del qual se celebra el 13 de juny.

<sup>257</sup> -CARRERAS BULBENA, R.: *El oratorio musical*. Barcelona, L'Avenç, 1906. pp.142.

<sup>258</sup> “El Gozo del Pueblo de Israel por la elevación y colocación del Arca en el suntuoso altar del Templo de Jerusalén. Drama músico”. [Vid.: -PEDRELL, Felipe: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. 2 vols. Barcelona, 1908-1909]. J. Pavia es refereix al llibret imprès conservat actualment a la Biblioteca de Catalunya. [Cf.: -PAVIA, Josep: *La Música en Catalunya en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671c.-1747)*. Barcelona, CSIC, Institució «Milà i Fontalans», 1997]. El seu incipit literari és el següent: “¿Hasta quando, Cielo Santo?”.

ven. No cese un punto”), així com de tres oratoris, titulats *Amargos dolores de la mejor Madre* (“Jerusalén dura”), *El más glorioso triunfo de Moisés* (“Bendigamos a Dios, oh pueblo amado”), i *El triunfo de Sión* (“Qué gustosos acordes, clarines y cajas”).

Encara, Carreras i Bulbena ens dona notícia d’altres oratoris, que malauradament no he pogut trobar fins avui, molt possiblement perquè es conservaren a l’arxiu de Santa Maria del Mar, que va ser cremat durant la Guerra Civil, el 1936: *San Eloy* (1763), *Santo Tomás de Aquino* (1766), *Santa Lutgarda* (1769), *San Vicente Ferrer* (1770), *San Francisco Caracciolo* (1776), *Nuestra Señora de los Dolores* (1776), i *Beato Lorenzo de Brindisi* (1784).

Sigui com sigui, sembla que la qualitat dels seus oratoris era gran. De fet, dos dels seus oratoris foren portats a l’Exposició Internacional de Viena, i recollits al corresponent catàleg, segons testimoni de Felip Pedrell<sup>259</sup>.

\* \*

\*

La recepció de l’obra de Monlleó ha estat descompensada. Es troba majoritàriament a territori català, i suposa una decena de composicions. A part dels seus oratoris i drames sacres, bona part dels quals han desaparegut, solament es conserven dues àries amb text en castellà, localitzades fora de Catalunya (Segorb i Albarracín). La resta és obra litúrgica en llatí.

Encara que segons Josep M. Llorens, el major nombre de les seves obres es conservaven a Santa Maria del Mar, abans del seu incendi el 1936, segons Ester-Sala i Vilar<sup>260</sup>, que no especifiquen res més, algunes fonts conservades de Monlleó resten a l’Arxiu Històric Comarcal de Cervera, a l’Arxiu Municipal d’Igualada, a l’Arxiu de l’Església Parroquial de Santa Maria de la Geltrú (Vilanova i La Geltrú), a l’Arxiu de l’Església Parroquial de Sant Esteve d’Olot, a l’Arxiu de Preveres de Vilafranca del Penedès, al Museu de Vilafranca del Penedès, i a l’Arxiu Episcopal de La Seu d’Urgell.

---

<sup>259</sup> Cfr.: -PEDRELL, Felipe: *Documentos inéditos para su Diccionario*. Fitxa manuscrita. Biblioteca de Catalunya, signatura B.C.M.942. “2 Oratorios Cat. Exp. Viena, 41”.

<sup>260</sup> -ESTER-SALA, Maria; i -VILAR, Josep M.: “Una aproximació als fons manuscrits musicals a Catalunya”, a *Anuario Musical* 42 (1987). pp.229-243; “Una aproximació als fons de manuscrits musicals a Catalunya II”, a *Anuario Musical* 44 (1989), pp.155-166.

A l'Arxiu de manuscrits musicals de la Seu de Manresa es conserva una sola obra, que transcriu en aquest treball. Es tracta d'un motet dedicat a la Mare de Déu, a 3 veus amb acompanyament, datat l'any 1787, on s'observen minses característiques de novetats compositives.

\* \*  
\*

Resumint, i partint de les informacions que he pogut trobar sobre la trajectòria de Monlleó, puc dir que es tracta d'un compositor "local" (no va sortir de Barcelona. Es va moure entre la catedral i l'església de Santa Maria del Mar), però força interessant, particularment en la seva faceta d'autor d'oratoris. Tot i que la composició que avui transcriu no sigui gaire novedosa, es pot dir que Monlleó tenia dots i habilitats musicals reconegudes durant la seva estada com a entonador de cor de la capella de música de la Seu de Barcelona i després, com a mestre de capella de Santa Maria del Mar de Barcelona, càrrec que va guanyar per oposició, a la qual es varen presentar mestres d'altres ciutats, i que ocupà durant quaranta-set anys.

Per altra banda, també observo que va coincidir com a mestre de capella de Santa Maria del Mar, amb l'arribada de Salvador Dachs, llavors beneficiat de la mateixa basílica barcelonina, que venia de Manresa, on havia estat mestre de capella.

Una altra cosa ja és valorar la seva producció i situar-la al seu context a partir de les escasses obres conservades. Segons Saldoni, fou un músic molt reputat que va gaudir a Catalunya, però encara més a Barcelona, de "envidiable fama como compositor". No obstant això, sembla que el mateix Saldoni no va tenir oportunitat de veure les seves composicions, com ho demostra quan diu el següent: "[...] de cuyas obras creemos que deben existir algunas en el archivo de la expresada capilla [de Santa María del Mar]". Encara que potser Saldoni hagués tingut a la seva època l'oportunitat de veure altres obres de Monlleó, dóna la impressió que la present afirmació respon a una certa forma de valorar la producció musical dels autors hispànics del passat, una mica frívola -sense plantejar-se confrontar les composicions musicals-, cosa que ha estat, lamentablement, més habitual al nostre país del que seria desitjable. De fet, l'estela que va deixar Saldoni en referència a Monlleó, ha continuat fins als nostres dies,

ja que una de les més recents contribucions al respecte afirma que Monlleó va desenvolupar una tasca tan intensa que li va merèixer una reputació artística de privilegi a Barcelona i a Catalunya<sup>261</sup>. En aquest sentit, és important tenir en compte els següents fets:

-L'obra musical de Monlleó, fins a on es coneix actualment, no va tenir la sort de ser publicada, amb l'excepció d'alguns textos musicats per ell.

-Fora d'un recent article a un diccionari enciclopèdic (Llorens), no existeix cap treball d'investigació dedicat específicament a l'obra de Monlleó ni a la seva vida. Les referències al compositor, per tant, han passat històricament fins a avui de mà en mà, repetint en ocasions les mateixes informacions, sense contrastar-les.

-Tampoc la seva obra sembla ser particularment abundant (es redueix a una decena escassa de títols), almenys pel que he pogut recopilar entre els catàlegs publicats d'arxius i biblioteques de música espanyoles.

-La seva obra, certament escassa, es troba particularment localitzada a l'àrea catalana: es conserven obres seves a la barcelonina Biblioteca de Catalunya i a Manresa (una sola obra), i a àrees properes a Catalunya, com Segorb (Castelló) o Albarracín (Teruel).

-Algunes referències bibliogràfiques (Ester-Sala i Vilar), indiquen la presència d'obres seves en altres indrets de Catalunya, sense major especificació (és a dir, sense donar títols, formes musicals, repartiment, etc.), i que anoto en l'apartat de Producció Musical.

Per tant, sorprenen afirmacions com les esmentades abans, ja que sembla realment difícil poder accedir a l'anàlisi i a l'estudi de les seves composicions, i, en tot cas, poder obtenir resultats "representatius" (únicament a partir de la seva escassa obra conservada) del que va poder ésser el conjunt de la seva obra a l'època.

En definitiva, es tracta d'un músic encara per descobrir, del qual seria molt bo poder donar a conèixer les àries i la seva producció musical d'oratoris.

\* \*

\*

---

<sup>261</sup> -LLORENS CISTERÓ, José M.: "Monlleó, Pedro Antonio", a *Diccionario de la Música Española...*, op. cit., p.696.



## PRODUCCIÓ MUSICAL

### **Partitures manuscrites conservades:**

#### **Arxiu de Manuscrits Musicals de la Seu de Manresa:**

. Motet a la Verge *Beata Mater*, a 3 veus (1787). (E:MAN, Ms. 708)

#### **Arxiu de la Catedral d'Albarracín (Teruel):**

. Missa *O admirabile commercium*, a 4 veus amb violins, oboès, clarinets i acompanyament. 320.  
. Oratori a San Vicente Ferrer *Como en tan tiernos años*, per a veu, violins, oboès, trompeta i acompanyament. 358.  
. Aria a la Verge *Qué lucimiento*, a dúo amb violins i trompes. 863.

#### **Arxiu de la Catedral de Segorb (Castelló):**

. Ària *Tu valor le ha de rendir*, a dúo de soprano i tenor amb violins i acompanyament<sup>262</sup>

#### **Biblioteca de Catalunya:**

. Drama musical. *El Gozo del Pueblo de Israel por la elevación y colocación del Arca en el suntuoso altar del Templo de Jerusalem*.

[Segons F. Pedrell]<sup>263</sup>

. Dos Oratorios (Catàleg de l'Exposició Internacional de Viena, 41).

#### **Arxiu Històric Comarcal de Cervera**

. Missa "*Admirabile Comercium*" a 4 V (S 1, 2, A, T), vl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (1780) (Ms. 6, caps 14)  
. Missa *Admirabile Comercium* a 4 V (S, A, T, B), vl 1, 2, ob 1, 2, cl 1, 2, acompanyament (Ms. 5, caps 14)

#### **Arxiu Històric Comarcal d'Igualada**

(manuscrits procedents de l'Arxiu Parroquial d'Igualada)

. *In Passione Domini* a 4 V [només es conserva el Tiple 2] (1772) (Ms 297, caps API 473)

#### **Arxiu Episcopal de la Seu d'Urgell**

. Missa *Regina coeli letare* a 3 V (Coro 1: S, A, T; Coro 2: S, A, T, B), violon, cor 1, 2 (Ms.pendent de catalogació)

#### **Arxiu de l'església de Santa Maria de la Geltrú (Vilanova i La Geltrú)**

. Motet *O salutaris hostia* a 2 V (A, T), vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (1787) (Ms.130)

#### **Arxiu de Preveres de Vilafranca del Penedès (Museu de Vilafranca)**

. Aria *Es fuerza* a 1 V (A), vl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms. 221/288 A)  
. Aria a los Dolores de Maria a 1 V (?), vl 1, 2, cb, acompanyament. [Incomplet] (Ms 223/290 A)  
. Completas a 3 V (Coro 1: S; Coro 2: S, A, T, B), vl 1, 2, acompanyament (Ms 218/285 A)  
. Coplas *O que triste y afligida* a 2 V (S 1, 2), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, bc (Ms, 222/289 A)  
. Duo *Animo tuo vincenda* a 2 V (S, A), vl 1, 2, cb, ob 1, 2, acompanyament (Ms. 214/281 A)  
. Missa a 3 i a 7 V (S, A, T; Coro 2: S, A, T, B), bl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms. 216/283 A)  
. Motet *Quando mens elevatur* a 4 V (Coro 1: S 1, 2, A, B; Coro 2: S, A, T, B), vl 1, 2, cb, cor 1, 2, acompanyament (Ms. 213/280 A)  
. Motet *O salutaris ostia* a 3 V (A, T, B), bl 1, 2, ob 1, 2, acompanyament (Ms. 217/284 A)  
. *Salve Regina* a 4 V (Coro 1: S 1, 2, A, B; Coro 2: S, A, T, B), vl 1, 2, cor 1, 2, org, bc (Ms. 219/286 A)  
. *Salve Regina* a 4 V (Coro 1: S 1, 2, A, B; Coro 2: S, A, B), bl 1, 2, cl 1, 2, org, bc (Ms. 220/287 A)  
. Villancico *Brille hermoso* a 4 V (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B), vl 1, 2, cor 1, 2, bc (Ms., 212/279 A)  
. Villancico *Sin mas resistencia* a 4 i a 8 V (Coro 1: S 1, 2, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B), vl 1, 2, cb, ob 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms 215/282 A)

#### **Arxiu Musical de l'església de Sant Esteve d'Olot<sup>264</sup>**

. Aria *Yo en la concha cuidadosa* a Duo a 2 V (S 1, A), vl 1, 2, bc [també hi ha la partitella de Tiple 2º amb la indicació: "para quando no ay Contralto"] (Ms. 72)  
. Duo *Ay Dios escucha* a 2 V (S, 1, 2), vl 1, 2, ob 1, 2, acompanyament (Ms. 73)  
. Aria *Quando el Sefiro suave* a 2 V (A, T), vl 1, 2, bc (Ms. 74)

<sup>262</sup> Segons Josep M. Llorens destaca la força dramàtica que imprimeix als textos, ressaltant les principals situacions descriptives, però es deixa portar massa per voler complaure els cantats amb molts "trinos, apoiatures", i altres trivialitats que estaven de moda en aquell moment.

<sup>263</sup> F. Pedrell: E:Bbc, signatura B.C.M. 942, *Documentos inéditos para su Diccionario*

<sup>264</sup> A l'església de Sant Esteve d'Olot es va fer un inventari l'any 1837 amb els incipits de les obres i amb la indicació, en alguns d'ells, del nom del seu autor. Per això podem atribuir a Monlleó aquestes obres, encara que alguna d'elles no tingui indicat en el manuscrit corresponen el seu nom.

- . Duo *Nave que de cifras* a 2 V (S, T), vl 1, 2, acompanyament (Ms. 75)
- . Villancico *Fragil nave* a 4 V (S, 1, 2, A, T), vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, bc (Ms. 76)
- . *Missa* a 3 i a 7 V (Coro 1: S, A, T; Coro 2: S, A, T, B), vl 1, 2, cor 1, 2, org, acompanyament (Ms. 77)
- . *Missa* a 4 V (S, T, ?, ?), vl 1, 2, ob 1, 2, cl [incomplet] (Ms.78)
- . Duo “por cualquier festividad” a 2 V (T, B), vl 1, 2, cl 1, 2, cor 1, acompanyament (Ms.79)
- . Recitado y Aria de Bajo al Santísimo Sacramento *Ya mi Dios* a 1 V (B), vl 1, 2, cl 1, 2, cor 1, 2, acompanyament (Ms. 80)

**Llibrets impresos (textos):**

**Biblioteca de Catalunya (Fons Bonsoms i Aguiló -anys 1670-1800-):**<sup>265</sup>

**Drames:**

- . *David festivo danzando delante del Arca* (“Venga el Pueblo convocado”). 9353.
- . *El gozo del Pueblo de Israe* (“¿Hasta quando, Cielo Santo”). 9346.
- . *Santa Balbina, Virgen* (“Ven, hija mia, ven. No cese un punto”). 9345.

**Oratorios:**

- . *Amargos dolores de la mejor Madre* (“Jerusalem dura”). 9339.
- . *El mas glorioso triunfo de Moyses* (“Bendigamos a Dios, o Pueblo amado”). 9351.
- . *El triunfo de Sion...*(“Que gustosos acordes clarines, y caxas”). 1246.

**Partitures desaparegudes:**

**Arxiu de Santa Maria del Mar:**

- . *San Eloy* (1763),
- . *Santo Tomás de Aquino* (1766)
- . *Santa Lutgarda* (1769)
- . *San Vicente Ferrer* (1770)
- . *San Francisco Caracciolo* (1776)
- . *Nuestra Señora de los Dolores* (1776)
- . *Beato Lorenzo de Brindis* (1784).

**Llibrets impresos (textos) desapareguts:**<sup>266</sup>

**Arxiu sense especificar (?):**

**Oratorios:**

- . *David triunfante figura de Sant Antonio de Padua*
- . *El gozo del pueblo de Israel*
- . *San Julián*

**Arxiu de Santa Maria del Mar:**

**Oratorios:**

- . *San Eloy* (1763)
- . *Santo Tomás de Aquino* (1766)
- . *Santa Lutgarda* (1769)
- . *San Vicente Ferrer* (1770)
- . *San Francisco Caracciolo* (1776)
- . *Nuestra Señora de los Dolores* (1776)
- . *Beato Lorenzo de Brindis* (1784).

\* \*

\*

<sup>265</sup>-PAVIA, Josep: *La Música en Cataluña en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671c.-1747)*. Barcelona, CSIC, Institució «Milà i Fontalans», 1997. pp. 39-169. [Cita concreta a pp.133, 138, 157 i 159].

<sup>266</sup>-CARRERAS BULBENA, R.: *El oratorio musical*. Barcelona, L’Avenç, 1906, p.142.

## BIBLIOGRAFIA

- BALDELLÓ, Francesc: "La música en la Basílica parroquial de Santa María del Mar de Barcelona", a *Anuario Musical* 17 (1962), pp. 224, 227 i 228.
- CARRERAS BULBENA, Rafael: *El oratorio musical*. Barcelona, L'Avenç, 1906, p.142
- CIVIL CASTELLVÍ, Francesc: "La música religiosa a Olot i Comarca, corrent del segle XVIII" a *Annals 1977. Patronat d'Estudis històrics d'Olot i comarca. Olot*, 1978, pp.195-212.
- CLIMENT, José: *Fondos Musicales de la Región Valenciana. III. Catedral de Segorbe*. Segorbe, Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1984, p.167.
- CODINA, Daniel: "La música vocal d'església en el classicisme", a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Barcelona, Edicions 62, 1999, p.144.
- DAUFÍ, Xavier: *Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.
- ESTER-SALA, Maria; i VILAR, Josep M.: "Una aproximació als fons manuscrits musicals a Catalunya", a *Anuario Musical* 42 (1987), pp.229-243.
- LOLO, Begoña: *Historia de la música "española" y Sobre el verdadero origen de la música. D. Joseph de Teixidor y Barceló*. Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996. p.130. [-TEIXIDOR, José: *Discurso sobre la historia universal de la Música*. Ms., Madrid, 1804].
- LLORENS, José M.: "Monlleó, Pedro Antonio", a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7. Madrid, SGAE, 2000, p.696.
- MUNET MARTINEZ DE MORENTIN, Jesús M.: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Albarracín*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, pp.78, 85, 175.
- PAVIA, Josep: *La Música en Catalunya en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671c-1747)*. Barcelona, CSIC, 1997, pp.133, 138,157 i 159.
- PEDRELL, Felipe: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. 2 vols. Barcelona, 1908-1909.
- RIFÉ, Jordi: "Monlleó, Pere Antoni", a *Gran Enciclopèdia de la Música*, vol. 5. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2001, s.p.
- SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1880, vol.3, p.40.
- VILAR, Josep M.: *La música a la Seu de Manresa en el segle XVIII*. Manresa, Centre d'Estudis del Bages, 1990, p.171.

## Joan Petzí [Patzí]

(\*Berga, 2-II-1733; †Manresa, 3-II-1809)

La figura d'aquest músic i compositor és la d'una persona totalment arrelada i exclusivament activa -fins als coneixements actuals- a la ciutat de Manresa durant tota la seva vida. Per tant, és un típic cas de producció musical "local", encara que no per això poc interessant.

Tot i això, no disposem encara de suficients dades en relació a la seva trajectòria professional, que mostra nombrosos dubtes. I el primer d'ells, com veurem, surt ja en relació al seu mateix nom.

Fins avui, no existeix cap treball d'investigació específic sobre aquest músic ni sobre la seva producció musical, i tan sols s'esmenta molt breument en les darreres contribucions enciclopèdiques d'àmbit hispànic<sup>267</sup>. Aquest treball, doncs, suposa la contribució més àmplia al respecte.

El cognom d'aquest mestre de capella es pot trobar indistintament a la documentació de dues formes: "Patzí" o "Petzí". Fora dels documents de l'època, l'única i més extensa font d'informació al respecte mostra ja una clara ambigüitat. Aquesta font parteix de l'historiador i arxiver manresà Joaquim Sarret i Arbós<sup>268</sup>, que escriu el cognom, alternativament, de les dues formes, en el seu manuscrit titulat *Fundació de la Capella de Música en la Iglesia Cathedral de Manresa*<sup>269</sup>.

No obstant això, les referències documentals que es troben a l'Arxiu de la Seu de Manresa procedents del capítol de canonges de la Seu, així com també la rúbrica que figura a la coberta del manuscrit 739 de l'esmentat arxiu, recullen majoritàriament la forma "Patzí", malgrat que als mateixos documents, el seu germà<sup>270</sup> -organista també de la Seu- queda quasi sempre curiosament indicat com a "Petzí"(?). Per altra banda, cal dir que la documentació de l'arxiu sol aparèixer escrita en català, però, quan l'escrit és

---

<sup>267</sup>-CODINA I GIOL, Daniel: "La música vocal d'església en el Classicisme", a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol. II Barroc i Classicisme. Barcelona, Edicions 62, 1999, p.148. -RIFÉ SANTALÓ, Jordi: "Música religiosa en romanç en el Classicisme", a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol. II. Barroc i Classicisme. Barcelona, Edicions 62, 1999, p.163. -VILAR, Josep Maria: "Patzí, Joan", a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 8. Madrid, SGAE, 2000, p.521.

<sup>268</sup> Joaquim Sarret i Arbós (\*Manresa, 4 d'agost de 1853; † Manresa, 26 de setembre de 1935).

<sup>269</sup>-SARRET i ARBÓS, Joaquim: *Fundació de la Capella de Música en la Iglesia Cathedral de Manresa*, manuscrit datat a l'any 1919, a l'Arxiu Històric Comarcal de Manresa dins el *Fons Sarret i Arbós*, a l'apartat d'escrits inèdits, amb signatura VI/120.

<sup>270</sup> Com a organista de la capella de música de la Seu del 1768 al 1816 hi figura Ramon Petzí, que deuria ser germà de Joan Petzí. [Veure -SARRET i ARBÓS, Joaquim: *Organistas de la Seu de Manresa*, manuscrit datat l'any 1894, a l'Arxiu Històric Comarcal de Manresa, dins el *Fons Sarret i Arbós*, apartat d'escrits inèdits, signatura V/92].

en castellà -anys 1789 i 1790-, com succeeix al Llibre de Pòlisses de l'arxiu, el nostre compositor figura com a "Juan Petzí". Altres anys a l'esmentat Llibre de Pòlisses, no queda clar si el secretari que escriu el seu nom ho fa amb una "e" o amb una "a". Per últim, també he pogut constatar en una instància que el nostre biografiat signa amb altres músics, que ell mateix ho fa com a "Petzí". És per això que de moment consideraré com a forma més acceptable, el cognom "Petzí".

Pel que respecta a la seva vida, gràcies a Saldoni<sup>271</sup> sabem que Joan Petzí era fill de Berga, diòcesi de Solsona. També Sarret i Arbós, quan parla del seu germà Ramon, diu d'ells dos que "eren naturals de Berga"<sup>272</sup>. Coneixem, doncs, el seu lloc de naixement, però no així la data exacta, encara que J. Rifé suggereix una data al voltant de 1740 ("ca. 1740")<sup>273</sup>. No obstant això, gràcies a la partida que figura en el Llibre d'Òbits de 1795 a 1811, de l'Arxiu parroquial de la Seu de Manresa, sembla que molt probablement podria haver nascut a l'any 1734, ja que va morir l'any 1809, a l'edat de "setanta cinc anys".

Malgrat aquestes dades, he investigat el seu possible lloc de naixement a la ciutat de Berga, he pogut esbrinar que el nostre autor sembla que podia estar relacionat amb la petita població de "La Nou del Berguedà", localitat propera a la capital de comarca -Berga-, on encara existeix una casa que en diuen "Cal Petzí" i una font anomenada "Font Petzí"<sup>274</sup>.

Podem indicar, també, que en aquesta població de La Nou del Berguedà s'hi trobava, a més una família que porten el cognom "Petzí"<sup>275</sup>, alhora que també trobem les persones que varen confirmar<sup>276</sup> el dia 11 d'octubre de 1725, entre les quals hi ha l'anotació d'un "Joan Petzí", encara que no podem afirmar que sigui el nostre biografiat.

---

<sup>271</sup>-SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Tomo III. Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1880, p.177.

<sup>272</sup>-SARRET i ARBÓS, Joaquim: *Fundació de la Capella de Música...*, op. cit., signatura VI/120, s.fol. (p.15C, segons la meua paginació).

<sup>273</sup>-RIFÉ SANTALÓ, Jordi: "Música religiosa en romanç...", a *Història de la Música Catalana...*, op. cit., p.163.

<sup>274</sup>-MANGOT CASANOVES, Rossend: *Arrels i trests del Berguedà. La Nou i Malanyeu*. Avia, Centre d'Estudis d'Avia, 2001. p.179.

<sup>275</sup> Sembla que entre el 1656 i el 1663 la casa anomenada "Cal Petzí" hi habiten Josepa, Maria i Estefania Petzí i Margarita Perarnau. (Agraeixo al Sr. Rossend Mangot, estudiós local, aquestes dades donades).

<sup>276</sup> Segons el "Llibre dels morts de la parròquia de la Nou i de Malanyeu, fet per mi Agustí Portell pastor de les parroquies", començat el 15 de novembre de 1600. Llibre molt malmés, però l'únic document que queda de la crema que es va fer durant la guerra civil, però que per l'altra cara hi ha un apartat de confirmacions, que comença a l'any 1612, i on hi figuren com a confirmats l'11 d'octubre de 1725: Josep Petzí, fill d'Antoni Petzí i Maria, de Malanyeu, i com a padri Joan Petzí, de La Vedella; Maria Petzí, filla de Josep Petzí i Margarida i com a padrina Estefania Petzí; Josepa Petzí, filla de Josep Petzí i Margarida [Perarnau?]; **Joan Petzí**, fill de Joan Petzí (peraire) i Esperança, de Sant Salvador de la Vedella; i Teresa Petzí, filla de Joan Petzí i Esperança.

Per altra banda consultat el llibre de baptismes de la vila de Berga, que es trobem a l'Arxiu Episcopal de Solsona, hi figura una família Petzi formada per Sebastià Petssi<sup>277</sup>, sastre de professió, i de la seva muller Antònia Riu<sup>278</sup> i els seus fills: Joan Sebastià i Josep<sup>279</sup>, Joan Anton i Mariano<sup>280</sup>, Antònia Maria i Mariangela<sup>281</sup>, Maria Ignasia Maria Antònia i Maria Anna<sup>282</sup>, Sebastià Joaquim i Joan<sup>283</sup>, dos bessons Joan Josep i Francisco i Ramon Sebastià i Bernat<sup>284</sup>, i Pere Anton Josep Adjutori<sup>285</sup>.

A partir de totes aquestes dades em decanto a confirmar que el nostre músic seria **Joan Anton i Mariano Petssi [Petzi] i Riu**, nascut el dia 2 de febrer de 1733, essent els seus padrins Josep Patzi i Mariangela Sinera<sup>286</sup>.

I en referència a un dels bessons Ramon Sebastià i Bernat, nascut el 5 d'abril de 1745, sembla que podria ser el germà que era organista de la mateixa església de la Seu de Manresa.

No tenim cap notícia sobre la seva primera formació musical, ni tampoc sobre quins foren els seus primers mestres, de manera que la primera notícia que tenim d'ell és ja de l'any 1763, quan ja tindria 29 anys, i va passar a exercir el mestratge de la capella de música de Manresa, substituint Salvador Dachs (que havia ocupat aquest càrrec, de forma breu<sup>287</sup>, en jubilar-se Josep Masvasí).

Concretament el dia 16 de setembre de l'any 1763, el capítol de la Seu de Manresa resolgué donar el magisteri de la capella de música al clergue Joan Petzi, de manera que el dia 9 d'octubre ja començà a residir en el cor.

Podem suposar, per l'apelatiu de "clergue", que el jove Petzi hauria pres ordres menors una mica abans -no sabem quan ni a on-, ja que poc després demanaria d'ordenar-se sacerdot.

Sigui com sigui, sembla evident que Joan Petzi va ésser el mestre que per més temps -uns 46 anys- regí la capella de música de la Seu de Manresa, ja que ho feu del 1763 fins al 1809, any de la seva mort.

---

<sup>277</sup> Sebastià Petssi, nascut a Berga el 8 de gener de 1705, era fill de Josep Petssi, pagès, i de Margarita.

<sup>278</sup> A l'any següent, el 26-X-1746 va ser batejat un altre fill Pere Adjutori.

<sup>279</sup> Batejat el 14-VIII-1728. Llibre de Baptismes de Berga de 1714-1729, núm. 10, p.293, a l'Arxiu Episcopal de Solsona.

<sup>280</sup> Batejat el 2-II-1733. Llibre de Baptismes de Berga de 1730-1738, núm. 11, p.85, a l'Arxiu Episcopal de Solsona.

<sup>281</sup> Batejada el 8-IX-1735. Llibre de Baptismes de Berga de 1730-1738, núm. 11, p.170, a l'Arxiu Episcopal de Solsona.

<sup>282</sup> Batejada el 25-III-1738. Llibre de Baptismes de Berga de 1730-1738, núm. 11, p.243, a l'Arxiu Episcopal de Solsona.

<sup>283</sup> Batejat el 5-XI-1743. Llibre de Baptismes de Berga de 1738-1748, núm. 12, p.203v, a l'Arxiu Episcopal de Solsona.

<sup>284</sup> Batejats el 5-IV-1745. Llibre de Baptismes de Berga de 1738-1748, núm. 12, p.67v, a l'Arxiu Episcopal de Solsona.

<sup>285</sup> Batejat el 26-X-1746. Llibre de Baptismes de Berga 1738-1748, núm. 12, p. 203 v, a l'Arxiu Episcopal de Solsona.

<sup>286</sup> Continuem observant la diversitat de maneres d'escriure el cognoms "Petssi" o "Patzi" en una mateixa anotació baptismal.

<sup>287</sup> De 1762 a 1763.

Tres anys després d'arribar a Manresa, el 1766, el nostre músic va mostrar desitjos de continuar la seva carrera eclesiàstica. Presentà així un memorial al seu capítol, demanant la perpetuació del seu benefici com a mestre, o en el seu defecte, com a organista, per tal de poder entrar al que el mateix Petzí anomena "ordres sagrades", indicant que a més del seu interès per accedir a l'estat de sacerdot, també podria socórrer (espiritual i econòmicament) la seva família<sup>288</sup>.

Transcripció a continuació la seva sol·licitud i la resposta del capítol<sup>289</sup>:

[P.15C:] *Molt Illtre. Senyor = Joan Patzi, clergue, Mestre actual de Capella de la present església, amb el major respecte representa a V.S. que fa alguns anys ja es troba amb una interior i molt fervorosa inclinació de poder arribar al perfectíssim estat de Sacerdot, ja per major bé de la seva ànima, com i també per poder més [p.15D:] subvenir i socórrer als seus pobres pares i germanes. I si bé per una part se mira indigne de un tant sublim estat, i amb soles les qualitats de la facultat de solfa, que amb l'aplicació de tota la seva vida ha pogut adquirir; però encara el té més perplexe i desconsolat el mirar-se faltat de títol i de medis per poder-hi arribar i poder aspirar al predit estat. Tot el que, i encara més la notoria propensió que té V.S. en fer semblant obres de pietat, ha animat al suplicant per recórrer al piadós emparo i generosa protecció de V.S., implorant a efectes d'aquesta la gràcia de perpetuïtzar al suplicant la corresponent congrua per poder entrar a la pretensió de Sagrades Ordes o sobre el Magisteri, o bé en falta de poder complir aquest, sobre l'Orgue en cas pel temps hagués V.S. d'elegir altre Organista, o bé com millor aparegui a V.S., i encara que sigui la dita perpetuïtzació amb l'annexe d'haver el suplicant de complir els càrrecs del títol que se li perpetuïtzi i no altrament, com i també, encara que sigui dita perpetuïtzació solament duradera fins que per altra part arribés a tenir altre títol o congrua, de tot el que i de qualsevol altra condició a V.S. ben vista [p.16A:] estaria contentíssim lo suplicant doncs sols desitja arribar a dit estat i ho confia i espera de la divina pietat*

<sup>288</sup> Els seus pares i germanes. Malgrat hem indicat quants fills va tenir el matrimoni, desconeixem quants germans tindria vius en aquest moment. Sabem seguir el seu germà Ramon (també músic) i a l'esmentat expresament les seves "germanes" (és a dir, que almenys, eren les dues Antònia i Maria Ignàcia). De manera que, com a mínim, eren quatre germans.

<sup>289</sup> -SARRET i ARBÓS, Joaquim: *Fundació de la Capella de Música...*, op. cit., signatura VI/120 [la paginació entre claudàtors és meva, com també el subratllat].

*mediant la implorada gràcia de V.S.. A la qual súplica, atenent l'ltre. Capítol que el clergue Joan Patzi era subjecte hàbil per Mestre, per composició i per orgue, i per altra part aplicat en l'ensenyament dels nois Corers i lluïment de la Capella, sent al mateix temps de bon geni i costums, se dignà dit Capítol posar al peu del mateix memorial la següent nota = De la aula Capitular = Manresa, 20 de febrer de 1766 = L'Ilm. Capítol atenent els desitjos, mèrits i fins del suplicant; convé en assignar-li i perpetuïtzar-li sobre el magisteri de Capella o orgue, seixanta lliures anuals per títol de congrua, habitant el suplicant a Manresa i ordenant-se de Sagrades Ordes, i cumplint (no estant legitimament impedit) els càrrecs del títol sobre que rebrà les dites £60, i quals sols podrà rebre amb aquest títol de congrua fins que arribi a tenir altre títol a congrua; quedant en tot temps l'ltre. Capítol amb la facultat de elegir i nomenar altre subjecte en lloc del suplicant per complir els càrrecs del títol, sobre que percebrà dita congrua, tant si fos per [p.16B:] no complir-los el suplicant com també si estés impedit o es domiciliés en altre part fora de la present ciutat de Manresa. O altrament en tot i qualsevol cas deurà sempre deixar en la Capella d'aquesta església els Papers o còpies de tots els que haurà compost estant en dita Ciutat. I deurà subjectar-se en complir totes les lleis, estatuts i obligacions que deuen complir els Residents d'aquesta església, així mateix com si fos altre d'ells i estar a les mateixas penes. Canonge Vilarrubias, secretari.*

Resulta curiós veure com Petzí demana ordenar-se “sobre el magisteri”, és a dir, sobre el seu càrrec, o, en el seu defecte, “sobre l’orgue”. Precisament, aquest càrrec d’organista era ocupat en aquell moment -1766- per Salvador Viladrosa (organista des del 10 de gener de l’any 1726, fins al 4 d’abril de 1768, en què va morir). Molt possiblement, Petzí podria haver pensat, que, per l’edat avançada de Viladrosa, podria haver-hi la necessitat d’elegir un nou organista en poc temps (quan l’organista titular quedés impossibilitat per desenvolupar la plaça, o per la seva defunció), com ell mateix ho expressa: “[...] sobre l’orgue, en cas pel temps hagués V.S. d’elegir altre organista”.

A partir d’aquí, podem dir: que Petzí amb aquesta petició de fer-se sacerdot volia assegurar-se que els seus pagadors (el capítol) el veiessin amb més bons ulls que a



d'altres possibles candidats sacerdots que poguessin optar a la plaça que ell ja ocupava com a “no-sacerdot” (és a dir, posant ara a la balança un cert “corporativisme” al seu favor per part del capítol si ell aconseguia el sacerdoci)<sup>290</sup>, o fint i tot, de cara a possibles problemes que en el futur que hi poguessin haver en el desenvolupament de les activitats del seu càrrec.

Tampoc es pot excloure la possibilitat que Petzí no tingués clar que romandria en el càrrec -no sent sacerdot-, o potser que cregués que sent mestre de capella era més difícil, en aquell precís moment, ordenar-se en un termini curt, i en canvi, fos més fàcil des del càrrec d'organista (una plaça que d'altra banda, tenia la mateixa dotació econòmica, però inferior jeràrquicament a la de mestre, a més de, comportar potser, més treball i menys reconeixement social) que el capítol concedís la còngrua per ordenar-se a mig termini. Podria ser que fossin aquestes les raons per les quals es conformés Petzí amb qualsevol dels dos càrrecs? En tot cas, el capítol, que alabà àmpliament els dots professionals i fins i tot personals de Petzí (el que diu molt al seu favor), en la seva resposta sembla reservar-se la facultat d'escollir un o altre càrrec (com a mestre, o com a organista), a la seva conveniència -com i quan. I no obstant això, el capítol, qualsevol que fos la seva decisió final, li posa condicions, i li remarca les obligacions que Petzí hauria de complir.

Entre aquestes últimes, es remarca molt especialment l'obligació de deixar totes les partitures que compongués a Manresa, a l'arxiu de la Seu: “[...] qualsevol cas deurà sempre deixar en la Capella d'aquesta església els Papers o còpies de tots els que haurà compost estant en dita Ciutat”.

Finalment, en la resposta del capítol, de data 20 de febrer de 1766, atenent els seus desitjos i mèrits, s'acordà perpetuar-li el càrrec (qualsevol que fos, sense especificar si com a mestre o com a organista), amb 60 lliures anuals. La mateixa resolució, però, encara indica que el capítol es reserva la facultat d'elegir i nomenar una altra persona per a aquests càrrecs (!).

---

<sup>290</sup> S'ha de tenir en compte que, encara que no fos obligatori, en general, els càrrecs de mestre de capella i organistes eren ocupats per músics que eren sacerdots. En el cas que no ho fossin, els músics seglars sempre estarien en inferioritat de condicions enfront dels que ho eren, com també en el cas de propiciar possibles problemes, el capítol tendria molts menys miraments envers aquest tipus d'“empleats” (mestres i organistes seglars). En el cas que un músic seglar demanés ordenar-se com a sacerdot i el capítol no li concedís, era molt probable el següent: primer, que el capítol ja tingués un altre candidat ulla per substituir-lo, més adequat a les seves conveniències (fos sacerdot, o no); i segon, que en vista de la negativa, el sol·licitant busqués un altre lloc de treball, en un altre indret, més adient als seus interessos (econòmics i de tenir millors expectatives de treball).

\* \*

\*

De la seva estada com a mestre de capella, tenint en compte la seva llarga duració, no en tenim gaires dades. Una dada curiosa ens parla de la primerenca sol·licitud de Joan Petzí -i de la corresponent concessió per part del capítol- per ser admès per ingressar a una germandat dels beneficiats que organitzava les seves sepultures. Veiem aquí també la presència del germà del nostre biografiat, Ramon Petzí, com a persona al voltant de la Seu manresana. Així figura en el Llibre de Resolucions Capitulars:

[P.259: 30-VII-1774:] [Nota al marge: “*Concessió a la Germandat i Sepultura al Reverent Joan Petzi i Reverent Joan Gatillepas Comensal*”].

*“A concedir amb plenitud de vots la Reverent Communitat a la admisió a la Germandat al Reverent Petzi, Mestre de Capella i juntament el poder-se enterrar en la Sepultura de Sant Pere, el que tant solament se ha concedit en dia mes i any a Ramon Petzí organista quedant-se aquest en l’estat de Celibat. i dit dia amb pluralitat de Vots fou tambe admés a la Germandat el Reverent Joan Gatillepas Prebere i Comensal”.*

Potser, un dels moments més interessants dins el període de magisteri de Joan Petzí és l’any 1777, quan, amb motiu de les festes que se celebraven a l'Església els dies 30 i 31 d'agost per l'exhibició pública de les relíquies dels patrons de Manresa (Santa Agnès, Sant Maurici i Sant Fruitós), s'estrenaren dos villancets de la seva composició<sup>291</sup>.

Segons Sarret i Arbós, havia vist aquestes obres, ara desaparegudes, a l'Arxiu de la Seu:

*“[...] és composició bona i sumament original ateses les qualitats de la música en aquell temps, la qual prova l'habilitat i excel·lents dots musicals que posseïa el Rnt. Patzi”<sup>292</sup>.*

<sup>291</sup> Segons Josep M. Vilar no es conserven.[Veure -VILAR; Josep M.: *La Música a la Seu de Manresa en el segle XVIII*. Manresa, Centre d'Estudis del Bages, 1990, p.61.]

<sup>292</sup> -SARRET I ARBÓS, Joaquim: *Fundació de la Capella de Música...*, op. cit., signatura VI/120, [p.16B].

*A l'any 1777, era Mestre de Capella el Rnt. Joan Patzi, prevere, qui compongué entre altres dos villancicos que es cantaren en les solemnes festes que se celebraren a la nostra catedral, en aquell temps, per motiu de la mostra general de les Santes Reliquies dels Màrtirs Patrons de la ciutat. Eren Administradors antics: Josep Pejoan, apotecari; Josep Llor, teixidor o veler; [Administradors] moderns: Josep Ginabreda, argenter; Joan Enrich i Esteve Fransoy, velers; Anton Gali, tender de panyos; Josep Puig, llaurador; i Jaume Quintana, sastre. Consta en una relació que es feu imprimir a Manresa a la impremta de Domingo Coma”.*

Durant el magisteri de Joan Petzí, a la capella de música van aparèixer problemes entre els músics i ell, i el capítol. Segons Sarret i Arbós<sup>293</sup>, sembla que un d'aquells problemes fou, que, suposadament, els músics tenien l'obligació d'assistir als enterraments dels reverents beneficiats sense cap retribució, i s'hi negaren i no hi volgueren assistir.

Per aquest motiu el capítol va fer unes “Ordinacions” expressades per als músics de la capella, en les quals es disposà que en cas que els músics no assistissin als enterraments dels beneficiats, se'ls posaria una multa que seria més o menys quantiosa en relació amb la gravetat de la falta i que, en cas de no obeir, serien expulsats de la capella, i n'hi posarien d'altres. Aprofitant l'avinentesa, el capítol indicà concretament, que també tindrien obligació de concòrrer a tots els viàtics solemnes, responsoris i enterraments dels canonges i beneficiats, com sempre era costum, com queda reflectit en la següent resolució capitular que ofereix Sarret:

[P.319:] [Nota al marge: “Ofici al Capítol per a fer assistir als músics als enterros dels Residents”]. “Dia 18 de febrer de 1789 convocada i congregada la Reverent Quinzena resolgué passar un Ofici del tenor següent a l'Il·lustre Capítol = Muy Ilustre Señor= No puede esta Reverenda Comunidad de Preberos mirarse con indiferencia el exceso de los Músicos en haber faltado consecutivamente tres veces (contra lo concordado) en asistir á la absoluta y Sepultura de los residentes. Hubiera ya en la primera infracción manifestado á V.S. su sentimiento, á no esperar que

---

<sup>293</sup> -SARRET i ARBÓS, Joaquim: *Fundació de la Capella de Música...*, op. cit., signatura VI/120. [pp.16B-16C].

*providenciaría V.S. como Administrador Político de esta Iglesia, lo conveniente. No duda es la hora esta Comunidad que atenderá V.S. á su justa queja, y que así dará las ordenes mas terminantes, para que cumplan los Músicos con su obligación, y la pena debida a la infracción de la Concordia. Con este motivo acuerda esta Comunidad á V.S. su afecto, anelando sus preceptos y rogando al Señor le conceda los M.s a S. le desea B.L.M. de V.S. Dr Joaquim Soler y Soler Protector antiquior”. [I a manera de signatura: “De acuerdo de la R.C.d Dr Josef Soler Secretario”].*

Com a resposta a l'escrit anterior, el capítol va resoldre, el dia 24 de juliol de 1789, conforme a aquestes noves “Ordinacions”, el següent:

*Tots els músics que de present són i tots els que en endavant seràn, deuràn firmar l'obligació d'observar-les a fi de que a l'església no s'introdueixin novetats, com les que intentaven introduir alguns músics<sup>294</sup>.*

No obstant això, durant el seu mestratge, la música adquireix una major importància en relació a la part instrumental. El Llibre de Pólisses indica que de l'any 1764 al 1806, el capítol li donà £4 4φ per la música amb violins, que de forma extraordinària interpretaren per la festa solemne de Sant Agustí i, a partir de l'any 1777, s'esmenta que la música és amb violins *i trompes*. Per tant, és de suposar que s'haurien incrementat els instrumentistes, almenys amb motiu d'aquesta festa.

Anys després, l'any 1794, es feu un arancel -pel bon règim de la capella de música-, segons el qual Joan Petzí va rebre la música de les fundacions fetes a l'església<sup>295</sup>. Però, novament, a l'any 1803, els músics de la capella suscitaren altres qüestions. Vegem com ho explica Sarret i Arbós:

[p.16D:] *“Dits músics presentaren a l'Iltre. Capítol un memorial firmat per tots en el dia 6 de maig demanant estipendi per algunes funcions de la Setmana Santa. Al qual memorial, després d'examinat,*

---

<sup>294</sup> Amb aquest acord queda palès que la capella de música es regia d'acord amb uns costums que venien de molt temps abans, encara que no estiguessin exactament recollides per escrit. Enfront d'aquest fet, els músics entenien els susdits costums segons el seu criteri (se'ls obligava a treballar sense retribució econòmica), justament el mateix que feia el capítol, per la seva banda (si els seus músics ja tocaven en els funerals sense haver de pagar-los, el millor per a ell era continuar amb aquest costum). Com que aquesta diferent manera d'interpretar l'“obligació d'assistir als enterraments” va donar lloc a un problema d'interessos, el capítol va decidir “legislar” definitivament el que hauria de fer-se en el futur, per tal d'evitar aquest tipus d'interpretacions. Finalment, el que va quedar clar és que l'església -al cap i a la fi, la que tenia capacitat per ordenar aquest tipus de desavinences-, no volia novetats quant als costums i activitats de la capella: els músics s'hi haurien de comprometre.

<sup>295</sup> -SARRET i ARBÓS, Joaquim: *Fundació de la Capella de Música...*, op. cit., signatura VI/120, [p.16C].

*contestà dit Capítol que no hi havia lloc i que no volia posar costums nous.*

*A l'any següent (1804), poc abans de les festes de la Setmana Santa, el canonge protector de la Capella digué a l'Iltre. Cabildo reunit, que els músics es resistien a assistir en les funcions dites pel motiu de l'any passat, això és, perquè no hi havia paga per la música. I dit Iltre. Cabildo comissionà al mateix canonge Comas i al Mestre de Capella, Rnt. Joan Patzi, per que fessin entendre als músics que sempre havien assistit en les funcions de Setmana Santa sense retribució, perquè estaven agregades a les seves places amb les demés funcions en que hi ha renda fundada i que per ser tant parentori el temps veiessin el mode de fer-los assistir.*

*No s'acaba aquí la qüestió susdita, sinò que durà molts anys, com podem deduir del que anirem dient”.*

[p.17A:] 1807, a 24 març = *“L'Iltre. Capítol ha donat ordre al Mestre de Capella que si els músics de la Capella no volien assistir a les funcions de Setmana Santa, segons costum antiga, que formés una nova capella dels subjectes que considerés més hàbils i que els presentés a dit Capítol”.* (Llibre de Resolucions. Arxiu Seu).

1808, a 5 de novembre = *“L'Iltre. Capítol aprovà el recado que en virtut de la última rodona es passà al Mestre de Capella, relatiu a que amb prudència organitzés de nou la Capella de músics, expulsant d'ella a Ventura Dalmau, alies músic Roig primer violí”*<sup>296</sup>. (Id).

*“Quedà, per conseqüent, exclós de la Capella el dit Dalmau i en el seu lloc s'ha nomenat al Sr. Mariano Jaumandreu, qui s'encarregà, al mateix temps, de l'ensenyament dels nois corers, per raó de que el Mestre de Capella, Rnt. Patzi, tenia una edat ja avançada i no podia complir les fatigues del seu ministeri. Així ho diu la següent resolució de l'Iltre. Capítol de la Seu”.*

1808, a 2 de desembre = *“S'ha nomenat per 1r violí de la Capella al Sr. Mariano Jaumandreu i, així mateix, per Mestre de Música dels corers de la mateixa església, amb obligació de donar-los lliçó al matí i a la tarda, com era de costum”.* (Llibre de Resolucions).

---

<sup>296</sup> Com a peu de pàgina del manuscrit, s'inclou aquesta informació que transcriu.

Un altre vessant del nostre compositor va ser el de professor dels minyons, com per exemple del manresà i acreditat organista, P. Fr. Juan Quintana, a qui va ensenyar des dels seus set anys, el solfeig i altres rudiments musicals<sup>297</sup>.

També el seu germà Ramon Petzí exercí el càrrec d'organista de la Seu de Manresa del 22 d'abril de 1768 al 22 de març de 1816, en què va morir, a l'edat de 80 anys<sup>298</sup>. Per tant, cal ressaltar que durant quaranta-un anys, és a dir, del 1768 -que Ramon començà a exercir el càrrec d'organista-, fins al 1809 -data de la mort de Joan-, els dos germans varen compartir les principals tasques musicals de la Seu de Manresa, tant educatives com d'execució.

Joan Petzí va morir el dia 3 de febrer de l'any 1809:

*“Dia tres de febrer de l'any 1809, havent rebut els Sants Sagraments, morí el Rnt. Joan Patzi, prevere, Mestre de Capella de la Seu, d'edat setanta cinc anys, i el dia següent fou enterrat a l'església de la Seu, amb sepultura present de requiem amb tres oficis”<sup>299</sup>.*

Va morir havent rebut els sants sagraments, a l'edat de setanta-cinc anys i fou enterrat a l'església de la Seu amb sepultura present de Requiem amb tres Oficis<sup>300</sup>.

Malgrat l'interès de la figura de Joan Petzí com a mestre de capella i compositor, i de la seva llarga trajectòria, només es conserva un manuscrit musical seu, que he transcrit i presento en l'edició musical. Encara no sabem on ha anat a parar el gruix de la seva obra. Segurament alguns dels manuscrits anònims -un terç del total dels manuscrits musicals de la Seu de Manresa són anònims<sup>301</sup>- que es conserven a l'arxiu de manuscrits musicals de la Seu poden ser de Petzí.

En aquest mateix treball hi he inclòs alguns documents musicals (en partitura), que per la data que porten anotada a la portada corresponen als anys que Petzí fou mestre de la capella de música de la Seu, malgrat no hi hagi el seu nom. Es tracta dels

---

<sup>297</sup> Cfr.: -SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Vol. III. Madrid, Antonio Perez Dubrull, 1880, p.177.

<sup>298</sup> *Llibre d'Òbits de 1812 a 1833*, Arxiu Parroquial de la Seu de Manresa.

<sup>299</sup> *Llibre d'Òbits de 1795 a 1811*, Arxiu Parroquial de la Seu de Manresa.

<sup>300</sup> *Llibre d'Òbits de 1795 a 1881*, Arxiu Parroquial de la Seu de Manresa.

<sup>301</sup> Vid.: -VILAR, Josep Maria: *La Música a la Seu de Manresa en el segle XVIII*. Manresa, Centre d'Estudis del Bages, 1990, p.166.

documents amb signatura Ms. 1016, Ms. 1017 i Ms. 1022<sup>302</sup>. No obstant això, no es pot afirmar amb certesa que siguin obres del mateix Joan Petzí. Es més, per les marques de paper o filigranes que he pogut treballar, puc dir que coincideixen amb altres manuscrits (Ms 1016 i Ms 1017)-que també incloc en el present treball-, de Caietà Mensa, i per tant també es podrien atribuir a aquest compositor, com ja indico en l'apartat destinat a l'estudi de les marques de paper. En referència al manuscrit Ms. 1022 porta una altra marca de paper.

\* \*  
\*

Resumint, podem dir que Joan Petzí va ser un compositor eminentment “local”, de qui coneixem encara molt poc (el seu mateix nom, el seu lloc de naixement i els primers anys d'activitat musical ofereixen molts interrogants), però que va ocupar el principal càrrec musical de Manresa (és a dir, de tota la Catalunya Central) durant més de quaranta anys. La seva producció es, lamentablement, molt minsa: solament una obra autenticada. Podem atribuir-n'hi algunes més, encara que sempre amb certs dubtes. El repartiment de l'obra conservada és, a més a més, molt reduït, sense aportar cap instrumentació, fora de l'obligat acompanyament continu. Una sola obra ens dificulta molt poder oferir conclusions representatives del que va poder ésser la seva activitat compositiva.

\* \*  
\*

### ***PRODUCCIÓ MUSICAL***

#### ***Partitures manuscrites conservades:***

##### **Arxiu de Manuscrits Musicals de la Seu de Manresa:**

. Responsori *Inter natos mulierum*, a duo de Tiple i Tenor i acompanyament, per a Sant Joan Baptista (E: MAN, Ms.739).

---

<sup>302</sup> Corresponen a les obres que he inclòs en la part musical i que indico com a: n° 4.-Motet *QUI DE TERRA EST* (Versió A) a duo de Contralt i Baix amb violins, per als difunts, 1785, Anònim E: MAN, Ms. 1016 - Responsori de Matines *HEI MIHI DOMINE* (Versió B) a duo de Contralt i Baix amb violins, de l'Ofici de difunts, 1785, Anònim E:MAN, Ms. 1016; n° 5.- Motet *QUEM VISURUS SUM EGO* a solo de Tiple amb violins, per als difunts, 1785, Anònim E:MAN, Ms. 1017; i n° 6.-Seqüència *STABAT MATER* a duo de Contralt i Baix amb violins i baix, 1786, Anònim E: MAN, Ms. 1022.

**Partitures no conservades:**

. Dos villancets, per motiu de la mostra general de les Santes Relíquies dels Màrtirs Patrons de Manresa (Santa Agnès, Sant Maurici i Sant Fruitós), pels dies 30 i 31 d'agost de 1777. Segons consta en una relació impresa: Manresa, Domingo Coma, 1777.

\* \*

\*

**BIBLIOGRAFIA**

- CODINA, Daniel: “La música vocal d’església en el Classicisme”, a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol. II. Barcelona, Edicions 62, 1999, p.148.
- RIFÉ, Jordi: “Música religiosa en romanç en el Classicisme”, a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol. II. Barcelona, Edicions 62, 1999, p.163.
- SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Tomo III. Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1880, p.177.
- SARRET i ARBÓS, Joaquim: *Fundació de la Capella de Música en la Iglesia Cathedral de Manresa*. Manuscrit datat a l'any 1919. Arxiu Històric Comarcal de Manresa, *Fons Sarret i Arbós*, apartat d'escrits inèdits, signatura VI/120.
- VILAR, Josep Maria: *La Música a la Seu de Manresa en el segle XVIII*. Manresa, Centre d'Estudis del Bages, 1990, pp.57, 59, 61-62, 74, 107, 122, 142, 159, 164 i 171.
- ID.: “Patzí, Joan”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 8. Madrid, SGAE, 2000, p.521.



## COMENTARI A LES FONTS I CRITERIS D'EDICIÓ

### Comentari a les fonts

La transcripció de les obres musicals està feta a partir de manuscrits trobats a l'Arxiu de la Seu de Manresa.

Actualment, a l'Arxiu de manuscrits musicals de la Seu<sup>303</sup> hi ha un inventari de les obres que s'hi conserven i una catalogació de les obres existents. No obstant això, no es va tenir en compte els criteris de les normes internacionals per a la catalogació de fonts musicals històriques (Répertoire International des Sources Musicales - RISM). Per aquest motiu he concretat el nom de l'Arxiu -seguint les esmentades normes internacionals- com E:MAN<sup>304</sup>, seguit del número del manuscrit que, en la catalogació feta, s'indica com a signatura definitiva. (per exemple el Ms. 641)<sup>305</sup>.

Com a mostra de les partitures que d'aquest període que tracta aquest treball (1714-1808), es troben a l'Arxiu de manuscrits musicals de la Seu de Manresa, n'he escollit deu -segons els criteris que he explicat en l'apartat de contingut del treball-, que per les seves característiques ofereixen una visió de les composicions que s'interpretaven a la Seu de Manresa -a manera de “mostreig”-, i que segurament no difereixen gaire de les d'altres esglésies de Catalunya en aquesta època.

Les partitures són les següents:

**Responsori 2n del 3r Nocturn de Matines *VERBUM CARO***, a 6 veus i acompanyament, 1733, de Joseph Masvasí (†1774). E:MAN, Ms. 633

**Invitatori *VENITE ADOREMUS***, a 4 veus amb violins, per a les Matines de l'Assumpta, 1763, Anònim [Salvador Dachs]. E:MAN, Ms. 256

**Càntic *MAGNIFICAT***, a 4 i 8 veus amb violins, oboès i trompes, 1778, de [Jaume] Balús [i Vila], (\*18.me;†1822). E:MAN, Ms. 144

**Motet *QUI DE TERRA EST*** (Versió A), a duo de Contralt i Baix amb violins, per als difunts, 1785, Anònim<sup>306</sup>

---

<sup>303</sup> Josep M. Vilar va fer l'inventari amb fitxes, que està a l'Arxiu de la Seu, i a partir d'elles va confeccionar el *Catàleg de l'Arxiu de Manuscrits Musicals de la Seu de Manresa*, que constituí la seva tesina de llicenciatura, a l'any 1984, i fins al moment actual inèdita.

<sup>304</sup> E d'Espanya i MAN de Manresa.

<sup>305</sup> Cada fitxa porta dos números, un en bolígraf que diu “signatura provisional” i un altre a llapis que diu “signatura definitiva”.

<sup>306</sup> En aquesta data que figura en el manuscrit el mestre de capella de la Seu de Manresa, era Joan Petzí, que ho fou de 1763 a 1809, data de la seva mort.

**Responsori de Matines *HEI MIHI DOMINE*** (Versió B), a duo de Contralt i Baix amb violins, de l'Ofici de difunts, 1785, Anònim  
E: MAN, Ms. 1016

**Motet *QUEM VISURUS SUM EGO***, a solo de Tiple amb violins, per als difunts, 1785, Anònim<sup>307</sup>. E:MAN, Ms. 1017

**Seqüència *STABAT MATER***, a duo de Contralt i Baix amb violins i baix, 1786, Anònim<sup>308</sup>. E: MAN, Ms. 1022

**Motet a la Verge *BEATA MATER***, a 3 veus, 1787, de [Pere Antoni]Monlleó (†1792). E:MAN, Ms. 708

**Seqüència *STABAT MATER***, a 4 veus amb violins, trompes i oboès, 1788, de Caietà Mensa (\*1765;†1845). E:MAN, Ms. 641

**Responsori per als difunts (Absolta) *LIBERA ME, DOMINE***, a 4 veus i acompanyament, 1792, de Caietà Mensa (\*1765;†1845).  
E:MAN, Ms. 644-4

**Responsori *INTER NATOS MULIERUM***, a duo de Tiple i Tenor i acompanyament, per a Sant Joan Baptista, de Joan Petzí (\*1734; †1809). E:MAN, Ms. 739

Amb aquesta transcripció pretenc oferir un material de treball seriós per a la investigació musicològica, que es diferencia del manuscrit original per les indicacions que té l'actual escriptura musical com a normes bàsiques. Cal tenir en compte que els destinataris -que són els interprets- no han de conèixer, necessàriament, l'escriptura d'altres segles i, per tant, han de tenir una visió musical clara que els permeti poder-ho executar sense dificultats de lectura.

Per això només hi he afegit o simplement he indicat tot allò que serveixi per fer més entenedora la partitura amb l'objectiu principal que pugui ser interpretada el més fidelment possible a com el compositor la va escriure.

Indico a continuació el comentari de cada un dels manuscrits d'aquest treball.

## **Criteris d'edició**

En aquest treball he realitzat la transcripció i l'edició de deu obres, que presento com a mostra, tal com he esmentat al referir-me al contingut del treball.

---

<sup>307</sup> Vegeu la nota anterior.

<sup>308</sup> Vegeu la nota anterior.

Per a aquesta transcripció i edició he seguit les pautes que a continuació detallo amb la finalitat de realitzar un estudi musicològic rigorós d'aquestes obres, per tal que puguin ser interpretades. Crec que la principal finalitat que tenen totes les partitures referides a manuscrits musicals és la de ser conegudes i, per tant, interpretades; per això cal que s'editin sense cap tipus de problema, ni musicològic ni pràctic, per a l'interpret o intèrprets.

Fonamentalment, aquesta edició pretén oferir un treball seriós per a la investigació musicològica, que no difereixi de la seva primitiva font, i només he afegit o comentat tot allò que sembla necessari per donar una visió clara del manuscrit original, i sempre amb la finalitat, com he dit abans, que pugui “sonar” sense dificultat i de la forma més fidel possible al que el compositor va escriure.

Les pautes generals de transcripció que he seguit en tots els manuscrits musicals són les següents:

### **Íncipits**

Al començament de cada transcripció indico l'íncipit musical del manuscrit original, perquè es pugui veure amb claredat la figuració utilitzada pel compositor. Es recullen diplomàticament totes les anotacions que apareixen a la font, relatives a l'armadura, moviment, caràcter o aire, secció de la composició de la qual es tracta, nombre de veus, instruments que indica, etc.

### **Resolució gràfica**

Les notes que estàn indicades entre claudàtors [ ], falten en l'original i les he reconstruït seguint el criteri que indica la mateixa partitura en altres compassos semblants, com també signes musicals com el calderó o els silencis. El mateix succeeix amb els textos que he aplicat a les parts vocals que hi faltaven amb vistes a la seva possible realització vocal.

En referència a les notes, estan indicades en pliques separades les que així ho estaven en el manuscrit. He aplicat a la transcripció la mateixa direccionalitat de les pliques que està establerta en la grafia actual, però en referència als grups de notes dobles que s'indiquen per al violí 1r i 2n he deixat les pliques com en el manuscrit

original, per no interferir en la interpretació, ja que la situació de les pliques dóna informació a l'executant, en els casos dels instruments cordòfons.

### **Claus i transposició**

Les composicions estan escrites en les claus pròpies del període dels manuscrits originals -datats del 1733 al 1808-. La pràctica habitual era, per als instruments cordòfons, escriure les veus en la clau de Do en primera, tercera i quarta línia del pentagrama, i per als aeròfons en la clau de Sol en segona línia i, per a l'acompanyament o el baix instrumental, en la clau de Fa en quarta línia. Seguint el sistema d'anotació de les claus establertes actualment, he transportat les que es refereixen a les veus de Tiple i Contralt -*Alto* a l'original- que estan escrites en clau de Sol en segona línia, i la del Tenor en clau de Sol octavada. Així la veu del Tiple que es troba escrita en clau de Do en primera línia està transportada una tercera descendent; la veu de Contralt -*Alto* a l'original- que es troba escrita en clau de Do en tercera línia està transportada una sèptima descendent; la veu de Tenor que es troba escrita amb clau de Do en quarta línia està transportada una segona descendent. He deixat igual la veu del Baix, que ja estava escrita en clau de Fa en quarta línia.

Aquesta transposició, per tant, no representa ni canvi de tonalitat i de les alteracions accidentals que porti, ja que senzillament s'han situat les notes i les seves alteracions accidentals, si en porten, per que puguin ser exactament llegides en la nova clau, que és la d'ús en la grafia musical actual.

### **Signes de compàs**

He mantingut el compàs en totes les composicions com s'indica en el manuscrit original, a excepció del manuscrit que utilitza el compàs *C* i el *C3/2* en la mateixa obra. Aquest canvi de compàs s'entén que el compàs "de compasillo" és un compàs -tactus-binari, en el qual hi ha dues parts que són exactament iguals, tant en la seva duració com també en la seva accentuació; i el compàs *C3/2*, anomenat de proporció menor, vol dir que en el mateix temps que abans hi entraven dues figures ara n'hi entren tres de la mateixa espècie ( = ), per tant hi haurà un major nombre de notes en el mateix temps.

## **Barres divisòries**

S'han mantingut les línies divisòries que hi ha en totes les obres. En el cas del Responsori *Verum caro factum est* (de Josep Masvasí, datat a l'any 1733, i que en l'edició està anotat com a número 1), en el qual no són totes en el manuscrit original, les he indicat totalment per facilitar-ne la lectura.

## **Lligadures**

He mantingut les lligadures de duració i les lligadures d'expressió. En aquestes lligadures d'expressió he unificat el criteri tenint en compte les diferents partícels, ja sigui del mateix grup d'instruments –violins, oboès o trompes, en cada cas corresponent- ja sigui per la visió global d'instruments i veus, ja que no totes les lligadures tenen la mateixa llargada, cosa que segurament per al copista d'aquell moment no era gaire important i, en canvi, ara és realment necessària per interpretar l'obra i de cara a facilitar-ne la lectura al director.

## **Alteracions accidentals i semitonia**

He procurat en tot moment ser fidel a les anotacions de les alteracions del manuscrit original, seguint la forma actual d'indicar les alteracions. Em refereixo a què una alteració afecta totes les notes que siguin iguals en el mateix compàs. No obstant això, les alteracions accidentals no indicades a l'original, però que semblen necessàries, estan afegides a la part superior de la nota afectada, tenint en compte altres passatges de la mateixa obra o per altres veus que en aquell mateix indret porten la referida alteració. He procurat deixar les alteracions que figuren a l'original, fins i tot en alguns casos que sonaven "estranyes" al nostre gust o a la nostra oïda actual, si no hi ha una visió clara de descuit o errada per part del copista, ja que segurament el copista deixava d'indicar-les perquè tant ell com els instrumentistes de l'època ja les entenien així.

També les he indicat d'aquesta forma –en la part superior de les notes- quan en les altres veus o instruments que formen l'acord vertical hi són. Per exemple un violí pot tenir un Fa # i en canvi un altre instrument en el mateix acord no hi està indicat, perquè és la continuació d'un Fa # que segueix del compàs anterior.

## **Xifrat**

En referència al xifrat he deixat els que figuren en els manuscrits, malgrat que ens puguin semblar obvis o no necessaris. Cal tenir en compte que, generalment, indicaven distàncies i no sempre es referien als acords tríades o quatríades de la manera que entenem l'harmonia clàssica.

## **Part vocal**

Les veus estan indicades en l'ordre de Tiple, Contralt, Tenor i Baix –de dalt a baix- que és la forma general d'indicar-les, i en el cas d'haver-hi dos cors, s'indiquen pel mateix ordre dintre de cada cor, -el cor 1r en la part superior i el cor 2n en la part inferior-.

En els fragments escrits en gregorià, que corresponen al Reponsori per als difunts *Libera me, Domine* -de Caitetà Mensa, datat al 1792 i que en l'edició musical anoto com a número 9 - transcrit del *Liber Usualis*<sup>309</sup> - (indicat com el Manual utilitzat de forma general per cantar) els fragments corresponents amb el text corresponen, i queden intercalats dins la partitura, a fi de facilitar-ne la interpretació, sense haver de recórrer al manual. No obstant això, en els citats fragments, indico la pàgina que corresponen a l'esmentat manual.

## **Part instrumental**

En referència a les parts instrumentals, he deixat les mateixes tonalitats que figuren en el manuscrit original -violíns, oboès, fagots- fins i tot les trompes, que en el seu íncipit ja indica l'afinació de la trompa, ja que no hi ha cap problema d'interpretació amb els instruments actuals.

En referència a la situació de la partitura musical, he optat per col·locar els instruments en la forma que es fa habitualment -aeròfons, cordòfons, veus i acompanyament instrumental-, per tal de facilitar-ne la lectura (del pentagrama superior al pentagrama inferior): oboè 1r i 2n; trompa 1a i 2a, violí 1r i 2n, les veus solistes o del cor: Tiple, Contralt, Tenor i Baix, i acompanyament.

Pel que fa a les *appoggiatures*, a les *acciacatures*, als grupets o a les notes d'ornamentació que figuren als manuscrits, estan transcrites tal com estan en el

manuscrit, a excepció de quan són en una mateixa nota i/o les diferents parts vocals o instrumentals estan anotades diferents, ja que en aquest cas he unificat el criteri d'ambdues parts en relació a altres fragments del mateix manuscrit.

Quant a la dinàmica que mostren els manuscrits, he unificat els que no es corresponien per la seva situació en un compàs determinat, segurament perquè el copista era poc acurat a l'hora d'indicar-la, i cal tenir en compte que solament veia la partícula que copiava, sense tenir en compte les altres parts vocals o instrumentals; i pel que fa a les lligadures s'indiquen com ho estan en el manuscrit. Les anotacions estan indicades en cada part instrumental o en cada veu.

També he fet constar com a peu de pàgina referències concretes a fi d'aclarir alguna consideració puntual.

En referència a les pautes específiques de la transcripció d'aquestes deu obres, passo a indicar-les de forma concreta en cada una d'elles.

### **Part literària**

He normalitzat els textos, que són tots en llatí, seguint l'ortografia, l'accentuació, la puntuació i la separació de sil·labes donades en les normes que s'apliquen en el *Breviarium Romanum*<sup>310</sup>; així com també les majúscules i tots els signes de puntuació: comes, dos punts, punt i coma i punt i seguit.

En referència als títols de les obres les he normalitzat al català; com també el que fa referència al nom de les obres -Responsori, Invitatori, Càntic, Motet, Seqüència-, i als subtítols, com Verset i Doxologia menor; i les anotacions que indiquen repetició, com per exemple: «i sense parar al § del Responsori». En referència al nom dels instruments, estan escrits en minúscula i el nom de les veus amb majúscula.

\* \*

\*

---

<sup>309</sup> Liber Usualis Missae et Officii Desclée & Soch. Parisiis. Tornaci. Romae, Typis Societatis S. Joannis Evang. Imprimatur 1931.

<sup>310</sup> Com a referència he utilitzat el *Breviarium Romanum*. Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini. Restitutum S. PII V Pontificis Maximi. Jussu editum. Aliorumque Pontificum cura recognitum PII Papæ X. Auctoritate reformatum. Editio nationalis juxta typicam. Barcinone.

## MARQUES DE PAPER O FILIGRANES

El coneixement del paper i el seu estudi ens poden aportar diferents informacions, com la data aproximada d'un manuscrit, la seva procedència, la zona de difusió de determinades fàbriques, qualitat del paper, etc.

A través de la marca de paper o filigrana -senyal o marca transparent que està feta en el moment de la fabricació del paper i que es pot percebre a contracolor- està considerada com la marca del fabricant, és el seu distintiu i, alhora, representa una garantia de la qualitat del paper.

Malgrat això, és un tema poc estudiat i, per tant, hi ha poca documentació a Espanya sobre les marques de paper i, a més, si ens referim concretament a la investigació en el camp historicomusical podem dir que està pràcticament inexplorada.

No obstant això, es comencen a tenir en compte les informacions que aquest estudi aporta a l'hora de fer la catalogació de manuscrits. Com indica Carmen Hernández García, en el capítol titulat "Orientaciones para la formación de un corpus de filigranas"<sup>311</sup>, "*el estudio y conocimiento de las filigranas como ciencia histórica auxiliar comienza en el siglo XX, aunque nos podemos remontar a principios del siglo XIX para encontrar trabajos como los de Briquet y Zonghi, todavía vigentes en la actualidad*". Actualment també disposem dels valuosos treballs de Gonzalo Gayoso Carreira i d'Oriol Valls i Subirà<sup>312</sup>.

Musicològicament les marques de paper o filigranes són de gran utilitat i importància en tots els treballs de recerca. Poden afegir informacions que ens permeten conèixer característiques dels manuscrits musicals amb les quals, podem deduir diverses qüestions com l'època de fabricació i quan podien haver estat escrits, i potser atribuir a un compositor un manuscrit que està indicat com a anònim, el lloc on varen ser escrits, els moviments o "circulació" dels manuscrits, etc.

Tenint en compte, doncs, aquestes qualitats, he comprovat les marques de paper o filigranes que porten els manuscrits que he escollit de l'Arxiu de manuscrits musicals

---

<sup>311</sup> *Normas Internacionales para la catalogación de Fuentes Musicales Históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850), Repertoire International des Sources Musicales RISM*, edició a càrrec de José V. González Valle, Antonio Ezquerro, Nieves Iglesias, C. José Gosálvez i Joana Crespí. Madrid, Arco/Libros, S.L., 1996, pp.166-171.

<sup>312</sup> -GAYOSO CARREIRA, Gonzalo: *Historia del papel en España*. Lugo 1995 (3 volums); -VALLS SUBIRÀ, Oriol: *El papel y sus filigranas en Cataluña*. Amsterdam 1970 (2 volums) i -VALLS SUBIRÀ, Oriol: *La Historia del papel en España*. Amsterdam 1980 (3 volums).



de la Seu de Manresa, i que estan indicats en l'apartat de l'edició musical, pel que representen i com un element a tenir en compte i que cal valorar per la informació que ens pot aportar de cada manuscrit.

### Les marques de paper o filigranes a Manresa

Segons Oriol Valls i Subirà<sup>313</sup>, a Manresa existien diferents molins de paper i els indica amb els següents noms i dates:

8-11-1688: Molino de Les Ubagues  
31-1-1690: Molino de Janeu  
27-6-1752: Molino de Mas Condals  
24-7-1804: Fàbrica de Papel Solà  
24-7-1804: Fàbrica Molí de la Travera

A més, dins la comarca del Bages, a la veïna població de Súria (a 15 km de Manresa), el 14 de desembre de 1748, també esmenta l'existència del "Molino Alsina de Mas Galipota".

Referint-se al Bages, Valls esmenta que, a l'any 1775, hi havia els següents fabricants de paper:

Macià Ferrer, de Manresa.....	1.500 raimes anuals <sup>314</sup>
Soler de la Plana, de Manresa..	2.000 raimes anuals
Joan Alsina, de Súria.....	4.500 raimes anuals
Casa Regon, de Súria .....	4.500 raimes anuals
Rda. Comunitat de Cardona <sup>315</sup>	4.500 raimes anuals

L'historiador manresà J. Sarret i Arbós<sup>316</sup> també dona informacions referents al paper a Manresa. Segons Sarret, a Manresa, a partir del segle XVIII, hi havia pergaminers -que adobaven les pells per escriure<sup>317</sup>- i fàbriques de paper, mogudes per les aigües del Cardener i de la Sèquia -que porta l'aigua del Llobregat. Les dues fàbriques més importants erens al barri manresà dels Comtals, l'una propietat de Soler de la Plana i l'altra de Joan Baptista Vilaseca<sup>318</sup>.

<sup>313</sup> -VALLS SUBIRÀ, Oriol: *La Historia del Papel en España, siglos XVII-XIX* (3 volums). Madrid, Empresa Nacional de Celulosa, SA.1992. p.304.

<sup>314</sup> He indicat la mesura de les quantitats de paper amb la paraula "raima" perquè és la traducció al català de la paraula "resma" que és la que utilitza Valls. Per poder copsar la importància d'aquests fabricants cal indicar que una raima equival a un conjunt de vint mans de paper, és a dir, cinc-cents fulls de paper.

<sup>315</sup> Cardona és una població de la comarca del Bages a uns 30 kms de Manresa

<sup>316</sup> -SARRET ARBÓS, Joaquim: *Història de la Indústria, del Comerç i dels Gremis de Manresa*. Monumenta Històrica volum III. Manresa, Impremta i Enquadernación de Sant Josep, 1923. Edició Facsímil editada per Caixa d'Estalvis de Manresa, 1981, pp.166-168.

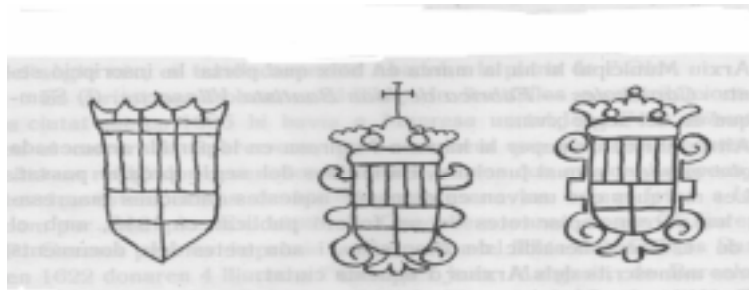
<sup>317</sup> En el 1394 aquesta indústria s'exercia a Manresa, ja que els llibres del Consell donen compte que un tal Berenguer Plancha, pergaminer, domiciliat a la ciutat adoba pells per escriure. Veure SARRET ARBÓS, Joaquim: *Història de la Indústria, del Comerç i del Gremis de Manresa*. p.166.

<sup>318</sup> Joan Baptista Vilaseca era de Manresa però també tenia una fàbrica de paper a Capellades.

Sarret va consultar marques de paper o filigranes que tenien diferents documents i llibres manuscrits conservats a l'Arxiu Històric Comarcal de Manresa i va poder observar que algun tenia representat l'escut de Manresa<sup>319</sup>; això li va fer suposar que era un testimoni vàlid que indicava que s'havia fabricat a la ciutat de Manresa.

A més, segons Sarret, antigament, el paper que es gastava a la ciutat venia de fora i molt probablement no se'n fabriqué fins al segle XVIII, data que coincidiria amb la vinguda del gravador Pau Abadal<sup>320</sup>. Les filigranes o marques de fàbrica –com així les anomena Sarret- les feien imprimir en la pasta de paper, per mitjà de motllos, a elecció del fabricant, i eren variades.

Sarret i Arbós indica exactament cinc filigranes, com a mostra de les que va poder observar [numeració meva]:



núm. 1

núm. 2

núm.3



núm. 4

<sup>319</sup> L'escut oficial de la ciutat de Manresa, malgrat les diferents formes que durant els anys ha anat adoptant, bàsicament està format per les quatre barres vermelles sobre camp d'or en la part superior, i la creu vermella sobre el camp de plata, en la part inferior.

<sup>320</sup> Segons Sarret, la impremta va arribar a Manresa al segle XVIII, quan va venir el gravador Pau Abadal, procedent de Moià -poble de la comarca del Bages- i posà el seu establiment, en el 1718, al carrer de Sant Miquel. La impremta fou continuada pel seu fill Andreu Abadal fins al 1778, i després pel seu nét Ignasi Abadal, en el 1792. Aquesta impremta dels Abadal es troba, també, indicada en el "Villancico" que porta el número 1165, signatura VE/1305-132, del mestre de capella de la Seu de Manresa, Joan Mir, imprès per la impremta de "Pablo Abadal", l'any 1726. Veure *Catálogo de Villancicos y Oratorios en la Biblioteca Nacional, siglos XVII-XIX*. Biblioteca Nacional. Madrid, 1990. pp.424 i 646. Veure -SARRET i ARBÓS, Joaquim: *Història de la Indústria, del Comerç i dels Gremis de Manresa*. Monumenta Històrica volum III. Manresa, Impremta i Enquadernación de Sant Josep, 1923. Edició Facsimil editada per Caixa d'Estalvis de Manresa, 1981, pp.166-168.



núm. 5

Per altra banda, Valls indica les marques que he numerat 1, 2, 3 i 4 com a pertanyents a la família “Prats”<sup>321</sup>, i la marca amb el número 5 com a pertanyent a la família “Miquel”<sup>322</sup>.

Per tant, Sarret estava encertat al creure que hi havia l'escut de Manresa<sup>323</sup>, -com és el cas de les marques 1, 2, 3 i 4-, però això no volia dir, necessàriament, que el paper havia de ser fet “a” Manresa ni per paperers manresans; però sí que indicava que era fet expressament “per a” Manresa, ja que sembla que estava destinat a institucions manresanes (sembla que concretament a l'Ajuntament)<sup>324</sup>. I en el cas de la marca numerada com a 5, sembla que no es tractava de l'escut de Manresa sinó de l'escut de la Mercè, que utilitzava la família “Miquel”.

### **Les marques de paper als manuscrits musicals de la Seu de Manresa**

Concretament en el cas dels manuscrits de la Seu de Manresa, que són objecte d'aquesta tesi, hi trobo marques de fàbrica o filigranes que m'han aportat una important informació.

---

<sup>321</sup> La família Prats, paperers de gran renom, apareix el 1610 a Salt. Els seus descendents, el 1745, regenten un molí a Ballbona i a Piera, i sense poder precisar exactament l'any, passen a treballar a un molí d'Olesa, que va tenir l'exclusiva per a la fabricació de paper per a la ciutat de Manresa. Sembla que els Prats quasi sempre varen posar en el seu paper l'escut de Manresa, encara que altres vegades varen posar-hi l'escut de Sant Miquel o un raïm dins un rosari amb el nom de “Prats” a la base.

<sup>322</sup> La família Miquel, de gran solera paperera, apareix a La Riba, quan s'autoritza Cristòfol Miquel per edificar un molí el dia 16 de juliol de l'any 1727. És l'anomenat molí de la Font Gran, per ser al costat d'una font abundant que ve del riu Brugent. Uns anys més tard, un seu descendent es trasllada a Capellades, on tenien familiars, i es fa famós el molí “d'En Petera” al costat de la riera de Carme i al costat del “Turó”, i el molí de “Cal Manel”, que es troba al costat del riu Anoia. I segons Valls, aquesta filigrana correspon a Llorens Miquel de Capellades, i que porta l'escut de la Mercè. Han estat identificades gràcies a la documentació de la família Miquel que existeix en el Museu de Capellades, i que estan datades al 1760 i 1764.

<sup>323</sup> Valls indica aquesta marca en diferents manuscrits trobats a Cardedeu (1701), a Capellades (1725), a Barcelona (1725 i 1742). Els manuscrits trobats a l'Arxiu Històric Comarcal de Manresa corresponen a l'any 1728 (leg. 961), al 1744 (Acords de 1741 a 1749), al 1760 (Acords del 1756 al 1760). Veure -VALLS SUBIRÀ, Oriol: *El paper y sus filigranas en Catalunya*, volum 1, pp.303-304, vol II p.103.

<sup>324</sup> Valls indica que hi ha la marca -que he numerat com a 1- en el llibre d'Acords de l'Ajuntament de 1741-1749 i la marca -que he numerat com a 4- al d'Acords de 1756-1760.

Per això, a continuació detallo les marques de paper o filigranes que corresponen a cada un dels diferents manuscrits de les partícules que he transcrit en l'edició musical.

E:MAN, Ms. 633

**Responsori 2n del 3r Nocturn de Matines *VERBUM CARO*, a 6 veus i acompanyament, 1733, de Joseph Masvasí (†1774).**

La marca de paper o filigrana d'aquest manuscrit és<sup>325</sup>:



E:MAN, Ms. 256

**Invitatori *VENITE ADOREMUS* a 4 veus amb violins, per a les Matines de l'Assumpta, 1763, Anònim [Salvador Dachs]**

Els fulls d'aquests manuscrits tenen marques de paper o filigranes diferents:

El manuscrit A té la següent marca de paper que indico com a número 1<sup>326</sup>:

---

<sup>325</sup> Aquesta marca de paper o filigrana no queda reflectida en cap dels llibres que he pogut consultar i que indico en l'apartat de bibliografia, i per tant no puc establir la seva procedència, ni familiar ni de lloc.

<sup>326</sup> Aquesta marca correspon a les filigranes dels "Miquel", família de gran solera paperera. La primera notícia d'aquesta família s'ha trobat a La Riba, quan es va autoritzar Cristòfol Miquel per edificar un molí, el dia 16 de juliol de l'any 1727. Aquest molí, anomenat de la Font Gran –per estar al costat d'una font abundant al costat del riu Brugent– està en un lloc molt a prop de La Riba. Després d'uns anys, un descendent d'aquest Cristòfol Miquel es trasllada a Capellades, on hi tenien família, i fa famós el molí "d'en Petera" a costat de la riera de Carme i del "Turó", i el molí de "Cal Manel", que es troba al costat del riu Anoia. Aquesta filigrana té l'escut de la Mercè i ha pogut ser identificada gràcies a la documentació de la família Miquel, que es troba en el Museu de Capellades i correspon a Llorens Miquel de Capellades. Valls indica una filigrana molt semblant que correspon a un manuscrit de



Cal indicar que aquesta marca és la que Sarret va localitzar i que ja he esmentat com a número 5. També l'he pogut localitzar en el llibre de Quotidianes de la l'Arxiu de la Seu manresana, que va de l'any 1754 al 1765.

El manuscrit B té la següent marca de paper que indico com a número 2<sup>327</sup>:



E: MAN, Ms. 1016

**(versió A) Motet *QUI DE TERRA EST* a duo de Contralt i Baix amb violins, per als difunts, 1785, Anònim**

**(versió B) Responsori de Matines *HEI MIHI DOMINE* a duo de Contralt i Baix amb violins, de l'Ofici de difunts, 1785, Anònim**

E:MAN, Ms. 1017

**Motet *QUEM VISURUS SUM EGO* a solo de Tiple amb violins, per als difunts, 1785, Anònim**

E:MAN, Ms. 641

**Seqüència *STABAT MATER* a 4 veus amb violins, trompes i oboès, 1788, de Caietà Mensa (\*1765;†1845)**

---

l'Arxiu Històric Comarcal de Manresa, datat al 1760, i que correspon al leg. 964. Veure -VALLS SUBIRÀ, Oriol: *El papel y sus filigranas en Catalunya*, volum I, pp.290-291, i volum II, pp.88-89.

<sup>327</sup> Aquesta marca de paper o filigrana correspon als "Llorens", que trobem per primera vegada al 1747 amb Antoni Llorens, a Riudevítilles; després es varen dividir en dues branques, una a Sabadell i l'altra a Capellades, on va ser famós el molí del "Turó" i també el de Carme. La marca del manuscrit musical té el nom abreujat de Josep Llorens. És un paper de molt bona qualitat i fabricat entre els anys 1773 i 1798. El seu èxit va ser el paper de fumar. Valls indica dos manuscrit trobats a l'Arxiu Històric Comarcal de Manresa datats al 1780, leg. 1086. Veure -VALLS SUBIRÀ, Oriol: *El papel y sus filigranas en Catalunya*. Volum I, pp.284-285 i volum II, p. 80.

E:MAN, Ms. 644-4

**Responsori per als difunts (Absolta) *LIBERA ME, DOMINE* a 4 veus i acompanyament, 1792, de Caietà Mensa (\*1765;†1845)**

Els manuscrits d'aquestes quatre composicions porten la mateixa marca que indico a continuació<sup>328</sup>:



**E: MAN, Ms. 1022**

**Seqüència *STABAT MATER*, a duo de Contralt i Baix amb violins i baix, 1786, Anònim**

La marca de paper o filigrana és la següent<sup>329</sup>:

---

<sup>328</sup> Aquesta marca de paper o filigrana correspon a "Bonifaci Riba" de Cardona. El primer Riba de la família es troba el 1743 a Capellades. A causa de la seva fama, des de Cardona varen reclamar Bonifaci Riba, el seu fill, per regentar el molí anomenat "d'En Calvet". Allà s'hi va estar durant 35 anys (de 1768 a 1803). Fou una de les èpoques més pròsperes d'aquest molí, i no va poder acabar l'últim contracte a causa de la invasió de les tropes napoleòniques. Segons Valls, les filigranes de Bonifaci Riba són monòtones i senzilles, però no la qualitat del seu paper que és perfecte, i es troba abundantment en tots els arxius catalans. Valls indica aquesta marca en diferents manuscrits trobats a Lleida (1773 i 1779), a Barcelona (1774, 1797 i 1800) i a Capellades (1784 i 1807). Els manuscrits trobats a l'Arxiu Històric Comarcal de Manresa corresponen a l'any 1775 (carpeta de Sant Benet de Bages) i al 1776 (Actes de l'Ajuntament, esborranys de 1779 a 1787). Veure -VALLS SUBIRÀ, Oriol: *El paper y sus filigranas en Catalunya*. Volum I, pp.305-306 i volum II, p.106.

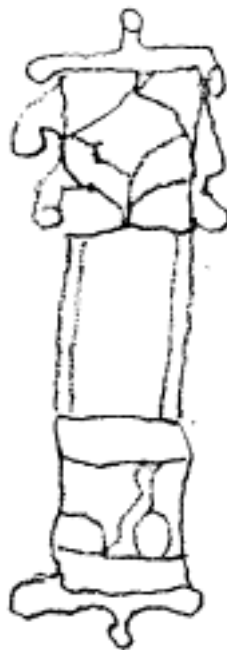
<sup>329</sup> Aquesta filigrana correspon a "ALVA". Segons Valls fou un famós paperer que tenia el seu molí a Sant Joan les Fonts, a prop d'Olot. El dibuix que va dins el relicari varia segons els anys, però sempre manté el nom "ALVA" al peu de la filigrana. No obstant això, la versió més general és amb un punyal dintre el relicari, que és el símbol de Sant Baptista, patró de Sant Joan les Fonts. Les filigranes a què fa referència Valls van del 1778 al 1797. No obstant això, en la variant que troben en aquest manuscrit hi figura -en el relicari- una creu amb una bola a sobre, molt semblant a la datada al 1781 i que es troba en un document de l'Arxiu Històric Comarcal de Manresa (leg. 1086). Veure -VALLS SUBIRÀ, Oriol: *El paper y sus filigranas en Catalunya*. Volum I pp.239-240 i volum II, p.5.



**E:MAN, Ms. 739**

**Responsori *INTER NATOS MULIERUM* a duo de Tiple i Tenor i acompanyament,  
per a Sant Joan Baptista, de Joan Petzí (\*1734; †1809)**

La marca de paper o filigrana és la següent<sup>330</sup>:



<sup>330</sup> Segons Valls, aquesta filigrana correspon a "Rigat", molí que es troba a l'arribar a la Pobra de Claramunt -comarca de l'Anoia-. Hi varen treballar molts paperers. Era d'un paper de baixa qualitat i molt abundant i que segurament van vendre molt barat. La filigrana a què fa referència Valls es troba a l'Arxiu de Lleida i està datada al 1764. La filigrana de l'esmentat manuscrit musical és una variant. Veure -VALLS SUBIRÀ, Oriol: *El papel y sus filigranas en Catalunya*. Volum I, p.307 i volum II, p.108.

## Consideracions

En referència als manuscrits musicals que són objecte d'aquesta tesi, i tenint en compte les informacions aconseguides a través de les marques de paper o filigranes que porten, i com a conclusió es poden fer diverses consideracions:

-Paper amb marca de paper o filigrana.

Majòritariament el paper dels manuscrits duen marca de paper o filigrana, però amb algunes excepcions. De les deu obres d'aquesta tesi, vuit tenen marca de paper i únicament dues no en tenen.

Els dos manuscrits sense marca de paper o filigrana corresponen al Ms. 144 (el càntic *Magnificat*, a 4 i 8 veus amb violins, oboès i trompes, datat el 1778, de Jaume Balús i Vila, que en aquell any feia de mestre de capella a la Seu d'Urgell); i al Ms. 708 (el Motet a la Verge *Beata Mater*, a 3 veus, datat el 1787, de Pere Antoni Monlleó, que era mestre de capella a l'església de Santa Maria del Mar, de Barcelona). Corresponen, per tant, a dos manuscrits que trobem a l'Arxiu de la Seu de Manresa, on els seus compositors no varen tenir cap càrrec musical. Per tant, això ens ofereix diferents interrogants: no podem saber d'on varen venir aquests manuscrits, ni qui els va portar, ni qui va ser-ne el copista, ni quin "circuit" varen seguir, ni si formaven part d'uns papers d'una mida més grossa on sí que hi hauria la marca de paper.

-Diversitat de marques.

S'observen una gran diversitat de marques, però cal tenir en compte que aquests manuscrits abarquen de l'any 1733 al 1792, per tant, en un període de temps tan llarg i amb les vicissituds d'aquests anys -període entre dues guerres-, sembla lògic pensar que haguessin d'adquirir el paper en diferents molins. Una explicació podria ser que utilitzaven una quantitat de paper que compraven i, per tant, periòdicament l'havien de reposar.

-Adquisició del paper.

El paper segurament era adquirit pel capítol de canonges de la Seu de Manresa, per ser utilitzat per als seus documents, però també el deuria fer servir el mestre de capella per a les seves composicions. No obstant això, sembla que també podria ser adquirit per altres institucions manresanes.

Això ho trobem en la marca de paper o filigrana del Ms. 256, Invitatori, datat al 1763 i atribuït a Salvador Dachs, que correspon a la família "Miquel" de Capellades; i



és la mateixa que va localitzar Sarret i Arbós i que figura en el llibre de Comptes de Quotidianes del 1754 al 1765 i, també, Valls la localitza al “legajo 964” de l’Arxiu Municipal del 1760. Això voldria dir que el paper era comprat per ser utilitzat pel capítol de la Seu, i el mestre Dachs també hauria utilitzat el mateix paper per fer les seves obres. I també que tindria aquest mateix paper alguna altra institució manresana - potser l’Ajuntament?- (O.Valls no concreta quin és el tipus de document que té aquesta marca). També indicaria que Dachs va escriure aquesta obra mentre era a Manresa, on va ser mestre de capella precisament entre els anys 1762 i 1763.

-Autoria de les composicions dels manuscrits.

Per la comparació de la marca o filigrana del paper, pel tipus de paper, per la mà del copista, etc. (a part d’altres estudis que cal fer) podríem atribuir possiblement un manuscrit a un compositor de forma bastant fiable.

Aquesta consideració la trobem en els manuscrits musicals: Ms. 1016 (1785), anònim; Ms. 1017 (1785), anònim; Ms. 641 (1788), de Caietà Mensa; i Ms 644-4 (1792), de Caietà Mensa; tenen la mateixa marca, de “Bonifaci Riba”, establert al molí “d’En Calvet” de Cardona, del 1768 al 1893. Això podria indicar que aquests manuscrits anònims podrien ser atribuïts a Caietà Mensa; en aquests anys 1785 i 1788, Mensa era organista de la catedral de Solsona, i en el 1792 era, a més, mestre de capella de la mateixa catedral. Si tenim en compte la proximitat quilomètrica de Solsona a Cardona -uns 20 kms- podem suposar que el capítol solsoní hauria comprat el paper al molí de Cardona, segurament tant per la seva proximitat com per la seva qualitat, malgrat que hi hagi bastants anys de diferència entre la datació del primer manuscrit -1785- i la de l’últim -1792. A més, també podem suposar que, encara que els dos manuscrits signats per Caietà Mensa siguin de dates posteriors, també pot ser que les obres estiguessin començades i que la data que hi ha en el manuscrit sigui la de quan es va acabar totalment l’obra.

En referència al manuscrit 1022, datat al 1786, també anònim, sembla que correspon a “ALVA”, i segons Valls hi ha un document a l’Arxiu “legajo 1086”, encara que no especifica de quin tipus de document es tracta, però que correspon a l’any 1781, amb una petita variació d’aquesta marca. Això podria fer suposar que hauria estat utilitzat pel mestre de capella d’aquell moment (potser per Joan Petzí que ho fou de l’any 1763 al 1809), o, pel contrari, malgrat aquestes coincidències de la marca del

paper si es té en compte el tipus de lletra del copista, podria ser atribuïble a un altre compositor, per exemple Caietà Mensa.

En resum, tenim deu manuscrits, vuit amb marca i dos sense marca, que curiosament corresponen a compositors que no varen ostentar cap càrrec a la Seu manresana.

Per una banda tenim un manuscrit -el de J. Masvasí- del qual no hem pogut localitzar la marca de paper o filigrana que porta. Aquest manuscrit està datat al 1733, quan ja feia dos anys que Masvasí era mestre de capella a Manresa. Correspondria a un paper que tenien a la Seu o l'hauria portat el mateix compositor de Barcelona, d'on procedia?.

En referència al manuscrit atribuït a S. Dachs, té dues còpies -que indico com a manuscrit A i manuscrit B- de mà diferent, amb marques de paper diferents: una correspon a la família "Miquel" i l'altra correspon a la família "Llorens", ambdues marques es troben en altres documents conservats a l'Arxiu Històric de Manresa i datats, respectivament, al 1760 i al 1780, el que voldria dir que el manuscrit B és segurament d'una data posterior, quan el seu autor ja feia anys que no era a Manresa, cosa que obre una sèrie d'interrogants: per què va caldre una còpia d'aquesta partitura?, voldria dir que la volien interpretar malgrat que el seu autor ja no fos a Manresa?, qui la va copiar?, potser necessitaven un invitori dedicat a l'Assumpta per a la seva festivitat?...

Pel que fa als manuscrits 1016, 1017, 641 i 644-4, els dos primers anònims (datats al 1785) i els altres dos de Caietà Mensa (datats al 1788 i al 1792, respectivament), porten tots la mateixa marca de la família "Bonifaci Riba", procedent d'un molí de Cardona, això ens podria fer pensar que els quatre manuscrits podrien ser atribuïbles a C. Mensa.

Quant al manuscrit 1022, també anònim, datat al 1786, que correspon a la família "Alva", que es troba molt semblant en altres documents conservats a l'Arxiu Històric de Manresa, datats al 1781, es podria atribuir potser a Mensa pel tipus d'escriptura, però per la datació Mensa no era a Manresa encara -estava entre Solsona i Barcelona- i no sembla gaire probable que li fos assequible un paper procedent de Sant Joan les Font, a prop d'Olot.

Per altra banda, el mestre de capella de la Seu, Joan Petzí, que ho era des del 1763, utilitza en el manuscrit 730 un paper de baixa qualitat que sembla correspondre a la família “Ribat” de la comarca de l’Anoia, molt diferent als altres manuscrits.

#### **BIBLIOGRAFIA:**

. *Normas Internacionales para la catalogación de Fuentes Musicales Históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850), Repertoire International des Sources Musicales RISM*, edició a càrrec de José V. González Valle, Antonio Ezquerro, Nieves Iglesias, C. José Gosálvez i Joana Crespí, Arco/Libros, S.L., Madrid 1996, pp. 166-171.

-EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad” a *Anuario Musical* 55 (2000), pp.19-70.

-GAYOSO CARREIRA, Gonzalo: *Historia del papel en España*. Lugo 1995 (3 volums)

-SARRET i ARBÓS, Joaquim: *Història de la Indústria, del Comerç i del Gremis de Manresa*, Monumenta Historica vol III, Manresa , Impremta i Enquadernacions de Sant Josep, 1923. Edició Facsímil editada per Caixa d’Estalvis de Manresa, 1981, pp.166-171.

-VALLS SUBIRÀ, Oriol: *El papel y sus filigranas en Cataluña*. Amsterdam 1970 (2 volums)

-ID.: *La Historia del Papel en España, siglos XVII-XIX* (3 volums). Empresa Nacional de Celulosa, SA. Madrid 1982. vol. III, pp. 145-255.

## INTRODUCCIÓ A L'ANÀLISI DE LES COMPOSICIONS LITÚRGIQUES SELECCIONADES

En aquesta tesi, com s'ha indicat, hi ha la transcripció i l'anàlisi de deu obres seleccionades dels manuscrits conservats a l'Arxiu de manuscrits musicals de la Seu de Manresa.

Aquestes obres volen donar i ofereixen, com queda explicat en l'apartat del contingut de la tesi i dels seus objectius, un ventall àmpli de les formes litúrgiques més usuals del segle XVIII, que sembla que s'interpretaven a la Seu de Manresa, i que per extensió podem suposar que no difereixen gaire de les que en la mateixa època i en esglésies similars de Catalunya també deuria succeir.

Sóc conscient de les limitacions que ofereixen aquestes deu obres, però aquesta selecció està feta a partir dels manuscrits conservats a la Seu de Manresa, que corresponen a aquesta època i que, per tant, he hagut de cenyir-me a ells.

De les obres conservades (191), com ja indico a l'apartat corresponent, hi ha un gran nombre que són anònims (38,74%) i de les que tenen indicat el nom del compositor, generalment, només n'hi ha una, amb algunes excepcions com és el cas de Caietà Mensa (que té un 20,94% d'annotades amb el seu nom i un 1,57% d'atribuïdes), i la majoria són vocals-instrumentals (91,98%).

Aquesta selecció doncs, està feta a partir dels manuscrits conservats i m'he centrat en una selecció d'obres que, alhora, fos representativa del que hi ha.

Així les elegides ho han estat per ser representatives per aquestes característiques: anònimes, datades en aquesta època i no datades, de compositors vinculats a la Seu, de compositors no vinculats a la Seu, d'estructura vocal-instrumental diferents, pel nombre de veus que la integren, per la "forma" musical diferent, segons la seva funció litúrgica o a qui estaven dedicades ...

Per una banda ofereix una diversitat d'estructures per la seva "forma musical":

Càntic <i>Magnificat</i>	. dedicat a la Mare de Déu (1)
Invitatori	. dedicat a la Mare de Déu (1)
Motet (3) <sup>331</sup>	. de Difunts (2) . dedicat a la Mare de Déu (1)
Responsori (4)	. Nadal (1) . Difunts (2) . Dedicat a Sant Joan Baptista (1)
Seqüència <i>Stabat Mater</i> (2)	. dedicat a la Mare de Déu (2)

<sup>331</sup> El manuscrit 1016 té dues versions: la versió A és un Motet i la versió B és un responsori.

Per la seva funció litúrgica o a qui estaven dedicades també representen un extens repertori:

Ofici de Nadal	. Responsori <i>Verbum caro</i>
Ofici de Setmana Santa	. Seqüència <i>Stabat Mater</i>
Ofici de Difunts	. Responsori <i>Hei mihi Domine</i> . Motet <i>Qui de terra est</i> . Motet <i>Quem visurus sum ego</i> . Responsori <i>Libera me Domine</i>
A la Mare de Déu	. Càntic <i>Magnificat</i> . Invitatori <i>Venite adoremus</i> . Seqüència <i>Stabat Mater</i> . Motet <i>Beata Mater</i>
Propi de sants Sant Joan Baptista	. Responsori <i>Inter natos mulierum</i>

Pel que podriem anomenar estructura vocal i instrumental donen un ventall general:

1 veu –Tiple-, violins i acompanyament	Motet <i>Quem visurus sum ego</i>	84 compassos
2 veus –Contralt i Baix-, violins i acompanyament	Responsori <i>Hei mihi Domine</i> Motet <i>Qui de terra est</i> Seqüència <i>Stabat Mater</i>	58 c. 58 c. 480 c.
2 veus –Tiple i Tenor- i acompanyament	Responsori <i>Inter natos mulierum</i>	35 c.
3 veus i acompanyament	Motet <i>Beata Mater</i>	66 c.
4 i 8 veus, violins, oboès, trompes i acompanyament	Càntic <i>Magnificat</i>	300 c.
4 veus i acompanyament	Responsori <i>Libera me Domine</i>	72 c. + cant pla
4 veus, violins i acompanyament	Invitatori <i>Venite adoremus</i>	20 c.
4 veus, violins, oboès, trompes i acompanyament	Seqüència <i>Stabat Mater</i>	653 c.
6 veus i acompanyament	Responsori <i>Verbum caro</i>	103 c.

Pel seu autor també hi ha una diversitat, alguns havent estat mestres de capella de la Seu manresana i d'altres sense haver-hi tingut cap càrrec:

Anònims	Motet <i>Quem visurus sum ego</i> Motet <i>Qui de terra est.</i> Responsori <i>Hei mihi Domine</i> Seqüència <i>Stabat Mater</i>	-----
Caietà Mensa	Responsori <i>Libera me Domine</i> Seqüència <i>Stabat Mater</i>	Mestre de capella de la Seu
Jaume Badius Vila	Càntic <i>Magnificat</i>	-----
Salvador Dachs	Invitatori <i>Venite adoremus</i>	Mestre de capella de la Seu
Josep Masvasí	Responsori <i>Verbum caro</i>	Mestre de capella de la Seu
Pere Antoni Monlleó	Motet <i>Beata Mater</i>	-----
Joan Petzí	Responsori <i>Inter natos mulierum</i>	Mestre de capella de la Seu

Tenint en compte la data que indica el manuscrit:

1733	Responsori <i>Verbum caro</i>	Masvasí
1763	Invitatori <i>Venite adoremus</i>	Dachs
1778	Càntic <i>Magnificat</i>	Balius
1785	Motet <i>Quem visurus sum ego</i> Motet <i>Qui de terra est</i> Responsori <i>Hei mihi Domine</i>	Anònims
1786	Seqüència <i>Stabat Mater</i>	Anònim
1787	Motet <i>Beata Mater</i>	Monlleó
1788	Seqüència <i>Stabat Mater</i>	Mensa
1792	Responsori <i>Libera me Domine</i>	Mensa
Sense data	Responsori <i>Inter natos mulierum</i>	Petzí

De cada una d'aquestes composicions he anotat diferents apartats que em permeten oferir diferents aspectes descriptius amb els comentaris de valoració en cada un dels seus apartats i al final de cada obra, seguint l'esquema següent:

- I.- Portada<sup>332</sup>, descripció i transcripció del manuscrit musical
- II.- Anàlisi textual i formal
- III.- Relació amb el cant pla i amb altres partitures vocals i orquestrals del repertori internacional<sup>333</sup>
- IV.- Valoració

En els diferents apartats hi ha una descripció i valoració amb la indicació d'exemples per tal de clarificar les anotacions i per visualitzar-les més concretament.

De tots els aspectes de la composició he tingut en compte els aspectes *constructius i formals* que l'envolten. Per aquest anàlisi, doncs, m'han semblat els més significatius per poden oferir millor la tècnica de la composició que utilitzaven, i precisament perquè és un aspecte que, per altra banda, ha estat poc valorat dins el marc hispànic.

Dins l'apartat de Descripció formal he inclòs unes taules amb les diferents estructures que indiquen les seccions de l'obra i els seus períodes, amb la descripció dels dissenys, els textos, l'explotació musical del text amb les vegades que es repeteix el text, els compassos de cada disseny, els números de compassos que resulten, ... en fi

<sup>332</sup> Per portada s'enten la part que generalment, en els manuscrits, està a l'altra banda del full -revès- de l'acompanyament, i que en aquestes deu obres és així, ja que totes les obres seleccionades són manuscrits.

<sup>333</sup> He volgut oferir una comparació amb obres d'altres autors. Per això he escollit compositors italians, com Antonio Vivaldi (\*1678; †1741), Domenico Scarlatti (\*1685; †1757), Giovanni Pergolesi (\*1710; †1736) i Luigi Boccherini (\*1743; †1805); i compositors alemanys, com J. S. Bach (\*1685; †1750), Charles Theodore Pachelbel (\*1690; †1750), Joseph Haydn (\*1732; †1809), A. Salieri (\*1750-1825) i W.A. Mozart (\*1756; †1791).

tota una sèrie d'esquemes per fer més entenedor l'anàlisi i com a complement a l'explicació.

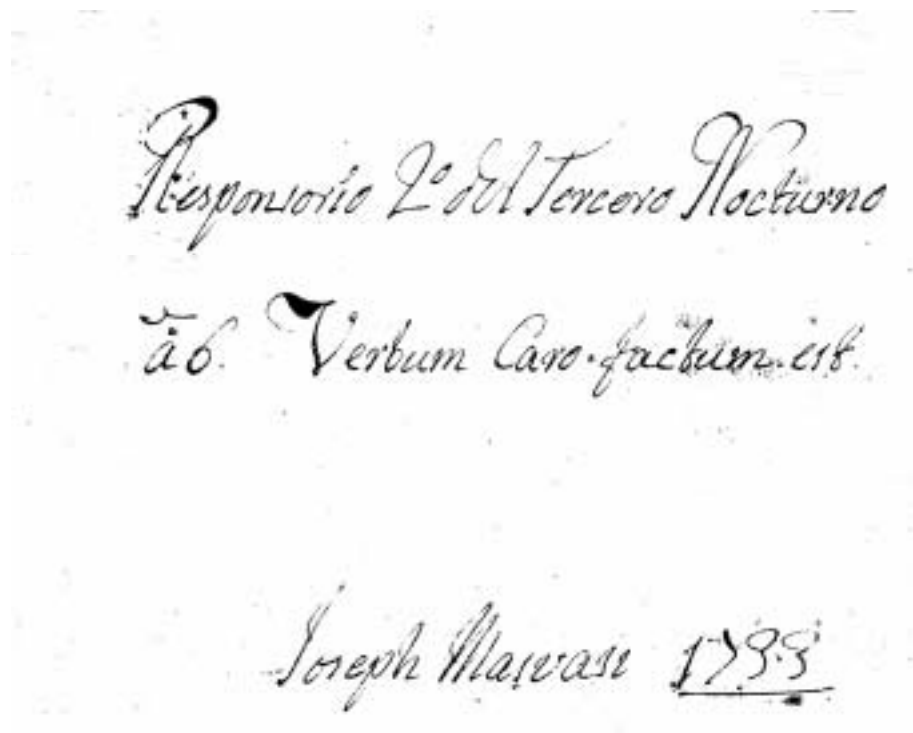
A més, en les obres núm. 1 (ms. 633), núm. 2 (ms. 256), núm. 5 (ms. 1017), núm. 7 (ms. 708), núm. 9 (ms. 644-4) i núm. 10 (ms. 739) hi figura també la partitura, en mida petita, amb la senyalització dels dissenys -en diferents colors- que ha utilitzat el compositor, per tal de mostrar visualment el tractament dels dissenys compositius.

També hi han les melodies de cant pla a les quals correspon el text de cada manuscrit, i en algunes s'ha fet la relació i comparació amb obres similars de compositors internacionals.

Per acabar aquest apartat dedicat a l'anàlisi hi figura, també, una valoració de tot el conjunt de les composicions analitzades.

**1.- Responso 2n del 3r Nocturn de Matines VERBUM CARO, a 6 veus i acompanyament, 1733, de Joseph Masvasí (†1774) E:MAN, Ms. 633.**

I.- PORTADA



DESCRIPCIÓ DEL MANUSCRIT MUSICAL

Aquest manuscrit musical es conserva en papers solt. Les partitelles estan destinades a les següents parts: Tiple 1r cor, Tiple 2n cor, Tenor 1r cor, Tenor 2n cor, Contralt 2n cor, Baix 2n cor, i acompanyament continu<sup>334</sup>. Totes les partitelles tenen indicat a llapis: "Seu Manresa Ms 114"<sup>335</sup>. Té set fulls:

. 1 full doble (plec) en una cara la portada i a l'altra cara la partitella de l'Acompanyament -*Acomp<sup>to</sup> contº á 6-*. Les seves mides són 21,2 cm x 30,9 cm La partitella consta de deu pentagrames, dels quals n'hi ha set d'escrius. En compàs *C* i en clau de *Fa* en 4ª línia. El compàs 6 i 7 del "Verso" està enganxat a sobre el pentagrama, segurament per subsanar un error d'escriptura. Té marca de paper que indico a l'apartat corresponent.

<sup>334</sup> Segons les normes del RISM: 6 V (Coro 1: S, T; Coro 2: S, A, T, B); acompanyament.

<sup>335</sup> Que correspon a la signatura provisional indicada en la catalogació de Josep M. Vilar.



. 1 full doble (plec) amb la partícel·la del Tiple 1r del primer cor -*Tible P<sup>mo</sup> P<sup>mo</sup> Coro á 6-*. Darrere hi ha anotat: Anzon<sup>336</sup> i Joseph Fabres<sup>337</sup>. Les seves mides són: 21,2 cm x 30,9 cm. La partícel·la té vuit pentagrames, tots escrits. En compàs *C* i en clau de Do en 1<sup>a</sup> línia. Té marca de paper que indico a l'apartat corresponent.

. 1 full senzill amb la partícel·la del Tiple del 2n cor -*Tible 2<sup>o</sup> Coro á 6-*. Les seves mides són 21,3 cm x 30,8 cm. La partícel·la consta de vuit pentagrames, dels quals n'hi ha cinc d'escrits. En compàs *C* i en clau de Do en 1<sup>a</sup> línia. Té marca de paper que indico a l'apartat corresponent.

. 1 full doble (plec) amb la partícel·la del Tenor del 1r cor -*Tenor 1<sup>o</sup> Coro a 6-*, de vuit pentagrames, tots escrits. En compàs *C* i en clau de Do en 4<sup>a</sup> línia. Les seves mides són 21,2 cm x 31cm. Darrere hi ha anotat: *Jaume Caraxo la cantar*<sup>338</sup>. Té marca de paper o filigrana que indico a l'apartat corresponent.

. 1 full senzill amb la partícel·la de Tenor del 2n cor -*Tenor 2<sup>o</sup> Coro á 6-*. Les seves mides 21,2 cm x 31 cm. La partícel·la consta de vuit pentagrames, dels quals sis estan escrits. En compàs *C* i en clau de Do en 4<sup>a</sup> línia. No té marca de paper.

. 1 full senzill amb la partícel·la del Contralt del 2n cor -*Alto 2<sup>o</sup> Coro a 6-*, de vuit pentagrames, dels quals sis estan escrits. En compàs *C* i en clau de Do en 3<sup>a</sup> línia. Les seves mides 21,3 cm x 30,9 cm. Té marca de paper que indico a l'apartat corresponent.

. 1 full senzill amb la partícel·la del Baix del 2n cor -*Baxo 2<sup>o</sup> Coro á 6-*. Les seves mides 21 cm x 30,6 cm. La partícel·la consta de nou pentagrames, dels quals cinc estan escrits. En compàs *C* i en clau de Fa en 4<sup>a</sup> línia. No té cap text aplicat, cosa que podria fer suposar que es tracta d'un baix instrumental, malgrat que no hi ha cap indicació al respecte. No té marca de paper o filigrana.

## TRANSCRIPCIÓ DEL MANUSCRIT MUSICAL

### Part instrumental i vocal

Indicaré en aquest apartat les qüestions específiques de la transcripció d'aquest manuscrit, ja que les de caire general estan indicades en l'apartat "comentari de les fonts i criteris d'edició".

En referència a la transcripció d'aquesta obra, en els fragments escrits en compàs *C* 3/2 he procurat no reduir els valors, quant a la figuració, per donar una idea més exacta de l'original; igualment ho he fet amb els signes de compàs; el compàs de compasillo ha d'entendre's com un

---

<sup>336</sup> Caldria pensar en un corer que potser l'hauria cantat; malgrat això no figura en els *Llibres de Comptes de Quotidianes* d'aquests anys.

<sup>337</sup> Hi ha un corer a la Seu del 1742 al 1749 amb aquest nom, que figura en el *Llibre de Comptes de Quotidianes* de 1742 a 1753. Això voldria dir que aquesta obra datada el 1733 hauria estat interpretada en posterioritat a la seva datació. No obstant això, cal tenir en compte que el seu compositor, Josep Masvasí, va ser mestre de capella de 1732-1762.

<sup>338</sup> Es pot referir al corer de la Seu Jaume Caratxolí, que ho era de 1773 a 1779, com figura en els *Llibres de Comptes de Quotidianes* de 1766 a 1777 i de 1778 a 1792. Això faria suposar que aquesta obra va ser cantada durant aquests anys. Malgrat això cal indicar que Masvasí –el compositor– fou mestre de Capella de música de la Seu de 1731 a 1762, però consta que va cobrar pòsses extraordinàries fins a l'any 1768, i que morí el dia 29 de setembre de l'any 1774. Potser per aquest motiu encara que el seu autor no fos el mestre de Capella, en els anys que Joseph Fabrés i Jaume Caratxolí eren corers, podien encara interpretar una obra datada al 1733.

compàs binari<sup>339</sup>, en què les dues parts són exactament iguals, quant a la seva duració i també a l'accentuació; quan darrere del signe de “compasillo” [C] apareix, per exemple, el de proporció menor [C3/2] vol dir que en el mateix temps que abans entraven dues figures, ara hi entraran tres figures de la mateixa especie ( = ), és a dir, que s'haurà d'introduir un major nombre de notes en el mateix temps<sup>340</sup>.

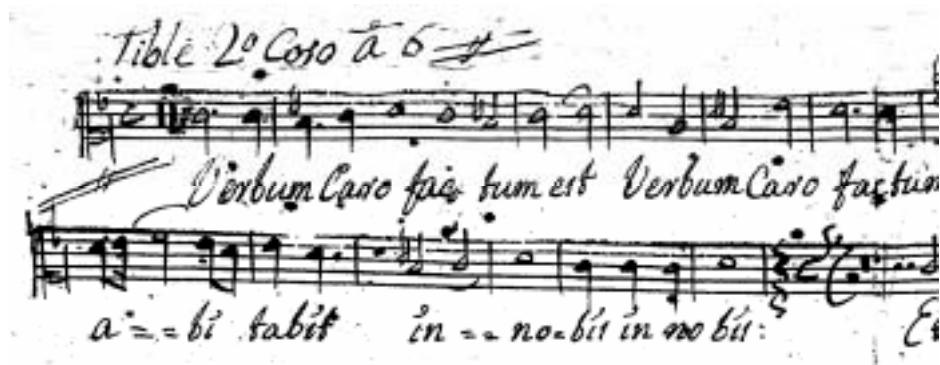


Els ennegriments de figures en els compassos ternaris (proporció menor i proporció major) a causa d'hemies o de síncopes, s'han indicat amb uns petits angles [ ] per facilitar el reconeixement de la notació i grafia originals.

Malgrat que el manuscrit indica l'any 1733, i per tant el compositor -o el copista- utilitza la notació pròpia de l'època més propera a l'actual; no obstant això conserva certs arcaïsmes que són interessants d'estudiar -que serà objectiu en l'anàlisi d'aquestes obres-; i encara que en el manuscrit original no figuren les barres de compàs o divisories en la seva totalitat, en la transcripció les he anotat totalment.

<sup>339</sup> Encara que hi ha l'anotació de compàs de 4 "C", cal entendre que es tracta d'un compàs binari i mai del compàs quaternari que utilitzem actualment.

<sup>340</sup> Per ampliació de l'explicació dels compassos ternaris de proporció (major i menor, tripla Pablo N reial, etc.), veure: -NASSARRE; Fray Pablo: *Escuela Música según la práctica moderna*. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724. Primera Parte. Libro III. Capítulo VII. pp.247-253. -VALLS, Francisco: *Mapa Armónico Práctico (1742a)*. Ed. facsímil Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002. -RABASSA, Pere: *Guía para los principiantes que desean perfeccionarse en la composición de la música*. Copia posterior a 1767. Ed. facsímil Barcelona, Universitat Autònoma, 1990. I en caràcter general veure: -LEÓN TELLO, Francisco José: *La Teoría Española de la Música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Instituto Español de Musicología, 1974.



Pel que fa al xifrat en el baix continu, l'he indicat sota la melodia. Les alteracions estan "normalitzades" indicant-les davant la xifra, malgrat que en el manuscrit estiguin escrites darrere.

La part instrumental, anomenada "baix" en aquest Responsori, malgrat que indica "2º coro" no porta el text aplicat, sembla que es pot tractar d'un baix no vocal sinó instrumental, per tant també podria ser interpretat per un instrument com per exemple un violoncel, contrabaix, fagot o similar. Per això l'he tractat com una part instrumental i està situat després del segon cor i al costat de l'acompanyament, per la seva similitud amb el baix continu.



## II.- ANÀLISI TEXTUAL

El text d'aquest Responsorí correspon al *Responsorium 8 In Nativitate Domini*, seguint el que indica la versió del *Breviarium Romanum*<sup>341</sup>.

Edició musical	Traducció <sup>342</sup>
Verbum caro factum est, et habitavit in nobis:	I la Paraula es va fer home i visqué entre nosaltres
Et vidimus gloriam ejus, gloriam quasi Unigeniti a Patre, plenum gratiae et veritatis.	I vam contemplar la seva glòria, glòria que té del Pare com a Fill únic, ple de gràcia i de veritat.
Omnia per ipsum facta sunt, et sine ipso factum est nihil.	Totes les coses han vingut a l'existència per mitjà d'ell, I ni una sola de les que han vingut a l'existència no hi ha vingut sense ell.
Et vidimus gloriam ejus, Gloriam quasi Unigeniti a Patre, Plenum gratiae et veritatis	I vam contemplar la seva glòria, glòria que té del Pare com a Fill únic, ple de gràcia i de veritat.
Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto	Glòria al Pare i al Fill, i a l'Esperit Sant.

En referència al Baix del segon cor no he indicat el text, ja que en el manuscrit no hi figura.

És interessant indicar que darrere la partícula que correspon al Tiple del 1r cor hi ha escrit *Anzon*<sup>343</sup>, *Joseph Fabres*<sup>344</sup>; i la partícula de Tenor diu *Caratxoli*<sup>345</sup>, segurament el nom dels corers que l'havien cantat, cosa que demostra que era una partitura que s'havia interpretat en diferents ocasions i anys.

## ANÀLISI FORMAL

### Estructura de conjunt

Compàs: binari (c.1-36), ternari (c.37-68), binari (verset: c. 1-13) i ternari (Doxologia: c.1-22).  
Compassos totals de l'obra: 103

<sup>341</sup> Com a referència de l'escriptura he utilitzat el *Breviarium Romanum. Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini. Restitutum S. PII V Pontificis Maximi. Jussu editum. Aliorumque Pontificum cura recognitum PII Papae X. Auctoritate reformatum. Editio nationalis juxta typicam.* Barcinone. Pars Hiemalis, pp.435-436. Com a referència musical, es troba en el manual *Liber Usualis Missae et Officii.* Tornaci, Desclée & Soch, 1931, p.357.

<sup>342</sup> Pel primer i segon paràgraf veure: Evangeli segons Sant Joan: 1:14, a *La Bíblia.* [Versió segons els monjos de Montserrat]. Andorra, editorial Casal i Vall, 1970. p.2194. Pel tercer paràgraf veure: Evangeli segons Sant Joan: 1: 3, a: *Ibidem*, p.2194.

<sup>343</sup> No figura en els Llibres de Quotidianes d'aquesta època

<sup>344</sup> Del 1742 al 1749 hi va haver un corer que es deia Josep Fabres

<sup>345</sup> Del 1773 al 1779 hi va haver un corer que es deia Jaume Caratxoli o Caracholi

Responsori		Verset	Doxologia menor (Gloria)
compàs binari	compàs ternari	compàs binari	compàs ternari
36 c.	32 c.	13 c.	22 c.

Responsori	Verset	Doxologia menor (Gloria)
68 c.	13 c.	22 c.
81 c.		22 c.
103 compassos		

L'obra, que toda ella és el Responsori pròpiament dit, està dividida en tres parts<sup>346</sup>: Responsori, Verset i Doxologia menor. La primera part té 36 compassos en compàs binari i 32 compassos en compàs ternari; i que juntament amb el verset i la doxologia (que no canvia) fa una alternança de compàs *binari-ternari-binari-ternari*. Podriem suposar la relació del binari-ternari com la dels números 2-3 (relació entre el número natural o humà i el número sobrenatural o diví).

Responsori					Verset		Doxologia (Gloria)	
Secció I		Secció II			Secció III		Secció I	Secció II
1r període	2n període	3r període	4t període	5è període	6è període	7è període	8è període	9è període
<b>A 1</b>	<b>A 2</b>	<b>B 1</b>	<b>B 2</b>	<b>B 3</b>	<b>C 1, C 2</b>	<b>C 3, C 4</b>	<b>D 1</b>	<b>D 2</b>
23 c.	13 c.	7 c.	6 c.	19 c.	6 c.	7 c.	9 c.	13 c.
36		32 c.			13 c.		22 c.	
68 c.					13 c.		22 c.	
81 c.							22 c.	
103 compassos								

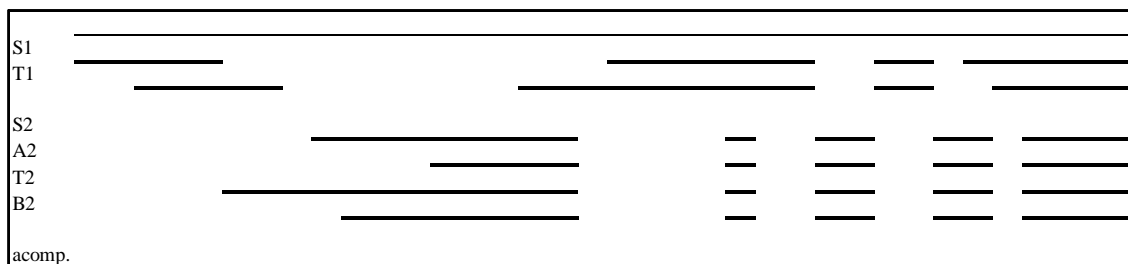
Els nou períodes, que abarquen l'obra, amb 103 compassos formen el Responsori, dels quals dos pertanyen al verset i uns altres dos a la Doxologia menor.

Si tenim en compte només el Responsori en sí, dins d'aquesta relació d'aquestes tres parts, trobem un primer bloc de dos períodes (1r i 2n de 36 compassos), un segon bloc de tres períodes (3r, 4t i 5è de 32 compassos) i el tercer bloc -verset- format per dos períodes (6è i 7è de 13 compassos). Això torna a oferir la relació de 3 i 2 tant en l'agrupació de períodes com en la relació de compassos (dos blocs de 33 i 32, respectivament per un bloc de 13 compassos).

<sup>346</sup> La paraula "part" que s'indica per analitzar l'obra pot dir-se també "moviment" o "secció", sempre entès com a diferents fragments de l'obra que segons el manuscrit original estan concretament separats, malgrat formin un tot.

Realment, observant meticulosament aquesta obra tota ella està disposada precisament en aquesta relació 3-2 (número diví-número humà).

### Estructura vocal i instrumental



És interessant constatar d'aquest manuscrit que el primer disseny apareix en els compassos 1, 3, 6, 9, 10 i 13, de forma que sense acabar-lo ja comença l'altre, amb la següent estructura:

Tiple 1r (Re) - Tenor del primer cor (Sol) - Tenor del segon cor (Re) –  
Tiple del segon cor (Sol) - Baix del segon cor (Re) - Alto del segon cor (Sol).

En aquesta obra intervenen dos cors que en una primera part fan l'entrada de les veus de forma escalonada S1, T1, T2, S2, B2, A2, T1, S1. En la segona part les veus del segon cor canten simultàniament però en forma dialogant amb les veus del primer cor. Només intervé l'acompanyament.

Cal remarcar l'alternança entre els dos cors: primer les dues veus del primer cor i les quatre veus del segon cor, repetint una altra vegada aquesta alternança.

Al final de les entrades de les veus de forma escalonada hi ha un bloc de totes les 6 veus (*nobis*) (*nosaltres*). Torna l'entrada de les dues veus del primer cor (S, T) i les veus del segon cor entren totes simultàniament (S, A, T, B) fent un diàleg amb les dues veus del cor primer, per acabar (durant 6 compassos) una altra vegada simultàniament totes les veus.

És un procediment que el compositor utilitza de dues formes: amb l'entrada escalonada de les veus i amb la simultaneïtat de totes les veus. Cal indicar que només fan de solistes el Tiple primer (que canta sol) i el Tiple primer i el Tenor primer que canten simultàniament.

**Per seccions**

<p><b>Secció I</b> 1r període 23 c. (c.1-23) - c.binari disseny <b>A1</b>: S 1, T 1 (c.1-12) T 2 (c.6-17) - S 2 (c.9-17)- B 2 (c.10-17) -A 2 (c-13-17)- T 1 (c.16- 23)-S 1 (c.19-23)- acompanyament (c.1-23) text: <i>Verbum caro factum est</i></p>	<p>2n període 13 c. (c.24-36) - c. binari disseny <b>A2</b>: S 1, T1 (c.24-25) S 2, A2, T2, B 2 (c.26-27)-S 1, T 1 (c.28-29)-S 2, A 2, T 2, B 2 (c.30-31)-S1 (c.31-36)-T 1 (c.32-36)-S 2, A 2, T2, B 2 (c.33-36)- acompanyament (c.24-36) text: <i>Et habitavit in nobis</i></p>
<p><b>Secció II</b> 3r període 7 c. (c.37-43) - c. ternari disseny <b>B1</b>: S 1, T 1 (c.37-40) S 2, A 2, T 2, B 2 (c.41-43) -acompanyament (c.37-43) text: <i>Et vidimus gloriam ejus</i></p>	<p>4t període 6 c. (c.44-49) - c. ternari disseny <b>B2</b>: S 1, T 1 (c.44-47) S 2, A 2, T 2, B 2 (c. 47-48)- S 1, T 1 (c.48-49) – acompanyament (c.44-49) text: <i>gloriam quasi Unigeniti a Patre plenum gratiae</i></p>
<p>5è període 19 c. (c.50-68) - c. ternari disseny <b>B3</b>: A 2 (c.68) T 2 (50-68)-S 2 (c.52-68)-B 2 (54-68)-T 1 (c.56-68)-S 1 (c.58-61, 63-68)-acompanyament (c-50.68) text: <i>Et veritatis</i></p>	
<p><b>Verset</b> <b>Secció III</b> 1r període 6 c. (c.1-6) - c. binari disseny <b>C1 / C2</b>: S 1, T 1, acompanyament (c.1-6) text: <i>Omnia per ipsum facta sunt</i></p>	<p>2n període 7 c. (c.7-13) - c. binari disseny <b>C3 / C4</b>: S 1, T 1, acompanyament (c.7-13) text: <i>et sine ipso factum est nihil</i></p>
<p><b>Doxologia (Gloria)</b> <b>Secció I</b> 1r període 9 c. (c.1-9) - c.ternari disseny <b>D1</b>: S 1, T 1 (c.1) S 2, A 2, T 2, B 2 (c.2)-T 1 (c.3-9)-S 1 (c.5-9)-S 2, A 2, T 2, B 2 (c.8-9)-acompanyament (c.1-9) text: <i>Gloria Patri et Filio</i></p>	<p><b>Secció II</b> 2n període 13 c. (c.9-22) - c. ternari disseny <b>D2</b>: A 2 (c.9-22) B 2 (c.10-22)- S 2 (c.12-22)-T 2 (c.13-22)-S 1 (c.15-22) T 1 (c.17-22)- acompanyament (c.9-22) text: <i>et Spiritui Sancto</i></p>

Estructura global amb text

Compassos	Text	Disseny	Veus i instruments	Explotació musical del text	Secció
1r període 23 c. (c.1-23)	<i>Verbum caro factum est</i>	c.binari <b>A1</b>	S 1, T1 (c.1-12) – 12 c. T 2 (c.6-17 – 12 c. S 2 (c.9-17) – 9 c. B 2 (c.10-17) – 8 c. A (c.13-17) – 5 c. T 1 (c.16-23) – 8 c. S 1 (c.19-23) – 5 c. acompanyament (c.1-23) 23 c.	<i>Verbum caro factum est</i> (10)	<b>I</b>
2n període 13 c. (c.24-36)	<i>Et habitavit in nobis</i>	c. binari <b>A2</b>	S 1, T1 (c.24-25) - 2 c. S 2, A 2, T 2, B 2 (c.26-27) - 2 c. S 1, T 1 (c.28-29) – 2 c. S 2, A 2, T 2, B 2 (c.30-31) - 2 c. S 1 (c.31-36) – 6 c. T 1 (c.32-36) – 5 c. S 2, A 2, T 2, B 2 (c.33-36) – 4 c. acompanyament (c.24-36) - 13 c.	<i>Et habitavit</i> (4) <i>in nobis</i> (4)	
3r període 7 c. (c.37-43)	<i>Et vidimus gloriam ejus</i>	c. ternari <b>B1</b>	S 1, T 1 (c.37-40) – 4 c. S 2, A 2, T 2, B 2 (c.41-43) – 3 c. acompanyament (c.37-43) – 7 c.	<i>Et vidimus gloriam ejus</i> (2)	<b>II</b>
4t període 6 c. (c.44-49)	<i>gloriam quasi Unigeniti a Patre Plenum gratiae</i>	c. ternari <b>B2</b>	S 1, T 1 (c.44-47) – 4 c. S 2, A 2, T 2, B 2 (c. 47-48) – 2 c. S 1, T 1 (c.48-49) – 2 c. acompanyament (c.44-49) – 6 c.	<i>gloriam quasi Unigeniti a Patre plenum gratiae</i> (2)	
5ª període 19 c. (c.50-68)	<i>Et veritatis</i>	c. ternari <b>B3</b>	A 2 (c.68) – 1 c. T 2 (50-68) – 19 c. S 2 (c.52-68) – 17 c. B 2 (54-68) – 15 c. T 1 (c.56-68) – 13 c. S 1 (c.58-61) 4 c. S 1 (63-68) – 6 c. acompanyament (c-50-68) - 19 c.	<i>Et veritatis</i> (14)	
<b>Verset</b>					
1r període 6 c. (c.1-6)	<i>Omnia per ipsum facta sunt</i>	c.binari <b>C1</b> <b>C2</b>	S 1, T 1, accompanyament (c.1-6) – 6 c.	<i>Omnia per ipsum</i> (2) <i>facta sunt</i> (2)	<b>III</b>
2n període 7 c. (c.7-13)	<i>et sine ipso factum est nihil</i>	c.binari <b>C3</b> <b>C4</b>	S 1, T 1, accompanyament (c.7-13) – 7 c.	<i>et sine ipso factum est nihil</i> (4) <i>factum est nihil</i>	
<b>Gloria</b>					
1r període 9 c. (c.1-9)	<i>Gloria Patri et Filio</i>	c.ternari <b>D1</b>	S 1, T 1 (c.1) – 1 c. S 2, A 2, T 2, B 2 (c.2) – 1 c. T 1 (c.3-9) – 7 c. S 1 (c.5-9) – 5 c. S 2, A 2, T 2, B 2 (c.8-9) – 2 c. acompanyament (c.1-9) – 9 c.	<i>Gloria</i> (2) <i>Gloria Patri et Filio</i> (2) <i>et Filio</i>	<b>I</b>
2n període 13 c. (c.9-22)	<i>et Spiritui Sancto</i>	c. ternari <b>D2</b>	A 2 (c.9-22) – 14 c. B 2 (c.10-22) – 13 c. S 2 (c.12-22) – 11 c. T 2 (c.13-22) – 10 c. S 1 (c.15-22) – 8 c. T 1 (c.17-22) – 6 c. acompanyament (c.9-22) – 14 c.	<i>et Spiritui Sancto</i> (10)	<b>II</b>



El text més repetit és *Verbum caro factum est (i la Paraula es va fer home)* que es repeteix deu vegades, i *et Spiritui Sancto (l'Esperit Sant)*, que també es repeteix deu vegades; i *et veritatis* catorze vegades, com per reafirmar el text important d'aquest responsori, si tenim en compte que correspon a Nadal. Reafirma que la “Paraula es va fer home, per obra de l'Esperit Sant i que és veritat”. Aquest podria ser el missatge que el compositor va voler remarcar.

### Tonalitat

Armadura: 1 bemoll - Sol Dòric

L'alternança significativa de les notes Re i Sol pot tenir una explicació en l'escala del 8è to gregorià, ja que aquest responsori en gregorià comença amb les dues notes “Re-Sol”. To que, per altra banda, segueix el Responsori en el *Liber Usualis*. Però per l'estructura de les seves notes correspon a un to Dòric.



### Àmbit

Tiple 1r: Mi<sub>3</sub> - Fa#<sub>4</sub> -- 9<sup>a</sup>  
 Tenor 1r cor: Re<sub>2</sub> - Sol<sub>3</sub> -- 11<sup>a</sup>  
 Tiple 2n cor: Mi<sub>3</sub> - Mi<sub>4</sub> -- 8<sup>a</sup>  
 Alto 2n cor: Si<sub>2</sub> - La<sub>3</sub> -- 7<sup>a</sup>  
 Tenor 2n cor: Re<sub>2</sub> - Mi<sub>3</sub> -- 9<sup>a</sup>  
 Baix 2n cor: Re<sub>1</sub> - Si<sub>2</sub> - 13<sup>a</sup>  
 acompanyament: Re<sub>1</sub> - Re<sub>3</sub> - 8<sup>a</sup>

En relació a l'àmbit de les veus<sup>347</sup>, les veus solistes del primer cor: Tiple 1 i Tenor 1 tenen una extensió més àmplia que les que corresponen al segon cor. No obstant això, les tessitures estan dins l'extensió normal de les veus.

En referència a les veus cap excedeix de les dues octaves, fins i tot l'acompanyament només abarca dues octaves, molt poc per la seva funció.

<sup>347</sup> Es considera, actualment, com a extensió “normal” de les veus: Tiple Do<sub>3</sub> - Do<sub>5</sub>, Contralt Fa<sub>2</sub> - Fa<sub>4</sub>, Tenor: Si<sub>1</sub> - Si<sub>3</sub> i Baix: Mi<sub>1</sub> - Mi<sub>3</sub>.

Això significa contenció intencionada, no necessita de “virtuosos”, quasi qualsevol podria interpretar-lo i cantar-lo, això voldria dir que pot utilitzar perfectament els components de la mateixa capella de música.

Tot això també significa poca brillantor, una atmòsfera íntima, amb melodies que van per graus conjunts, amb un sentit d’apropament al caràcter de la música gregoriana, ja que tampoc utilitza instruments. Molt a prop de la litúrgia, novament prima la funció que té l’obra situada en unes matines pel text.

De les veus només excedeix de la 8ª el Tenor del coro 1º i el Tiple del Coro 1º. Aquest Tiple, que té un àmbit més petit, una 9ª, potser podia ser interpretat per un nen; en canvi el Tenor, una 11ª, hauria de ser un home, possiblement un bon cantor. Per això el compositor li dóna cert protagonisme, encara que no tingui més importància que les altres veus, melòdicament parlant.

Pel que fa a les altres veus, podem dir que el Contralt tindria un paper d’omplir, així com el Baix i l’acompanyament

#### Context per a la seva interpretació pràctica o execució

La seva interpretació es realitza en les Matines del dia de Nadal i forma part del tercer Nocturn i aquest Responsori és el 8è per ser cantat després de la Lliçó VIII; per tant, seguiria les Matines del dia de Nadal que tenen la següent forma:

I Nocturn Antífona 1ª, Salm i repetició de l’Antífona Antífona 2ª, Salm i repetició de l’Antífona Antífona 3ª, Salm i repetició de l’Antífona	Lliçó I i Responsori 1r Lliçó II i Responsori 2n Lliçó III i Responsori 3r
II Nocturn Antífona 1ª, Salm i repetició de l’Antífona Antífona 2ª, Salm i repetició de l’Antífona Antífona 3ª, Salm i repetició de l’Antífona	Lliçó IV i Responsori 4t Lliçó V i Responsori 5è Lliçó VI i Responsori 6è
III Nocturn Antífona 1ª, Salm i repetició de l’Antífona Antífona 2ª, Salm i repetició de l’Antífona Antífona 3ª, Salm i repetició de l’Antífona	Lliçó VII i Responsori 7è Lliçó VIII i <b>Responsori 8è (<i>Verbum Caro</i>)</b> Lliçó IX i el <i>Benedicamus Domino</i>

### III.- RELACIÓ AMB LA MELODIA DE CANT PLA

En relació al Responsori que figura en la melodia gregoriana que es troba en el manual *Liber Usualis*<sup>348</sup>, constatem que té la següent estructura:

Secció I		Secció II	Secció III		Secció IV		Secció V	Secció VI		Secció VII
A	B	C	D	E	F	G	C	F	G1	C
					verset			Gloria		

Resp. 8.  
**V** Er-bum \* cáro fáctum est, et habi-tá-  
 vit in — nó- bis : \* Et ví- dimus gló-ri- am é-  
 jus, gló-ri- am quasi Unigéni-ti a Pá-tre, plé-  
 num grá- ti-ae et ve-ri- tá- tis. √. Omni- a  
 per ípsum fácta sunt, et sine ípso fá- ctum est  
 ni- hil. \* Et ví- dimus. Gló-ri- a Pátri, et Fí-  
 li- o, et Spi-ri- tu- i Sán- cto. \* Et ví- dimus,

Per tant, hi ha les seccions II, V i VII que tenen la mateixa melodia i la secció VI, que és el *Gloria* i repeteix la mateixa melodia de la secció IV, que és el verset.

<sup>348</sup> *Liber Usualis Missae et Officii*. Tornaci, Desclée & Socii 1931, p.357.

Si la comparem amb la partitura polifònica de Josep Masvasí observem que aquest compositor no va seguir l'estructura gregoriana.

#### IV.- VALORACIÓ

És una obra de poques pretensions. Es tracta d'una obra només a veus i acompanyament, sense orquestració. Els àmbits són reduïts i l'extensió més aviat és discreta, ja que té 103 compassos.

No obstant això, cal pensar que és una obra condicionada pel marc litúrgic, ja que és tracta del Responsor 8è, el penúltim d'una sèrie de nou, cosa que fa que tampoc pugui ser massa llarga. Es canta a les matines del dia de Nadal després de 8 antífoes, 8 salms, 8 lliçons i 7 responsoris; per tant no sembla massa adient que tingués una amplitud més gran.

En relació al text cal remarcar que és el que importa, per sobre de la música. Precisament és el compositor qui està condicionat a seguir el que significa el text, encara que es pot sentir còmode en la seva composició atès que al ser un Responsor està relativament menys encorsetat i no està subjecte a la severitat litúrgica.

No segueix la melodia gregoriana ni la seva estructura, i fa un tractament musical personal, i fins i tot relativament lliure, el que s'adequa molt més al context de les matines per al dia de Nadal, pensem que no és una missa que té una litúrgia més severa, i precisament el dia de Nadal és un dia més alegre, festiu ...

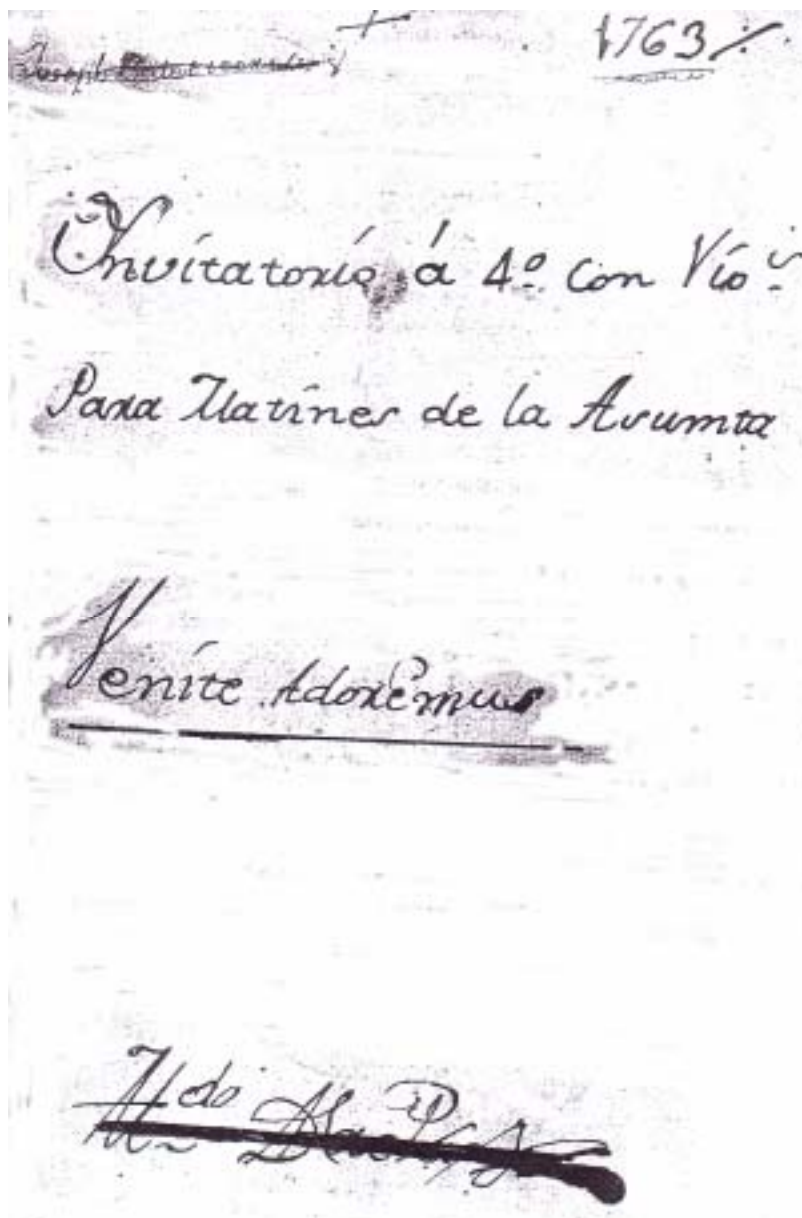
El text pel que hem pogut constatar no ha estat massa musicalitzat per compositors. Per tant existeixen poc elements de comparació possibles. El que voldria dir que la seva pròpia musicalització queda per tant dins una certa "originalitat" per part del compositor, però al mateix temps denota certa "marginalitat".

És una obra "atípica" i interessant precisament per tot això que he indicat, ja que no n'hi ha gaires.

2.- Invitatori *VENITE ADOREMUS* a 4 veus amb violins, per a les Matines de l'Assumpta, 1763, Anònim [Salvador Dachs] E:MAN, Ms. 256

Hi ha dos manuscrits de mà diferent, que anomeno manuscrit A i manuscrit B.

I.- PORTADA DEL MANUSCRIT A



## DESCRIPCIÓ DEL MANUSCRIT A

Aquest manuscrit musical es conserva en papers solts. Les partícels corresponen a les parts següents: 4 veus (Tiple 1, Tiple 2, Alto i Tenor), violí 1, violí 2, baix i acompanyament<sup>348</sup>. Té vuit fulls:

. 1 full senzill amb la portada i a l'altra banda la partícula de l'acompanyament. Les seves mides són 20,9 cm x 30,4 cm. La partícula de l'acompanyament, *-Acom<sup>to</sup> continuo Invitorio á 4-* que porta xifrats, consta de deu pentagrames, dels quals n'hi ha tres d'escrits. En compàs de C i en clau de Fa en 4<sup>a</sup> línia. A la part superior esquerra de la portada hi ha escrit el nom de Joseph Balet<sup>349</sup>. Té la marca de paper que indico amb el número 1 a l'apartat corresponent.

. 1 full senzill amb la partícula del Tiple 1r *-Tiple P<sup>ro</sup> Invitorio á 4.* Les seves mides són 20,9 cm x 30,4 cm. Consta de set pentagrames, dels quals n'hi ha quatre d'escrits. En compàs de C i en clau de Do en 1<sup>a</sup> línia. Té la marca de paper que indico amb el número 1 a l'apartat corresponent.

. 1 full senzill amb la partícula de Tiple 2n *-Tiple 2<sup>o</sup> Invitorio á 4<sup>o</sup>.* Les seves mides són 20,9 cm x 30,4 cm. Consta de set pentagrames, dels quals quatre estan escrits. En compàs de C i en clau de Do en 1<sup>a</sup> línia. Té la marca de paper que indico amb el número 1 a l'apartat corresponent.

. 1 full senzill amb la partícula de Contralt *-Alto Invitorio á 4<sup>o</sup>.* Les seves mides són 20,9 cm x 30,4 cm. Consta de set pentagrames, dels quals quatre estan escrits. En compàs de C i en clau de Do en 3<sup>a</sup> línia. Té la marca de paper que indico amb el número 1 a l'apartat corresponent.

. 1 full senzill amb la partícula de Tenor *-Tenor Invitorio á 4<sup>o</sup>.* Les seves mides són 20,9 cm x 30,4 cm. Consta de set pentagrames, dels quals quatre estan escrits. En compàs de C i en clau de Do en 4<sup>a</sup> línia. No té marca de paper.

. 1 full senzill amb la partícula del violí 1r *-Violin P<sup>ro</sup> Invitorio á 4<sup>o</sup>.* Les seves mides són 20,9 cm x 30,4 cm. Consta de vuit pentagrames, dels quals quatre estan escrits. En compàs de C i en clau de Sol en 2<sup>a</sup> línia. Té la marca de paper que indico amb el número 1 a l'apartat corresponent.

. 1 full senzill amb la partícula del violí 2n *-Violin 2<sup>o</sup> Invitorio á 4<sup>o</sup>.* Les seves mides són 20,9 cm x 30,4 cm. Consta de vuit pentagrames, dels quals tres estan escrits. En compàs de C i en clau de Sol en 2<sup>a</sup> línia. No té marca de paper.

. 1 full senzill amb la partícula del baix instrumental que indica com a *Baxo a los Violines*, sense xifrar. Les seves mides són 18,4 cm x 30,8 cm. Consta de sis pentagrames, dels quals tres estan escrits. En compàs de C i en clau de Fa en 4<sup>a</sup> línia. No té marca de paper.

<sup>348</sup> Segons les abreviatures del RISM: 4 V (S 1, 2, A, T); v1 1, 2, b; acompanyament.

<sup>349</sup> En els llibres de Quotidianes figuren un Joseph Balet corer de 1762 a 1765 i de 1769 a 1773, i un ministril de 1781 a 1786, no obstant això no es pot afirmar que es tracti de la mateixa persona. Però en la data que figura al manuscrit -1763- hi havia un Joseph Balet que era el 3r corer. Malgrat això, cal dir que l'anotació és a la portada i no a la partícula que hagués pogut cantar, com esmento en altres partícels d'aquest treball.



Joseph Faquet *sinter*

Aquesta partidel·la porta una signatura de Joseph Faquet sintet<sup>350</sup>.

#### PORTADA DEL MANUSCRIT B

No porta cap signatura ni cap data:

Invocatorio a A<sup>o</sup> Con  
Violénes para los mayimes  
Ela Assumcion e Maria.

<sup>350</sup> No queda massa clar el nom "Baquet" o "Faquet Sintet" [o sinter o siuler], que potser es referia a la professió o a un renom o a un toponimic, del que cantava o tocava, tot i que no consta en els *Llibres de Quotidianes* d'aquests anys (1714-1808).

## DESCRIPCIÓ DEL MANUSCRIT B

Aquest manuscrit musical, escrit en una altra mà, es conserva en papers solts. Les partitelles corresponen a les parts següents: 4 veus (Tiple 1, Tiple 2, Alto i Tenor), violí 1, violí 2, baix i acompanyament<sup>351</sup>. Té vuit fulls:

. 1 full doble (plec) amb la portada i darrere la partitella de l'acompanyament -*Acomp<sup>to</sup> Continuo Invitatoria á 4*. Les seves mides són 23 cm x 30,9 cm. La partitella de l'acompanyament consta de sis pentagrames, dels quals n'hi ha tres d'escrits. En compàs de C i en clau de Fa en 4<sup>a</sup> línia. No té marca de paper.

. 1 full senzill amb la partitella del Tiple 1r -*Tiple Pro Invitatorio á 4<sup>o</sup>*. Les seves mides són 22,8 cm x 30,9 cm. Consta de vuit pentagrames, dels quals quatre tenen el text *Venite Venite adoremus* que ocupa tres pentagrames, i amb la mateixa música en tres pentagrames més hi ha un altre text *Regem Regem*, en el qual varien alguns valors de figures musicals a causa de les síl·labes del text. Escrit en compàs de C i en la clau de Do en 1<sup>a</sup> línia. Té marca de paper que indico amb el número 2 a l'apartat corresponent.

. 1 full senzill amb la partitella del Tiple 2n -*Tiple 2<sup>o</sup> á 4 // Invitatori*. Les seves mides són 21,6 cm x 30,9 cm. Consta de deu pentagrames, dels quals tres estan escrits. En compàs de C i en clau de Do en 1<sup>a</sup> línia. No té marca de paper.

. 1 full senzill amb la partitella del Contralt -*Alto. Invitatorio á 4<sup>o</sup>*. Les seves mides són 23 cm x 30,9 cm. Consta de quatre pentagrames, dels quals tres estan escrits. En compàs de C i en clau de Do en 3<sup>a</sup> línia. Té la marca de paper que indico com a número 2 a l'apartat corresponent.

. 1 full senzill amb la partitella del Tenor -*Tenor. Invitatorio á 4<sup>o</sup>*. Les seves mides són 23 cm x 30,9 cm. Consta de quatre pentagrames, dels quals tres estan escrits. En compàs de C i en clau de Do en 4<sup>a</sup> línia. Té la marca de paper que indico com a número 2 a l'apartat corresponent.

. 1 full senzill amb la partitella del violí 1r -*Violín P<sup>ro</sup> Invitatorio á 4<sup>o</sup>*<sup>352</sup>. Les seves mides són 23 cm x 30,9 cm. Consta de vuit pentagrames, dels quals quatre estan escrits. En compàs de C i en clau de Sol en 2<sup>a</sup> línia. No té marca de paper.

. 1 full senzill amb la partitella del violí 2n -*Violín 2<sup>o</sup> Invitatorio á 4<sup>o</sup>*. Les seves mides són 23 cm x 30,9 cm. Consta de sis pentagrames, dels quals quatre estan escrits. En compàs de C i en clau de Sol en 2<sup>a</sup> línia. No té marca de paper.

. 1 full senzill amb la partitella de baix instrumental -*Baxo á los Viol<sup>es</sup> Invitatorio á 4<sup>o</sup>*. Les seves mides són 22,9 cm x 30,8 cm. Consta de sis pentagrames, dels quals tres estan escrits. En compàs de C i en clau de Fa en 4<sup>a</sup> línia. Té la marca de paper que indico com a número 2 a l'apartat corresponent.

<sup>351</sup> Segons les abreviatures del RISM: 4 V (S 1, 2, A, T); vl 1, 2, bx; acompanyament.

<sup>352</sup> Així a l'original.



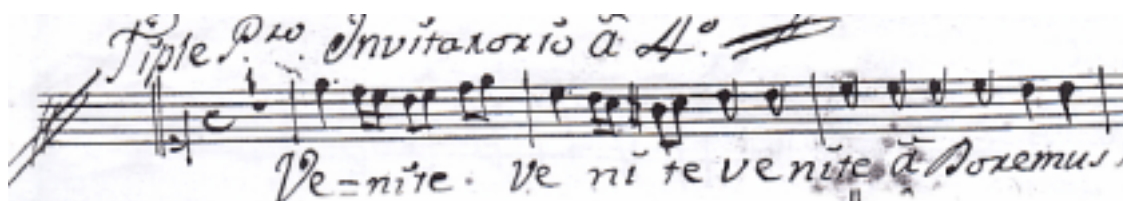
## TRANSCRIPCIÓ DEL MANUSCRIT MUSICAL

### Part instrumental i vocal<sup>353</sup>

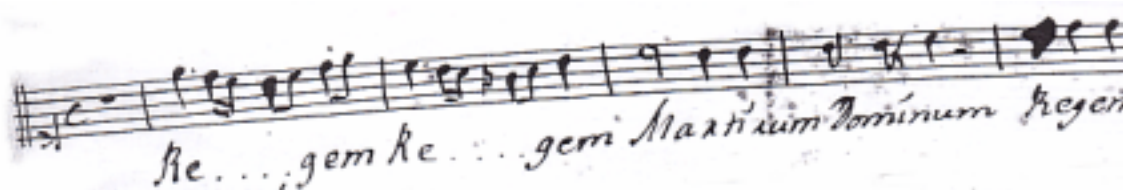
Hi ha dos manuscrits de diferent mà amb les mateixes partícules, que indico com a manuscrit A i manuscrit B.

Aquestes dues versions del mateix manuscrit, però de mà diferent, fan suposar que foren escrites en anys diferents. Això potser demostraria l'existència de més d'un copista en un mateix període de temps, o que l'obra s'hagués interpretat en dues ocasions diferents (festivitat o advocació). Per això he afegit en l'edició musical els dos textos, indicant les notes anotades per al segon text amb un traç més petit, i així es poden seguir les síl·labes del text, en la veu del Tiple 1r<sup>354</sup>. Per altra banda, també he indicat les notes del Tenor que es doblen a l'octava baixa, i que semblen haver-se escrit posteriorment, segurament com a segona opció i per facilitar-ne la interpretació, segons el cantaire de què podien disposar<sup>355</sup>.

#### Manuscrit A



#### Manuscrit B



En la versió datada al 1763, a la portada hi ha l'anotació d'un nom, ratllat o senzillament és un subratllat gruixut on s'ha escapat la tinta (cosa que no es pot precisar en l'original) que sembla que diu: "Mdo" o "Lldo" Dachs i Pbro. En l'altra versió no hi consta ni el nom ni la data.

<sup>353</sup> Indicaré en aquest apartat les qüestions específiques de la transcripció d'aquest manuscrit, ja que les de caire general estan indicades en l'apartat "comentari de les fonts i criteris d'edició".

<sup>354</sup> Veu del Tiple 1r en els compassos 3- 8 i 12-14.

<sup>355</sup> Veu del Tenor en els compassos 3, 5, 6 i 11.

Cal tenir present que Salvador Dachs era a la Seu de Manresa com a mestre de Capella els anys 1762 i 1763, i cessà quan va aconseguir un benefici a l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona, per tant no seria estranya aquesta hipòtesi<sup>356</sup>.

## II.- ANÀLISI TEXTUAL

En referència al text, s'han aplicat els dos textos en la mateixa edició de la partitura, tot i que en el manuscrit estan de forma separada, però en el mateix full.

El primer text correspon a l'Invitatori *Ad Matutinum* de la festa *In Assumptione Beatae Mariae Virginis* (15 d'agost). He normalitzat el text llatí seguint el text indicat en el *Breviarium Romanum*<sup>357</sup>:

Edició musical	Traducció <sup>358</sup>
Venite, adoremus Regem regum, cujus hodie ad æthereum Virgo Mater assumpta est cælum.	Veniu, adorem el Rei dels reis, del qui avui de l'eteri la Mare verge ha estat pujada al cel.

En referència al segon text, que indica la partícula del Tiple primer, correspon a l'Invitatori *Ad Matutinum* de la *Comune plurimorum Martyrum* del *Breviarium Romanum*<sup>359</sup>:

Edició musical	Traducció <sup>360</sup>
Regem regum, Martyrum Dominum, venite adoremus	El Rei del reis, Senyor dels màrtirs, veniu adorem

<sup>356</sup> Aquesta atribució també està indicada a: VILAR, Josep M. *La música a la Seu de Manresa en el segle XVIII*. Manresa, Centre d'Estudis del Bages, 1990, p.167-168

<sup>357</sup> Per al text he emprat el *Breviarium Romanum*. Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum S. PII V Pontificis Maximi Jussu editum. Aliorumque Pontificum cura recognitum. PII Papæ X Auctoritate reformatum. Editio nationalis juxta typicam. Barcinone. Pars Aestiva, p.973. Per a la música, el manual *Liber Usualis Missae et Officii*. Tornaci, Desclée & Socii, 1931, p.415.

<sup>358</sup> Traducció al català no literal, però per entendre que diu cada un dels versets. El text que es té en compte actualment diu: "Avui la Mare verge ha estat pujada al cel. Veniu, adorem el seu Fill, el Rei dels reis. Veure: *Ofici Diví. Litúrgia de les hores*. Barcelona, Regina, 1977. p.1147.

<sup>359</sup> Com a referència de l'escriptura he utilitzat el *Breviarium Romanum*. Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum. S. PII V Pontificis Maximi Jussu editum. Aliorumque Pontificum cura recognitum. PII Papæ X. Auctoritate reformatum. Pars Hiemalis. Barcinone, Editio nationalis juxta typicam, p.[53].

<sup>360</sup> Traducció al català no literal.

## ANÀLISI FORMAL

### Estructura de conjunt

Compàs: binari

Compassos totals de l'obra: 20

Secció I	Secció II	Secció III	Secció IV
A, B, C,	D, C	E, F	G
c. 1-9	c. 10-12	c. 13-15	c.15-20
9 c.	3 c.	3 c.	6 c. <sup>361</sup>
20 compassos			

És una obra de tan sols 20 compassos, molt breu per tant, que ofereix un equilibri en les seves seccions. Té una primera i un quarta seccions més llargues quant als compassos, i les dues seccions centrals són més reduïdes. Cada secció correspon a un verset, així doncs aquesta forma de compondre dóna més valor al text que al propi verset, ja que segons el seu significat el repeteix i, per tant, allarga els compassos de la secció.

Té una simetria entre les seves seccions a l'entorn del número 3, que indica una amplitud en la Secció I i II i una compressió o condensació al final a la Secció IV. Això es deu a la importància que el compositor dóna al text, com indico més endavant a l'apartat corresponent.

### Estructura vocal i instrumental<sup>362</sup>

The diagram shows a musical score with 20 measures on the horizontal axis. The vertical axis lists the following parts: vl1, vl2, S1, S2, A, T, b, and acomp. The vl1 and vl2 parts are solid horizontal lines across all 20 measures. The S1 and S2 parts have horizontal lines from measure 3 to 9 and from measure 13 to 20. The A and T parts have horizontal lines from measure 4 to 9 and from measure 14 to 20. The b part has a horizontal line from measure 1 to 20. The acomp. part has a horizontal line from measure 1 to 20.

<sup>361</sup> Aquest a secció IV té 6 compassos, però s'ha de tenir en compte que el compàs 15 (els dos primers temps) pertanyen a la secció III, per tant és un sol compàs encara que tingui dues seccions diferents.

<sup>362</sup> En el compàs 9 hi ha un calderó i en els compassos 15-16 comença una nova secció amb l'entrada de veus escalonades, fet que per l'escàs espai no queda exactament reflectit.

L'acompanyament és “continu” i el baix també, i els violins hi són presents en tota l'obra. L'acompanyament porta xifrats, per tant es tracta d'un acompanyament polifònic (per a orgue) i el baix segurament seria interpretat per un instrument monòdic (fagot, contrabaix). Amb aquesta estructura global s'observa que el baix i l'acompanyament fan quasi la mateixa línia melòdica. Els violins recolzen a les veus i entre ells fan distàncies de terceres i sextes.

Els violins, el baix i l'acompanyament fan un compàs a la manera d'introducció en el c. 1 que repeteixen d'una manera semblant en el c. 10.

Les quatre veus fan clarament tres blocs. En el primer entren de forma escalonada i amb un final simultani i un calderó (c. 9), segueix un compàs de silenci; en el segon bloc entren de forma escalonada Alt i Tenor i a un compàs Tiple 1 i Tiple 2 per acabar simultàniament, i en el tercer també entren de forma escalonada (A, T, S1, S2) per acabar, també, simultàneament.

Al primer bloc hi ha tres entrades de les veus (c.2-3), de dalt a baix (S 1, S 2, A-T) i totes acaben alhora amb un calderó, el que significa l'acabament del text dels dos primers versets, que són importants pel seu significat doctrinal (*Veni adorem al Rei dels reis*). El calderó expressa una reflexió del text que s'ha cantat, seguint amb el “valor” del significat del text que he esmentat.

L'entrada de les veus en el segon bloc (c.11-12) és de baix a dalt (A-T, i *tutti*); i en el tercer bloc l'entrada és totalment escalonada a la distància de dos temps (A, T, S 1, S 2) amb la paraula *Assumpta*, per acabar totes les veus alhora i el Contralt fa un retard amb brodadura.

Els violins fan l'escriptura idiomàtica violinística amb grupets típics de quatre semicorxeres i l'acompanyament segueix les veus quasi totalment, a excepció del c. 15 que utilitza quatre negres mentre que a les veus les figures són de dues negres i un silenci de blanca.

És la formació del “trio barroc” amb dos violins a la part superior i un baix (segurament un instrument monòdic com el fagot, el contrabaix...) i un acompanyament, que deuria ser polifònic (orgue o clavicèmbal).

## Per seccions

<p><b>Secció I</b> 9 c. (c.1-9)</p> <p>1r període - Introducció: vl 1, 2, acompanyament disseny <b>A</b>: S 1, S 2, vl 1, 2, acompanyament (c.2-4) text: <i>Venite (veniu)</i></p> <p>2n període disseny <b>B</b>: S 1, 2, A, T, vl 1, 2, acompanyament (c.4) text: <i>Adoremus (adorem)</i></p> <p>3r període disseny <b>C</b>: S 1, S 2, A, T, vl 1, 2, acompanyament (c.5-9) text: <i>Regem regum (al Rei de reis)</i> calderó</p>	<p><b>Secció II</b> 4 c. (c.10-13)</p> <p>4t període Introducció: vl 1, 2, acompanyament (c.10) disseny <b>D</b>: A, T, vl 1, 2, acompanyament (c. 11-12) disseny <b>C</b>: S 1, S 2, A, T, vl 1, 2, acompanyament (c. 12-13) text: <i>cujus hodie (del qual avui)</i></p>
<p><b>Secció III</b> 3 c. (c.13-15)</p> <p>disseny <b>E</b>: S 1, S 2, A, T, vl 1, 2, acompanyament (c.13-14) text: <i>ad æthereum</i></p> <p>6è període disseny <b>F</b>: S 1, S 2, T, vl 1, 2, acompanyament (c.14-15) text: <i>Virgo Mater (la Mare verge)</i></p>	<p><b>Secció IV</b> 6 c. (c.15-20)</p> <p>disseny <b>G</b>: S 1, S 2, A, T, vl 1, 2, acompanyament (c.15-20) text: <i>Assumpta est cælum ( ha estat pujada al cel)</i></p>

Els dissenys rítmics emprats en aquesta obra són els següents:



Aquesta obra té una gran riquesa rítmica, ja que tan sols amb 20 compassos el compositor utilitza set motius rítmics diferents (!). Tot això serveix per dinamitzar

l'obra, per donar-li varietat, amb passatges contrastants, per tant és una bona explotació musical amb poc material -un text format per quatre versets.

La forma que utilitza és una introducció amb els violins i el dissenys A, B i C en la primera secció; i una introducció i el disseny D i repeteix el disseny C en la segona secció (com d'enllaç de la primera secció), els dissenys E i F en la tercera secció i el disseny G en la quarta secció.

Secció I	Secció II	Secció III	Secció IV
<b>A, B, C</b>	<b>D, C</b>	<b>E, F</b>	<b>G</b>
4 dissenys diferents [2+1] + [1+1]		3 dissenys diferents [2] + 1	

Les melodies caminen seguint el text i, per tant, lligades totalment al significat d'aquest text. Si bé s'observa una imitació en els compassos 2 i 3, 11, 15, 16 i 17, però això només es dona quan no canten totes les quatre veus alhora, ja que en aquest cas predomina el mateix disseny, compassos 5, 6, 7, 8, 9, 12.

Utilitza les terceres entre les veus o entre els dos violins (recurs rudimentari).

La nota Mi comença la paraula *Venite* (S 1, S, 2, violí 1) i la nota Do la utilitza per a l'entrada simultània (c. 3), la fa el Tiple 1 quan repeteix simultàniament al Tiple 2, i ho ha el violí 2. Sembla un efecte de mirall.

vl 1		<b>Mi</b>	
vl 2		<b>Do</b>	
S 1	<b>Mi</b>	<b>Do</b>	
S 2		<b>Mi</b>	
A			<b>Sol #</b>
B			<b>Mi</b>

El *Regem Regum* amb acords simultanis el diuen totes les veus. Mentre el Tiple 1 fa: Si, Re, Do, Si (en la primera síl·laba de cada vegada que apareix), l'acompanyament fa: Mi, Re, Do, Mi.

### Estructura global amb text

Compassos	Text	Disseny	Veus i instruments	Explotació musical del text	Secció
1r període 4 c. -(c.1-4)	<i>Venite</i>	<b>A</b>	Introducció vl 1, 2 i acompanyament (c.1) S1 (c. 2-3) S2 (c.3)	<i>Venite</i> (3)	<b>I</b>
2n període 1 c. -(c.4)	<i>Adoremus</i>	<b>B</b>	S1, S2, A, T, vl 1, vl 2, (c.4) ( <i>tutti</i> )	<i>Adoremus</i>	
3r període 5 c. (c.5-9)	<i>Regem regum</i>	<b>C</b>	S1, S2, A, T (c.5-9) ( <i>tutti</i> )	<i>Regem regum</i> (5)	
4t període 3 c. (c.10-12)	<i>cujus hodie</i>	<b>D</b> <b>C</b>	Introducció (c.10) vl 1, 2 i accompanyament T (c.11-12) A, vl 1, 2 (c.11-12) S1, 2, A, T, (c.12) ( <i>tutti</i> )	<i>cujus hodie</i> (3)	<b>II</b>
5è període 2 c. (c.13-14)	<i>ad aethereum</i>	<b>E</b>	S1 (c.13) S1, S2 (c.14)	<i>ad aethereum</i> (2)	<b>III</b>
6è període 2 c. (c.14-15)	<i>Virgo Mater</i>	<b>F</b>	S1, S2, A, T (c.14-15)	<i>Virgo Mater</i>	
7è període 6 c. (c.15-20)	<i>assumpta est cælum</i>	<b>G</b>	A (c.15-20) T (c. 16-20) S2 (c. 16-20) S1 (c.17-20)	<i>Assumpta est cælum</i> (6)	<b>IV</b>

Les paraules més repetides són *Venite* (*veniu*) i *ad aethereum* (*avui*), amb dues vegades; i *Assumpta est cælum* (*pujada al cel*) i *Regem regum* (*Rei de reis*) amb cinc vegades.

Realment les veus diuen la paraula “Veniu” com si fossin les diferents veus del poble que exclamen aquesta invitació; i la paraula *adoremus* (*adorem*) la diuen totes les veus alhora, donant força a la paraula amb aquest *tutti*. Per altra banda, *Assumpta est cælum*, que és el text que va referència a la Mare de Déu, a qui està dedicat aquest invitori, el remarquen sis vegades.

Sembla, doncs, que aquest verset final, cantat sis vegades, significaria una síntesi textual i conceptual de l’obra, que es repeteix diverses vegades perquè quedi molt clar el missatge que es vol donar (recordem que és una obra dedicada a la Mare de Déu i que es canta el dia de la seva festivitat, el 15 d’agost).

Això voldria remarcar la importància que el compositor dona al text de la primera secció i al text de la quarta secció: *Venite adoremus Regem regum* i *Assumpta est cælum*. El calderó precisament, que indica al final de la Secció I, seria per poder reflexionar i valorar el text que s’acaba de sentir, donant així un valor important al seu significat.

Remarca el text amb un *tutti*: *Adoremus (adorem)*, *Regem regum (el Rei del reis)*, *cujus hodie (del que avui)*, *Virgo Mater (Mare verge)*, *Assumpta és caelum (és pujada al cel)*.

Remarca el text amb entrada escalonada de les veus *Venite, cuius hodie (del que avui) ad aethereum (del que és eteri)* (només S1 i simultàniament S 1 i S 2), i *Assumpta est caelum (és pujada al cel)*.

Per tant, hi ha versets que només els canten una vegada però amb el *tutti*, (*adoremus, virgo Mater*), que els canten diverses vegades amb el *tutti* (*Regem regum*), d'altres que ho fan de forma escalonada (*Venite, ad aethereum*) i d'altres de forma escalonada i amb el *tutti* (*cujus hodie, Assumpta est caelum*).

Aquesta última secció (Secció IV), en les entrades escalonades amb el text *Assumpta est caelum*, també sembla com un fre rítmic a la manera de punts suspensius, per crear espectació, tensió, deixar en suspens per esperar la conclusió que apareix quan precisament totes les veus repeteixen simultàniament el mateix text.

També cal remarcar el text que, com ja he indicat, només es canta una sola vegada (*adoremus, virgo Mater*): precisament es capta l'atenció per mitjà de la "no repetició".

### **Tonalitat**

Armadura: sense alteracions – Mi Frigi

En referència a la tonalitat, s'observen les alteracions en les notes Fa i Sol (Fa natural i Fa #, Sol natural i Sol #), que atès l'any indicat a l'obra -1763- suposaria una certa tendència cap a la tonalitat.

Aquest to frigi juga entre les notes Mi i La, i el Mi com a Vè grau de La, per això sembla una tendència tonal, malgrat no apareix el Re # que seria la sensible.

El Sol # s'explicaria com a tercera major a imitació (Mi-Sol #) de les altres terceres majors (com Re-Fa # i Do-Mi). El compositor, per tant, utilitza una ambigüitat intencionada de la 3<sup>a</sup> de l'acord i es troba en el primer acord de l'obra i en l'últim a la manera de cadència picarda.



### Àmbit:

Tiple1: Sol #<sub>3</sub> – Mi<sub>4</sub> – 6<sup>a</sup>  
Tiple 2: Sol<sub>3</sub> – Mi<sub>4</sub> – 6<sup>a</sup>  
Contralt: La<sub>2</sub> – Si<sub>3</sub> – 9<sup>a</sup>  
Tenor: Do<sub>2</sub> – Fa<sub>3</sub> – 11<sup>a</sup>  
Baix: Sol<sub>1</sub> – La<sub>2</sub> – 9<sup>a</sup>  
violí 1: Mi<sub>3</sub> – Do<sub>5</sub> – 13<sup>a</sup>  
violí 2: – Mi<sub>3</sub> – La<sub>4</sub> – 11<sup>a</sup>  
acompanyament: Sol<sub>1</sub> – La<sub>2</sub> – 9<sup>a</sup>

Tenint en compte l'àmbit de les veus<sup>363</sup> les de la partitura són d'una extensió més reduïda, el que facilitaria la seva interpretació.

En referència als Tiple només utilitzen una sexta de distància, per tant un àmbit reduït que fa graus conjunts i repeteix la mateixa nota i a una distància de terceres i quartes entre les dues veus. El Contralt i el Baix una novena, són veus més importants pel seu àmbit, però el seu paper és igual que el dels Tiples, generalment graus conjunts i repetició de la mateixa nota; i el Tenor és el que té un àmbit més gran, una onzena, sembla que és més protagonista en quant a l'àmbit, però la forma rítmica és similar a les altres veus. Sembla, doncs, que el protagonisme és de totes quatre veus, malgrat els diferents àmbits. Això voldria dir una sonoritat compacta, sense protagonismes i, per tant, això tindria el simbolisme que les quatre veus són tot “el poble” que canta una mateixa aclamació, sense individualismes.

Les veus de Tiple 2 i Contralt discorren per graus conjunts i terceres, i el Tiple 1 i el Tenor fan distàncies més llargues (quartes i quintes). Això demostraria un predomini de les veus extremes (Tiple 1 i Tenor) i una funció d'omplir de les veus intermèdies (Tiple 2 i Contralt).

El violí té un paper protagonista, amb un àmbit de 13<sup>a</sup>, i l'acompanyament, amb una 9<sup>a</sup>, malgrat el desenvolupament rítmic que és variat, fa de suport a les veus. Segueix els violins en les tres primeres seccions i deixa de fer-ho en la quarta secció.

### Context per a la seva interpretació pràctica o execució

L'invitatori és una peça de matines que precedeix els nocturnes pròpiament dits en el ritus romà i dintre els oficis monàstics, benedictí. En el cas del dia de la festa de l'Assumpció de Maria tindria la següent estructura:

---

<sup>363</sup> L'“extensió” que actualment s'entén per normal de les veus és Tiple: Do<sub>3</sub> – Do<sub>5</sub>, Contralt: Fa<sub>2</sub> – Fa<sub>4</sub> i Tenor: Si<sub>1</sub> – Si<sub>3</sub>.

<b>. Invitatori</b>	I Nocturn	II Nocturn	III Nocturn
Gaudium mundi			
Verset			
<b>Venite, adoremus</b>	1 <sup>a</sup> antífona, 1r salm, 2 <sup>a</sup> antífona, 2n salm, 3 <sup>a</sup> antífona, 3r salm,	4 <sup>a</sup> antífona, 4t salm, 5 <sup>a</sup> antífona, 5è salm, 6 <sup>a</sup> antífona, 6è salm,	7 <sup>a</sup> antífona, 7è salm, 8 <sup>a</sup> antífona, 8è salm, 9 <sup>a</sup> antífona, 9è salm,
. salm <i>Aurora velut</i>	lliçó I, responsori 1r, lliçó II, responsori 2n,	lliçó IV, responsori 4t, lliçó V, responsori 5è,	lliçó VII, responsori 7è, lliçó VIII, responsori 8è,
. himne <i>Solis o Virgo</i>	lliçó III, responsori 3r	lliçó VI, responsori 6è	lliçó IX, responsori 9è

L'invitatori<sup>364</sup> és una invocació dialogada seguida d'un salm, generalment els salms 23, 66, 94 o 99<sup>365</sup>, amb una antífona que va canviant segons la festivitat o celebració. Es diu -o es canta- com una introducció a tot el conjunt de l'oració quotidiana, per tant sempre va davant les altres lectures.

Amb el verset *Venite, adoremus* trobem els invitatoris més generalitzats, el de la nit de Nadal i el de la festivitat de l'Epifania. Són les dues celebracions on de forma directa s'invita a "adorar" el nen Jesús.

Així l'invitatori de les matines de Nadal apareix com a resposta: *Christus natus est nobis: Venite, adoremus*<sup>366</sup>, del salm 94 que té com a primer verset *Venite exultatemus Domino*, constitueix una "invitació" per exaltar Déu. Aquest invitatori, en el seu primer text, correspon a les vespres de la festa de l'Assumpció de la Mare de Déu (15 d'agost) i en el seu segon text a la festa dels màrtirs.

I també es troba amb el text *Venite, adoremus eum*, en alguns manuals com l'antífona del salm 94, *Venite, exultemus Domino*, destinada a la festivitat de l'Epifania del Senyor (6 de gener)<sup>367</sup>.

<sup>364</sup> L'Invitatori sembla que sorgeix a principi del s. IV. Sant Benet l'esmenta en la seva Regla monacal i podria tenir un origen oriental. A Occident és propi de l'ofici de matines i la tradició monàstica indica que es canta lentament "para permitir llegar a los rezagados".

<sup>365</sup> Els salms invitatoris són: el salm 23: es refereix a l'entrada solemne de Déu en el seu temple: Felicitat del qui viu a la casa de Déu: *Dominus regit me (És de Jahvé la terra i tot el que s'hi nou, el món i tots els qui l'habiten)*. El salm 66 es refereix a què tots els pobles alaben el Senyor, és un himne d'acció de gràcies: *Deus misereatur nostri (Que Déu s'apiadi de nosaltres i ens beneeixi, que ens faci veure la claror de la seva mirada)*. El salm 94 es refereix a la invitació a la lloança divina: *Venite, exultemus Domino (Veniu, celebrem Jahvé amb crits de festa, aclamem la Roca que ens salva)*. El salm 99 es refereix a la invitació a la lloança divina: *Jubilare Deo omnis terra (Aclameu Jahvé, arreu de la terra, doneu culte a Jahvé amb cants de festa, entreu davant d'ell amb crits d'alegria)*.

<sup>366</sup> Veure: *Liber Usualis Missae et Officii pro dominicis et festis I. vel II. classis*. París, Tours, Roma, Desclée & Socii, 1931, p.335.

<sup>367</sup> Veure: *Manuel de la Messe et des Offices extrait du paroissien romain et de varise preces*. Rome-Tournai, Desclée, Lefebvre & Cie., 1903, p.336.

### III.- RELACIÓ AMB LA MELODIA DE CANT PLA

La melodia gregoriana està formada per 4 seccions, començant per les notes Do i Sol, alternativament i s'observa una major riquesa de dissenys en l'obra polifònica. La comparació de les seves seccions donaria la forma següent:

Melodia gregoriana	A	B	C	D
Obra polifònica	A B C	C	D E	F

Versió A

$\Delta$ IV  
**V** E-ni-te, ad-o-ré-mus Re-gem re-gum, cuius hó-di-e ad æ-thé-re-um Vir-go Ma-ter assú-pta est  
 cæ-lum. Ps. Veni-te,

Versió B

$\Delta$ IV'  
**R** E-gem má-rtyrum Dó-mi-num, ve-ni-te, ad-o-ré-mus. Ps. Veni-te, p. 141.

Cal remarcar com a una de les diferències que la melodia gregoriana en el primer verset *Venite* per uns intervals ascendents (Do-Re-Mi-Fa-Mi), i el mateix text *Venite* en aquesta obra és descendent (Mi-Re-Do-Si-Do-Re-Mi).

Per tant, el compositor segueix el text de forma lliure sense estar supeditat a la melodia gregoriana.

#### IV- VALORACIÓ

És una obra de reduïdes dimensions però que utilitza les veus i els instruments amb un sentit del text, i molt escaient al ser un Invitatori, que com diu la seva mateixa paraula “convida a”. Per tant, i a l’estar emmarcat en el començament d’una estructura dels tres nocturns, amb les seves corresponents antífones, salms, lliçons i responsoris, és adient que sigui una introducció al tema del dia: l’Assumpta, breu però intensa, per despertar l’interès dels fidels.

Això queda reflectit en el fet que fer l’escalonat de les veus quan diu “Venite” té un significat d’“invitació” pròpiament. Amb el text *Rei dels reis* repetit cinc vegades fent *tutti*, així com *ha pujat al cel* remarca el seu sentit. En canvi el text *adoremus i Virgo Mater* el fan totes les veus però una sola vegada. Totes aquestes repeticions tenen un simbolisme precisament remarcades les paraules pròpies de la festivitat (dia dedicat a la Mare de Déu assumpta al cel) i les que tenen un caire més doctrinal (el Rei de reis).

El compositor utilitza una forma de compondre que sembla que va incorporant dissenys rítmics sense una organització temàtica que es repeteixi. Realment aquesta forma de compondre està lligada al text per remarcar-lo fortament en el seu sentit doctrinal.

Bona musicalització i efectiva d’un text molt breu. Obra feta amb uns recursos bastant ajustats a la plantilla disponible de la capella musical de la Seu de Manresa. A més perfectament “al dia” en la seva orquestració (trio barroc amb baix continu) i ben treballat estructuralment i arquitectònicament, malgrat les poques pretensions, no del compositor -que resol bé aquesta obra- sinó del text pròpiament dit i del seu context litúrgic temporal: és per iniciar breument la sèrie d’antífones i salms dels nocturns de matines.

Malgrat que la formació instrumental és la del trio barroc (dos violins i un baix de corda) propi de l’època, si tenim en compte els instruments que intervenen podríem dir que almenys utilitzava cinc instrumentistes que tindria a la capella (una hipòtesi podria ser dos per al violí primer, un per al violí segon, un per al fagot que faria el baix,

i un altre per a l'acompanyament) i a més les quatre veus que no sabem quants les farien. Això, per tant, ens pot indicar -encara que en un supòsit- quina seria la disposició de la capella de música d'aquell moment.

3.- Càntic *MAGNIFICAT*, a 4 i 8 veus amb violins, oboès i trompes, 1778, de [Jaume] Badius [i Vila], (\*18.me;†1822) E:MAN, Ms. 144.

I.- PORTADA



DESCRIPCIÓ DEL MANUSCRIT MUSICAL

Aquest manuscrit musical es conserva en papers solts. Les partitelles indiquen: Tiple, Contralt, Tenor, Baix, oboè 1r, oboè 2n, trompa 1<sup>a</sup>, trompa 2<sup>a</sup>, violí 1r, violí 2n i acompanyament<sup>368</sup>. Totes les partitelles porten l'anotació "Seu Manresa. Ms. 600", en llapis<sup>369</sup>. Té onze fulls:

.1 full doble (plec) amb la portada i la partitella de l'acompanyament -*Acomp.<sup>to</sup> Magnificat*. Les seves mides són 22,5 cm x 59,5 cm. Consta de deu pentagrames cada full i estan tots escrits menys quatre de la última pàgina, en forma apaisada davant i darrere. En compàs de C i en clau de Fa en 4<sup>a</sup> línia. No té marca de paper.

.1 full doble (plec) amb la partitella del Tiple 1r -*Tiple 1<sup>o</sup> Coro*. Les seves mides són 22,5 cm x 59,5 cm. Consta de vuit pentagrames cada pàgina i estan tots escrits menys els dos últims pentagrames de l'última pàgina, escrit de forma apaisada davant i darrere. En compàs de C i en clau de Do en 1<sup>a</sup> línia. No té marca de paper.

<sup>368</sup> Segons les abreviatures del RISM: 8 V (SSol, ASol, TSol, BSol; Coro: Srip, Arip, Trip, Brip); vl 1, 2; ob 1, 2, cor 1, 2; acompanyament. [Les veus del cor actuen a la manera de *ripieno*, formen un *tutti* amb els instruments, a diferència de les veus solistes].

<sup>369</sup> Que correspon a la signatura provisional indicada en la catalogació de Josep M. Vilar.

.1 full doble (plec) amb la partícel·la del Contralt 1r -*Contralto Pmo Coro*. Les seves mides són 22,4 cm x 60 cm. Consta de vuit pentagrames cada pàgina i estan totes escrites en forma apaisada davant i darrere. En compàs de C i en clau de Do en 3ª línia. No té marca de paper.

.1 full doble (plec) amb la partícel·la del Tenor 1r -*Tenor Pmo Coro*. Les seves mides són 22,7 cm x 60 cm. Consta de vuit pentagrames cada pàgina i estan tots escrits menys l'últim pentagrama de la 3ª pàgina i els dos últims pentagrames de la 4ª pàgina, en forma apaisada davant i darrere. En compàs de C i en clau de Do en 4ª línia. No té marca de paper.

.1 full doble (plec) amb la partícel·la del Baix 1r -*Baxo Pmo Coro*. Les seves mides són 22,8 cm x 60 cm. Consta de vuit pentagrames cada pàgina i estan tots escrits menys l'última pàgina que només té dos pentagrames escrits, en forma apaisada davant i darrere. En compàs de C i en clau de Fa en 4ª línia. No té marca de paper.

.1 full senzill escrit per davant i darrere amb la partícel·la de l'oboè 1r -*Obue P<sup>o</sup> Magnificat*. Les seves mides són 22,4 cm x 30 cm. Consta de deu pentagrames cada pàgina i totes estan escrites. En compàs de C i en clau de Sol en 2ª línia. No té marca de paper.

.1 full senzill escrit per davant i darrere amb la partícel·la de l'oboè 2n -*Oboe 2<sup>do</sup> Magnificat*. Les seves mides són 22,4 cm x 30 cm. Consta de deu pentagrames cada pàgina i totes estan escrites. En compàs de C i en clau de Sol en 2ª línia. No té marca de paper.

.1 full senzill escrit per davant i darrere amb la partícel·la de la trompa 1a -*Trompa P<sup>ma</sup> In D*. Les seves mides són 22,4 cm x 30 cm. Consta de deu pentagrames cada pàgina i falten dos pentagrames de la segona pàgina per escriure. En compàs de C i en clau de Sol en 2ª línia. No té marca de paper.

.1 full senzill escrit per davant i darrere amb la partícel·la de la trompa 2a -*Trompa 2ª In D*. Les seves mides són 21,4 cm x 30,5 cm. Consta de deu pentagrames cada pàgina i falten cinc pentagrames de la segona pàgina per escriure. En compàs de C i en clau de Sol en 2ª línia. No té marca de paper.

.1 full doble (plec) amb la partícel·la del violí 1r -*Violino Pmo Magnificat*. Les seves mides són 22,4 cm x 60 cm. Consta de deu pentagrames cada full i estan tots escrits menys els dos pentagrames de l'última pàgina, en forma apaisada davant i darrere. En compàs de C i en clau de Sol en 2ª línia. No té marca de paper.

.1 fulls doble (plec) amb la partícel·la del violí 2n -*Violino 2<sup>do</sup> Magnificat*. Les seves mides són 22,4 cm x 60 cm. Consta de deu pentagrames cada full i estan tots escrits menys l'últim de la tercera pàgina i els tres pentagrames de l'última pàgina, en forma apaisada davant i darrere. En compàs de C i en clau de Sol en 2ª línia. No té marca de paper.

## TRANSCRIPCIÓ DEL MANUSCRIT MUSICAL

### **Part instrumental i vocal**<sup>370</sup>

En referència a les indicacions dinàmiques cal dir que n'hi ha una gran profusió en les partícel·les dels instruments, indicades de forma desigual, sense un criteri concret.

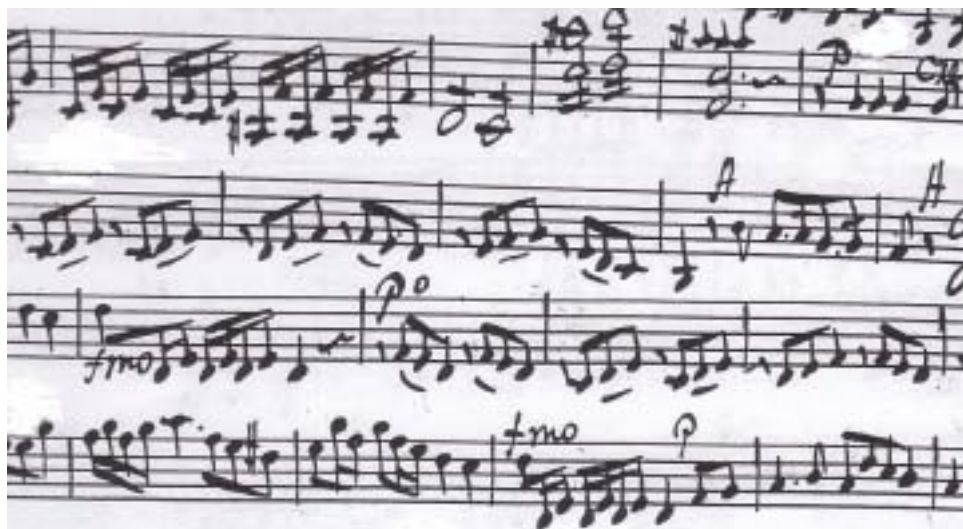
---

<sup>370</sup> Indicaré en aquest apartat les qüestions específiques de la transcripció d'aquest manuscrit, ja que les de caire general estan indicades en l'apartat "comentari de les fonts i criteris d'edició".

Aquestes indicacions són un símptoma de “modernitat” de tècnica avançada. El compositor, a l’anotar-ho, indica amb certa precisió els seus desitjos per a l’execució de l’obra que ha realitzat, malgrat que ho faci de forma desigual.

Passo a mostrar, com a exemple, les diferents maneres d’indicar el Fortíssimo *fmo ff*, o el pianíssimo *P o P°*:

Un exemple en el violí 1r:



He seguit el criteri d’indicar el fortíssim *ff*, per a les indicacions *fmo* i *ff*; i piano, *P*, per a les indicacions *P* i *P°*. He transcrit les indicacions dinàmiques del manuscrit del violí 1r i del violí 2n, que segurament volen indicar els accents, ja que en un mateix compàs apareixen en el manuscrit *ff*, *P*, *ff*, *P*.

Com a exemple indico els compassos 97 i 98 del violí primer i del violí 2n:

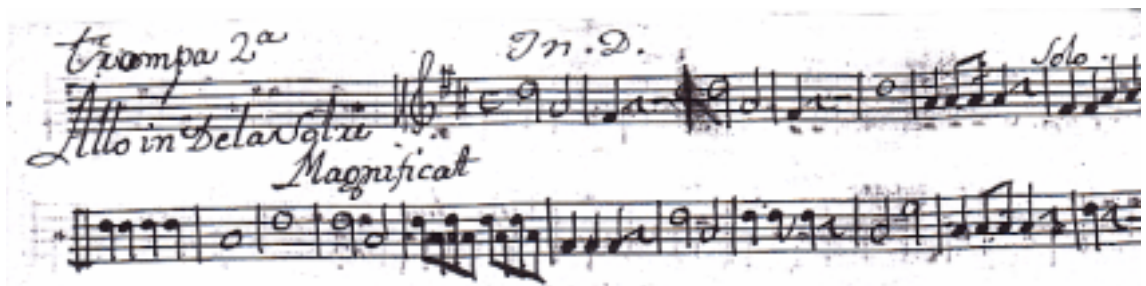
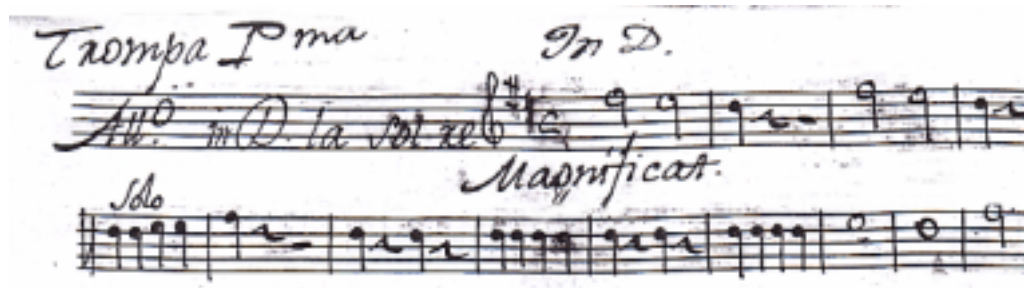






Pel que fa a les trompes, tant la trompa 1a com la trompa 2a, en no haver-hi dificultats d'interpretació amb les actuals trompes i per ser més fidels al manuscrit original, les he deixat en la mateixa tonalitat de la partitella (en Re = in D = in DelaSolre).

Els incipits de les partitelles de les trompes són els següents:



## II.- ANÀLISI TEXTUAL

He normatitzat el text del càntic *Magnificat*, tenint en compte el text que indica el *Breviarium Romanum*<sup>371</sup> com a *Canticum Beatæ Mariæ Virginis* de l'*Ordinarium divini Officii ad Vesperas*.

Edició musical	Traducció <sup>372</sup>
Magnificat anima mea Dominum: Et exsultavit spiritus meus in Deo, salutari meo. Quia respexit humilitatem ancillae suæ:	La meva ànima magnifica el Senyor, i el meu esperit celebra el Déu que em salva, perquè ha mirat la petitesa de la seva serventa.
ecce enim, ex hoc beatam me dicent omnes generationes.	Des d'ara, totes les generacions em diran benaurada, perquè el Totpoderós obra en mi meravelles.
Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus. Et misericordia ejus a progenie in progenies: Timentibus eum.	El seu nom és Sant, i l'amor que té als qui creuen en ell s'estén de generació en generació.
Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui. Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles. Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.	Les obres del seu braç són potents: dispesa els homes de cor altiu, derroca els poderosos del soli i exalta els humils. Omple de béns els pobres, i els rics se'n tornen sense res.
Suscepit Israël, puerum suum, Recordatus misericordiæ suæ. Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in sæcula.	Ha protegit Israel, el seu servent, com ho havia promès als nostres pares; s'ha recordat del seu amor a Abraham, i a la seva descendència per sempre.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum. Amen.	Gloria al Pare, al Fill i a l'Esperit Sant. Com era en un principi ara i sempre pels segles dels segles. Així sia.

## ANÀLISI FORMAL

### Estructura de conjunt

Compàs:

*Magnificat*: binari

*Gloria*: ternari

Nombre de compassos: 300 (El *Magnificat* 221 c. i el *Gloria* 69 c.)

<i>Magnificat</i>	<i>Glòria</i>
221 c.	69 c.
300 c.	

<sup>371</sup> Per al text he emprat el *Breviarium Romanum*. Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum. S. PII V Pontificis Maximi Jussu editum. Aliorumque Pontificum cura recognitum. PII Papæ X Auctoritate reformatum. Barcinone, Editio nationalis juxta typicam, Pars Hiemalis, p. 25. Per a la música, el manual *Liber Usualis Missæ et Officii*. Tornaci, Desclée & Socii, 1931, p.218.

<sup>372</sup> Veure: Lluc 1:46-55, a *La Bíblia*. [Versió dels monjos de Montserrat]. Andorra, Casal i Vall, 1970, pp.2129-2130.

Aquesta obra està formada pel càntic del *Magnificat* pròpiament dit, amb la culminació del cant del *Gloria*, la doxologia menor, que està especificat en les mateixes partícules amb la paraula “*Gloria*”, com una altra “part” de l’obra, per tal de diferenciar bé l’aclamació o cant de glorificació.

Malgrat que tot formi una sola obra, segons el manuscrit, a partir d’ara indicaré “Magnificat” i “Gloria” per referir-me concretament a cada part pròpiament.

**Per seccions**

*Magnificat*

Secció I	Secció II	Secció III	Secció IV	Secció V	Secció VI	Secció VII	Secció VIII	Secció IX	Secció X	Secció XI	Secció XII
Introducció	A, B C, D E, F	E, F, F1	G, H	I, J, K L, M, N	E1, O	P, Q,	E2, R, S, T	U	instrum	A1, V, C, W	E3, X, Z
19 c. <sup>373</sup>	29 c.	10 c.	12 c.	16 c.	15 c.	19 c.	25 c.	26 c.	5 c.	17 c.	28 c.
Introducció instrumental	<i>Magnificat</i>								passatge instrum.	<i>Magnificat</i>	
221 c.											

*Gloria*

Secció I	Secció II	Secció III	Secció IV
Introducció instrumental	A, A1	B, A2	C, D, E
7 c.	14 c.	14 c.	34 c.
69 c.			

L’estructura ofereix una introducció instrumental i el *Magnificat*, i una altra introducció instrumental i el *Gloria*.

El *Magnificat* està organitzat en versets, tots diferents i, precisament, pel sentit que té cada un d’ells l’he estructurat en dotze seccions, que comprenen quinze períodes. Aquesta distribució, doncs, està basada sobretot en el sentit del text, que m’ha marcat la separació dels períodes i de les seccions, i he tingut en compte també els dissenys rítmics i melòdics, les veus i els instruments que hi són presents.

<sup>373</sup> Cal tenir en compte en comptar els compassos que n’hi ha que són el final d’una secció i el principi de l’altra i només s’han de comptabilitzar una vegada.

El compositor utilitza, també, els silencis per marcar les estrofes del text, segons el seu contingut conceptual, i també la forma com inclou les veus solistes i el *tutti* (que detallo en els apartats següents).

El *Gloria* està format per quatre seccions, que comprenen quatre períodes i he seguit els mateixos criteris per a la seva estructuració.

Pel que fa als *dissenys*, alguns són realment característics i es podrien anomenar “temes” (en el solo de Contralt -c.34-48- i del Tiple -c.87-101- i en els duets de Contralt i Tenor -c.48-58 o Tiple i Tenor -c.59-70-), però majoritàriament fa servir “dissenys melòdics” reduïts en les diferents seccions.

Així, doncs, el compositor utilitza dissenys diferents per als versets diferents del càntic; malgrat alguns elements rítmics són utilitzats pel compositor de forma similar en aquests casos, i que estan indicats com a A1, E2, E3, etc.

El compositor, quan utilitza “melodies” diferents per als versets diferents ho fa, sens dubte, per adequar-se també musicalment a la idiosincràsia i a l’estructuració compartimentada i versada de l’esmentat text.

#### Estructura de cada secció

<p><b>Secció I</b> 1r període – introducció instrumental -19 c. (c.1-19)<sup>374</sup> vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament</p>	<p><b>Secció II</b> 2n període - 8 c. (c.20-27) disseny A: S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.20-23) disseny B: S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.24-27) text: <i>Magnificat</i></p>
<p>3r període –12 c. (c.27-8) disseny C: S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.27-34) disseny D: S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.35-38) text: <i>anima mea Dominum</i></p>	<p>4t període –10 c. (c.39-48) disseny E: A; vl 1, 2; acompanyament (c.39-43) disseny F: A; vl 1, 2; acompanyament (c.44-48) text: <i>Et exsultavit spiritus meus in Deo, salutari meo.</i></p>
<p><b>Secció III</b> 5è període – 11 c. (c.48-58) disseny E: A,T; vl 1, 2; acompanyament (c.48-53) dissenys F / F1: A, T; vl 1, 2; acompanyament (c.54-58) text: <i>Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim, ex hoc beatam me dicent omnes generationes.</i></p>	<p><b>Secció IV</b> 6è període – 12 c. (c.59-70) disseny G: S, T; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.59-62) dissenys G / H: S, T; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.63-70) text: <i>Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus.</i></p>

<sup>374</sup> En referència al nombre de compassos, que s’indica en aquest apartat, correspon al seu nombre real, sense tenir en compte si en el mateix compàs comença una altra secció.

<p><b>Secció V</b> 7è període -7 c. (c.70-76) dissenys: <b>I / J / K</b>: S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.70-73) dissenys <b>I / J / K</b>: S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.73-76) text: <i>Et misericordia ejus a progenie in progenies:</i></p>	<p>8è període - 10 c. (c.77-86) dissenys: <b>L / M</b>: S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.77-82) dissenys: <b>L / N</b>: S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.82-86) text: <i>timentibus eum</i></p>
<p><b>Secció VI</b> 9è període - 15 c. (c.87-101) disseny <b>E1</b>: S; vl 1, 2; acompanyament (c.87-92) disseny <b>O</b>: S; vl 1, 2; acompanyament (c.93-101) text: <i>Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.</i></p>	<p><b>Secció VII</b> 10è període - 19 c. (c.102-120) disseny <b>P</b>: S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.102-110) disseny <b>Q</b>: S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.110-116) (c.116-120) text: <i>Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles</i></p>
<p><b>Secció VIII</b> 11è període - 25 c. (c.121-145) disseny <b>E2</b>: B; vl 1, 2; ob 1, 2; acompanyament (c.121-124) disseny <b>E2</b>: A, T; vl 1, 2; ob 1, 2; acompanyament (c.124-127) dissenys <b>R / S</b>: A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.128-140) disseny <b>T</b>: A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.140-145) text: <i>Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes</i></p>	<p><b>Secció IX</b> 12è període - 27 c. (c.145-171) disseny <b>U</b>: S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.145-171) text: <i>Suscepit Israël, puerum suum Recordatus misericordiae suae</i></p>
<p><b>Secció X</b> 13è període – passatge instrumental - 6 c. (c.171-176) vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament</p>	<p><b>Secció XI</b> 14è període - 17 c. (c.177-193) dissenys <b>A1 / V / C</b>: S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.177-185) disseny <b>W</b>: S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.186-193) text: <i>Sicut locutus est ad patres nostros</i></p>
<p><b>Secció XII</b> 15è període - 28 c. (194-221) dissenys <b>E3 / X</b>: S, A, T, B, ob 1, 2, cor 1, 2, vl 1, 2, acompanyament (c.194-208) disseny <b>Z</b>: S, A, T, B, ob 1, 2, cor 1, 2, vl 1, 2, acompanyament (c.208-221) Text: <i>Abraham et semini ejus in saecula</i></p>	

## Gloria

<p><b>Secció I</b> 1r període –introducció instrumental - 7 c. (c.1-7) vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament</p>	<p><b>Secció II</b> 2n període - 14 c. (c.8-21) disseny <b>A</b>: S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.8-16) disseny <b>A1</b>: S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.17-21) text: <i>Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto</i></p>
<p><b>Secció III</b> 3r període - 14 c. (c.22-35) disseny <b>B</b>: S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.22-25) disseny <b>A2</b>: S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.26-35) text: <i>Sicut erat in principio et nunc et semper</i></p>	<p><b>Secció IV</b> 4t període - 33 c. (c.36-69) disseny <b>C</b>: S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.36-41) disseny <b>D</b>: S, A, T, B; vl 1, 2, ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.42-58) disseny <b>E</b>: S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.59-69) text: <i>et in saecula saeculorum. Amen</i></p>

**Detall de l'exploració musical del text seguint l'estructura de cada secció**

<b>Text</b>	<b>Explotació musical del text</b>	<b>A qui s'adreça</b>
<i>Magnificat</i> ( <i>Magnífica</i> )	<i>tutti</i> i forma dialogada	Es refereix a cada un i a tots
<i>anima mea Dominum:</i> ( <i>ànima mea, el Senyor</i> )	forma dialogada i <i>tutti</i> [silenci c.38]	
<i>Et exsultavit spiritus meus in Deo, salutari meo.</i> ( <i>i el meu esperit celebra el Déu que em salva</i> )	A, solista trio barroc	
<i>Quia respexit humilitatem ancillae suae:</i> ( <i>perquè ha mirat la petitesa de la seva serventa</i> )	A, T, duet, dialogat trio barroc	és la Verge Maria, en primera persona qui parla
<i>ecce enim, ex hoc beatam me dicent omnes generationes.</i> ( <i>Des d'ara, totes les generacions em diran benaurada, perquè el Totpoderós obra en mi meravelles</i> )	A, T, duet, homofònic trio barroc	
<i>Quia fecit mihi magna qui potens est:</i> <i>et sanctum nomen ejus.</i> ( <i>El seu nom és Sant</i> )	S, T, duet, homofònic amb oboès i trompes	es refereix a tots o pot ser un narrador
<i>Et misericordia ejus a progenie in progenies:</i> <i>timentibus eum.</i> ( <i>i l'amor que té als qui creuen en ell s'esten de generació en generació</i> )	forma dialogada i <i>tutti</i> [silenci c.86]	es refereix a tots o pot ser un narrador [part central de l'obra]
<i>Fecit potentiam in brachio suo:</i> <i>dispersit superbos mente cordis sui.</i> ( <i>Les obres del seu braç són potents: dispersa els homes de cor altiu</i> )	S, solista, trio barroc incorporació dels oboès en els tres compassos finals	
<i>Deposuit potentes de sede,</i> ( <i>derroca els poderosos del soli</i> )	<i>tutti</i> homofònic amb oboès i trompes	
<i>et exaltavit humiles.</i> ( <i>i exalta els humils</i> )	forma dialogada i <i>tutti</i> [silenci c.120]	
<i>Esurientes implevit bonis:</i> ( <i>Ompler de béns els pobres</i> )	B, solista, trio barroc A, T, duet amb oboès i trompes	es refereix a tots o pot ser un narrador
<i>et divites dimisit inanes.</i> ( <i>i els rics se'n tornen sense res</i> ).	B, solista, trio barroc A, T, duet amb oboès i trompes A, T, B amb oboès i trompes	
<i>Suscepit Israël, puerum suum,</i> <i>recordatus misericordiae suae.</i> ( <i>Ha protegit Israel, el seu servent, com ho havia promès als nostres pares</i> )	<i>tutti</i> [silenci c.171-176]	
<i>Sicut locutus est ad patres nostros,</i> <i>Abraham et semini ejus in saecula</i> ( <i>s'ha recordat del seu amor a Abraham, i a la seva descendència per sempre</i> )	alternança B i S, A, forma dialogada amb oboès i trompes <i>tutti</i>	
<i>Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.</i> <i>Sicut erat in principio, et nunc, et semper,</i> <i>et in saecula saeculorum. Amen.</i> ( <i>Gloria al Pare, al fill i a l'Esperit Sant.</i> <i>Com era en un principi ara i sempre pels segles dels segles. Així sia.</i> )	<i>tutti</i>	Es refereix a tots Cant de gloriificació Doxologia menor

Per comprendre utilitza blocs delimitats que ofereixen la possibilitat d'extreure versets de forma independent, només tenint en compte el seu significat o el seu sentit musical (pels silencis).

Per altra banda també s'observa que el compositor demostra que utilitza la tècnica constructiva barroca (dos violins i un baix continu), amb la introducció de nous instruments (oboès i trompes) i formant compartiments, en cada un és independent però que tots tenen connexió pel text.

### Estructura vocal i instrumental del *Magnificat*

ob 1	_____	_____	_____	_____	_____
ob 2	_____	_____	_____	_____	_____
cor 1	_____	_____	_____	_____	_____
cor 2	_____	_____	_____	_____	_____
vl 1	_____				
vl 2	_____				
S	_____	_____	_____	_____	_____
A	_____	_____	_____	_____	_____
T	_____	_____	_____	_____	_____
B	_____	_____	_____	_____	_____
acomp.	_____				

El *Magnificat* està musicat a vuit veus (quatre solistes i cor de quatre veus) amb violins, oboès, trompes i acompanyament.

Per la seva estructura vocal i instrumental s'observa que aquesta obra està pensada en dos blocs: a) la part instrumental -trio barroc (dos violins i baix continu), dos oboès i dues trompes- i la part vocal (amb quatre veus solistes i un cor de quatre veus); en la qual els instruments tenen tanta o quasi més importància que les veus. Aquests instruments competeixen amb les veus: els instruments tenen set línies (violins 1, 2, oboès 1, 2, trompes 1, 2, i acompanyament), en front de quatre línies vocals (S, A, T i B).

També s'observa un començament instrumental i amb *tutti* i al final amb *tutti*, i en el centre és on hi ha les entrades de les veus en *tutti* o en alternança, els solistes i els duets amb el trio barroc.

Per altra banda hi ha blocs de *tutti* i blocs on hi ha les veus solistes amb els violins i l'acompanyament. Per tant, sembla que l'autor va pensar en el "trio barroc" (dos violins i un baix continu) al qual hi va juxtaposar o afegir, d'una banda, veus solistes o duets o *tutti* de les veus, i de l'altra, altres instruments (oboès i trompes).

Els violins i l'acompanyament es mantenen durant tota l'obra (aquesta base de trio barroc com he dit). No obstant això, els violins ja no són tan protagonistes, com en el "trio barroc", ja que aquí fan de base, amb l'acompanyament, de tota la obra. L'acompanyament no té xifrat, no li fa falta, ja que els altres instruments fan el seu camí, com a començament de la seva independència.

El compositor també té en compte la sonoritat, la massa sonora. Per això utilitza el *tutti* amb els duets i veus solistes, amb alternança o homofònicament, i fa servir aquesta massa o el volum sonor en els diferents versets per remarcar el text (com s'esmenta en l'apartat textual i en l'estructura vocal i instrumental).

Els oboès i les trompes fan blocs de *tutti* i d'altres estan en silenci (c.39-48, 48-58, 87-101, 121-127). Aquests silencis coincideixen amb els períodes 4t, 5è i 9è i una part de l'11è. Els oboès doblen les veus solistes, però en els fragments de *tutti* realitzen el seu idioma propi.

El oboès fan un tractament o escriptura quasi vocal, fan el paper que farien els violins en el trio barroc, doblar les veus; en canvi aquí els oboès són els que doblen les veus de Contralt i de Tenor, respectivament l'oboè 1r i l'oboè 2n. Segurament per donar més protagonisme als solistes, guardant el *tutti* per contrarestar -amb sonoritat- els diferents versets del text. Són precisament les veus que tenen un tractament instrumental, sembla que imiten els violins.

Les trompes reforcen tímbricament i donen volum sonor, però ja comencen a ser alguna cosa més. No es limiten a fer notes llargues, sinó que fan altres dissenys més ràpids i amb una notació variada. Les trompes no toques quan intervenen els solistes.

Les veus també fan blocs amb veus solistes, duets (S i T, i A i T) i *tuttis*, però no fan trios propiament.

El Contralt fa de solista en el c. 39-48 (10 compassos) amb els dissenys E i F, amb un passatge de contingut doctrinal de lloança: *Et exsultavit spiritus meus in Deo, salutari meo (i el meu esperit celebra el Déu que em salva)*.



El Tiple també és solista en el c. 87-101 (15 compassos) amb els disseny E1 i O, amb un text de sentit doctrinal d’afirmació de fe: *Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui (Les obres del seu braç són potents: dispersa els homes de cor altiu).*

El Baix fa de solista en els compassos 121-124 (4 c.), 128-129 (2 c.) i 132-133 (2 c.) però, més que pròpiament solista, serveix per introduir els duets de Contralt i Tenor en els compassos 124-127 (4 c.), 130-141 (2 c.) i 134-138 (5 c.) de forma alternada, i que coincideixen en els c. 140-145 de forma escalonada; passatges que corresponen als versets: *Esurientes implevit bonis:(Omple de béns els pobres) et divites dimisit inanes (i els rics se’n tornen sense res).* Textos que tenen contingut doctrinal d’afirmació de la justícia i bondat de Déu.

#### Estructura vocal i instrumental del *Gloria*

ob 1	_____
ob 2	_____
cor 1	_____
cor 2	_____
vl 1	_____
vl 2	_____
S	_____
A	_____
T	_____
B	_____
acomp.	_____

En el *Gloria* els instruments violins, oboès, trompes i acompanyament es mantenen tota l’obra, i després d’una introducció instrumental de 7 compassos apareixen totes les veus que fan un *tutti* fins al final de l’obra.

El tractament que dóna precisament el compositor a la doxologia menor, per ser una aclamació, és de *tutti*, és fer-los participar tots. Per tant, és una bona explotació musical del text litúrgic. Això vol dir que el compositor coneixia i sabia el que implicava conceptualment i teològicament el text llatí.

## Estructura global amb text

### Magnificat

Compassos	Text	Disseny	Veus i instruments	Explotació musical del text	Secció text
1r període introducció 19 c. (c.1-19)			vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament		<b>I</b>
2n període 8 c. (c.20-27)	<i>Magnificat</i>	A B	S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; accompanyament (c.20-23) 4 c. S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; accompanyament (c.24-27) 4 c.	<i>Magnificat</i> (4)	<b>II</b>
3r període 12 c. (c.27-38)	<i>anima mea Dominum</i>	C D	S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; accompanyament (c.27-34) 8 c. S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; accompanyament (c.35-38) 4 c.	<i>anima mea Dominum</i> (10) <i>anima mea Dominum</i> (1)	
4t període 10 c. (c.39-48)	<i>Et exsultavit spiritus meus in Deo, salutari meo.</i>	E F	A; vl 1, 2; accompanyament (c.39-43) 5 c. A; vl 1, 2; accompanyament (c.44-48) 5 c.	<i>Et exsultavit spiritus meus in Deo, salutari meo.</i>	
5è període 11 c. (c.48-58)	<i>Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim, ex hoc beatam me dicent omnes generationes.</i>	E F / F1	A, T; vl 1, 2; accompanyament (c.48-53) 6 c. A, T, vl 1, 2, accompanyament (c.54-58) 5 c.	<i>Quia respexit humilitatem ancillae suae</i> (2) <i>ecce enim, ex hoc beatam me dicent omnes generationes.</i>	<b>III</b>
6è període 12 c. (c.59-70)	<i>Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus.</i>	G G / H	S, T; vl 1, 2, ob 1, 2; cor 1, 2; accompanyament (c.59-62) 4 c. S, T; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; accompanyament (c.63-70) 8 c.	<i>Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus</i> (3)	<b>IV</b>
7è període 7 c. (c.70-76)	<i>Et misericordia ejus a progenie in progenies:</i>	I / J / K I / J / K	S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; accompanyament (c.70-73) 4 c. S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; accompanyament (c.73-76) 4 c.	<i>Et misericordia ejus</i> (3) <i>a progenie in progenies</i> (3)	<b>V</b>
8è període 11 c. (c.77-86)	<i>timentibus eum.</i>	L / M L / N	S, A, T, B, vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; accompanyament (c.77-82) 6 c. S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; accompanyament (c.82-86) 5 c.	<i>timentibus eum</i> (3) <i>timentibus eum</i> (2)	
9è període 15 c. (c.87-101)	<i>Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.</i>	E1 O	S; vl 1, 2; accompanyament (c.87-92) 6 c. S; vl 1, 2; accompanyament (c.93-101) 9 c.	<i>Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis mente cordis sui.</i>	<b>VI</b>
10è període 21 c. (c.102-120)	<i>Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.</i>	P Q Q	S, A, T, B, vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; accompanyament (c.102-110) 9 c. S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; accompanyament (c.110-116) 7 c. S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; accompanyament (c.116-120) 5 c.	<i>Deposuit potentes</i> (2) <i>de sede</i> (4) <i>et exaltavit</i> (8) <i>humiles</i> (2) <i>et exaltavit</i> (2) <i>humiles</i>	<b>VII</b>
11è període 27 c. (c.121-145)	<i>Esurientes implevit bonis: et divites</i>	E2 E2	B; vl 1, 2; accompanyament (c.121-124) 4 c. A, T; vl 1, 2; ob 1, 2; accompanyament (c.125-127) 3 c.	<i>Esurientes implevit bonis:</i> <i>Esurientes implevit bonis</i>	<b>VIII</b>

	<i>dimisit inanes.</i>	R / S T	A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.128-140) 13 c. A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.140-145) 6 c.	<i>et divites dimisit dimisit inanes (2) et divites dimisit inanes inanes et divites dimisit inanes (3) inanes</i>	
12è període 27 c. (c.145-171)	<i>Suscepit Israël, puerum suum, recordatus misericordiae suae.</i>	U U	S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.145-154) 10 c. S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.155-171) 17 c.	<i>Suscepit Israël, puerum suum (2) recordatus (2) misericordiae suae recordatus (2) misericordiae suae</i>	<b>IX</b>
13è període 6 c. (c.171-176)			vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.171-176) 6 c.		<b>X</b>
14è període 17 c. (c.177-193)	<i>Sicut locutus est ad patres nostros,</i>	A1 / V / C W	S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.177-185) 9 c. S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.185-193) 9 c.	<i>Sicut locutus est (2) ad patres nostros (2) Sicut locutus est ad patres nostros Sicut locutus est ad patres nostros (6) nostros</i>	<b>XI</b>
15è període 29 c. (c.194-221)	<i>Abraham et semini ejus in saecula.</i>	E3 / X Z	S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.194-208) 15 c. S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c. 208-221) 14 c.	<i>Abraham (4) et semini ejus in saecula (3) et semini ejus in saecula (7) in saecula et semini ejus in saecula (5) in saecula (2)</i>	<b>XII</b>

Es tracta d'una obra on el text format per diferents estrofes de diferents versets es repeteix.

El *tutti* precisament es troba en els següents versets:

- 1.- *Magnificat* (repetit 4 vegades) *anima mea Dominum* (11 vegades)  
(*La meva ànima magnífica el Senyor*)
- 2.- *Et misericordia ejus a progenie in progenies: timentibus eum.* (6 vegades)  
(*i l'amor que té als qui creuen en ell s'estén de generació en generació*)
- 3.- *Deposuit potentes de sede* (6 vegades) *et exaltavit humiles* (12 vegades) (*derroca els poderosos del soli i exalça els humils*)
- 4.- *Suscepit Israël, puerum suum* (2 vegades) *recordatus misericordiae suae* (4 vegades).  
(*Ha protegit Israel, el seu servent, com ho havia promès als nostres pares*)
- 5.- *Sicut locutus est ad patres nostros*, (6 vegades) *Abraham* (4 vegades) *et semini ejus in saecula.* (16 vegades)  
(*s'ha recordat del seu amor a Abraham, i a la seva descendència per sempre*)

Ressalta també cantat per solistes:

a.- El "solo" de Contralt amb el text: *Et exsultavit spiritus meus in Deo, salutari meo* (*i el meu esperit celebra el Déu que em salva*);

b.- el “solo” de Tiple amb el text: *Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui* (*Les obres del seu braç són potents: dispersa els homes de cor altiu*);

c.- el “solo” de Baix amb el text: *Esurientes implevit bonis* (*omple de béns els pobres*).

d.- els duets de Contralt i Tenor amb el text: *Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim, ex hoc beatam me dicent omnes generationes* (*des d’ara, totes les generacions em diran benaurada*) i amb el text: *Esurientes implevit bonis* (*omple de béns els pobles*) (que havia cantat el Baix).

e.- el duet de Tiple i Tenor amb el text: *Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus* (*perquè el Totpoderós obra en mi meravelles. El seu nom és Sant*).

El compositor hauria volgut destacar, segurament, aquests textos pel seu significat doctrinal, i ho fa, per una banda, amb versets cantats per solistes o duets i, per l’altra, amb la resta dels versets cantats per les quatre veus *-tutti-*, ja sigui de forma escalonada, dialogant o simultàniament.

En resum, les repeticions que fa el compositor amb aquesta musicalització del text té un alt contingut teològic i doctrinal. Remarca exactament que el “*Senyor derroca els dolents i exalça el bons*” i amb les repeticions més abundants al final de l’obra quan indica “*tal com ja va prometre als nostres avantpassats, des del començament dels temps, passant pel poble elegit amb Abraham, i fins a la fi dels temps, pels segles del segles, per tota l’eternitat*”.

### Gloria

Compassos	Text	Disseny	Veus i instruments	Explotació musical del text	Secció del text
1r període 7 c. (c.1-7)			vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.1-7) 7 c.		<b>I</b>
2n període 14 c. (c.8-21)	<i>Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.</i>	<b>A</b>  <b>A1</b>	S, A, T, B; vl 1, 2, ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.8-16) 9 c. S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.17-21) 5 c.	<i>Gloria Gloria Patri Patri [et Patri] et Filio Patri et Filio et Spiritui Sancto (2)</i>	<b>II</b>
3r període 14 c. (c.22-35)	<i>Sicut erat in principio, et nunc, et semper,</i>	<b>B</b>  <b>A2</b>	S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.22-25) 4 c. S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.26-35) 10 c.	<i>Sicut erat in principio  et nunc et nunc et semper (5)</i>	<b>III</b>

4t període 33 c. (c.36-69)	<i>et in saecula saeculorum. Amen.</i>	<b>C</b>	S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.36-41) 6 c.	<i>et in saecula</i> (8) <i>saeculorum.</i> (3)	
		<b>D</b>	S, A, T, B; vl 1, 2; b 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.42-58) 17 c.	<i>Amen</i> (11) <i>saeculorum</i> (13)	
		<b>E</b>	S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c-59-69) 11 c.	<i>Amen</i> (9)	

El *Gloria* és cantat per les quatre veus -*tutti*-, ja sigui de forma escalonada, dialogant o simultàneament. En la musicalització del text es repeteixent versets, destacant la “gloria” a les tres persones *Patri, et Filio et Spiritui Sancto*”, remarca *et nunc et semper (ara i sempre)* 5 vegades; “*pels segles dels segles*” 13 vegades seguides i *Amen (Així sia)*(11 i 9 vegades), remarca que es farà “*per sempre*”.

El compositor segueix el text exacte, menys en els compassos 11-12. En la partícula del Contralt queda indicat com a repetició de “Patri et”. Per tant, en la transcripció resulta *Patri, et Patri et Filio*. Aquest text que diu “Patri et Patri”, malgrat ser incorrecte litúrgicament, tindria una justificació musical si tenim en compte el disseny musical (tres negres) que repeteix del compàs anterior. Potser una relliscada del compositor que a l’anotar la repetició no va ser “conscient” de la incorporació de la partícula “et” que no era pròpia del text?

Indico fins al c.11 de la partícula del manuscrit:

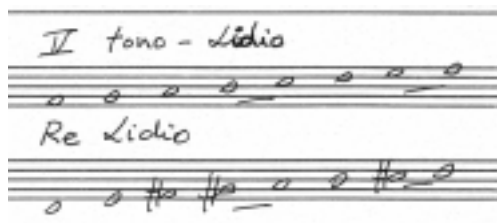


Transcripció dels c. 11-13 de l’edició musical:

En aquesta aclamació totes les veus –tots a la vegada- diuen el mateix. Això dóna un efecte massiu, imponent per a l'oient. Reforça el text –conegut- per les seves repeticions, cada vegada més insistents -el *tutti*- i amb una orquestració voluminosa. Abans l'orquestra no havia aparegut amb un caràcter tan permanent -temporalment parlant-: eren *tuttis* breus que s'anaven preparant per al final. Sembla, doncs, una construcció meditada. En el *Magnificat* fa canvis de sonoritat en bloc per arribar, amb tota la intencionalitat, al *Gloria* amb el *tutti* per donar-hi tot l'esplendor sonor.

### Tonalitat

Armadura: 2 # - Re Lidi, transportat un punt i mig baix (3ª descendent)  
a la portada diu: 5º tono – (comença i acaba amb la nota Re)



### Àmbit

Tiple: Re<sub>3</sub> – La<sub>4</sub> - 12ª  
 Contralt: Sol #<sub>2</sub> – Si<sub>3</sub> – 10ª  
 Tenor: Do<sub>2</sub> – Sol<sub>3</sub> – 12ª  
 Baix: La<sub>2</sub> – Mi<sub>3</sub> – 5ª  
 vl 1: Sol<sub>2</sub> – Re<sub>5</sub> – 19ª  
 vl 2: Sol<sub>2</sub> - Si<sub>4</sub> – 17ª  
 oboè 1: Re<sub>3</sub> – Si<sub>4</sub> – 13ª  
 oboè 2: Re<sub>3</sub> – La<sub>4</sub> – 12ª  
 cor 1: Fa<sub>3</sub> – La<sub>4</sub> – 10ª  
 cor 2: Re<sub>3</sub> – Mi<sub>4</sub> - 9ª  
 acompanyament: Do<sub>1</sub> – Re<sub>3</sub> – 16ª

En referència a l'àmbit de les veus<sup>375</sup> d'aquesta obra està dins l'extensió normal, si bé totes les veus tenen una tessitura molt àmplia, potser pròpia d'una obra amb solistes, que donaven brillantor a l'obra.

<sup>375</sup> L'extensió que es considera actualment "normal" de les veus és: Tiple de Do<sub>3</sub> – Do<sub>5</sub>, Contralt de Fa<sub>2</sub> – Fa<sub>4</sub>, Tenor de Si<sub>1</sub> – Si<sub>3</sub> i Baix de Mi<sub>1</sub> - Mi<sub>3</sub>.

Les veus no arriben en cap moment a les dues octaves, encara que es pot dir que per tractar-se d'un cor eclesiàstic no catedralici de l'època, i a Espanya, el seu àmbit és més gran que l'habitual (que era a l'entorn d'una octava o una dècima com a molt). Unicament el Baix mostra un àmbit més reduït (una 5<sup>a</sup>), sens dubte condicionat, sobretot, pel protagonisme dels violins i dels oboès, i en menys mesura per l'acompanyament i les veus superiors.

Els oboès i les trompes tenen un àmbit interessant, semblants al de les veus. Encara que no propiament idiomàtic, en el sentit d'un cert protagonisme melòdic (els oboès fan un breu passatge a solo, encara que doblen les dues veus solistes Contralt i Tenor, c.124-127), molt propi d'aquesta època que els instruments de fusta i les trompes comencen a incrementar el seu protagonisme i a adquirir una major presència orquestral<sup>376</sup>.

L'acompanyament en canvi segueix autolimitant-se a l'àmbit d'una doble octava, encara que sobrepassarà òbviament aquest àmbit a partir de la realització harmònica de la seva línia melòdica corresponent que, per cert, no presenta cap xifrat. Podria doncs, en aquest cas, pensar-se en una realització del continu no polifònic, sinó simplement monòdic, a càrrec d'un violó o fagot, amb el conseqüent reforç de la idea del "trio barroc", però a la vegada amb la pèrdua d'importància del que anteriorment era fonamental baix continu (al clavecí o un altre instrument polifònic).

Estem doncs, en una nova època, de transició cap al classicisme i a la independència instrumental, empremta de "modernitat".

### **Context per a la seva interpretació pràctica o execució**

El *Magnificat* és un càntic a la Mare de Déu, que es canta en les vespres.

Com a referència de les que es canten actualment, indico l'esquema de les Vespres I i II que segueixen els monjos del monestir de Montserrat cada dissabte i diumenge<sup>377</sup>:

---

<sup>376</sup> Com en els clàssics vienesos.

<sup>377</sup> Veure: CD *Vespres a Montserrat*. Discos Abadia de Montserrat. DM 848-02.

## Vespres I del capvespre del dissabte

<p>Himne <i>Oh Déu creador de totes les coses</i> (<i>Deus creator omnium</i>)</p>	<p>Antífona 1 <i>Que el meu prec, Senyor, pugi davant vostre com l'encens</i> Salm 140 (1-9): <i>No tardeu a venir, Senyor (Domine, clamavi ad te)</i></p>	<p>Lectura (2C 1: 3-4)<sup>379</sup> <i>Beneït sigui Déu</i> Responsori <i>Les vostres obres, Senyor</i></p>
<p>Introducció <i>Sigueu amb nosaltres, Déu nostre</i></p>	<p>Antífona 2 <i>Vós sou el meu refugi, Senyor, la meua possessió en aquesta vida</i> Salm 141: <i>El meu crit implora l'ajut del Senyor</i> (<i>Voce mea ad Dominum</i>)</p>	<p>Antífona al càntic de Maria <i>Vosaltres sou la sal de la terra.</i> <b>Càntic de Maria o Magnificat</b> (Lc 1:46-55)<sup>380</sup></p>
	<p>Antífona 3 <i>Jesucrist, el Senyor, s'abaixà: per això Déu l'ha exalçat per sempre</i> Càntic (Fl 2:6-22)<sup>378</sup> <i>Jesucrist, que era de condició divina</i></p>	<p>Pare nostre</p> <p>Oració <i>Senyor, vetlleu sempre bondadosament per la vostra família: protegiu-la i defenseu-la, ja que només confia en la vostra gràcia.</i></p>
		<p>Conclusió <i>Beneïm el Senyor. Donem gràcies a Déu</i></p> <p>Salve Regina</p>

## Vespres II del capvespre del diumenge

<p>Himne <i>Oh magnífic Creador de la llum</i> (<i>Lucis creator optime</i>)</p>	<p>Antífona 1 <i>El Senyor estendrà llum des de Sió el poder del seu ceptre, i regnarà per sempre més, al-leluia.</i> Salm 109 <i>Oracle del Senyor al meu Senyor</i> (<i>Dixit Dominus</i>)</p>	<p>Lectura (Rm 11: 33-36)<sup>382</sup> <i>Quina profunditat i riquesa en la saviesa i en el coneixement de Déu</i> Responsori <i>Sou beneït, Senyor</i></p>
	<p>Antífona 2 <i>Davant el Senyor s'estremí la terra, al-leluia</i> Salm 113 A: <i>Quan els fills d'Israel sortiren d'Egipte</i> (<i>In exitu</i>)</p>	<p>Antífona al càntic de Maria <i>Que resplendeixi la vostra llum</i> <b>Càntic de Maria o Magnificat</b> (Lc 1:46-55)<sup>383</sup></p>
	<p>Antífona 3 <i>El Senyor, Déu de l'univers, és rei, al-leluia</i> Càntic (Ap 19: 1-7)<sup>381</sup> <i>Al-leluia és l'hora de la salvació</i></p>	<p>Pare nostre</p> <p>Oració</p> <p>Conclusió</p> <p>Salve Regina</p>

<sup>378</sup> Veure: "Epístola de Sant Pau als Filipencs, Fl 2: 6-22", a *La Bíblia* [Versió dels monjos de Montserrat]. Andorra, Casal i Vall, 1970, p.2396.

<sup>379</sup> Veure "Segona Epístola de Sant Pau als Corintis, 2C 1:3-4" a *La Bíblia op.cit.*, p.2358.

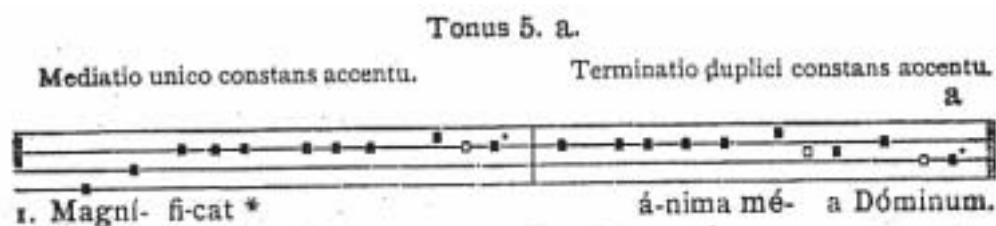
<sup>380</sup> Veure "Evangeli segons Sant Lluc, Lc 1:46-55" a *La Bíblia ... op.cit.*, p.2127-2128.

<sup>381</sup> Veure: "Apocalipsi, Ap 19: 1-7" a *La Bíblia.. op.cit.*, p.2504.

<sup>382</sup> Veure: "Epístola de Sant Pau als Romans, Rm 11: 33-36", a *La Bíblia .. op.cit.*, p.2324.



### III.- RELACIÓ AMB LA MELODIA DE CANT PLA



El *Magnificat* de Balius utilitza diferents dissenys per a cada verset, en funció del text. La melodia de cant pla gregoriana<sup>384</sup> només té dues seccions que repeteix per cada dos versets i durant tot el text, amb l'estructura: A i B.

Per tant, la melodia de cant pla i les partícels de Jaume Balius no guarden cap similitud, ni en l'estructura formal, ni en la notació, ni tan sol en la primera nota de la melodia.

Balius, per tant, crea la seva obra de forma lliure, sense cap supeditació a la melodia de cant pla.

#### RELACIÓ AMB ALTRES PARTITURES DE COMPOSITORS INTERNACIONALS

En la música a l'Europa del segle XVIII hi han autors representatius que també van compondre el càntic del *Magnificat*. Per poder fer una comparació amb aquest *Magnificat* de Jaume Balius Vila, he escollit el de quatre compositors destacats:

*Magnificat* de **J.S. Bach** (\*1685; †1750): S 1, 2, A, T, B; vl 1, 2, vla; fl 1, 2, ob 1, 2; cor 1, 2; timp; bc. (1723)<sup>385</sup>.

*Magnificat* d'**Antonio Vivaldi** (\*1678; †1741): Soli: Coro 1: S, A, T; Coro 2: S 1, 2, A; Coro: Coro 1; S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; vl 1, 2, vla, vlc, cb; ob 1, 2; org<sup>386</sup>.

*Magnificat* de **Charles Theodore Pachelbel** (\*1690; †1750): Cor 1: S, A, T, B; Cor 2: S, A, T, B; bc<sup>387</sup>.

<sup>383</sup> Veure "Evangeli segons Sant Lluc, Lc 1:46-55" a *La Bíblia ... op.cit.*, p.2127-2128.

<sup>384</sup> Manual *Liber Usualis Missae et Officii*. Tornaci, Desclée & Socii, 1931, p.215.

<sup>385</sup> -BACH, J.S.: *Magnificat in D-Dur*. BWV 243. Herausgegeben von / Edited by Alfred Dürr. Bärenreiter Kassel. Basel-London-New York. Prag, Urtex der Neuen Bach-Ausgabe. TP2. 1955.

<sup>386</sup> -VIVALDI, Antonio: *Magnificat*. RV 610a. Istituto Italiano Antonio Vivaldi. Revisione e Realizzazione del Basso continuo di Gian Francesco Malipiero. Milano, Casa Ricordi, 2001.

<sup>387</sup> -PACHELBEL, Charles Theodore: *Magnificat*. Edited by Hans t. David. New York, C.F. Peters Corporation, 1959.

*Magnificat* de **W.A. Mozart** (\*1756;†1791): Soli: S, A, T, B; Coro S, A, T, B; vl 1, 2; tr 1, 2, trob 1, 2, 3; timp; bc [vlc, cb; fg;org]. (1780)<sup>388</sup>.

Indico en un quadre esquemàtic la comparació dels cinc *Magnificat* esmentats per, a continuació, poder-ne fer la comparació.

En aquest esquema hi figura el nom del compositor, la data de l'obra i la seva numeració, la tonalitat en que està escrita, l'estructura i la seva extensió, i el tractament musical del text. En aquest últim apartat hi detallo els versets i el seu tractament, el número de compassos, l'explotació vocal i instrumental del text i el compàs en el qual està escrit.

---

<sup>388</sup> -MOZART, Wolfgang Amadeu: "Magnificat S.52" a *Vesperae solennes de Dominica*. KV321. Klavierauszug/Vocal score Mathias Siedel. Stuttgarter Mozart-Ausgaben. Stuttgart, Urtext, Carus-Verlag, 1990/2000. CV40.058/03.

J.S. Bach (*1685; †1750)	A. Vivaldi (*1678;†1741)	Ch.T. Pachelbel (*1690;†1750)	J. Balueus (†1822)	W.A. Mozart (*1756;†1791)
Data de l'obra: 1723 – BWV 243	Data de l'obra 1713-1717 – RV610	Data de l'obra: ?	Data de l'obra: 1778 – Ms. 144	Data de l'obra: 1779 – KV 321
<b>Tonalitat:</b> Re Major I-II-III-IV-VII-X-XI-XII:– Re Major V-VIII: La Major - VI: Sol Major IX: Mi Major	<b>Tonalitat:</b> Sol menor I-IV-V-VII-VIII: Fa Major II-III-VI: Si bemoll Major	<b>Tonalitat:</b> Do Major	<b>Tonalitat:</b> 5º tono - Re lidi [Re Major]	<b>Tonalitat:</b> Do Major
<b>Estructura i extensió:</b> 12 seccions – 575 compassos Magnificat 533 c. – 92,7% Gloria 42 c. – 7,3%	<b>Estructura i extensió:</b> 11 seccions – 286 compassos Magnificat 251 c. – 87'76% Gloria 35 c. – 12'24%	<b>Estructura i extensió:</b> 4 seccions – 133 compassos Magnificat 85 c. – 63'91% Gloria 48 c. – 36'09%	<b>Estructura i extensió:</b> 2 seccions – 300 compassos Magnificat 221 c. – 73'67% Gloria 69 c. – 26'33%	<b>Estructura i extensió:</b> [11 seccions] – 99 compassos Magnificat 73 c. – 73'74% Gloria 26 c. – 26'26%
<b>Tractament musical del text<sup>389</sup>:</b> Introducció - c.1-30 I – <i>Magnificat anima mea Dominum</i> - c.31-75 Coda: c. 75-90 <b>S 1, 2, A, T, B; vl 1, 2, vla; fl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2, 3; timp; bc (tutti)</b> compàs ternari	<b>Tractament musical del text:</b> I – Adagio <i>Magnificat anima mea Dominum</i> – c.1-14 <b>Coro 1: S, A, T, B; vl 1, 2, vla, vlc, cb; org</b> compàs binari	<b>Tractament musical del text:</b> I – Andante com moto <i>Magnificat anima mea Dominum</i> - c.1-6 <b>Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; bc</b> compàs binari	<b>Tractament musical del text:</b> Allegro - Introducció – c. 1-19 <i>Magnificat</i> - c.20-27 <i>anima mea Dominum</i> – c. 27-38 <b>S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2; cor 1, 2; acompanyament</b> compàs binari	<b>Tractament musical del text:<sup>390</sup></b> Introducció – c. 1-2 Adagio maestoso <i>Magnificat anima mea Dominum</i> - c.3-7 <b>S, A, T, B; vl 1, 2; tr 1, 2; trb1, 2, 3; timp; bc (tutti)</b> compàs binari
II – Introducció - c.1-12 <i>Et exsultavit spiritus meus in Deo, salutari meo</i> – c.13-81 Coda – c. 82-92 <b>S 1; vl 1, 2, vla; bc</b> compàs ternari	II – Allegro - Introducció – c.15-22 <i>Et exsultavit spiritus meus in Deo, salutari meo.</i> – c. 23-31 - passatge instrumental – c. 31-34 <b>Coro 1: S; vl 1, 2, vla, vlc, cb; org</b> compàs binari	<i>Et exsultavit spiritus meus in Deo, salutari meo.</i> - c.6-12 <b>Coro 2: S, A, T, B; bc</b> compàs binari	<i>Et exsultavit spiritus meus in Deo, salutari meo.</i> – c.39-48 <b>A; vl 1, 2; acompanyament</b> compàs binari	Allegro <i>Et exsultavit spiritus meus in Deo, salutari meo.</i> – c-8-12 <b>Coro: S, A, T, B</b> compàs binari

<sup>389</sup> Indico els diferents versets separatament per facilitar la seva comparació.

<sup>390</sup> La partitura utilitzada és l'edició de Mathias Siedel per Klaviersauszug/Vocal score; per tant, no es pot especificar exactament els instruments de cada secció, només indicaré en la partitura el Coro, els "solo" i els "tutti".

J.S. Bach (*1685; †1750)	A. Vivaldi (*1678; †1741)	Ch.T. Pachelbel (*1690; †1750)	J. Balueus (†1822)	W.A. Mozart (*1756; †1791)
<p>III – Introducció – c.1-5  <i>Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim, ex hoc beatam me dicent</i> - c.6-25  <b>S 1; ob 1; bc</b>  IV – <i>omnes generationes</i> – c.1-27  <b>S 1, 2, A, T, B; vl 1, 2, vla; fl 1, 2; ob 1, 2; bc</b>  compàs binari</p>	<p><i>Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim,</i>- c.35-38  <b>A; vl 1, 2, vla, vlc, bc; org</b>  <i>ex hoc beatam me dicent omnes generationes.</i> – c. 39-50  <b>A, Coro I: S, A, T, B, Coro 2: S, A, T, B; vl 1, 2, vla, vlc; org</b>  compàs binari</p>	<p><i>Quia respexit humilitatem ancillae suae:</i> - c.12-18  <b>Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; bc</b>  <i>ecce enim, ex hoc beatam me dicent omnes generationes.</i>- c-19-23  <b>S 1, 2; bc</b>  compàs binari</p>	<p><i>Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim, ex hoc beatam me dicent omnes generationes.</i> – c-48-58  <b>A, T; vl 1, 2; acompanyament</b>  compàs binari</p>	<p><i>Quia respexit humilitatem ancillae suae:</i> -c. 13-15  <b>Asoli</b>  <i>ecce enim, ex hoc beatam me dicent omnes generationes.</i> – c.16-20  <b>Ssoli</b>  compàs binari</p>
<p>V – Introducció – c.1-4  <i>Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus.</i>- c. 5-30  Coda - c. 31-34  <b>B; bc</b>  compàs binari</p>	<p>- passatge instrumental – c. 51-52  <i>Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus.</i> – c.53- 65  Coda – c. 66-70  <b>T, vl 1, 2, vla, vlc, cb; org</b>  compàs binari</p>	<p><i>Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus.</i> – c.24-30  <b>Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; bc (tutti)</b>  compàs binari</p>	<p><i>Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus.</i> – c.59-70  <b>S, T; vl 1, 2, ob 1, 2; cor 1, 2, acompanyament</b>  compàs binari</p>	<p><i>Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus.</i>  -c.21-30  <b>S, A, T, B; vl 1, 2; tr 1, 2; trb1, 2, 3; timp; bc (tutti)</b>  compàs binari</p>
<p>VI – Introducció – c.1-4  <i>Et misericordia ejus a progenie in progenies: timentibus eum.</i>- c.4-32  Coda c. 32-35  <b>A, T; vl 1, 2, vla; fl 1, 2; bc</b>  compàs binari</p>	<p>III – Andante molto  Introducció – c. 71-74  <i>Et misericordia ejus a progenie in progenies: timentibus eum.</i>- c. 75-107  <b>Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; vl 1, 2, vla, vlc, cb; org</b>  compàs binari</p>	<p><i>Et misericordia ejus a progenie in progenies:timentibus eum.</i> -c.31-36  <b>Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; bc</b>  compàs binari</p>	<p><i>Et misericordia ejus a progenie in progenies: timentibus eum.</i> – c.71-86  <b>S, A, T, B; vl 1, 2, ob 1, 2; cor 1, 2, acompanyament</b>  compàs binari</p>	<p><i>Et misericordia ejus a progenie in progenies: timentibus eum.</i> – c.31-34  <b>Tsoli</b>  compàs binari</p>
<p>VII – <i>Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.</i> – c.1-35  <b>S 1, 2, A, T, B; vl 1, 2, vla; fl 1, 2, ob 1, 2; cor 1, 2, 3; timp; bc (tutti)</b>  compàs binari</p>	<p>IV – Presto - Introducció instrumental – c.108-109  <i>Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.</i> – c. 110-125  Passatge instrumental – c. 126-130  <b>Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; vl 1, 2, vla, vlc, cb; org</b>  compàs ternari</p>	<p>II – Presto  <i>Fecit potentiam</i> - c.37-43  <b>Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; bc</b>  <i>in brachio suo:</i> c-43-46  <b>S 1, 2; bc</b>  <i>dispersit superbos mente cordis sui.</i> – c.37-60  <b>Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; bc (tutti)</b>  compàs ternari</p>	<p><i>Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.</i> – c.87-101  <b>S; vl 1, 2; acompanyament</b>  compàs binari</p>	<p><i>Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.</i> - c.35-41  <b>S, A, T, B; vl 1, 2; tr 1, 2; trb1, 2, 3; timp; bc (tutti)</b>  compàs binari</p>

J.S. Bach (*1685; †1750)	A. Vivaldi (*1678;†1741)	Ch.T. Pachelbel (*1690;†1750)	J. Balueus (†1822)	W.A. Mozart (*1756;†1791)
VIII – Introducció – c.1-14 <i>Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.</i> - c. 15-54 Coda c. 54-67 <b>T; vl 1, 2; bc</b> compàs ternari	V - <i>Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.</i> – c. 131-164 Coda – c.165-169 <b>Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; vl 1, 2, vla, vlc, cb</b> compàs ternari	III – Vivace <i>Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.</i> -c.61-67 <b>Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; bc</b> compàs binari	<i>Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.</i> C- 102-120 <b>S, A, T, B; vl 1, 2, ob 1, 2; cor 1, 2, acompanyament</b> compàs binari	<i>Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.</i> – c.41-49 <b>Coro: S, A, T, B</b> compàs binari
IX – Introducció – c.1-7 <i>Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes</i> - c. 8-36 Coda c. 36-43 <b>A; fl 1,2; bc</b> compàs binari	VI – Allegro -Introducció – c.170-171 <i>Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.</i> – c. 172-196 Coda – c. 197-198 <b>Coro 2: S 1, 2; org</b> compàs binari	<i>Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.</i> - c.67-72 <b>Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; bc</b> compàs binari	<i>Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.</i> C-121-145 <b>B; vl 1, 2; ob 1, 2, acompanyament A, T; vl 1, 2, ob 1, 2; acompanyament S, A, T, B; vl 1, 2, ob 1, 2; cor 1, 2, acompanyament</b> compàs binari	<i>Esurientes implevit bonis:-</i> c.49-52 <b>Ssoli, Asoli, Tsoli</b> <i>et divites dimisit inanes.</i> – c. 52-54 <b>S, A, T, B; vl 1, 2; tr 1, 2; trb1, 2, 3; timp; bc (tutti)</b> compàs binari
X - <i>Suscepit Israël, puerum suum, recordatus misericordiae suae.</i> – c.1-37 <b>S 1, 2, A; ob 1, 2; bc</b> compàs ternari	VII – Largo <i>Suscepit Israël, puerum suum,</i> c-199-202 Allegro <i>recordatus misericordiae suae.</i> – c.203-208 Adagio <i>misericordiae suae</i> – c. 208-210 <b>Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; vl 1, 2, vla, vlc, cb; org</b> compàs binari	<i>Suscepit Israël, puerum suum, recordatus misericordiae suae.</i> – c.73-80 <b>Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; bc</b> compàs binari	<i>Suscepit Israël, puerum suum, recordatus misericordiae suae.</i> – c. 145-171 Passatge instrumental – c.172-176 <b>S, A, T, B; vl 1, 2, ob 1, 2; cor 1, 2, acompanyament</b> compàs binari	<i>Suscepit Israël, puerum suum, recordatus misericordiae suae.</i> – c.55-62 <b>Ssoli, Asoli, Tsoli</b> compàs binari
XI - <i>Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula</i> – c.1-53 <b>S 1, 2, A, T, B; bc</b> compàs binari	VIII – Allegro ma poco Introducció c- 211-224 <i>Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula.</i> – c.224-246 Coda – c.247-251 <b>Coro 1: S, A, T, B; vl 1, 2, vla, vlc, cb; ob 1, 2; org</b> compàs binari	<i>Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula.</i> – c.80-85 <b>Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; bc</b> compàs binari	<i>Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula.</i> – c. 178-221 <b>S, A, T, B; vl 1, 2, ob 1, 2; cor 1, 2, acompanyament</b> compàs binari	<i>Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula.</i> - c. 63-73 <b>S, A, T, B; vl 1, 2; tr 1, 2; trb1, 2, 3; timp; bc (tutti)</b> compàs binari

J.S. Bach (*1685; †1750)	A. Vivaldi (*1678; †1741)	Ch.T. Pachelbel (*1690; †1750)	J. Balueus (†1822)	W.A. Mozart (*1756; †1791)
<p>XII - <i>Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.</i> – c.1-42  <b>S 1, 2, A, T, B; vl 1, 2, vla; fl 1, 2, ob 1, 2; cor 1, 2, 3; timp; bc (tutti)</b>  compàs binari</p>	<p>IX - Largo  <i>Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.</i> – c.252-263  Allegro  <i>et in saecula saeculorum. Amen.</i> – c.264-286  <b>Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; vl 1, 2, vla, vlc, cb; org</b>  compàs binari</p>	<p>IV – Allegro maestoso  <i>Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.</i> – c.86-111  <b>Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; bc</b>  <b>S 1, 2; bc</b>  <i>Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.</i> – c.112-133  <b>Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; bc (tutti)</b>  compàs ternari</p>	<p>II – Introducció – c-1-7  <i>Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.</i> - c. 8-69  <b>S, A, T, B; vl 1, 2, ob 1, 2; cor 1, 2, acompanyament</b>  compàs ternari</p>	<p><i>Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper,</i> - c. 74-84  <b>Ssoli, Asoli, Tsoli, Bsoli</b>  <i>et in saecula saeculorum. Amen.</i> – c.85-99  <b>S, A, T, B; vl 1, 2; tr 1, 2; trb1, 2, 3; timp; bc (tutti)</b>  compàs binari</p>

A tall d'exemple de la forma de compondre d'aquests compositors europeus, indico el tractament musical que les veus fan en referència al text del primer verset:

**Magnificat de J.S. Bach, compassos 31-34**

The image shows a musical score for the Magnificat by J.S. Bach, measures 31-34. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo line. The lyrics are 'gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat,' repeated in a staggered fashion across the measures. The Soprano part starts with 'Ma -' and continues with 'gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat,'. The Alto part starts with 'Ma -' and continues with 'gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat,'. The Tenor part starts with 'Ma -' and continues with 'gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat,'. The Bass part starts with 'Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat,'. The basso continuo line provides a rhythmic and harmonic accompaniment.

Bach fa les entrades de les veus, de forma escalonada, a un compàs de distància i en grups de dos S i 2, A i T, i B, per fer un *tutti*, per la paraula “Magnificat”, que repeteix 9 vegades abans d’acabar el text complet del primer verset.

**Magnificat d’A. Vivaldi, compassos 1-4**

The image shows a musical score for the Magnificat by A. Vivaldi, measures 1-4. It features four vocal parts: Contraltis, Tenori, and Bassi. The lyrics are 'Ma.gni.fi.cat a.nima me.a Do . minum. Ma.' repeated in a staggered fashion across the measures. The Contraltis part starts with 'Ma.gni.fi.cat a.nima me.a Do . minum. Ma.' and continues with 'Ma.gni.fi.cat a.nima me.a Do . minum. Ma.' The Tenori part starts with 'Ma.gni.fi.cat a.nima me.a Do . mi . num. Ma.' and continues with 'Ma.gni.fi.cat a.nima me.a Do . mi . num. Ma.' The Bassi part starts with 'Ma.gni.fi.cat a.nima me.a Do . mi . num. Ma.' and continues with 'Ma.gni.fi.cat a.nima me.a Do . mi . num. Ma.' The score includes a fermata over the final note of each line.

Vivaldi utilitza el *tutti* per dir tot el verset sencer, i el torna a repetir; apareix, per tant, només dues vegades i sencer.

**Magnificat de Ch.T. Pachelbel, compassos 1-3**

Pachelbel utilitza els blocs que li ofereixen els dos cors, de quatre veus cada un, per repetir dues vegades -cada cor- la paraula “Magnificat”. Per tant diuen *Magnificat* quatre vegades i continua el text del primer verset.

**Magnificat de Jaume Balius, compassos 20-23**



Jaume Badius utilitza la tècnica del *tutti* per dir dues vegades també “*Magnificat*”, i ho torna a repetir amb l’entrada escalonada de les quatre veus A, T, S i B que repeteixen la paraula “*Magnificat*” dues vegades més cada una de les veus per acabar en el compàs 27 simultàniament i amb un silenci de negra.

***Magnificat* de W.A.Mozart, compassos 1-4**

The image shows a musical score for the beginning of the Magnificat by W.A. Mozart, measures 1-4. The score is arranged in two systems. The first system shows the vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the piano accompaniment. The tempo is marked "Adagio maestoso". The lyrics "gni - fi - cat," are written under the vocal staves. The piano accompaniment features a prominent bass line with a "crescendo" marking. The second system continues the vocal and piano parts, with the lyrics "gni - fi - cat," repeated. The piano accompaniment includes a "cresc." marking. The score concludes with a "Tutti f" marking.

Mozart utilitza el *tutti* per dir dues vegades “*Magnificat*”, amb un salt de 7<sup>a</sup> (Sol<sub>3</sub> – Fa<sub>4</sub>), amb un passatge instrumental entre les dues vegades cantades.

Al comparar aquests cinc *Magnificat* en els diferents apartats que estan indicats a l’esquema, trobem els següents punts:

En referència a la tonalitat, s'observa que l'obra de Bach i la de Badius estan en to de Re Major; Pachelbel i Mozart utilitzen el Do major i Vivaldi el Sol menor.

Pel que fa a l'estructura, Bach, Vivaldi i Pachelbel remarquen expressament les seccions, porten indicada una numeració i tenen un començament i un final marcat amb doble barra. El *Magnificat* de Bach té 11 seccions; el de Vivaldi 9 i Pachelbel 11. Badius fa dues seccions ben definides, que indica com a *Magnificat* i *Gloria*, en la mateixa partícula; i Mozart fa tota l'obra sencera, podríem dir en una sola "unitat".

A més, aquestes seccions porten indicat el moviment, que és d'una gran diversitat. Si tenim en compte el moviment que s'indica en el primer verset de la primera estrofa, per Vivaldi és Adagio, per Pachelbel Andante con moto i Mozart l'indica Adagio Maestoso. Badius indica tota l'obra Allegro, i Bach no fa cap indicació d'aquest tipus.

Si observem el compàs en que estan escrites aquestes obres, només la de Mozart manté sempre el compàs binari, fins i tot en el *Gloria*. Els altres compositors alternen el compàs binari amb el ternari: Bach fa en ternari les seccions I, II i X i les altres en binari; Vivaldi fa ternari la IV secció i les altres en compàs binari; Pachelbel i Badius fan el *Magnificat* en compàs binari i el *Gloria* en compàs ternari. Això suposaria que aquests dos últims seguirien el simbolisme del número 3 (forma trinitària).

En referència al nombre total de compassos, el *Magnificat* de Bach és el que té una major extensió, amb 575 compassos; li segueix el de Badius amb 300 c., el de Vivaldi amb 286 c., el de Pachelbel amb 133 c. i en una dimensió molt més reduïda el de Mozart amb 99 compassos.

Si comparem l'extensió del *Magnificat* i la del *Gloria*, també s'observa una gran diversitat. Mentre que en el de Bach hi ha una gran diferència entre el *Magnificat* 92,7% del total de l'obra i el *Glòria* 7,3%, com també en el de Vivaldi, *Magnificat* 87'76% i el *Gloria* 12'24%, Badius i Mozart tenen una relació d'extensió molt igual, el *Magnificat* amb un 73'67% i un 73'74%, respectivament, i el *Gloria* amb un 26'33% i un 26'26%, respectivament. La diferència d'extensió de les dues parts en l'obra de Pachelbel és molt més reduïda, el *Magnificat* amb un 63'91% i el *Gloria* amb un 36'09%. Aquesta diferent visió, en quant a l'extensió de les dues "parts" de l'obra, per part dels compositors pot ser deguda al grau d'importància -litúrgicament parlant- que deuriem donar al simbolisme del "*Gloria*", en la pròpia religió.

Malgrat que aquestes cinc obres són molt diferents, com ja he indicat, en la instrumentació utilitzada per cada compositor, si tenim en compte el “conjunt instrumental” que hi ha en cada una d’elles, s’observa una relació semblant en el tractament dels versets en *tutti* o dels versets realitzats per solistes o duets; per altra banda seguien la tradició que imperava en l’època, i que venia marcava el significat conceptual i doctrinal del text.

#### IV.- VALORACIÓ

Es tracta d’una obra de grans dimensions, ja que consta de 300 compassos, i a més té una organització instrumental i vocal amb oboès i trompes, violins i acompanyament, amb quatre veus solistes i un cor de quatre veus.

És una obra amb pretensions artístiques. El compositor sembla que vol oferir una obra per a grans solemnitats i utilitza els instruments amb un tractament idiomàtic “modern” i amb un llenguatge en el qual es nota la seva evolució cap als models de l’època clàssica.

Pensa amb el trio barroc al qual afegeix un grup de quatre instruments (dos oboès i dues trompes), quatre veus solistes amb un paper destacat, i un cor de quatre veus.

Musicalitza un text litúrgic però amb una versió lliure, sense seguir el cant pla, amb la intenció d’oferir una obra important.

Utilitza també els blocs sonors, que li ofereixen precisament aquests grups d’instruments i també la dinàmica que hi anota. Ofereix plànols orquestrals diferents, en els quals alterna blocs de *tutti* amb blocs de “trio barroc” amb una veu. També utilitza els *forte* i els *piano* (que marca amb precisió) per marcar camps sonors diferents.

Remarca la relació del text i del seu significat amb la forma de la seva explotació musical, tant pel que fa a la forma d’utilitzar les veus solistes, els duets o els *tutti*, i en l’organització dels instruments, com també en les repeticions que fa dels versets. Tot això demostra que era bon coneixedor de la litúrgia i del text llatí i, a més, tenen un bon sentit doctrinal.

Per altra banda, també un conjunt important d'instruments. Els violins fan de base, els oboès tenen un paper més protagonista, les trompes reforcen la sonoritat i el baix continu, com a tal, no existeix, ja que no té xifrats.

Jaume Balius, amb aquesta obra, reafirma la fama i el prestigi que trobem indicat per musicòlegs com Higiní Anglès, que parla d'ell com un dels grans mestres de Catalunya de la segona meitat del segle XVIII, com ja indico en el seu apartat biogràfic.

4.- Motet *QUI DE TERRA EST* (Versió A), a duo de Contralt i Baix amb violins, per als difunts, 1785, Anònim. E: MAN, Ms. 1016

Responsori de Matines *HEI MIHI DOMINE* (Versió B), a duo de Contralt i Baix amb violins, de l'Ofici de difunts, 1785, Anònim. E:MAN, Ms. 1016

I.- PORTADA<sup>391</sup>



<sup>391</sup> Hi ha una portada per a les dues versions i són les partitelles de Contralt i Baix on figuren les dues versions.

## DESCRIPCIÓ DEL MANUSCRIT MUSICAL

Aquest manuscrit musical es conserva en papers solts. Les partícels corresponen a les parts següents: Contralt, Baix, violí 1r, violí 2n i acompanyament<sup>392</sup>. Hi ha dues partícels vocals més que diuen totes dues Duo amb text alternatiu, però poden correspondre a Contralt i Baix per les claus; la melodia és la mateixa, malgrat algunes variacions de duració o repetició de notes a causa de les síl·labes que té el text. En cada partícula hi ha l' anotació: "Seu Manresa. Ms 294", en llapis<sup>393</sup>. Té cinc fulls:

. 1 full doble (plec) amb la partícula del Contralt *-Contralto á Duo-* de la versió A, que consta de vuit pentagrames, dels quals cinc estan escrits amb l'incipit: *Qui de caelo venit*, en compàs de C i en clau de Do en 3ª línia. Al darrere hi ha la partícula del Contralt *-Duo-* de la versió B, que consta de vuit pentagrames, dels quals sis estan escrits amb l'incipit: *Quia peccávi nimi invíta méa*, en compàs de C i en clau de Do en 3ª línia. Les seves mides són 21,7 cm x 31,4 cm. Té la marca de paper que indico a l' apartat corresponent.

. 1 full doble (plec) amb la partícula del Baix *-Baxo á Duo-* que consta de vuit pentagrames, dels quals cinc estan escrits amb l'incipit: *Qui de terra est*, en compàs de C i en clau de Fa en 4ª línia. Al darrere hi ha la partícula del Baix *-Duo-*, que consta de vuit pentagrames, dels quals cinc estan escrits amb l'incipit: *Hei míhi! Dómine*, en compàs de C i en clau de Fa en 4ª línia. Les seves mides són 21,7 cm x 31,4 cm. Té la marca de paper que indico a l' apartat corresponent.

. 1 full doble (plec) amb la partícula del violí 1r *-Violin Pmo.* Les seves mides són 21,7cm x 31,4 cm. Consta de deu pentagrames, dels quals vuit estan escrits. En compàs de C i en clau de Sol en 2ª línia. Té la marca de paper que indico a l' apartat corresponent.

. 1 full doble (plec) amb la partícula del violí 2n *-Violin Segundo.* Les seves mides són 21,7 cm x 31,4 cm. Consta de deu pentagrames, dels quals set estan escrits. En compàs de C i en clau de Sol en 2ª línia. Té la marca de paper que indico a l' apartat corresponent.

. 1 full doble (plec) amb la portada i al darrere la partícula de l'acompanyament *-Acomp<sup>to</sup>.* Les seves mides són 21,7 cm x 31,4 cm. La partícula de l'acompanyament consta de deu pentagrames dels quals sis estan escrits. En compàs de C i en clau de Fa en 4ª línia. Té marca de paper que indico a l' apartat corresponent.

## TRANSCRIPCIÓ DEL MANUSCRIT MUSICAL

### Part instrumental i vocal<sup>394</sup>

Són dos jocs de partitures i dues partícels vocals que formen dues versions o conjunts amb textos alternatius, anònims, que estan catalogats amb el mateix número -Ms.1016-,

<sup>392</sup> Segons les abreviatures del RISM: 2 V (A, B); vl 1, 2; acompanyament.

<sup>393</sup> Que correspon a la signatura provisional indicada en la catalogació de Josep M. Vilar.

<sup>394</sup> Indicaré en aquest apartat les qüestions específiques de la transcripció d'aquest manuscrit, ja que les de caire general estan indicades en l' apartat "comentari de les fonts i criteris d'edició".

que indico com a versió A -en el cas del Motet de Difunts- i com a versió B -en el cas del Responsori de Matines de l'Ofici de Difunts.

Com a exemple, la partitella de la veu de Contralt és:

1r joc de partitelles:

Contralto a Duo

18

Qui de celo ve nit ou per om nes.  
om nes est super om nes est. qui de c

2n joc de partitelles:

Duo

18

quia peccavi ni mis in vi  
mi hi Domine qui a peccavi ni mis

## II.- ANÀLISI TEXTUAL

La versió A, que porta el títol de Motet *Qui de terra est*. Es tracta d'un fragment extret de la Bíblia Vulgata, Joan 3: 31, que a continuació indico<sup>395</sup>:

Joan 3:31	Edició musical	Traducció <sup>396</sup>
Qui desursum venit, super omnes est. <b>Qui est de terra, de terra est, et de terra loquitur. Qui de caelo venit, super omnes est.</b>	Qui de terra est, de terra loquitur. Qui de caelo veni, super omnes est.	Qui és de la terra, de la terra és. Qui del cel ve està per damunt de tots.

És un text afirmatiu que reconeix la figura “del qui ve del cel” com a ser superior, per sobre dels humans, per sobre de totes les persones que estan a la terra.

La versió B, que porta el títol de Responsori de Matines *Hei mihi Domine*, correspon al Responsori 2 de Matines de l’Ofici de Difunts al *Breviarium Romanum*<sup>397</sup>:

Edició musical	Traducció <sup>398</sup>
Hei mihi ! Domine, quia peccavi nimis in vita mea: Quid faciam miser ? ubi fugiam, nisi ad te, Deus meus? Miserere mei, dum veneris in novissimo die.	Ai de mi! Senyor, que he pecat durant la meva vida. Que puc fer miserable de mi? A on fugiré lluny de tu, Deu meu? Tingues misericordia de mi quan vindras en el dia del judici.

Aquest text és una aclamació en primera persona per demanar misericordia al Senyor en el moment de la mort i, alhora, s’afirma la petitesa de la persona en el seu pas per la vida.

<sup>395</sup> Agraïixo aquesta i les altres informacions relatives als textos sacres llatins al Dr. Josep Pavia.

<sup>396</sup> La traducció al català està extreta de Joan 3:31, a *La Bíblia* [versió dels monjos de Montserrat]. Andorra, editorial Casal i Vall, 1970, pp.2199-2200.

<sup>397</sup> Per al text he emprat el *Breviarium Romanum*. Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum. S. PII V Pontificis Maximi Iussu editum. Aliorumque Pontificum cura recognitum. PII Papæ X Auctoritate reformatum. Barcinone, Editio nationalis juxta typicam. Pars Hiemalis, p.[236]. Per a la música, el manual *Liber Usualis Missae et Officii*. Tornaci, Desclée & Socii. 1931, pp.1163-1164.

<sup>398</sup> Traducció al català no literal. Aquest text no figura en les obres consultades en català, per tant no deu ser d’ús habitual actualment, encara que figura en els textos en llatí. No obstant això, és un text que a l’època s’utilitzava com a motet en el lloc del *Benedictus*.



## ANÀLISI FORMAL

### Estructura de conjunt

Compàs: binari

Compassos totals de l'obra: 58

Secció I	Secció II	Secció III
Instrumental	Vocal i instrumental	Instrumental
15 c.	36 c.	7 c.
58 compassos		

És una obra estructurada per a dues veus (A, B), violins i acompanyament, que consta de tres Seccions: la Secció I (15 c.), la Secció II (36 c.) i la Secció III (7 c.), essent la I i la III instrumental.

Secció I	Secció II			Secció III
1r període	2n període	3r període	4t període	5è període
Introducció 15 c. - (c. 1-15)	15 c. - (16-30)	15 c. - (c. 31-45)	7 c. - (c.46-52)	Coda 7 c. - (c. 52-58)
A, B, C	D, E, F, G, H, A	D, I, F, J, F	G, J, C, H	B
Instrumental -15 c.	36 c.			Instrumental -7 c.
58 compassos				

La Secció II està subdividida en tres parts. La relació de les Seccions I i III (instrumental) i la Secció II (vocal) tenen el simbolisme dels números 3 i 2 (tres seccions de les quals dues són instrumentals).

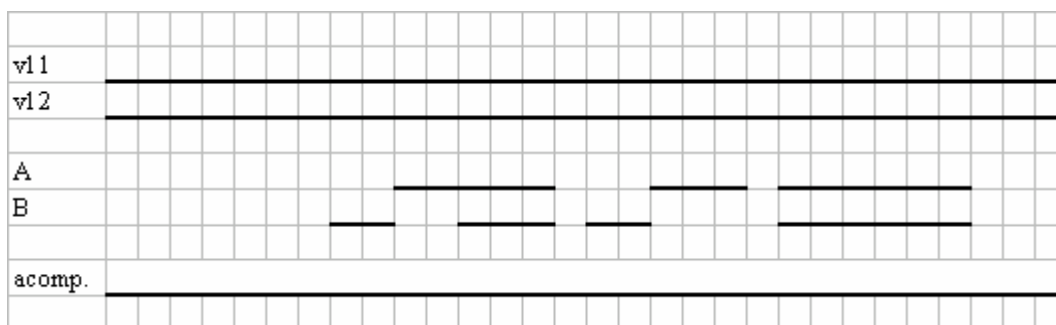
1r període	2n període	3r període	4t període	5è període
	15 c.	15 c.	7 c.	
15 c.				7 c.

Musicalment la forma d'una introducció instrumental al començament i al final és com una forma de "lluïment" dels intèrprets instrumentals -sobretot els violins- i, ahora, dóna una lleugeresa a una obra que alterna els instruments i les veus. I és la millor manera d'introducir les veus, a manera de preàmbul introdueix el "clima" de l'obra.

La Secció I (15 c.) i la Secció III (7 c.) són exclusivament instrumentals, una al començament i l'altra al final, que fan un total de 22 compassos, enfront dels 36 compassos de la part central, Secció II (més llarga), i les veus de Contralt i de Baix canten els 4 o els 6 versets corresponents, segons la versió A o B, respectivament.

Els dissenys A, B i C que es mostren en la introducció instrumental són interessants perquè s'ofereixen a manera de "tema" el desenvolupament de l'obra i es repeteixen. El disseny A al 2n període, el disseny C en el 4t període i el disseny B en el 5è període; per tant, únicament en el període central –el 3r- no apareixeran els dissenys de la introducció.

**Estructura vocal i instrumental**



Aquest motet utilitza el violí i l'acompanyament com a melodies permanents, ja que els violins i l'acompanyament es mantenen durant tota l'obra. És el procediment del Trio barroc amb dos violins i un baix.

Els violins no doblen les veus, més aviat fan una melodia (dissenys A, B i C) en la part instrumental, i a l'entrar les veus deixen de ser protagonistes, doblant o recolzant les veus, això fa que destaquin, com si els donés el relleu. Això indicaria que el compositor vol resaltar la funció de les veus i, per tant, el text que diuen.

L'acompanyament fa una reiteració de les notes Do-Sol en negres i corxeres.

La veu de Baix és la que comença l'obra i com a solistes, segurament com un toc d'atenció, i continua la veu de Contralt. Aquestes dues veus tenen les entrades de forma escalonada o simultànies. Destaca però les dues vegades (c.16-22 i 31-35) que diuen els versets sencers de forma escalonada però quan la veu que precedeix ha acabat. Això dóna una major claredat al text, malgrat que sigui un procediment rudimentari.

És interessant la forma que utilitza per enllaçar els dissenys de les dues veus quan fan de solistes:

Contralt		Do	Sol	c.16-22
Baix	Sol	Do		

Contralt		Mi		La	c. 31-35
Baix	Re	Mi			

El Baix comença la part vocal de l'obra (c. 16) amb la nota Sol i acaba amb la nota Do. El Contralt comença (c. 19) amb la mateixa nota Do i acaba el Baix, amb el Sol. Torna entrar el Baix (c. 31), amb la nota Re i acaba amb la nota Mi i el Contralt comença (c. 34) amb la mateixa nota Mi, que acabat el Baix, per acabar amb el La. Simultàneament les veus de Contralt i de Baix apareixen (c. 23-27, 39-45, 46-52), sempre a la sexta de distància, procediment rudimentari però eficaç, com també ho fa l'escriptura violinística, per parelles en general (en terceres i/o sextes). Al c. 27 acaben les dues veus simultàniament amb l'acompanyament, que està organitzat com a cadència V-I en Sol Major.

El procediment d'entrada de les veus és el Baix i el Contralt (2n període) per fer un *tutti* (de 5 compassos) amb el text<sup>399</sup> *qui de caelo veni super omnes est (qui del cel ve està per damunt de tots)*. Al 3r període tornen a entrar les veus amb el mateix procediment però el *tutti* és més llarg (dura 14 compassos) i repeteix tot el text.

Acaba amb 7 compassos instrumentals, oferint una compressió amb menys massa sonora (sense les veus) i més reduïda que la introducció instrumentals, utilitzant només el disseny B.

#### Per seccions

<b>Secció I</b> 1r període –15 c. (c. 1-15) Introducció instrumental: vl 1, 2, acompanyament  <b>disseny A:</b> c.1-4 <b>disseny B:</b> c. 5-11 <b>disseny C:</b> c. 12-15  Do Major (c.1-15)  calderó	<b>Secció II</b> 2n període –15 c. (16-30) vl 1, 2, acompanyament (c-16-30) <b>B</b> (c-16-18, 23-27) text: <i>Qui de terra est de terra loquitur qui de celo venit super omnes est</i> <b>A</b> (c.19-27) Text: <i>Qui de celo venit super omnes est</i> <b>D</b> (c.16-18)- <b>E</b> (c.19-20)- <b>F</b> (c.21-22)- <b>G</b> (c.23-24)- <b>H</b> (c. 25-27)- <b>A</b> (c.27-30) Do Major (c.16-22) – Sol Major (c. 23-30) cadència V-I
--	--

3r període –15 c. (c. 31-45) vl 1, 2, acompanyament (c-31-45) <b>B</b> (c-31-33, 39-45) Text: <i>Qui de terra est de terra loquitur super omnes est</i> <b>A</b> (c-34-37, 39-45)	4t període – 7 c. (c.46-52) vl 1, 2, acompanyament <b>A</b> (c.46-51) text: <i>Qui de celo venit super omnes est</i> <b>B</b> (c.46-51)
---	---

<sup>399</sup> Per a aquest exemple es té en compte el text de la versió A. En l'esquema textual es fa referència al text de les dues versions.

text: <i>Qui de celo venit super omnes est</i> <b>D</b> (c.31-33)- <b>I</b> (c.34-35)- <b>F</b> (c.35-37)- <b>J</b> (c.39-43)- <b>F</b> (c.44-45) Sol Major (c.31-32) –La menor (c.33-40)- Fa Major (c.41-45) Cadència V-I	text: <i>Qui de celo venit super omnes est</i> <b>G</b> (c.46-47)- <b>J</b> (c.48-50)- <b>C</b> (c.49-51)- <b>H</b> (c.51-52) Do Major (c.46-52) Cadència V-I
<b>Secció III</b> 5è període- 7 c. (c. 52-58) Coda Instrumental: vl 1, 2, acompanyament <b>B</b> : c-52-58 - Do Major (c.52-58)	

En realitat el text té quatre versets en la versió A i sis versets en la versió B i la seva explotació musical és diferent.

Aquesta obra ja tindria sentit fins al compàs 30, amb una introducció, les veus de Baix i Contralt, una darrere l'altra, i les dues simultàniament i una coda instrumental, amb una extensió quasi compensada, amb una cadència V-I i amb el disseny rítmic A que comença i acaba; per tant oferiria una simetria.

Secció I	Secció II			
Introducció Instrumental	<b>Baix (solista)</b>	<b>Contralt (solista)</b>	<b>Baix-Contralt (duet)</b>	Coda instrumental
c.1-15	c.16-18	c.19-22	c.23-27	c.18-30
15 c.	3 c.	4 c.	5 c.	13 c.
<b>A, B, C</b>	<b>D</b>	<b>E, F</b>	<b>G, H</b>	<b>A</b>

Tenint en compte l'estructura de l'obra, també podria estar pensada sense les dues parts instrumentals (al principi i al final). Precisament la introducció instrumental, en el compàs 15 porta un calderó, que limita exactament la part instrumental de la vocal. Si bé es pot pensar en un punt de reflexió i de preparació per crear una expectativa, també podria ser un afegit posterior a la composició.

Secció I	Secció II	
1r període	2n període	3r període
A, B, C	<b>D, E, F, G, H A</b>	<b>D, I, F, J, F</b>
instrumental	<b>Baix (solista)</b> <b>Contralt (solista)</b> <b>Baix-Contralt (duet)</b>	<b>Baix (solista)</b> <b>Contralt (solista)</b> <b>Baix-Contralt (duet)</b>

**Estructura global amb text de la versió A**

Compassos	Text	Disseny <sup>400</sup>	Veus i instruments	Explotació musical del text	Secció
1r període Introducció 15 c. (c. 1-15) calderó		<b>A</b> (c.1-4) – 4 c. <b>B</b> (c.5-11) – 7 c. <b>C</b> (c.12-15) – 4 c.	vl 1, vl 2, acompanyament (c. 1-15) – 15 c.		<b>I</b>
2n període 15 c. (c. 16-30) cadència	1r verset <i>Qui de terra est</i> 2n verset <i>de terra loquitur.</i> 3r verset <i>Qui de caelo venit</i> 4t verset <i>super omnes est</i>	<b>D</b> (c.16-18) – 3 c. <b>E</b> (c.19-20) – 2 c. <b>F</b> (c.21-22) . 2 c. <b>G</b> (c.23-24) – 2 c. <b>H</b> (c.25-27) – 2 c.  <b>A</b> (c.27-30) - 4 c.	vl 1, 2, acompanyament (c.16-30) – 15 c. <b>B</b> (c.16-18) – 3 c. <b>A</b> (c.19-27) – 9 c. <b>B</b> (c.23-27) – 5 c.	<i>Qui de terra est de terra loquitur Qui de caelo venit super omnes Qui de caelo venit super omnes est (2)</i>	<b>II</b>
3r període 15 c. (c. 31-45) cadència	<i>Qui de terra est de terra loquitur Qui de caelo venit super omnes est</i>	<b>D</b> (c.31-33) – 3 c. <b>I</b> (c.34-35) – 2 c. <b>F</b> (c.35-37) – 3 c. <b>J</b> (c.39-43) – 5 c. <b>F</b> (c.44-45) – 2 c.	vl 1, 2, acompanyament (c.31-45) – 15 c. <b>B</b> (c.31-33) – 3 c. <b>A</b> (c.34-37) – 4 c. <b>B</b> (c.39-45) – 7 c. <b>A</b> (c.39-45) – 7 c.	<i>Qui de terra est de terra loquitur Qui de caelo venit super omnes est Qui de terra est de terra loquitur Qui de caelo venit super omnes super omnes est</i>	
4t període 7 c. (c.46-52) cadència	<i>Qui de caelo venit super omnes est</i>	<b>G</b> (c.46-47) – 2 c. <b>J</b> (c.48-50) – 3 c. <b>C</b> (c.49-51) – 3 c. <b>H</b> (c.51-52) – 2 c.	vl 1, 2, acompanyament (c.46-58) – 13 c. <b>A</b> (c.46-51) – 6 c. <b>B</b> (c.46-51) – 6 c.	<i>Qui de caelo venit super omnes est super omnes super omnes est</i>	
5è període Coda 7 c. (c. 52-58)		<b>B</b> (c.52-58) – 7 c.	vl 1, 2, acompanyament (c.52-58) – 7 c.		<b>III</b>

En realitat és una obra formada per la introducció que acaba amb calderó, com per fer una reflexió per restar expectant al text que vindrà a continuació -1r període- i un 2n període on es diu el text sencer, que acaba amb una cadència (V-I) després de quatre compassos instrumentals a manera de coda. Però l'obra segueix i repeteix el text dues vegades més.

En el 2n període, es canta la primera vegada utilitzant les veus del Baix (1r i 2n verset) i Contralt (3r i 4t verset) i es canten simultàniament els versets 3 i 4.

El 3r període el canta sencer dues vegades (tots quatre versets) Baix (1r i 2n verset) Contralt (3r i 4t verset) i de forma escalonada els quatre versets.

En el 4t període repeteix simultàniament el 3r verset (1 vegada) i el 4t verset (tres vegades).

<sup>400</sup> Utilitzo la indicació “disseny” per referir-me a la melodia característica i d'una certa durada. En aquesta obra, la relació dels dissenys és diferent i els que anomeno A i B podrien dir-se “tema”, malgrat que la resta C, D, E, F, G i H són, realment, dissenys melodicòrics, però utilitzo aquesta nomenclatura a efectes d'indicar només la diversitat de dissenys que fa servir el compositor i, també, per unificar els criteris que segueixo en les altres obres d'aquesta tesi.

Per tant és una obra amb un text de quatre versets que és cantat tres vegades senceres amb la repetició de versets.

El text de la versió A marca *Qui de caelo venit super omnes est (Qui del cel ve està per damunt de tots)* que és repetit en el segon i en el tercer període i en el 4t període és l'únic text que remarca per damunt de tots repetint-lo tres vegades. Aquesta forma de repeticions dels versets podria ser per un interès doctrinal, repetint precisament el que interessa que queda fixat a l'oïda dels fidels. Per això aquí el compositor ofereix un missatge repetint, precisament, el text dedicat a Jesucrist (el qui ve del cel i està per damunt de tots) remarcant la seva divinitat per sobre dels humans.

En la versió A, en els períodes 2n i 3r es repeteix el text íntegre, per remarcar-ho en el període 4t *Qui de caelo venit super omnes est (Qui del cel ve està per damunt de tots)* que per tant és repetit tres vegades; i concretament el verset *super omnes est (està per damunt de tots)* es repeteix nou vegades en tota l'obra.

#### Detall de l'explotació musical del text de la versió A

Secció II		
Versets 1, 2, 3, 4, <b>3, 4</b>	versets 1, 2, 3, 4, <b>3, 4</b>	versets 3, 4, <b>3, 4</b>
<b>6 versets</b>	<b>6 versets</b>	<b>4 versets</b>

El text, format per quatre versets repeteix el 3r i 4t i tot aquest esquema el torna a repetir (per tant repeteix dues vegades els quatre versets) i continua repetint només el 3r i el 4t versets, dues vegades. Per tant repeteix el text tres vegades de les quals dues és sencer.

Aquesta tècnica -quant al text- sembla la del "villancico" ja que repeteix el tercer i quart verset a manera de refrany.

#### Estructura global amb text de la versió B

Compassos	Text	Disseny	Veus i instruments	Explotació musical del	Secció
-----------	------	---------	--------------------	------------------------	--------

				text	
1r període Introducció 15 c. (c. 1-15) calderó		<b>A</b> (c.1-4) – 4 c. <b>B</b> (c.5-11) – 7 c. <b>C</b> (c.12-15) – 4 c.	Vl 1, vl 2, acompanyament (c. 1-15) – 15 c.		<b>I</b>
2n període 15 c. (c. 16-30) cadència	1r verset <i>Hei mihi Domine,</i> 2n verset <i>Quia peccavi nimis in vita mea:</i>	<b>D</b> (c.16-18) – 3 c. <b>E</b> (c.19-20) – 2 c. <b>F</b> (c.21-22) – 2 c. <b>G</b> (c.23-24) – 2 c. <b>H</b> (c.25-27) – 3 c. <b>A</b> (c.27-30) – 4 c.	Vl 1, 2, accompanyament (c.16-30) B (c.16-18; 23-27) A (c.19-27)	<i>Hei mihi Domine, Quia peccavi nimis in vita mea: Hei mihi Domine, Quia peccavi nimis in vita mea</i>	<b>II</b>
3r període 15 c. (c. 31-45) cadència	3r verset <i>Quid faciam miser?</i> 4t verset <i>Ubi fugiam, nisi ad te, Deus meus?</i>	<b>D</b> (c.31-33) – 3 c. <b>I</b> (c.34-35) – 2 c. <b>F</b> (c.35-37) – 3 c. <b>J</b> (c.39-43) – 5 c. <b>F</b> (c.44-45) – 2 c.	Vl 1, 2, accompanyament (c.31-45) B (c.31-33; 39-45) A (c.34-37; 39-45)	<i>Quid faciam miser? Ubi fugiam, nisi ad te, Deus meus? Miser ubi figiam nisi ad te Deus meus</i>	
4t període 7 c. (c.46-52) cadència	5è verset <i>Miserere mei,</i> 6è verset <i>Dum veneris in novissimo die</i>	<b>G</b> (c.46-47) – 2 c. <b>J</b> (c.48-50) . 3 c. <b>C</b> (c.49-51) – 3 c. <b>H</b> (c.51-52) – 2 c.	vl 1, 2, accompanyament (c.46-58) A (c.46-51) B (c.46-51)	<i>Miserere mei, Dum veneris in novissimo die</i>	
5è període Coda 7 c. (c. 52-58)		<b>B</b> (c.52-58) – 7 c.	vl 1, 2, accompanyament		<b>III</b>

El text de la versió B marca l'exclamació i pregunta *Hei mihi Domine, Quia peccavi nimis in vita mea: Quid faciam miser?* (Ai de mi, Senyor, que he pecat durant la meva vida. Que puc fer miserable de mi?) i la petició de clemència: *Dum veneris in novissimo die* (tingues misericòrdia de mi quan vindràs en el dia del judici), tot i que només es canta una vegada és interpretat per les dues veus simultàniament per donar força a la súplica i com a simbolisme que són tots i cada un dels fidels que ho demanen i parlen en primera persona. Sembla que busca que cada oient se senti involucrat, implicat en el que s'està dient, com una pregària.

#### Detall de l'explotació musical del text de la versió B

Secció II		
verset 1, 2, <b>1, 2</b>	versets 3, 4, <b>3, 4</b>	verset 5, 6
<b>4 versets</b>	<b>4 versets</b>	<b>2 versets</b>

En la versió B, es repeteixen els versets *Hei mihi Domine, quia peccavi nimis in vita mea* i el *Quid faciam miser? Ubi fugiam, nisi ad te, Deus meus?* dues vegades.

D'altra banda, el verset que diu: *tingues misericòrdia de mi quan vindràs en el dia del judici* es canta una sola vegada, però les dues veus simultàniament, segurament per donar més força a la petició, com si fos tot el “poble” (els fidels) qui ho demana.

En aquesta versió B també repeteix dos versets en cada període a excepció de l'últim, que només es canta una vegada, per tant fa una compressió del text que no repeteix; i acaba sense les veus, reduint la massa sonora.

El missatge del text d'aquesta versió B és un missatge que parla en primera persona però que es pot aplicar a tots, és un missatge per als morts però també per als vius, és la súplica davant la desesperació que apareix enfront de la mort i la búsqueda de l'esperança.

Després de la cadència del c. 45 es marca la diferència: el que era un text interrogatiu en primera persona es converteix en una súplica (*tingues misericòrdia de mi quan vindràs en el dia del judici*), a la manera de conclusió a la pregunta dels primers versets.

### **Tonalitat**

Armadura: sense cap alteració – Do Major

És un motet que per la seva organització jeràrquica dels graus I-IV-V-I podem dir que és Do Major, amb cadències V-I (c. 3-4, 10-11, 17-18).

Hi ha una modulació a Sol Major (c. 19-30), a La menor (c.34-40), a Fa Major (c. 41-44) per retornar a Do Major fins al final (c. 58). Modulacions a una alteració en més i a una en menys i al relatiu menor, típic del llenguatge ja preclàssic. Fa un tractament harmònic on emplea la tonalitat, encara que l'arquitectura és barroca (trio barroc) amb dos violins i un baix continu.

En el compàs 21 acaba amb una cadència IV-V 6/4-V #3-I en Sol Major. Cap a la meitat de l'obra (c. 31) acaba amb una cadència V #3-I a La menor. A partir del compàs 41 passa a Fa Major, amb un bemoll i més trist, més “modal”, amb un acompanyament I-V-I fins al compàs 45, que acaba amb una cadència V-I en Do Major.

També hi ha una modulació a Do Major, Sol Major, La menor, Fa Major i Do Major, que juntament amb la diversitat dels dissenys fan molt variades les repeticions del text.



Hi ha algunes alteracions a la partitura: F # (c. 7, 9, 20, 21, 23, 26, 31 i 55), Sol # (c. 33, 34, 38 i 39), i Si bemoll (c. 41,42,43 i 44).

### Àmbit

Contralt: Sol<sub>2</sub> – Si<sub>3</sub> – 10<sup>a</sup>

Baix: Do<sub>2</sub> – Re<sub>3</sub> – 9<sup>a</sup>

violí 1: Sol<sub>2</sub> – Si<sub>4</sub> – 17<sup>a</sup>

violí 2: Sol<sub>2</sub> – Si<sub>4</sub> – 17<sup>a</sup>

acompanyament: Do<sub>1</sub> – Do<sub>3</sub> – 15<sup>a</sup>

En referència a l'àmbit de les veus<sup>401</sup>, tant la de Contralt com la de Baix estan molt bé per a l'extensió de l'època, amb una tessitura poc àmplia. El compositor segurament esperava que ho poguessin cantar les veus de Contralt i de Baix que formaven part de la capella de música, per tant tindria una utilització més generalitzada. Al ser una obra de Difunts, tindria una “utilitat” freqüent.

S'observa que les dues veus fan una 9<sup>a</sup> i una 10<sup>a</sup> (Baix i Contralt, respectivament) que dona una certa amplitud, però cal tenir en compte que es mouen quasi sempre per graus conjunts i tercers, encara que el Baix fa quartes (c. 16, 31, 39) i sextes (c. 17), per altra banda distàncies generalitzades pel tipus de veu. Majoritàriament les “melodies” de les dues veus són descendents, potser com a símbol precisament de la significació del seu text (de difunts).

Els violins fan la mateixa amplitud (17<sup>a</sup>), que és molt àmplia, això demostra que els dos violins tenen la mateixa importància, i això ve donat perquè fan melodies paral·leles a distància de tercera (per exemple c. 3, 10, 16) o fan un diàleg començant a un compàs de distància (per exemple c. 5-6, 12-13).

L'acompanyament (15<sup>a</sup>) i els violins (17<sup>a</sup>) (arquitectura que forma el trio barroc), queden compensats en quant a l'àmbit, més ampli per a l'època. L'acompanyament no porta cap xifrat.

### Context per a la seva interpretació pràctica o execució

És una obra que està inclosa dins les matines o oració del matí de l'Ofici de Difunts; està formada per les parts que a continuació esmento:

---

<sup>401</sup> Actualment es considera “extensió normal” de la veu de Contralt: Fa<sub>2</sub> – Fa<sub>4</sub>; i la de Baix: Mi<sub>1</sub> – Mi<sub>3</sub>.

	1r Nocturn	2n Nocturn	3r Nocturn
Invitatori <i>Regem cui omnia vivunt, Venite Adoremus</i>	Antífona 1 <i>Dirige, Domine Deus meus</i> Salm 5 <i>Verba mea</i>	Antífona 1 <i>In loco pascuae</i> Salm 22 <i>Dominus regit me</i>	Antífona 1 <i>Complacet tibi domine</i> Salm 39 <i>Exspectans expectavi Dominum</i>
Salm <i>Venite exsultemus Domino</i>	Antífona 2 <i>Convertere Domine</i> Salm 6 <i>Domine ne infurore tuo</i>	Antífona 2 <i>Delicta juventutis meae</i> Salm 24 <i>Ad te Domine</i>	Antífona 2 <i>Sana domine</i> Salm 40 <i>Beatus qui intelligit</i>
	Antífona 3 <i>Nequando rapiat</i> Salm 7 <i>Domine Deus meus</i>	Antífona 3 <i>Credo videre</i> Salm 26 <i>Dominus illuminatio mea</i>	Antífona 3 <i>Sitivit anima mea</i> Salm 41 <i>Quemadmodum desiderat</i>
	Lliçó I – Job 7 Responsori I <i>Credo quod Redemptor</i> Verset: <i>Quem visurus sum</i> <sup>402</sup>	Lliçó IV – Job 13 Responsori IV <i>Memento mei Deus</i>	Lliçó VII – Job 17 Responsori VII <i>Peccantem me</i>
	Lliçó II – Job 10 Responsori II <i>Qui Lazarum resuscitasti</i>	Lliçó V – Job 14 Responsori V <b><i>Hei mihi ! Domine, quia peccavi nimis in vita mea: Quid faciam miser ? ubi fugiam, nisi ad te, Deus meus? Miserere mei, dum véneris in novissimo die.</i></b> Verset: <i>Anima mea</i>	Lliçó VIII – Job 19 Responsori VIII <i>Domine secundum actum meum</i> Verset: <i>Amplius lava me Domine</i>
	Lliçó III – Job 10 Responsori III <i>Domine quando veneris</i> Verset: <i>Requiem aeternan</i>	Lliçó VI – Job 14 Responsori VI <i>Me recorderis</i> Verset: <i>Requiem aeternam</i>	Lliçó IX – Job 10 Responsori IX <sup>403</sup> <i>Libera me Domine</i>

### III.- RELACIÓ AMB LA MELODIA DE CANT PLA

La primera versió d'aquest manuscrit -versió A-, que és el text que prioritàriament he utilitzat per a aquesta anàlisi, no figura en cap forma litúrgica gregoriana. Cal tenir en compte la seva extracció de les Escriptures i que és tracta d'un motet. No és, per tant, música "litúrgica" pròpiament, sinó que és més aviat música "para-litúrgica". Està dins el context de les celebracions de Difunts, que és podria interpretar a l'Ofertori, a l'Elevació o en algun altre moment de la missa que no tingués una música pròpia i també podria ser "utilitzada" en altres celebracions religioses, com processons, etc.

<sup>402</sup> Aquest text es troba en el manuscrit 1017 d'aquesta tesi.

<sup>403</sup> Aquest text es troba en el manuscrit 644-4, de Caietà Mensa, d'aquesta tesi.

No passa el mateix però pel que fa a la versió B del mateix manuscrit que correspon a un responsori de matines per als difunts i té un lloc dins l'Ofici Diví.

Comparades musicalment les dues obres -la gregoriana i la versió polifònica del manuscrit 1016- només tenen en comú que comencen amb la nota Do (!).

#### Partitura gregoriana de la Versió B

Resp.  
2.  
H E- i mí-hil \* Dómine, qui- a peccá- vi ni  
fú- gi- am, ni-si ad te Dé- us, mé- us? \* Mi-se-  
ré- re mé- i, dum véne- ris in novissi-  
mo dí- e. ¶ A- nima mé- a turbá- ta est val- de,  
sed tu Dómine, suc- cúrré é- i \* Mi-se-ré- re.

#### IV.- VALORACIÓ

Obra amb poques pretensions vocals però que lliga molt bé els fragments instrumentals al començament i al final amb els fragments en els quals interven les dues veus (Contralt i Baix).

Hi ha cinc entrades vocals en forma de diàleg i una última intervenció, la més llarga, simultàneament, reafirmant el text amb aquest sistema.

Això segurament vol dir una forma de compondre més supeditada al text que no a la música. Realment li interessa remarcar el text de cada verset, però no segueix la

melodia de cant pla, per tant fa una, podríem dir, “versió” lliure del text. Fins i tot el text escollit en la versió A no s’ajusta estrictament a un text litúrgic.

És una partitura per ser interpretada en les diferents celebracions litúrgiques relacionades amb els Difunts, per tant tindria assiduïtat. Segurament això va influir en el desplegament de veus i instruments que faria l’autor. Aquesta obra per la seva estructura musical i tècnica (tant la versió A com la B) podien ser interpretades pels músics i pels components de la capella de música.

El clima i la funcionalitat de l’obra està ben aconseguida. El compositor utilitza diferents elements precisament per assolir aquesta finalitat.

El tipus de les veus (Contralt i Baix, homes) dóna una sonoritat solemne i de gravetat, que remarca començant per la veu del Baix, molt adient per simbolitzar la mort (hem de tenir en compte que les dues versions són per als difunts). La massa sonora -veus i instruments- disminueix per acabar lànguidament.

Al mateix temps, el procediment tecnicomusical d’entrada escalonada de les veus, però que espera que acabi una per entrar l’altra, ofereix la sonoritat com si fos la mateixa persona que cantés tot el text, amb un únic fil conductor, perquè s’entengui el text, aposta per tant per la claredat del text dient tots els versets sensers.

No obstant això, utilitza el duet simultàniament o escalonada a la distància de dos temps per repetir els versets i de forma més reiterada els que tenen una major importància doctrinal.

Per tant, ofereix un procediment tècnic fàcil (el de la línia sonora cantada per dues veus), per ressaltar, donar força i claredat al text, però també utilitza altres procediments tècnics (la simultaneïtat o la forma escalonada) més complexos al comprendre, ja que és més difícil la “construcció” quan s’encavalquen les veus.

També s’observa una distensió, relaxació o tranquil·litat, una falta de tensió que s’adiu amb la intenció del compositor i la funcionalitat de l’obra (és de difunts).

Dóna la sensació que el compositor utilitza dissenys petits per dir tot el text, és com si fes un camí, sense una estructura pensada, fa la música que li va sortint per “dir” tot el text.

És una obra que quasi està al centre de les matines -Responsori V del 2n Nocturn- per tant, havia de pensar en el conjunt dels tres Nocturns.

Quant a la forma de compondre, sembla que el compositor hauria construït una “carcassa” de la seva obra per mitjà de l’ús de diferents dissenys de poca entitat que es van juxtaposant a mesura de les necessitats i que amb el text evolucionen. Podria haver construït el que anomeno Secció II, amb tot el text, i posteriorment afegir-hi la part instrumental d’introducció i la part final de la coda. Sembla que podria ser una obra en si mateixa i amb entitat pròpia sense les dues parts instrumentals. O una altra hipòtesi pot ser que en realitat ja era una obra amb els dos primers períodes (fins al c. 30) en el qual ja ha dit tot el text sencer, i que posteriorment hi hauria afegit més dissenys per repetir el text.

Aquesta obra és eficaç i compleix amb la seva funció “de difunts”, és funcional i això ho fa per mitjà de veus greus, amb una arquitectura de “trio barroc”, una tonalitat més moderna, allarga la massa sonora que es fa lànguida, i perquè s’entengui el text no enllaça veus sinó que les juxtaposa, són com compartiments que diuen el text.

Sembla, doncs, que és una obra que no té una intencionalitat cíclica, no busca simetries, sinó que exposa una temàtica amb variacions múltiples i amb una introducció que és on marca les idees més completes i les juxtaposa.

El compositor a través d’una “melodia”, podríem dir a l’estil italià, com sembla si s’observa exteriorment, dóna un missatge subliminal del text, perquè cada un (oient i/o fidel) el pugui llegir en cada cas (tant en la versió A com en la versió B).

5.- Motet *QUEM VISURUS SUM EGO*, a solo de Tiple amb violins, per als difunts, 1785, Anònim. E:MAN, Ms. 1017.

I.- PORTADA



DESCRIPCIÓ DEL MANUSCRIT MUSICAL

En el manuscrit no hi figura el nom de l'autor<sup>404</sup>.

<sup>404</sup> Cal dir que en aquest any el mestre de capella de la Seu era Joan Petzi, que ho fou de 1763 al 1809, data de la seva mort.

S'observa en la portada del manuscrit que les paraules “*con Violines y Acompto.*” estan escrites amb una altra mà, clarament posterior i per tal de donar més informació de la plantilla que conformava el motet.

Aquest manuscrit musical es conserva en papers solts. Les partitelles corresponen a les parts següents: Tiple, violins i acompanyament<sup>405</sup>. Totes les partitelles porten l'anotació: “*Seu Manresa Ms. 250*”, en llapis<sup>406</sup>. Té quatre fulls:

- . 1 full doble (plec) amb la partitella del Tiple -*Verso a Solo*. Les seves mides són 21,5 cm x 31 cm. Consta de vuit pentagrames, tots escrits, en compàs de 3/8 i en clau de Do en 1ª línia. Té la marca de paper que indico a l'apartat corresponent.
- . 1 full doble (plec) amb la partitella del violí 1r -*Violin Pmo*. Les seves mides són 21,5 cm x 31 cm. Consta de deu pentagrames, dels quals vuit estan escrits. En compàs de 3/8 i en clau de Sol en 2ª línia. Té la marca de paper que indico a l'apartat corresponent.
- . 1 full doble (plec) amb la partitella del violí 2n -*Violin 2<sup>do</sup>*. Les seves mides són 21,5 cm x 31 cm. Consta de deu pentagrames, dels quals set estan escrits. En compàs de 3/8, malgrat que a l'incipit de l'obra hi figura també el compàs *C*, i en clau de Sol en 2ª línia. Té la marca de paper que indico a l'apartat corresponent.
- . 1 full doble (plec) amb la portada i al darrere la partitella de l'acompanyament -*Acomp<sup>to</sup>*. Les seves mides són 21,5 cm x 31 cm. La partitella de l'acompanyament consta de vuit pentagrames, dels quals set estan escrits. En compàs de 3/8 i en clau de Fa en 4ª línia. Té la marca de paper que indico a l'apartat correponent.



<sup>405</sup> Segons les abreviatures del RISM: 1 veu (S), vl 1, 2, i acompanyament.

<sup>406</sup> Que correspon a la signatura provisional indicada en la catalogació de Josep M. Vilar.

## TRANSCRIPCIÓ DEL MANUSCRIT MUSICAL

### Part instrumental i vocal

Indicaré en aquest apartat les qüestions específiques de la transcripció d'aquest manuscrit, ja que les de caire general estan indicades en l'apartat "comentari de les fonts i criteris d'edició".

La veu del solista, que en el manuscrit estava escrita en clau de Do en 1<sup>a</sup> línia, com se solia indicar el Tiple, s'ha transcrit a clau de Sol en 2<sup>a</sup> línia.



He unificat les notes d'ornamentació, malgrat que en el manuscrit no estan escrites de la mateixa forma, ja sigui com a "apoiatura" o com a mordent. Com a exemple, els compassos 1 i 2 de la partícula de violí 1r.





## II.- ANÀLISI TEXTUAL

Pel que fa al text, correspon al verset del Responsori 8, *Ad Matutinum*, de l'*Officium Defunctorum* del *Breviarium Romanum*<sup>407</sup>. El text correspon a Job 19:27, i forma part del primer Responsori del primer Nocturn de l'Ofici de Difunts.

Edició musical	Traducció <sup>408</sup>
Quem visurus sum ego ipse, et non alius, et oculi mei conspecturi sunt.	Quan jo passaré la mirada en ell, i els meus ulls el veuran sense parar.

## ANÀLISI FORMAL

### Estructura de conjunt

Compàs: ternari  
Compassos totals de l'obra: 84

Secció I		Secció II			Secció III			
1r període 13 c.	2n període 12 c.	3r període 4 c.	4t període 14 c.	5è període 8 c.	6è període 4 c.	7è període 16 c.	8è període 7 c.	
Introducció A	A	B	C	A	B	C	D	
A 13 c.	A-B-C 36 c.			A-B-C 28 c.			D 7 c.	
13 c.	36 c.			35 c.				
84 compassos								

És una obra equilibrada amb una introducció (disseny A) de 13 compassos, i dues parts definides amb els dissenys A, B, C, de 36 compassos, i A, B, C, de 35 compassos. El disseny D s'utilitza al final, a manera de coda i durant l'obra el compositor l'utilitza per omplir per mitjà dels violins i l'acompanyament.

És una obra equilibrada en el nombre de compassos i en l'estructura dels dissenys A, B i C que es repeteixen de la forma següent: A | A, B, C | A, B, C. (veure el gràfic a l'apartat de l'"estructura de conjunt").

<sup>407</sup> Per al text he emprat el *Breviarium Romanum*. Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum. S. PII V Pontificis Maximi Jussu editum. Aliorumque Pontificum cura recognitum. PII Papæ X Auctoritate reformatum. Barcinone, Editio nationalis juxta typicam. Pars Hiemalis, pp. [231-232]. Per a la música, el manual *Liber Usualis Missae et Officii*. Tornaci, Desclée & Socii, 1931, pp.1157-1158.

<sup>408</sup> Per a la traducció al català s'ha tingut en compte *La Bíblia* [versió dels monjos de Montserrat]. Andorra, Casal i Vall, 1970. En concret, p.1077. [Es tracta d'una traducció no literal, encara que és la més utilitzada actualment].

En relació al disseny D, és troba durant l'obra en els períodes 1r, 2n, 4t, 7è i 8è, amb la funció d'emplenar la melodia i fins als últims compassos (8è període) no queda reflectit en el Tiple. Aquest disseny D no figura en els períodes que tenen 4 i 8 compassos, per tant, els que són d'àmbit reduït; disseny D que per altra banda, com he dit, és per omplir. (Veure la partitura de mida reduïda, color groc).

Cal remarcar que quan el Tiple fa el disseny B, els violins 1 i 2 van a contratemps amb el disseny de l'acompanyament. (Veure partitura de mida reduïda, color blau).

vl 1, 2: | ----- acompanyament: |.

La força del *tutti*, després de la introducció instrumental, queda reflectida amb el Tiple, els violins i l'acompanyament, que sonen simultàniament (c.14-43, 50-83).

#### Estructura vocal i instrumental

	1				84
vl 1	_____				
vl 2	_____				
S		14	43	50	83
acomp.	_____				

L'arquitectura musical d'aquesta obra es basa en el típic i tòpic "trio barroc" (dos violins i un baix continu). El violins 1r i 2n i l'acompanyament es mantenen durant tota l'obra, comencen i acaben simultàniament (c.1-84). Els dos violins en el registre superior "canten" i l'acompanyament reforça per sota, i al mig entra la veu. Sembla doncs una estructura buida que s'omple amb un Tiple que farà el so agut.

Aquesta obra mostra una introducció amb els violins i l'acompanyament, on el violí 1 ja fa el disseny A; al c. 14 entra el Tiple fins al c. 43, hi ha una passatge instrumental i el Tiple torna a entrar al c. 50 fins el 83. S'acaba al c. 84 amb un acord.

La veu solista -el Tiple- canta el text complet del c. 14 al 43, amb una cadència que acaba la Secció II, fa una pausa de 6 compassos, en els quals segueixen els

instruments, i torna a repetir el text del c. 50 al 84, per finalitzar amb una altra cadència com a final de la Secció III, amb la qual acaba l'obra.

### Estructura global amb text

Compassos	Text	Disseny / temes	Veus i instruments	Explotació musical del text	Secció
1r període Introducció 13 c. (c.1-13)		<b>A:</b> vl 1 (c.1-7) 7 c. <b>D:</b> vl 1, 2, acompanyament (c.9-13) 5 c.	vl 1, 2; acompanyament (c. 1-13) 13 c.		<b>I</b>
2n període 12 c. (c.14-25)	1r verset <i>Quem visurus sum</i>  2n verset <i>ego ipse</i>  3r verset <i>et non alius</i>	<b>A:</b> S (c.14-25)- 12 c. <b>D:</b> acompanyament (c.20-23) 4 c. <b>D:</b> vl 1, 2, (c.20-21) 3 c. <b>A:</b> vl 1 (c.22-25) 4 c.	S; vl 1, 2; acompanyament (c.14-25) 12 c.	<i>Quem visurus sum ego ipse et non alius ego ipse ipse et non alius</i>	<b>II</b>
3r període 4 c. (c.26-29)	4t verset <i>et oculi mei</i>	<b>B:</b> S (c.26-29) -4 c.	S; vl 1, 2; acompanyament (c. 26-29) 4 c.	<i>et oculi mei</i>	
4t període 20 c. (c.30-49)	4t verset <i>et oculi</i>  5è verset <i>conspeturi sunt</i>	<b>C:</b> S (c.30-43) 20 c. <b>A:</b> vl 1 (c.43-45) 3 c. <b>D:</b> vl 1, 2 (c.35-36) 2 c. <b>D:</b> acompanyament (c.36-38) 2 c. <b>D:</b> vl 1, 2, acompanyament (c.45-49) 5 c.	vl 1, 2; acompanyament (c.30-49) 20 c S (c. 30-43) 14 c.	<i>et oculi conspeturi conspeturi sunt (2) conspeturi conspeturi sunt</i>	
5è període 8 c. (c.50-57)	1r verset <i>Quem visurus sum</i>  2n verset <i>ego ipse</i>	<b>A:</b> S (c.50-57) 8 c. <b>A:</b> vl 1 (c.52-53) 2 c.	S; vl 1, 2; acompanyament (c. 50-57) 8 c.	<i>Quem visurus sum ego ipse Quem visurus sum ego ipse</i>	<b>III</b>
6è període 4 c. (c.58-61)	3r verset <i>et non alius</i>	<b>B:</b> S (c.50-57) 8 c	S; vl 1, 2; acompanyament (c. 58-61) 4 c.	<i>et non alius</i>	
7è període 16 c. (c.62-77)	4t verset <i>et oculi mei</i>  5è verset <i>conspeturi sunt</i>	<b>C:</b> S (c.62-77) 16 c. <b>D:</b> vl 1, 2, (c.67-68) <b>D:</b> acompanyament (c.68-70) <b>D:</b> vl 1, 2, (c.74-75) 2 c. <b>D:</b> acompanyament (c.75-77) 3 c.	S; vl 1, 2; acompanyament (c. 62-77) 16 c.	<i>et oculi mei (2) conspeturi sunt (2) et oculi mei conspeturi sunt (2)</i>	
8è període 7 c. (c.78-84)	5è verset <i>conspeturi sunt</i>	<b>D:</b> S (c.79-83) 6 c.	vl 1, 2; acompanyament (c.78-84) 7 c. S (c. 79-83) 6 c.	<i>conspeturi conspeturi sunt (2)</i>	

**Detall de les Seccions II i III del gràfic anterior per valorar l'exploració musical del text:**

<b>Secció II</b>		<b>Secció III</b>	
<i>Quem visurus sum ego ipse et non alius</i>	<i>et oculi conspecturi sunt</i>	<i>Quem visurus sum ego ipse et non alius</i>	<i>et oculi conspecturi sunt</i>
<i>Quan jo passaré la mirada en ell, i els meus ulls</i>	<b>El veuran sense parar</b>	<i>Quan jo passaré la mirada en ell, i els meus ulls</i>	<b>El veuran sense parar</b>
A 12 c.	B, C - 4+14 <b>18 c.</b>	A - 8 +4 12 c.	B, C, D - 4+16+6 <b>26 c.</b>

En relació al text es repeteix més vegades el text “*et oculi mei conspecturi sunt*” (i *els meus ulls el veuran sense parar*). És un text que reafirma la importància doctrinal del motet al reiterar aquesta frase (sobretot perquè es repeteix “sense parar”). No oblidem que es tracta d'un text que correspon a les matines de l'ofici de difunts, i que en aquesta versió polifònica indicada com a motet es pot interpretar durant una missa de difunts, a l'Ofertori o a la Comunió; per tant, remarca el text que significa “*una altra vida al costat de Déu*”, seguint la Resurrecció de Crist, base de la religió catòlica.

El compositor ha de transmetre un missatge d'esperança i aquesta obra segueix aquest objectiu.

Això suposa estructurar la composició en dos blocs, repetint el text amb els mateixos dissenys -A,B,C-. En la segona repetició, per finalitzar, afegeix el disseny D que ja s'ha sentit durant l'obra realitzat pels violins i l'acompanyament (c. 9-13, 20-23, 35-38, 40-43, 45-49, 67-68, 74-75, 79-83).

Amb el text *Quan jo passaré la mirada en ell i els meus ulls* fa un fragment de 3 versets més curt (12 c.), per tant simbolitza precisament la rapidesa d'una mirada. Respecte als 2 versets següents, amb el text *el veuran sense parar*, que són més llargs (18 c. en la Secció II i 26 c. en la Secció III). Hi ha en primer lloc la relació dels números 3 i 2, i amb el significat del text. Els tres primers versets es refereixen als humans de la terra. Són 3 versets (número diví) però es refereixen als humans (als quals es referiria el 2) i els 2 versets següents (2 número humà) és refereix a veure Déu (a qui correspondria el 3).

Per tant, el compositor relaciona perfectament la humanitat amb la divinitat que suposa aquest responsori de difunts, dona un presagi d'esperança a través dels simbolismes i s'adiu molt bé amb el seu destí litúrgic, l'Ofici de Difunts.

És una forma de compondre que utilitza els mateixos dissenys per un mateix temps, però al finalitzar introdueix un nou disseny que es reconeix perquè s'ha utilitzat durant l'obra per "omplir".

Utilitza uns procediments constructius almenys "eficaços" de cara a l'objectiu que l'autor s'autoimposa: davant d'una obra per a l'Ofici de Difunts, transmetre esperança.

### **Tonalitat**

Armadura: 2 bemolls - Si bemoll Major

És un motet que està compost amb una tonalitat molt definida: Si bemoll Major. L'acompanyament utilitza els graus de forma jeràrquicament tonal: I-IV-V-I i al final de la introducció i de les seccions amb l'enllaç: I-V o V-I. En les cadències utilitza els graus: IV-V-I. En els compassos 35-53 l'estructura tonal està en to de Sol menor.

Hi ha nombroses cadències, tan a final de període com a final de secció, la majoria amb l'estructura IV-V-I (c. 5-6, 11-12, 24-25, 37-38, 42-43, 47-48, 52-53, 69-70, 76-77) acabant la Secció I i la Secció II amb la nota Si bemoll i Sol (I grau de la tonalitat) respectivament. Només en la Secció III dues tenen l'estructura IV-V (c. 56-57) i del c. 80-81 que és la cadència final de l'obra que acaba amb la nota Fa (V grau).

Tot això té reminiscències i encara ens recorda el Sol dòric litúrgic amb bemoll.

### **Àmbit:**

Tiple Fa<sub>3</sub> – Sol<sub>4</sub> – 9<sup>a</sup>

Violí 1: Sol<sub>2</sub> – Re<sub>5</sub> – 19<sup>a</sup>

Violí 2: Si<sub>2</sub> – Sol<sub>4</sub> – 13<sup>a</sup>

Acompanyament: Fa<sub>1</sub> – Re<sub>3</sub> – 13<sup>a</sup>

En referència a l'àmbit de les veus és més reduït que l'extensió actualment considerada per la teoria com una extensió "normalitzada" de la veu de Tiple<sup>409</sup>, poc brillant per a un solista, el que potser vol dir que podia ser interpretat més fàcilment per les veus de Tiple que tenia la capella de música (homes o nens) i així no era necessari un solista pròpiament, sinó més aviat una part vocal a la qual en un determinat moment se li adjudicava un "solo".

---

<sup>409</sup> Es considera que la extensió "normal" de la veu de Tiple és de Do<sub>3</sub> a Do<sub>5</sub>. (No fa referència a un registre d'un cantant professional, sinó que es tracta, més aviat, d'una convenció establerta com a "bàsica").

Els dos violins tenen una funció diferent. El violí 1 té un àmbit més gran amb notes més agudes, una 19<sup>a</sup>, té un paper protagonista, amb un àmbit més important, fins i tot més important (i fins a cert punt) que la veu de Tiple, encara que la importància la té el Tiple perquè “diu” el text. El violí quasi permanentment dobla la melodia del Tiple, fins i tot en la introducció mostra el disseny A, que farà després el Tiple. El paper del violí 2 amb un àmbit més reduït, una 13<sup>a</sup>, fa un paper més secundari, propi d'acompanyar el violí 1, i en alguns compassos a la distància de 3<sup>a</sup> baixa.

El Tiple té una escriptura que imita l'escriptura instrumental del violí, encara que més reduïda en el seu àmbit. Per tant, en aquesta obra la part vocal intenta imitar la part instrumental.

L'acompanyament no porta xifrat, per tant pot ser interpretat per un instrument polifònic (orgue) o un instrument monòdic (violó, “bajón”, contrabaix, fagot), i per l'escriptura propera als violins podria ser un baix als violins. El paper de l'acompanyament general és rellevant, L'acompanyament fa el paper paral·lel al violí 2 i en alguns compassos fa el mateix disseny, a la seva tercera inferior, amb grups de 6 semicorxeres.

### **Context per a la seva interpretació pràctica o execució**

Malgrat que en la seva portada digui “motet”, el text d'aquesta obra religiosa correspon al verset del primer Responsori de l'Ofici de Difunts. Per tant, cal emmarcarlo, pel text, com a responsori que forma part de les matines de l'ofici de difunts<sup>410</sup> i que, per la seva forma de compondre's, segueix (més o menys) la tècnica de composició del motet.

Com a tal motet, possiblement podria utilitzar-se en altres contextos, fora específicament de Responsori de l'Ofici de Difunts, com a misses d'aniversari o altres festivitats: Tots Sants, Dia de Difunts...

Es tracta d'una successió de pregàries centrades a l'entorn de la idea de confiança en Déu i en el repòs etern.

Les matines o oració del matí de l'Ofici de Difunts estan formades per les parts que a continuació esmento:

---

<sup>410</sup> L'ofici de difunts és dels més antics, sembla que ja en el segle IX era recitat en les abadies i, posteriorment, va esdevenir un costum general en altres centres eclesiàstics i forma part del Llibre de les Hores.

	1r Nocturn	2n Nocturn	3t Nocturn
Invitatori <i>Regem cui omnia vivunt, venite Adoremus</i>	Antífona 1 <i>Dirige, Domine Deus meus</i> Salm 5 <i>Verba mea</i>	Antífona 1 <i>In loco pascuae</i> Salm 22 <i>Dominus regit me</i>	Antífona 1 <i>Complaceat tibi domine</i> Salm 39 <i>Exspectans expectavi Dominum</i>
Salm <i>Venite exsultemus Domino</i>	Antífona 2 <i>Convertere Domine</i> Salm 6 <i>Domine ne in furore tuo</i>	Antífona 2 <i>Delicta juventutis meae</i> Salm 24 <i>Ad te Domine</i>	Antífona 2 <i>Sana domine</i> Salm 40 <i>Beatus qui intelligit</i>
	Antífona 3 <i>Nequando rapiat</i> Salm 7 <i>Domine Deus meus</i>	Antífona 3 <i>Credo videre</i> Salm 26 <i>Dominus illuminatio mea</i>	Antífona 3 <i>Sitivit anima mea</i> Salm 41 <i>Quemadmodum desiderat</i>
	Lliçó I – Job 7 Responsori I <i>Credo quod Redemptor</i> Resposta: <b><i>Quem visurus sum ego ipse, et non alius, et oculi mei conspecturi sunt.</i></b>	Lliçó IV – Job 13 Responsori IV <i>Memento mei Deus</i>	Lliçó VII – Job 17 Responsori VII <i>Peccantem me</i>
	Lliçó II – Job 10 Responsori II <i>Qui Lazarum resuscitasti</i>	Lliçó V – Job 14 Responsori V <sup>411</sup> <i>He mihi! Domine</i> Verset: <i>Anima mea</i>	Lliçó VIII – Job 19 Responsori VIII <i>Domine secundum actum meum</i> Verset: <i>Amplius lava me Domine</i>
	Lliçó III – Job 10 Responsori III <i>Domine quando veneris</i> Verset: <i>Requiem aeternam</i>	Lliçó VI – Job 14 Responsori VI <i>Me recorderis</i> Verset: <i>Requiem aeternam</i>	Lliçó IX – Job 10 Responsori IX <sup>412</sup> <i>Libera me Domine</i>

El motet<sup>413</sup> s'utilitzava en l'Església catòlica durant l'Ofertori, en l'Elevació, en les processons i en altres cerimònies per a les quals la litúrgia no indicava un cant determinat.

Aquest motet, conjuntament amb l'obra corresponent al manuscrit 1016 (versió B), tots dos datats el 1785, i el manuscrit 644-4, datat el 1792, forma part de l'ofici de difunts.

### III.- RELACIÓ AMB LA MELODIA DE CANT PLA

<sup>411</sup> Aquest text es troba com a versió B del manuscrit 1016 d'aquesta tesi.

<sup>412</sup> Aquest text es troba en el manuscrit 644-4, de Caietà Mensa, d'aquesta tesi.

<sup>413</sup> El motet, com a forma musical coral, s'utilitza sobretot des del segle XIII a començament del segle XVI. El motet es construïa sobreposant dues, tres o quatre melodies diferents, sacres o profanes, essent una forma que va tenir una major llibertat contrapuntística que les altres formes de l'època. Cap al segle XV la forma motet es va definir com una peça de contrapunt coral amb text en llatí, que pel text no era ni del Propi ni de l'Ordinari de la missa.

Besp.  
8.

**C** Rédo \* quod Redemptor, mé- us vi- vit,  
 et in novis-simo dí- e de térra surrectú-  
 rus sum : \* Et in cárne mé- a vidé- bo Dé-  
 um Salva-tó- rem mé- um. Y. Quem vi-  
 súrus sum : égo ípse, et non á-li- us, et ócu-li  
 mé-i con- spectú-ri sunt. \* Et in cárne,

En relació amb la melodia gregoriana només podem trobar similituds, a més del text, a l'incipit musical que presenta un interval de quarta o de quinta amb la repetició de la segona nota, i res més.

gregoria

quem de- su- rus

Manus aut

c. 14-15

c. 50-51  
54-55

La melodia gregoriana està formada per dues seccions i la polifònica per tres, ja que ofereix una introducció instrumental. En referència als dissenys la gregoriana en fa un de diferent per cada verset i no en repeteix cap, en la versió polifònica en fa tres, repeteix el text dues vegades i n'afegeix un altre a manera de coda.

versió gregoriana	versió polifònica
-------------------	-------------------



-----	Secció I Instrumental A
Secció I A B	Secció II A,B,C
Secció II C D	Secció III A, B, C, D

Això vol dir que l'autor no segueix el patró gregorià en aquest cas, podent-se sentir molt més còmode en la seva musicalització, en aquest cas, també, a menra de reflexió en veu alta.

#### IV.- VALORACIÓ

Concretament aquest motet s'hauria pogut interpretar en algun dels moments de les misses de difunts o en altres cerimònies, ja que per la seva estructura vocal i instrumental -una sola veu i dos violins- seria relativament fàcil de tenir els músics adients, i per altra banda la tessitura del Tiple no era massa àmplia.

Al ser el motet una forma més lliure de la litúrgia que altres específicament concebudes per solemnitzar les funcions litúrgiques, i a l'estar datat el 1785, el compositor hauria ja utilitzat l'estructura tonal i amb la modulació Si bemoll major-Sol menor. Això dóna una major emotivitat al text.

És una obra d'una extensió no massa llarga, adient a la funció litúrgica que li correspon. Queda emmarcada com a verset del Primer Responsor del Primer Nocturn de l'Ofici de Difunt, per tant, al ser al començament de l'Ofici de Difunts tampoc podia ser massa extens, ja que quedaven diversos responsoris més per interpretar (fins a vuit més). No he pogut constatar altres motets semblants pel que es fa difícil tenir elements comparatius.

El compositor utilitza el text remarcant els versets que poden tenir una major importància doctrinal.

La veu queda reforçada amb el violí 1, en la majoria de l'obra, i el violí 2 i l'acompanyament fan un paper més secundari, per omplir. Això voldria donar a entendre el "valor" de solista -i per tant principal- que té el Tiple i el violí, que dóna a l'obra un sentit de pregària afirmativa vers Déu, que remarca la fe.

Per altra banda, la seva forma quasi sil·làbica fa que el text tingui una major claredat i sigui més fàcil d'entendre i, a la vegada, també es fa menys llarg, ja que com

he dit abans, correspondria al primer responsori (del grup de nou que té les matines). I remarca el text repetint-lo dues vegades sense (torna a repetir-se el número 2 com a humà, ja que són els humans els que s'adrecen a l'Altíssim) i en cada una d'aquestes vegades hi ha la repetició de paraules, remarcant d'una manera més important les que tenen una major importància de fe.

Quan el compositor rep l'encàrrec de compondre aquesta obra ha de donar un missatge d'esperança, i això és fonamental. Per tant, es planteja com amb pocs elements remarcà el text *conspecturi sunt* "sense parar" i durant l'obra l'emmarca amb el disseny D que apareix durant l'obra. Al final de l'obra el *tutti* marca precisament el text amb el disseny D.

El compositor elegeix utilitzar només dos violins i acompanyament amb una veu de Tiple per donar una visió intimista, però donant força al text. "Una" sola veu que canta en primera persona i els fidels s'impliquen precisament a través del que canta. És per tant una obra eficaç en la seva funcionalitat, ja que transmet un missatge de forma individualitzada (el que canta) i auditivament arriba i implica tots els oients.

**6.- Seqüència *STABAT MATER*, a duo de Contralt i Baix amb violins [trompes] i baix, 1786, Anònim. E: MAN, Ms. 1022.**

I.- PORTADA



DESCRIPCIÓ DEL MANUSCRIT MUSICAL

El manuscrit no indica el nom de l'autor<sup>414</sup>.

Aquest manuscrit musical es conserva en papers solts. Les partitelles són les següents: Contralt, Baix, violí 1r, violí 2n, trompa 1<sup>a</sup>, trompa 2<sup>a</sup>, i acompanyament<sup>415</sup>,

<sup>414</sup> Cal dir, però, que en aquest any 1786 el mestre de Capella de la Seu era Joan Petzi, que ho fou del 1763 al 1809, data de la seva mort.

<sup>415</sup> Segons les abreviatures del RISM: 2 V (S, B); vl 1, 2; cor 1, 2, b; acompanyament.

amb el text en llatí; i també la partícula del Tiple 1r i Tiple 2n amb el text en castellà incomplet. Totes les partícules tenen l' anotació: "Seu Manresa Ms 525", en llapis<sup>416</sup>.

Té onze fulls:

. 1 full doble (plec) amb la portada i al darrere la partícula de l'acompanyament *-Acomp<sup>to</sup> á Duo*. Les seves mides són 21,5 cm x 31 cm. Consta de sis pentagrames dels quals quatre estan escrits. En compàs de 3/4 i en clau de Fa en 4<sup>a</sup> línia. Té la marca de paper que indico a l' apartat corresponent.

. 1 full doble i 1 full senzill amb la partícula del Contralt *-Contralto a Duo-*, formant les pàgines 1, 2 i 3. Les seves mides són 21,5 cm x 31 cm. Consta d'un pentagrama a cada pàgina i a sota hi ha el text numerat amb set versets i un verset final sense numerar que corresponen als 14 de la versió gregoriana, ja que en aquest manuscrit la numeració és correlativa per a cada dos versets. En compàs de 3/4 i en clau de Do en 1<sup>a</sup> línia. Té marca de paper que indico a l' apartat corresponent.

. 1 full doble i 1 full senzill amb la partícula del Baix *-Baxo á Duo*. Les seves mides són 21,5 cm x 31 cm i 21,5 cm x 31 cm, respectivament. Consta d'un pentagrama a cada pàgina i a sota hi ha el text ordenat amb set versets i un verset final sense numerar que corresponen als 14 de la versió gregoriana, ja que en aquest manuscrit la numeració és correlativa per a cada dos versets. En compàs de 3/4 i en clau de Fa en 4<sup>a</sup> línia. Té marca de paper que indico a l' apartat corresponent.

. 1 full doble (plec) amb la partícula del violí 1r *-Violin P<sup>ro</sup>*. Les seves mides són 21,5 cm x 31 cm. Consta de sis pentagrames dels quals quatre estan escrits. En compàs de 3/4 i en clau de Sol en 2<sup>a</sup> línia. Té marca de paper que indico a l' apartat corresponent.

. 1 full doble (plec) amb la partícula del violí 2n *-Violin 2<sup>do</sup>*. Les seves mides són 21,5 cm x 31 cm. Consta de sis pentagrames dels quals quatre estan escrits. Els compassos 7 i 8 estan ratllats i escrits en el pentagrama cinquè. En compàs de 3/4 i en clau de Sol en 2<sup>a</sup> línia. Té marca de paper que indico a l' apartat corresponent.

. 1 full senzill amb la partícula de la trompa 1<sup>a</sup> *-Trompa 1<sup>ra</sup> al Estabat en ela fa*. Les seves mides són 20,6 cm x 14,8 cm. Consta de vuit pentagrames dels quals tres estan escrits. En compàs de 3/4 i en clau de Sol en 2<sup>a</sup> línia. No té marca de paper.

. 1 full amb la partícula de la trompa 2<sup>a</sup> *-Trompa 2<sup>da</sup> al Estabat en ela fa*. Les seves mides són 15 cm x 20,8 cm. Consta de vuit pentagrames dels quals tres estan escrits. En compàs de 3/4 i en clau de Sol en 2<sup>a</sup> línia. No té marca de paper.

. 1 full doble (plec) amb la partícula Tiple 1r *-Tiple 1<sup>ro</sup> á Duo*. Les seves mides són 21,5 cm x 31 cm. Consta de tres pentagrames i cada pentagrama porta a sota el text en castellà de quatre versets de l' Stabat Mater. En compàs de 3/4 i en clau de Do en 1<sup>a</sup> línia. Té la marca de paper que indico a l' apartat corresponent.

. 1 full doble (plec) amb la partícula Tiple 2n *-Tiple 2<sup>do</sup> a Duo*. Les seves mides són 21,5 cm x 31 cm. Consta de tres pentagrames i cada pentagrama porta a sota el text en castellà de cinc versets de l' Stabat Mater. En compàs 3/4 i en clau de Do en 1<sup>a</sup> línia. Té la marca de paper que indico a l' apartat corresponent.

---

<sup>416</sup> Que correspon a la signatura provisional indicada en la catalogació de Josep M. Vilar.

## TRANSCRIPCIÓ DEL MANUSCRIT MUSICAL

### Part instrumental i vocal<sup>417</sup>

La veu de Contralt està escrita en clau de Do en 3a línia en el manuscrit i l'he transportat a clau de Sol en 2a línia.

He unificat les notes d'ornamentació, tot i que en el manuscrit no estan escrites de la mateixa forma, ja sigui com a "apoiatura" o com a mordent. Com a exemple, els compassos 11, 12 i 13 de la partícula de Contralt, que es poden comparar amb els mateixos compassos de la partícula del Baix.

*Contralto a Duo*  
*Largo*  
Sta... bat Ma... rex Sta bat Ma  
1 | cu... jus A... nimam cu... jus a ri  
O... quam tis... tis - O quam tis  
2 | Ave ma re... bat, que ma re

*Basso a Duo*  
*Largo*  
Sta... bat Ma... rex, Sta... bat Ma...  
1 | cu... jus A... ni ma, cu... jus a ri  
O... quam tis... tis, O... quam tis  
2 | Ave ma re... bat, que ma re  
A... est ho mo, qui est ho...

Cal indicar que també hi ha un joc de partícules, alternatiu a les partícules de Contralt i Baix, indicades com a Tiple 1º i Tiple 2º, escrites amb clau de Do en 1a línia, amb el text en castellà de quatre versets. No les he transcrit en aquest treball, ja

<sup>417</sup> Indicaré en aquest apartat les qüestions específiques de la transcripció d'aquest manuscrit, ja que les de caire general estan indicades en l'apartat "comentari de les fonts i criteris d'edició".

que la melodia es correspon exactament a les transcrites. Així la veu de Tiple 1º i Tiple 2º corresponen a les veus de Contralt i Baix, respectivament.

*Tiple 1º a Duo.*  
*Largo*

1ª - Es ta va la Ma dre,  
 2ª - A su ... Al - - ma,

*Tiple 2º a Duo.*  
*Largo*

1ª - ... Es ta va la Ma dre, es  
 2ª - ... A su Al - - ma A

He unificat els criteris de les anotaciones de dinàmica, ja que segons la partícula s'indica indistintament *P*, *Pº* o *Piano*. Com a exemple, el compàs 2 de la partícula del violí 1r i la de l'acompanyament.

*Acompº a Duo.*  
*Largo*

En referència a les trompes (que no s'anoten a la portada del manuscrit), les he transcrit com a l'original, sense transportar.

*Trompa 1ª al Estabat*  
*en do fa Largo*

Handwritten musical notation for the first trumpet part. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Largo'. The second staff continues the melody and includes a dynamic marking of 'Piano' and the number '17' above the staff. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

*Loepp se repite al principio*

*Trompa 2ª al Estabat*  
*en do fa Largo*

Handwritten musical notation for the second trumpet part. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Largo'. The second staff continues the melody and includes a dynamic marking of 'Piano' and the number '17' above the staff. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

*Loepp se repite al principio hasta acabar*

## II.- ANÀLISI TEXTUAL

En referència al text, he indicat el que figura en el manuscrit. Els versets estan anotats amb una numeració que agrupa dues estrofes o coples (veure els exemples del Contralt i del Baix que ja em vist a l'apartat de la transcripció del manuscrit). El text consta de 20 estrofes de 3 versets cada una, que s'enumeren en el nostre manuscrit únicament cada dues estrofes, o sigui, cada sis versets.

Per seguir la correcta anotació del text d'aquest Stabat Mater he utilitzat com a referència el *Missale Romanum*<sup>418</sup>.

La relació de les estrofes indicades en el manuscrit, a més, és incompleta si la comparem amb el text que figura en el *Missale Romanum*, tenint en compte que es tracta de la *Feria VI post Dominicam Passionis. In Festo Septem Dolorum B.M.V.* En el manuscrit hi falten les que es correspondrien amb els números del 15 al 19, ja que de l'estrofa 14 passa a la 20.

Així observo que els catorze primers versets del *Missale Romanum* queden indicats com a set, ja que els numera de dos en dos, i, a continuació, hi afegeix sense numerar el verset que correspondria al número 20, si el comparem amb el text del *Missale Romanum*.

El text del manuscrit original i el que està indicat (normalitzat) en l'edició musical són els següents, a més de la seva traducció al català:

Manuscrit	Edició musical	Traducció <sup>419</sup>
1 Stabat Mater dolorosa Juxta crucem lacrimosa Dum pendebat Filius Cujus animam gementem Contristatam et dolentem, Pertransivit gladius	1 [1] Stabat Mater dolorosa Juxta crucem lacrimosa, Dum pendebat Filius. [2] Cujus animam gementem, Contristatam et dolentem, Pertransivit gladius.	Prop de la creu dolorosa Maria estava i plorosa, veient el seu Fill clavat. Ah! Gemegosa tenia pel glavi de profecia el seu cor atravesat.
2 O quam tristis et afflicta Fruit illa benedicta Mater unigeniti Quae maerebat et dolebat et tremebat cum videbat nati poenas incliti	2 [3] O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta Mater Unigeniti! [4] Quae maerebat et dolebat, Pia mater, dum videbat Nati poenas inclyti.	Oh! Que trista i afligida fou Maria, l'escollida per mare del Redemptor ¡Com s'entristia i plorava quan, compassiva, mirava son Fill en tan gran dolor!.
3 Quis es homo qui non fleret Christi Matre si videret In tanto supplicio Quis non possset contristari Piam Matrem contemplari Dolentem cum filio	3 [5] Quis est homo, qui non fleret, Matrem Christi si videret In tanto supplicio? [6] Quis non posset contristari, Christi matrem contemplari Dolentem cum Filio ?	¿Quin home no ploraria de veure patir Maria en suplici tan mortal? ¿Qui no ploraria encara veient el Fill i la Mare sofrint un dolor igual?
4 Pro peccatis sua gentis Vidit Jesum in tormentis	4 [7] Pro peccatis siae gentis Vidit Jesum in tormentis,	Pel pecats d'un poble ingrati veié Jesús turmentat

<sup>418</sup> Per al text he emprat el *Missale Romanum*. Ratisbonae, Neo Eboraci et Cincinnatii, Sumptibus, Chartis et Typis Friderici Pustet, S.Sedis Apost. Et Sacr. Rit. Congr. Typographi, 1890, pp. 394-395. Per a la música, el manual *Liber Usualis Missae et Officii*. Tornaci, Desclée & Socii, 1931, pp.1439-1442.

<sup>419</sup> Seqüència de la Mare de Déu dels Dolors (Divendres de Passió). Veure: *Missal Romà complet i devocionari*. Barcelona, Balmes, 1957. pp.192-193. [incomplet]

<sup>420</sup> Les estrofes que corresponen a aquesta numeració: 15, 16, 17 i 18 i 19, no són en el manuscrit original, per tant no les indico en la meva edició musical.



Et flagellis subditum Vidit suum dulceni natum Morientem desolatum Dum emisit spiritum	Et flagellis subditum. [8] Vidit suum dulceni natum Moriendo desolatum, Dum emisit spiritum.	sota els assots i en menyspreu. Va veure el seu Fill molt car per nosaltres expirar abandonat en la creu.
5 Eia Mater fons amoris Me sentire vim doloris Fac ut tecum lugeam Fac ut ardeat cor meum In amando Christum Deum Ut sibi complaceam	5 [9] Eja mater, fons amoris, Me sentire vim doloris Fac, ut tecum lugeam. [10] Fac ut ardeat cor meum In amando Christum Deum, Ut sibi complaceam.	O font d'amor, Mare meva, feu que senti jo sens treva el dolor que us afligí. Que estigui encès el cor meu de tal amor envers Déu que a Ell sol desitgi servir.
6 Santa Mater istud agas Crucifixi fige plagas Cordi meo valide Tui nati vulnerati, Tam dignati pro me pati Penas mecum divide	6 [11] Sancta mater, istud agas, Crucifixi fige plagas Cordi meo valide. [12] Tui nati vulnerati, Tam dignati pro me pati, Pœnas mecum divide.	Feu, o Mare, que imprimides tingui en el cor les ferides de Jesús crucificat. Que senti amb vós els dolors que patí pels pecadors el vostre Fill ben amat.
7 Fac me vere te cum flere Crucifixo condolere Donec ego vixero Juxta crucem tecum stare, Teli ben ter sociare In planctu desidero	7 [13] Fac me tecum pie flere, Crucifixo condolere, Donec ego vixero. [14] Juxta crucem tecum stare, Et me tibi sociare In planctu desidero.	Que el vostre plor m'estremeixi i a Jesucrist compadeixi per sempre mentre viuré. Prop de la creu vull estar i en el vostre desempar plorant m'associaré.
[sense numerar] Quando corpus morietur Fac ut anime donetur Paradisi gloria Amen.	[15, 16] [17, 18] [19] <sup>420</sup> Sense numerar [20] Quando corpus morietur, Fac ut animae donetur Paradisi gloria. Amen.	Separada ja del cos l'ànima, deu-li repòs en la glòria eternal. Així sia.

La numeració que indico en la columna anotada a l'esquerra és la que està anotada al manuscrit. En la columna de la dreta, que fa referència a la meva edició musical, hi he anotat el mateix número que correspon al manuscrit, però entre claudàtors la numeració de les estrofes segons el text oficial, per tant queden clarament indicades les dues estrofes.

Les estrofes que corresponen, segons el text oficial, a la numeració: 15, 16, 17 i 19, no estàn indicades en el manuscrit original, per això tampoc les anoto a la meva edició musical.

D'això es dedueix que al faltar aquestes estrofes, no totes es cantarien amb la mateixa música. La melodia de l'estrofa 1 es cantaria amb la 3, 5, 7, 9, 11, 13, i

possiblement (?) amb la número 20. I la melodia de l'estrofa 2 es cantaria amb la 4, 6, 8, 10, 12, 14 i possiblement (?) amb l'Amen.

A partir d'ara en endavant, si no indico el contrari, em referiré al text segons la meva edició musical.

Com ja he dit, també hi ha en el manuscrit dues partícels que corresponen al Tiple 1r i al Tiple 2n amb el text en llengua castellana<sup>421</sup>. El Tiple 1r té anotades i numerades 4 estrofes, i el Tiple 2n té anotades i numerades 5 estrofes; de les quals les tres primeres són iguals, la quarta té un text diferent entre el Tiple 1r i el Tiple 2n, i la 5<sup>a</sup> estrofa només està indicada en el Tiple 2n. Això pot donar lloc a pensar que va quedar el manuscrit a mig fer.

El text en versió castellana per a les dues veus és el següent<sup>422</sup>:

Tiple 1r	Tiple 2n
1 Estava la Madre, dolorosa cerca la cruz llorosa, pendiendo de ella Jesús	1 Estava la Madre, dolorosa cerca la cruz llorosa, pendiendo de ella Jesús
2 A su alma atormentava herida y traspasava, la espada de dolor.	2 A su alma atormentava herida y traspasava, la espada de dolor.
3 O quan triste y afligida fue aquella bendecida Madre del Hijo de Dios	3 O quan triste y afligida fue aquella bendecida Madre del Hijo de Dios
4 Quando en la cruz mirava y de ver no se afligies sea la Madre en tal dolor.	4 Quando en la cruz mirava y tan de cerca reparava las penas del Redentor.
	5 Quien hay que no se entristesse y de ver no se afligesse a la Madre en tal Dolor.

## ANÀLISI FORMAL

### Estructura de conjunt

Compàs: ternari

Compassos totals de l'obra: 30 – total de la interpretació: 480 compassos

<sup>421</sup> No queda reflectit en la meva edició musical.

<sup>422</sup> Realitzo una reconstrucció sense normalitzar, tal com està escrit en el manuscrit.

<b>Secció I</b>	<b>Secció II</b>			<b>Secció III</b>	
1r període 9 c.	2n període 3 c.	3r període 4 c.	4t període 4 c.	5è període 4 c.	6è període 6 c.
Introducció A	B	C	D	E	F
Introducció 9 c.	B, C, D 11 c.			E, F 10 c.	
30 compassos					

És una obra de tres seccions. La Secció I comprèn una introducció instrumental i les seccions II i III són vocal-instrumental, amb un total de 30 compassos; per tant una composició és curta, breu, pero cal tenir en compte la repetició de totes les estrofes.

La Secció I consta d'un període, la Secció II està formada per tres períodes (11 c.) i la Secció III per dos períodes (10 c.).

En referència als dissenys musicals són tots diferents. La introducció té el disseny A i tenen disseny diferent per cantar cada un dels tres versets de cada estrofa (B, C, D, E, F).

Els períodes vocals fan dos blocs que ofereixen la relació de tres parts i dues parts, amb quasi els mateixos compassos (11 c. i 10 c.)

<b>Secció II</b>			<b>Secció III</b>	
2n període 3 c.	3r període 4 c.	4t període 4 c.	5è període 4 c.	6è període 6 c.
1r verset incomplet	1r verset complet	2n verset	2n verset	3r verset
B	C	D	E	F
11 c.			10 c.	

Les Secció II i la III fan dos blocs. El primer bloc format pels períodes 2, 3 i 4, canta els dos primers versets de l'estrofa 1 i 2, tenint en compte que el primer verset es canta incomplet (en el 2n període) i complet (en el 3r període) i el 2 verset.

El segon bloc canta també dos versets (2 i 3). Per tant cada estrofa repetirà el segon verset. Cal remarcar aquesta relació dels números 3-2 que es reitera en la forma de compondre aquesta obra.

És una obra equilibrada perquè les dues seccions vocals quasi tenen els mateixos compassos (11 c. i 10 c.). I fins i tot tota l'obra està equilibrada

Secció I	Secció II	Secció III
Instrumental	vocal	vocal
9 c.	11 c.	10 c.

L'obra es repeteix a cada dues estrofes, de manera que el compositor adopta l'alternança de la part instrumental amb la part vocal, per tal de no fer massa reiteratiu el cant de les vint estrofes, encara que al text d'aquest manuscrit només hi figuren 15 estrofes, de la 1 a la 14 i la 20, segons el text oficial que he esmentat.

Així, la primera introducció instrumental, amb les successives repeticions es converteix a la pràctica, en un passatge instrumental d'enllaç entre les estrofes.

Per una banda, amb la repetició de la introducció entre estrofa i estrofa el compositor dóna descans a les veus i per altra banda fa mantenir l'interès dels fidels que escolten. Segueix en certa manera la pràctica italiana del "ritornello" o les peces "da capo".

Aquest interès també es manté gràcies a què utilitza sis dissenys diferents (veure taula al començament d'aquest apartat), un per al passatge instrumental, amb el disseny A, i apareixen els dissenys B, C, D, E i F per versets de l'estrofa (un de diferent per a cada període). Pel que fa al disseny A, instrumental, cal remarcar la melodia dels violins, format per 3 c. + 3 c. + 3 c., sent els dos primers iguals, però sent el segon a una 2<sup>a</sup> descendent, i el tercer, diferent.

El primer verset del text utilitza els dissenys B (per a "*Stabat Mater*") i el disseny C per a tot el verset sencer (és a dir, per a "*Stabat Mater dolorosa*"). El segon verset (per a "*Juxta crucem lacrimosa*") utilitza el disseny D, i és repetit amb el disseny E, i el tercer verset utilitza el disseny F (per a "*dum pendebat Filius*"). Això vol dir que utilitza 2 dissenys per al primer i per al segon verset i només un disseny per al tercer verset.

1r verset: disseny B i C	2n verset: disseny D i E	3r verset: disseny F
-----------------------------	-----------------------------	-------------------------

## Per seccions

<b>Secció I</b> 1r període - 9 c. (c.1-9) <b>disseny A:</b> Introducció vl 1, 2; cor 1, 2; acompanyament	<b>Secció II</b> 2n període - 3 c. (c.10-12) <b>disseny B:</b> A, B; vl 1, 2; acompanyament text: <i>Stabat Mater</i> (1ª part del 1r verset)
3r període - 4 c. (c.13-16) <b>disseny C</b> A, B; vl 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.13) A, B; vl 1, 2, acompanyament (c.14-16) text: <i>Stabat Mater dolorosa</i> (1r verset complet)	4t període 4 c. (c.17-20) <b>disseny D</b> A, B; vl 1, 2; acompanyament text: <i>juxta crucem lacrimosa</i> (2n verset)
<b>Secció III</b> 5è període - 4 c. (c.21-24) <b>disseny E</b> A, B; vl 1, 2; acompanyament text: <i>juxta crucem lacrimosa</i> (2n verset)	6è període - 6 c. (c.25-30) <b>disseny F</b> A, B; vl 1, 2; acompanyament text: <i>dum pendebat Filius</i> (3r verset)

## Estructura vocal i instrumental

Cor 1	
Cor 2	
vl 1	
vl 2	
A	
B	
acomp.	

És una obra a dues veus (A, B), amb violins, trompes i acompanyament.

La introducció instrumental (trompes, violins i acompanyament) fa, també, de passatge instrumental entre estrofa i estrofa, i el text que es repeteix seguint les diferents estrofes (Seccions I i II).

L'acompanyament reitera insistentment les notes Mi bemoll-Si bemoll-Mi bemoll.

Passatge instrumental	3 versets	Passatge instrumental	3 versets	Passatge instrumental	3 versets	fins arribar a les 20 estrofes <sup>423</sup> .....
9 c.	21 c.	9 c.	21 c.	9 c.	21 c.	

Els dos violins i l'acompanyament es mantenen durant tota l'obra (el "trio barroc"), afegint les dues veus i les dues trompes. És una construcció on els violins i l'acompanyament formen la "carcassa" de l'obra. Les veus sembla que són les més importants pel text -i ho són precisament pel text-, però en realitat l'obra sense les veus funcionaria. Per tant les veus i les trompes són les parts afegides.

Els violins i l'acompanyament es mantenen durant tota l'obra; les trompes hi són presents només en el passatge instrumental; i les veus de Contralt i Baix fan els diferents temes paral·lelament o simultàniament, del c. 10-30, i van repetint les estrofes des del principi (passatge instrumental) fins a l'acabament de totes les estrofes.

La funció dels violins és la de doblar les dues veus, quasi tota l'obra. El violí primer fa la melodia del Contralt, i el violí segon fa la melodia del Baix, però que també s'intercanvien i és el violí primer que dobla el Baix i el violí segon dobla el Contralt; i en altres compassos no doblen i fan una mateixa melodia a la tercera o a la sexta.

La funció de les trompes és merament per reforzar, per omplir; dóna sonoritat continguda a través de les notes llargues. Les trompes apareixen a la introducció i en el compàs que repeteix el primer verset, quan comença el tema B, segurament com a recurs emfàtic (en el cas del primer verset reafirma la paraula "Stabat"). L'esquema mostra que les trompes, amb les notes Mi b, Si b, Fa, Si b (c.1-6) amb notes llargues (blanques amb puntet), amb Sol, Fa i Mi b (c. 8-9) durant el passatge instrumental, i amb un Si b totes dues en el c.13. No fan la seva escriptura idiomàtica, sinó que fan un paper de reforç tímbric i/o rítmic en uns compassos concrets (la introducció) i acaben quasi d'una forma brusca, no apareixen després durant l'obra. Per la seva estructura podria executar-se perfectament sense les trompes, segurament en funció de si en aquell moment la formació de la capella així ho feia possible.

L'acompanyament, sense xifrat, és més monòdic que polifònic, sembla escrit per a un violó, un fagot o un contrabaix.

L'únic *tutti* de l'obra és troba precisament en el c. 13 quan comença el disseny C amb el primer verset sencer.

<sup>423</sup> Cal tenir en compte, però, que les estrofes números 15, 16, 17, 18 i 19 no estan indicades en el manuscrit, per tant és repetirà 15

### Estructura global amb text

Compassos	Text	Disseny	Veus i instruments	Explotació musical del text	Secció
1r període introducció 9 c. (c.1-9)		A	vl 1, 2; cor 1, 2; acompanyament		I
2n període 3 c. (c.10-12)	(1 <sup>a</sup> part del 1r verset) <i>Stabat Mater</i>	B	A, B; vl 1, 2; acompanyament	<i>Stabat Mater</i>	II
3r període 4 c. (c.13-16)	(1r verset complet) <i>Stabat Mater dolorosa</i>	C	A, B; vl 1, 2; acompanyament	<i>Stabat Mater dolorosa</i>	
4t període 4 c. (c.17-20)	(2n verset) <i>juxta crucem lacrimosa</i>	D	A, B; vl 1, 2; acompanyament	<i>juxta crucem lacrimosa</i>	
5è període 4 c. (c.21-24)	(2n verset) <i>juxta crucem lacrimosa</i>	E	A, B; vl 1, 2; acompanyament	<i>juxta crucem lacrimosa</i>	III
6è període 6 c. (c.25-30)	(3r verset) <i>dum pendebat Filius</i>	F	A, B; vl 1, 2; acompanyament	<i>dum pendebat Filius (2)</i>	

El compositor remarca el text fent unes repeticions: repeteix el primer verset, que es canta dues vegades: la primera solament la primera part, i la segona el verset complet, segurament per remarcar les primeres paraules de cada estrofa, i també repeteix l'última paraula del tercer verset.

En el cas de la primera estrofa, el text *Stabat Mater* (*estava la Mare*) i *Stabat Mater dolorosa* (*estava la Mare dolorosa*) es repeteix dues vegades i en dissenys diferents (B i C). Aquesta repetició és emfàtica, per remarcar el text. La segona vegada amb el verset sencer i en el primer compàs hi ha l'únic *tutti* de l'obra.

Succeeix el mateix amb el text *juxta crucem lacrimosa* (*prop de la creu, plorosa*) que es repeteix dues vegades i amb dissenys diferents (D, E), i amb el text *dum pendebat Filius* (*veient el seu Fill clavat*), repeteix dues vegades la paraula *Filius*, que dóna força a l'última paraula de cada últim verset. Per tant, és quasi la repetició de cada verset.

Aquest reforçament de paraules (com “dolorosa”) prepara l'estat animic per a les celebracions corresponents (per exemple de cara a la Setmana Santa).

Com ja he dit, sembla una composició curta perquè només té 30 compassos, però al repetir-la durant les quinze estrofes o coples de que consta tota l'obra (i només consten quinze estrofes en el manuscrit, de les vint que té el text oficial), i cada estrofa és de tres versets, podem dir que estem parlant d'una obra de 480 compassos. Per tant es pot considerar extensa en la seva totalitat d'interpretació o execució pràctica.

1 <sup>a</sup> estrofa	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>	7 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>	9 <sup>a</sup>	10 <sup>a</sup>	11 <sup>a</sup>	12	13 <sup>a</sup>	14 <sup>a</sup>	20 <sup>a</sup> 424	Amen <sup>425</sup>
9+21= 30 c.	30 c.	30 c.	30 c.	30 c.	30 c.	30 c.	30 c.	30 c.	30 c.	30 c.	30 c.	30 c.	30 c.	30 c.	30 c.
480 c.															

D'aquest total de 480 compassos, 336 c. són vocals (70%) i 54 c. són instrumentals (30%). Amb aquestes repeticions, el compositor aconseguiria que els fidels s'apreguessin la "melodia" i la recordessin. Per tant, la tècnica d'utilitza aquesta construcció és, també, per "popularitzar" la melodia.

### Tonalitat

Armadura: 3 bemolls – Mi bemoll Major

Harmònicament té una distribució jeràrquica tonal I-IV-V-I que es troba en tota l'obra.

Tota l'obra té els tres bemolls, excepte al c. 19 i 23 que hi ha el La becaire, més que per un canvi d'alteració, sembla que es tracta de mantenir el dibuix de terceres menors que fan les veus Contralt i Baix i els violins 1 i 2 (que es doblen).

Amb l'anotació o no del tercer bemoll s'observen encara reminiscències del cant pla; tonalitat trista per ambientar als fidels cap al significat conceptual del text.

### Àmbit

Contralt: Si<sub>2</sub> – Si<sub>3</sub> – 8<sup>a</sup>

Baix: Si<sub>1</sub> – Re<sub>3</sub> – 10<sup>a</sup>

violí 1: Mi<sub>3</sub> – Si<sub>4</sub> – 12<sup>a</sup>

violí 2: Si<sub>2</sub> – Si<sub>4</sub> – 15<sup>a</sup>

trompa 1: Fa<sub>3</sub> – Fa<sub>4</sub> – 8<sup>a</sup>

trompa 2: Re<sub>3</sub> – Si<sub>3</sub> – 6<sup>a</sup>

acompanyament: Mi bemoll<sub>1</sub> – Si bemoll<sub>2</sub> – 12<sup>a</sup>

En referència a l'àmbit de les veus -Contralt i Baix-, tenen una extensió reduïda<sup>426</sup>, el que voldria dir que seria més fàcil de cantar, si tenim en compte aquesta característica. El Baix té una amplitud més gran (10<sup>a</sup>) que el Contralt (8<sup>a</sup>).

<sup>424</sup> He deixat d'anotar les estrofes 15, 16, 17, 18 i 19 perquè no figuren en el manuscrit.

<sup>425</sup> Anoto l'"Amen" com estrofa, indicant com a hipòtesi que deurien cantar-lo com si fos una estrofa, ja que segons el manuscrit no hi ha indicada cap altre melodia.

<sup>426</sup> Actualment es considera "extensió normal" de les veus de Contralt: de Fa<sub>2</sub> – Fa<sub>4</sub> i de Baix: Mi<sub>1</sub> – Mi<sub>3</sub>.



Pel que fa als violins, generalment, el violí 2 fa la melodia paral·lelament al violí 1 a una tercera descendent. Per l'àmbit el violí segon té un paper més important (15<sup>a</sup>) que el violí primer (12<sup>a</sup>). La diferència d'àmbit ve donada per la nota més greu (fins al Si<sub>2</sub>) del segon violí.

Les trompes s'utilitzen només en la introducció, amb notes llargues. La trompa primera fa un àmbit més gran (8<sup>a</sup>), mentre que la trompa segona només fa una sexta. El paper de les dues trompes és de reforç a la introducció instrumental de l'obra (en els 9 primers compassos). En el c. 13 també fa una blanca amb puntet.

L'acompanyament té un àmbit reduït, no arriba a les dues octaves. No té xifrat i per la seva escriptura podria tractar-se d'un baix als violins, interpretat per un instrument monòdic, com el baxí, fagot o contrabaix, o per un instrument polifònic, l'orgue.

#### **Context per a la seva interpretació pràctica o execució**

L'*Stabat Mater* és un text sagrat que reflecteix el dolor i la compassió d'una mare al veure morir el seu fill enmig de grans sofriments. El text, que s'atribueix a Jacopone da Todi (\*1230; †1306), franciscà italià, consta de 20 estrofes de tres versets cada una.

La festa de la Verge Maria en commemoració de la participació dolorosíssima que tingué en la passió i mort del seu Fill Jesús, fou instituïda pel papa Benet XIII (\*1649; †1730) en el 1727, recollint la tradició devota dels cristians que s'estengué per tota l'Església, i fixada el dia 15 de setembre.

La seqüència *Stabat Mater* es pot interpretar en dues celebracions: el Divendres de Passió, que se celebra la festa de la Mare de Déu dels Dolors, i el 15 de setembre, festa dels Dolors gloriosos de la Mare de Déu, que el Papa Pius VII (\*1740; †1829) va estendre per tot el món, i que s'escau l'endemà de la festa de l'Exaltació de la Santa Creu.

Si tenim en compte precisament aquesta data de 1727, no es d'estranyar que precisament a la segona meitat del segle XVIII, els compositors, motivats per la institució de la festa, haguessin compost *Stabat Mater*<sup>427</sup>.

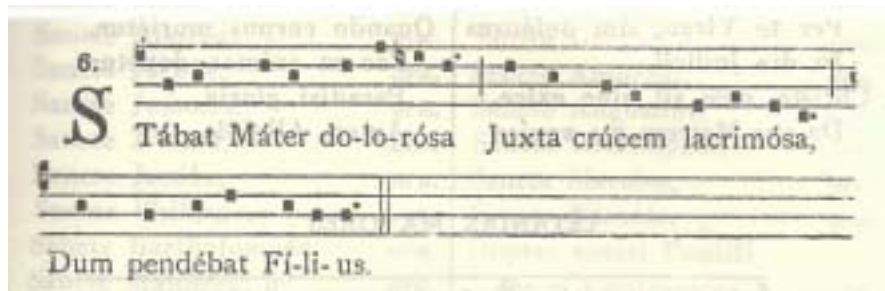
En aquesta tesi incloc dues partitures amb l'*Stabat Mater*, aquest manuscrit número 1022, datat el 1786, d'autor anònim, i el manuscrit número 641 de Caietà Mensa, datat el 1788.

### III.- RELACIÓ AMB LA MELODIA DE CANT PLA

Hi ha dues melodies de cant pla amb l'*Stabat Mater*.

Una partitura correspon a una versió més popular<sup>428</sup>, amb una melodia podríem dir "més fàcil" de recordar per que té tres dissenys A-B-C, que corresponen un a cada verset i que es repeteixen per les vint estrofes.

L'estructura seria: a,b,c :|| seguint la melodia següent:



La segona partitura gregoriana correspon a la Seqüència de la Festa dels Dolors gloriosos de Maria (que se celebra el dia 15 de setembre)<sup>429</sup>. Aquesta partitura és més llarga quant al nombre de seccions, ja que cada estrofa fa una melodia diferent que repeteix en la següent, és com si agrupés dues estrofes per fer dues vegades la mateixa melodia.

<sup>427</sup> L'*Stabat Mater* és una composició de devoció mariana que ha estat musicada per diferents compositors internacionals: en aquest mateix període, en van compondre Luigi Boccherini (\*1743;†1805), Domenico Scarlatti (\*1685;†1757), Joseph Haydn (\*1732;†1809), Giovanni Pergolesi (\*1710;†1736), entre d'altres.

<sup>428</sup> Extreta de *Liber Chori*. Barcelona, Herder, 1962, pp.799-800.

<sup>429</sup> *Liber Usualis Missae et Officii*. Tornaci, Desclée & Socii, 1931, pp.1439-1442.

L'estructura seria: a,b,c / a,b,c; d,e,f / d,e,f; g,h,i / g,h,i; j,k,l / j,k,l; ....i així fins arribar a les vint estrofes, successivament.

Seg.  

 Tábat Má-ter do-lorósa -juxta crúcem lacrimósa,  
 Dum pendébat Fi-li-us. 2. Cújus ánimam geméntem, Con-  
 tristá-tam et do-léntem, Pertransi-vit gládi-us. 3. O quam  
 tristis et afflicta - Fú-it -ílla-benedícta Má-ter Unigé-  
 ní-ti. 4. Quae macerábat et dolébat, Pi-a Má-ter, dum vi-

 pro me pá-ti, Poénas mécum dí-vidé. 13. Fac me técum plá- e  
 flé-re, Cru-ci-ffixó con-do-lé-re, Donec égo víxero. 14. Juxta  
 crúcem técum stáre, Et me tibi so-ci-áre In plán-  
 ctu de-sídero. 15. Vírgo vírgi-num praec-lára, Mí-hi jam non-  
 sis amá-ra : Fac me técum plánge-re. 16. Fac ut pórtém  
 Christi mórtém, Passi-ónis fac consórtém, Et plágas re-  
 có-le-re. 17. Fac me plágis vulnerá-ri, Fac me crúce ine-  
 bri-á-ri, Et cru-óre Fi-li-i. 18. Flámmis ne úrar succén-  
 sus, Per te Vírgo, sim de-fénsus In dí-e judí-ci-i.  
 19. Chríste, cum sit hinc exi-re, Da per Má-trem me veni-re  
 Ad pálmam victó-ri-ae. 20. Quando corpus mo-ri-é-tur, Fac

ut ánimae doné-tur Paradí-si gló-ri-a. Amen.

Aquesta forma d'organització dels dissenys, agrupant dues estrofes, sembla més semblant al disseny d'aquesta obra anònima, encara que utilitza cinc dissenys i sempre repeteix els mateixos.

Per tant, no trobem punts de contacte entre aquestes dues melodies de cant pla i la d'aquesta obra polifònica.

#### RELACIÓ AMB ALTRES PARTITURES DE COMPOSITORS INTERNACIONALS

Al final de la partitura número 8, a l'apartat corresponent, hi figura una comparació d'aquest *Stabat Mater* (anònim), amb l'*Stabat Mater* de Caietà Mensa i el d'altres autors internacionals.

#### IV.- VALORACIÓ

És una obra de dimensions reduïdes (30 c.) si tenim en compte la partitura en si mateixa, però a l'haver de repetir-se per cantar totes les estrofes esdevé una obra d'una extensió considerable (480 compassos). Utilitza dues veus (Contralt i Baix) i una instrumentació formada per dos violins, dues trompes i baix (acompanyament).

Utilitza els recursos dels instruments i de les veus. Entre elles hi ha una tercera o una sexta, per repetir les vint estrofes, incorporant al començament de la partitura i després de cada estrofa un passatge instrumental amb els violins, les trompes i l'acompanyament.

El contrast del passatge instrumental i el passatge vocal sembla interessant per donar agilitat i lleugeresa al text, per no cansar excessivament, ja que calia cantar vint estrofes, malgrat que en el manuscrit només n'hi consten quinze.

Orquestralment està construït, amb un disseny per cada dos versets (per als dos primers versets) i un altre per al tercer verset.

Quant als instruments, el compositor fa servir en realitat, durant la part vocal, el característic trio barroc (dos violins i un baix) que es manté durant tota l'obra, i al qual s'afegeix dues trompes en la part no vocal, segurament amb l'interès d'agradar.

Per una banda, el compositor no ofereix gaires idees tècniques per als instruments i les veus, ja que el violí primer dobla la veu de Contralt i el violí segon

dobla la veu de Baix, i a més entre ells estan a una tercera, recurs podríem dir “fàcil” però que a la vegada resultava atraient i agradable als oients.

En tant que les veus poden intercanviar-se per altres (Tiple 1 i Tiple 2) i les pròpies trompes no estan anotades en la portada, som davant d’una construcció musical com un “esquelet” ja que és susceptible que s’hi afegixin altres instruments o veus *ad libitum*, segons la conveniència de cada moment, i pot servir com a “composició tipus”.

A partir d’aquest *Stabat Mater* en podria tenir molts altres, partint d’una mateixa base constructora, amb diferents parts de la “plantilla” o repartiment.

El compositor, amb les repeticions, aconseguiria que els fidels s’apreguessin la “melodia”, per tant era una manera de popularitzar-la. Però també es podia produir un cansament per escoltar tantes repeticions. Contra això utilitza dos recursos: fa servir l’alternança de sonoritat entre el passatge instrumental, al que s’afegeixen les trompes, i els passatges vocals, que cantaven dues estrofes seguides. I, a més, emprà diferents dissenys, fins i tot utilitza diferents dissenys per fer el mateix verset.

El compositor, que desconeix o té una falta d’idees o de facilitat tècnica, està més pendent de la introducció instrumental que no pas de les veus, que per al text són les importants.

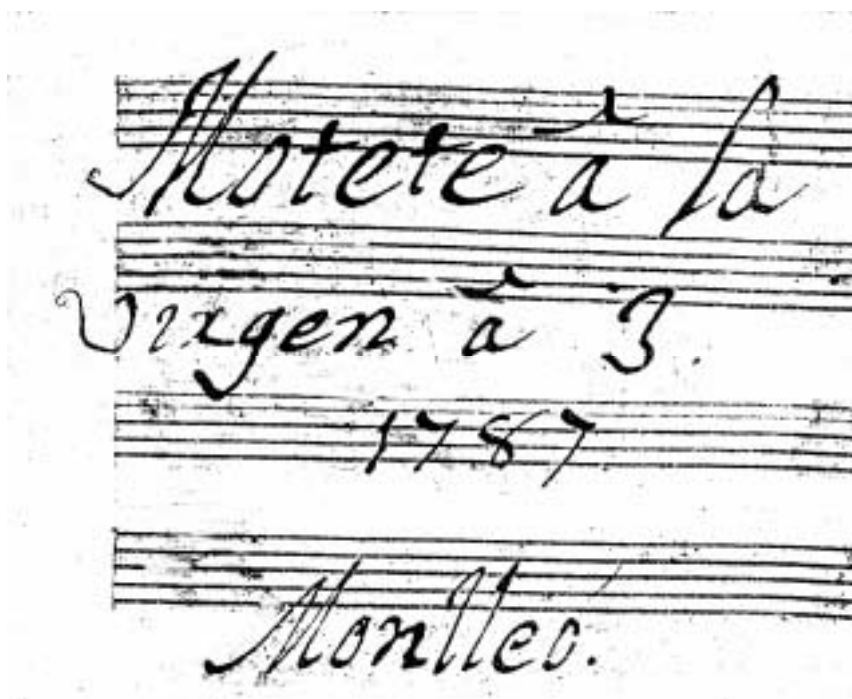
La tècnica realitzada és pobre i rudimentària, en realitat es basa en el trio barroc (dos violins i baix continu) al qual s’hi han afegit dues veus, però que en realitat semblen solament una, ja que les fan exactament la mateixa melodia, a la tercera o la seva sexta.

Per tant, sembla que, com a compositor, si el comparem amb altres, sembla descuidat o no coneix massa el seu ofici. També es pot tractar d’un compositor jove que està aprenent les tècniques de composició. Al mateix temps, sembla que per deixadesa no hauria completat la part de les trompes, ja que sembla que va quedar inacabada en el manuscrit, potser per falta d’experiència en el seu tractament o senzillament perquè no va voler o no va creure necessari que hi fossin presents durant tota l’obra o en alguns altres fragments.

És una obra reduïda, amb poques pretensions, però que resol bé la seva execució a partir dels recursos esmentats al ser una obra reiterativa de tantes estrofes, i que per la seva estructura vocal i instrumental podia interpretar fàcilment amb els components de la capella de música de Manresa.

7.-Motet a la Verge *BEATA MATER* a 3 veus, 1787, de [Pere Antoni] Monlleó (†1792). E:MAN, Ms. 708

I.- PORTADA



DESCRIPCIÓ DEL MANUSCRIT MUSICAL

Aquest manuscrit musical es conserva en papers solts. Les partitelles corresponen a les següents parts: Tiple 1r, Tiple 2n, Tenor i acompanyament<sup>430</sup>. Té quatre fulls:

. 1 full senzill amb la partitella del Tiple 1r -*Tiple P<sup>o</sup> à 3-*, escrit davant i darrere. Les seves mides són 21,4 cm x 30,4 cm. Consta de deu pentagrames que estan escrits tots en la primera pàgina i tres pentagrames a la segona pàgina (darrere). En compàs de C i en clau de Do en 1<sup>a</sup> línia. El compàs 57 està rectificat i està escrit en el 4t pentagrama. No té marca de paper.

. 1 full senzill amb la partitella del Tiple 2n -*Tiple 2<sup>o</sup> à 3-*, escrit davant i darrere. Les seves mides són 21,4 cm x 30,4 cm. Consta de deu pentagrames que estan escrits tots a la primera pàgina i dos pentagrames a la segona pàgina (darrere). En compàs de C i en clau de Do en 1<sup>a</sup> línia. No té marca de paper.

. 1 full senzill amb la partitella del Tenor -*Tenor a 3-* escrit davant i darrere. Les seves mides són 21,4 cm x 30,4 cm. Consta de dotze pentagrames i estan escrits nou a la primera pàgina i tres a la segona pàgina. En compàs de 4/4 i en clau de Do en 4<sup>a</sup> línia. No té marca de paper.

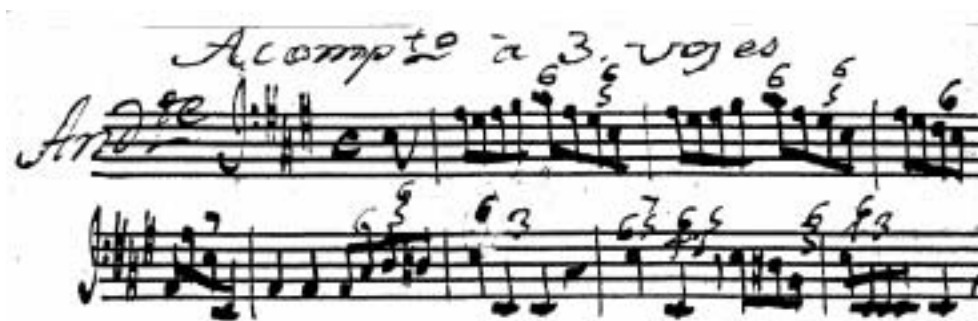
<sup>430</sup> Segons les abreviatures del RISM: 3 V (S 1, 2, T); acompanyament.

. 1 full senzill amb la portada i darrere la partícula de l'acompanyament -Acomp<sup>to</sup> à 3 veues. Les seves mides són 21,4 cm x 30,4 cm. Com que el full era doblegat i apedaçat, la marca que hi ha quedat dificulta la lectura d'algunes notes i xifrats, però per comparació amb altres compassos he pogut transcriure les mancances, tal com detallo a l'apartat de criteris d'edició. Consta de deu pentagrames, tots escrits. En compàs de C i en clau de Fa en 4<sup>a</sup> línia. No té marca de paper.

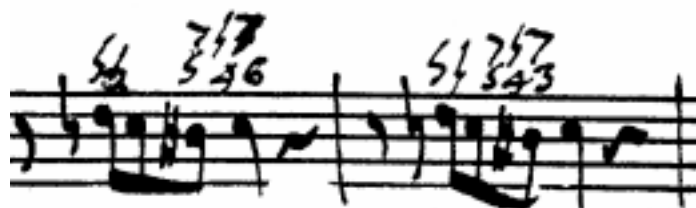
## TRANSCRIPCIÓ DEL MANUSCRIT MUSICAL

### Part instrumental i vocal<sup>431</sup>

La partícula de l'acompanyament està plena de xifrat<sup>432</sup>, que he indicat a sota el pentagrama per diferenciar de les possibles indicacions meves, com a suggerències de l'editora, de la semitonia subintel·lecta, que indico sobre la pauta corresponent. En referència a les alteracions, les he indicat davant el número corresponent, malgrat que estiguin escrites darrere, adaptant-ho així a la nomenclatura actual.



He modificat el xifrat en la transcripció del compàs 56, que per les seves similituds el transcripció com està el compàs 57, ja que al xifrat del compàs 56; [3], hi figura un 6 que no indica cap sexta, ja que el Do no apareix en cap de les tres veus.



<sup>431</sup> Indicaré en aquest apartat les qüestions específiques de la transcripció d'aquest manuscrit, ja que les de caire general estan indicades en l'apartat "comentari de les fonts i criteris d'edició".

<sup>432</sup> Els xifrats que presenta l'acompanyament indiquen els intervals de les veus. Hi figuren: 3, 4/3, 5, 6, 6/4, 6/5, 7, 7/5.

### III.- ANÀLISI TEXTUAL

El text del manuscrit original correspon als tres primers versets de l'*Antiphona Ad Magnificat, Festa Octobris 7 Sacratissimi Rosari B. Mariæ Virginis*, del *Breviarium Romanum*<sup>433</sup>, que és el següent:

Antífona	Edició musical	Traducció <sup>434</sup>
<b>Beata Mater et intacta Virgo, gloriosa Regina mundi,</b> sentiant omnes tuum juvamen, quicumque celebrant tuam santissimi Rosarii solemnitatem	<i>Beata Mater et intacta virgo, gloriosa Regina mundi, intercede pro nobis ad Dominum</i>	Benaventurada Mare i verge intacta, gloriosa Reina de l'univers intercedeix per nosaltres al Senyor.

Monlleó només musicalitza els tres primers versets (que estan indicats en negreta) al quals hi afegeix *intercede pro nobis ad Dominum* (*intercedeix per nosaltres al Senyor*).

<sup>433</sup> Per al text he emprat el *Breviarium Romanum*. Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum. S. PII V Pontificis Maximi Jussu editum. Aliorumque Pontificum cura recognitum. PII Papæ X Auctoritate reformatum. Barcinone, Editio nationalis juxta typicam. Pars Autumnalis, p. 702. Per a la música, el manual *Liber Usualis Missæ et Officii*. Tornaci, Desclée & Socii, 1931, p.1472.

<sup>434</sup> Traducció al català no literal, però usual.



## ANÀLISI FORMAL

### Estructura de conjunt

Compàs: binari

Compassos totals de l'obra: 66

Secció I	Secció II			Secció III		Secció IV		Secció V
1r període 4 c. [5]	2n període 6 c.	3r període 11 c.	4t període 13 c.	5è període 9 c.	6è període 6 c.	7è període 6 c.	8è període 7 c. [8]	9è període 4 c.
Introducció A	B	C	D, E, A1	B, F	G, D	B, F	G, D	Coda A
A	B, C, D, E, A1			B, F, G, D		B, F, G, D		A
4 c.	30 c.			15 c.		13 c.		4 c.
34 c.				32 c.				
66 compassos								

Aquest motet segueix el format per cinc seccions: la Secció I, introducció instrumental, amb el disseny A; la Secció II amb els dissenys B, C, D, E i A1; la Secció III en la qual hi apareixen els dissenys B, F, G i D; la Secció IV on es repeteixen els dissenys B, F, G i D; i la Secció V com a coda instrumental amb el disseny A.

A més es tracta d'una obra que repeteix els cinc versets, de què consta en total el text, tres vegades (a més de les repeticions que a la vegada tenen els versets), de les quals dues tenen els mateixos dissenys encara que amb diferència en el nombre de compassos, a més d'una introducció instrumental.

#### Detall dels dissenys emprats:

I	II			III		IV		V
A	B	C	D, E, A1	B, F	G, D	B, F	G, D	A
A	B, C, D, E, A1			B, F, G, D :				A

Disseny / repetició	Disseny / repetició	Disseny / repetició
<b>B</b> tres vegades	<b>A</b> dues vegades	<b>A1</b> una vegada
<b>D</b> tres vegades	<b>F</b> dues vegades	<b>C</b> una vegada
	<b>G</b> dues vegades	<b>E</b> una vegada

Les tres parts vocals, Secció II, III i IV, estan en relació de 3 a 2. Les seccions III i IV tenen quasi els mateix nombre de compassos que la II i repeteixen el text dues vegades.

En realitat hi ha tres períodes (Secció II) i dos períodes que es repeteixen (Secció III i IV) i la secció I i la V són únicaments instrumentals amb el disseny A.

També hi ha la relació 3-2 en l'aspecte global en els períodes de les Seccions II i III, i en realitat la Secció IV és la repetició de la III.

Detall de la relació 3/2 de les Secció II, III i IV

Secció I	Secció II	Secció III	Secció IV	Secció V
	Tres períodes	Dos períodes	Dos períodes	
A	B, C   D, E, A1	B, F   G, D	B, F   G, D	A
	<b>3 períodes</b>	<b>1 període :  </b>		

Secció II – 34 c. [4 + 30]			Secció III – IV – 32 c. [28 + 4]	
<i>Beata Mater</i>	<i>et intacta virgo, gloriosa Regina mundi,</i>	<i>intercede pro nobis ad Dominum</i>  [coda instrumental] [disseny A1]	<i>Beata Mater et intacta virgo, gloriosa Regina mundi, intercede pro nobis ad Dominum</i>	<i>Beata Mater et intacta virgo, gloriosa Regina mundi, intercede pro nobis ad Dominum</i>
<b>text complet</b>			<b>2ª vegada el text</b>	<b>3ª vegada el text</b>
<b>3</b>			<b>2</b>	

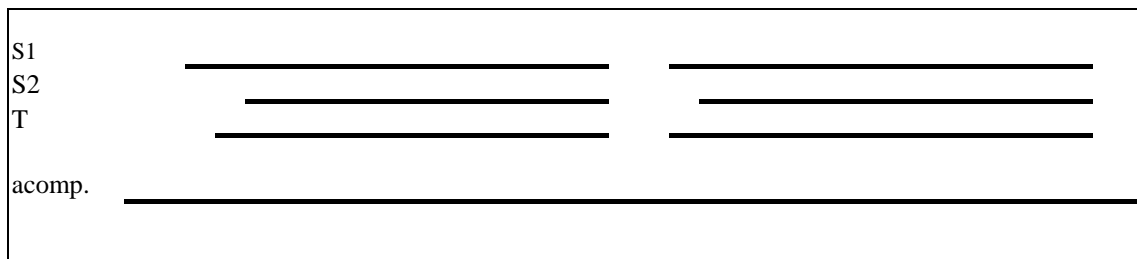
El compositor utilitza dos blocs, en els quals el primer té el text complet, en tres períodes; i l'altre bloc té el text repetit dues vegades, i cada un en dos períodes. I en aquest segon bloc utilitza el disseny B per començar i el disseny D per acabar, dissenys que s'han fet servir en el primer bloc. Precisament els dos dissenys B (per començar la part vocal) i D (per acabar la part vocal) es repeteixen tres vegades.

En aquesta forma d'estructura s'observa una compressió, el compositor utilitza en la Secció II 30 c. per dir tots els cinc versets, en la secció III ho fa en 15 c. i en la secció IV en 14 compassos.

Aquesta forma d'estructura no sembla, però, un recurs massa eficaç per aconseguir que l'oient "retingui" el text.

S'observa, doncs, la relació dels numeros 3 i 2, utilitzada tant per les repeticions del text com per l'estructura de repetir-lo.

### Estructura vocal i instrumental



L'acompanyament hi és present tota l'obra i les veus fan entrades escalonades (S 1, T, S 2) en dos bloc ben definits, acabant simultàniament en cada bloc.

Fins al compàs 21 el compositor musicalitza el text oficial gregorià i a partir d'aquest i fins al c. 32 afegeix la súplica, de forma dialogant (c. 21-24) o simultàniament (c.25-32). És una manera de remarcar el text, que és en primera persona, perquè els oients s'hi sentin involucrats i amb la sensació que cada un d'ells hi pren part.

L'entrada de les veus -Tiple 1, Tenor- es fa de forma imitativa amb les mateixes notes i a una distància d'un compàs. I a un altre compàs entra el Tiple 2 simultàniament amb el Tiple 1, que repeteix l'aclamació. Li segueix el Baix, i el Tiple 1 i el Tiple 2 tornen a repetir simultàniament *Beata Mater (Benaventurada Mare)*. Això dóna força al text.

A continuació *et intacta virgo gloriosa Regina mundi (verge intacta gloriosa Reina de l'univers)* ho canten paral·lelament a la tercera els Tiple 1 i el Tiple 2, és un procediment rudimentari, fàcil, a l'estil italià. El Tenor remarca el text a contratemps i amb pauses entremig. Amb el text *intercede pro nobis (intercedeix per nosaltres)* ho fan de forma escalonada el Tiple 2 i simultàniament el Tiple 1 i el Tenor, també a la tercera. I a partir del c. 25 les tres veus -*tutti*- repeteixen simultàniament *Intercede pro nobis ad Dominum (intercedeix per nosaltres al Senyor)*. Això té un simbolisme doctrinal a la manera de pregària o súplica conjunta, i a través de les veus que canten s'hi impliquen tots els oients.

Del c. 35 al 49 i del c. 50 al 58 repeteixen tot el text de forma escalonada i simultàniament el Tiple 1 i el Tenor, El Tiple 1 i el Tiple 2 i el Tiple 2 i el Tenor. A partir del c. 60 les tres veus repeteixen *pro nobis ad Dominum*.

Aquesta estructura de veus de forma escalonada, de forma de diàleg o simultàniament simbolitza perfectament en cada verset i reforça el significat del text. Com en l'aclamació dels fidels cridant: *Beata Mater* i *pro nobis ad Dominum*, de forma escalonada i per donar més força de forma simultània i l'acompanyament és manté continu.

#### Per seccions

<p><b>Secció I</b> 1r període - 5 c. (c.1 al 5) Introducció: acompanyament disseny <b>A</b></p>	<p><b>Secció II</b> 2n període - 6 c. (c.5-10) disseny <b>B</b>: S 1, S 2, T text: <i>Beata Mater (Benaventurada Mare)</i></p>
<p>3r període - 11c. (c.11-21) disseny <b>C</b>: S 1, S 2 text: <i>et intacta virgo           gloriosa Regina mundi (i verge intacta gloriosa Reina de l'univers)</i></p>	<p>4t període - 14 c. (c.21-34)<sup>435</sup> disseny <b>D</b>: S 1, S 2, T; acompanyament disseny <b>E</b>: S 1, S 2, T disseny <b>A1</b>: acompanyament text: <i>intercede pro nobis ad Dominum (intercedeix per nosaltres al Senyor)</i> [c. 34 ]</p>
<p><b>Secció III</b> 5è període - 9 c. (c. 35-43) disseny <b>B</b>: T disseny <b>F</b>: S 1, S 2, T text: <i>Beata Mater et intacta virgo gloriosa Regina mundi</i> [1a repetició]</p>	<p>6è període - 6 c. (c.44-49) disseny <b>G</b>: S 1 disseny <b>D</b>: S 2, T; acompanyament text: <i>intercede pro nobis ad Dominum</i></p>
<p><b>Secció IV</b> 7è període - 6 c. (c.50-55) disseny <b>B</b>: T disseny <b>F</b>: S 1, S 2, T text: <i>Beata Mater intacta virgo           gloriosa regina mundi</i> [2ª repetició]</p>	<p>8è període - 8c. (c.56-63) disseny <b>G</b>: S1 disseny <b>D</b>: S 2, T; acompanyament text: <i>intercede pro nobis ad Dominum</i></p>
<p><b>Secció V</b> 9è període - 4 c. (c.63-66) coda instrumental disseny <b>A</b>: acompanyament</p>	

En referència a la seva part musical podem dir que aquest motet no segueix un equilibri entre les seves parts: 30 compassos en la Secció II, 15 compassos en la Secció II i 17 compassos en la Secció III. Però en relació al text, sí que guarda un equilibri al

<sup>435</sup> Cal tenir en compte que el compàs 21 correspon a dos períodes (3r i 4r) a l'hora de comptar els compassos.

repetir tres vegades el seu text. Per tant, 30 compassos les Seccions I i II, i 32 compassos les seccions III, IV i V.

Melòdicament té els diferents dissenys (A, B, C, D, E, F i G) molt característics i l'acompanyament realitza una introducció que torna a repetir al finalitzar les veus i al final de la Secció II com a coda.

#### Estructura global amb text

Compassos	Text	Disseny	Veus i instruments	Explotació musical del text	Secció
1r període Introducció 5 c. (c.1-5)		<b>A</b>	acompanyament (c.1-5) 5 c		<b>I</b>
2n període 6 c. (c. 5-10)	1r verset <i>Beata Mater</i>	<b>B</b>	S 1 (c. 5-10) 6 c. T (c. 6-10) 5 c. S 2 (c. 7-10) 4 c. acompanyament (c.5-10)	<i>Beata Mater</i> (3)	<b>II</b>
3r període 11 c. (c. 11-21)	2n verset <i>Et intacta virgo</i> 3r verset <i>gloriosa Regina mundi</i>	<b>C</b>	S 1 (c. 11-21) 11 c. S 2 (c. 11-21) 11 c. T (c.12-21) 10 c. acompanyament (c.11-21) 11 c.	<i>Et intacta virgo virgo gloriosa regina Regina mundi intacta virgo gloriosa regina Regina mundi (2)</i>	
4t període 14 c. (c.21-34)	4t verset <i>Intercede pro nobis</i> 5è verset <i>ad Dominum</i>	<b>D</b> <b>E</b> <b>A1</b>	S 1 (c. 21-32) 12 c. S 2 (c. 21-32) 12 c. T (c. 21-32) 12 c. acompanyament (c. 21-34) 14 c.	<i>Intercede pro nobis pro nobis intercede pro nobis pro nobis ad Dominum (2) Intercede pro nobis ad Dominum (2)</i>	
5è període 9 c. (c. 35-43)	<i>Beata Mater intacta virgo gloriosa</i>	<b>B</b> <b>F</b>	S 1 (c. 35 -43) 9 c. S 2 (c. 36-43) 8 c. T (c.35-43) 9 c. acompanyament (c.35-43) 9 c.	<i>Beata Mater Intacta virgo Beata virgo gloriosa Regina mundi Intacta Beata Mater</i>	<b>III</b>
6è període 6 c. (c. 44-49)	<i>Intercede pro nobis ad Dominum</i>	<b>G</b> <b>D</b>	S 1 (c.44-49) 6 c. S 2 (c.44-49) 6 c. T (c.44-49) 6 c. acompanyament (c.44-49) 6 c.	<i>Intercede pro nobis pro nobis (2) ad Dominum</i>	
7è període 6 c. (c. 50-55)	<i>Beata Mater intacta virgo gloriosa regina mundi</i>	<b>B</b> <b>F</b>	S 1 (c.51-55) 5 c. S 2 (c.50-55) 6 c. T (c.50-55) 6 c. acompanyament (c.50-55) 6 c.	<i>Beata Mater intacta virgo gloriosa Beata Mater intacta virgo regina mundi</i>	<b>IV</b>
8è període 7 compassos (c. 56-63)	<i>Intercede pro nobis ad Dominum</i>	<b>G</b> <b>D</b>	S 1 (c.56-63) 8 c. S 2 (c.56-63) 8 c. T (c.56-63) 8 c. acompanyament (c.56-66) 11 c.	<i>Intercede pro nobis pro nobis (2) ad Dominum (2) pro nobis ad Dominum</i>	
9è període coda 4 c. (63-66)		<b>A</b>	acompanyament		<b>V</b>

Text	Secció II	Secció III	Secció IV
<i>Beata Mater</i>	6 c.	9 c.	6 c.
<i>et intacta virgo, gloriosa Regina mundi,</i>	11 c.		
<i>intercede pro nobis ad Dominum</i>	14 c.	6 c.	8 c.

Seguint el text s'observa que la Secció II es repeteix a la Secció III i a la Secció IV; en realitat és un mateix text repetit tres vegades, el que indica la relació d'aquestes repeticions amb el sentit del número tres (diví), que es troba també en el misteri de la Santíssima Trinitat.

Al tractar-se d'un motet dedicat a la Mare de Déu, el compositor reafirma el text que es canta tres vegades: *Beata Mater, et intacta virgo gloriosa Regina mundi, intercede pro nobis ad Dominum*. El fet de cantar-ho tres vegades ja té un significat simbòlic.

Les veus que comencen amb *Beata Mater* sorgeixen de forma escalonada, en un simbolisme de les persones que s'adrecen a la Mare de Déu per invocar-la. També hi ha la repetició amb dues veus que de forma paral·lela, en terceres, remarquen simultàniament aquesta invocació. Amb el text *intercede pro nobis* passa el mateix, primer de forma escalonada i després per donar més força de forma simultània *-tutti-*. Per acabar *pro nobi ad Dominum* es canta, simultàniament en les tres veus, tres vegades.

És significativa la repetició del text tres vegades (número diví), que és una invocació a la Mare de Déu amb un sentit trinitari de la composició que li dona Monlleó, i ho fa en la seva musicalització, no en el text pròpiament.

### **Tonalitat**

Armadura: tres # - La Major

En referència a la tonalitat, sembla clar el to de La Major. Aquesta obra, datada el 1787, té una organització de graus estructuralment tonal. L'acompanyament utilitza els graus I-IV-V-I de forma reiterada en tota l'obra i en disposició jeràrquicament tonal.

També utilitza el Re #:

- a) com a sensible del Mi, en les cadències. Per exemple (c. 9 i 13) amb el cromatisme: Re-Re #-Mi.

b) com a brodadura: Mi-Re#-Mi (c.44-46, 56-58)

c) com a passatge característic de Monlleó: Mi-Re#-Si-Mi (c.11,13)

També utilitza el to de Mi Major, V grau, (c.9-14, 25-37) i el de Si menor (c.15-23), ja que utilitza el La # com a sensible del Si, com a imitacions :Si-La #-Si / Mi-Re#-Mi, el que sembla el to de Si menor, però hi ha el Do natural, a més del Sol natural.

Per tant en els compassos 15-23 conviuen les dues tonalitats dependents de les diferents parts melòdiques de l'obra. El que es podria explicar perquè fa unes melodies paral·lelament amb una altra veu: (S1) Mi -Re #-Mi-Re # i (T) Do-Si-La #-Si i amb un disseny en altres compassos Fa-Mi-Re #-Mi. (entre Tiple 1 i Tiple 2, o entre Tiple 2 i Tenor)

#### Àmbit :

Tiple 1: Mi<sub>3</sub> – La<sub>4</sub> – 11<sup>a</sup>

Tiple 2: Mi<sub>3</sub> – Fa<sub>4</sub> – 9<sup>a</sup>

Tenor: La<sub>1</sub> – Fa<sub>3</sub> – 13<sup>a</sup>

acompanyament: Mi<sub>1</sub> – Do<sub>3</sub> – 13<sup>a</sup>

En referència a l'àmbit, és el que s'utilitza generalment en les veus, a excepció del La<sub>1</sub> del Tenor (c. 7) que està fora del límit de la tessitura bàsica actual de la seva extensió<sup>436</sup>; no obstant això, només hi és una vegada i com a salt d'octava. En referència a les veus de Tiple s'observa que són més reduïdes de la seva extensió normal bàsica<sup>437</sup>.

<sup>436</sup> Actualment l'extensió que considerem bàsica de la veu de Tenor és: Si<sub>1</sub> – Si<sub>3</sub>. Llavors eren tot homes, per tant, les veus serien més greus que les actuals en els cors mixtos.

<sup>437</sup> Actualment l'extensió que es considera bàsica de la veu de Tiple és: Do<sub>3</sub> – Do<sub>5</sub>.

El Tenor és de major àmbit (13<sup>a</sup>), seguit del Tiple 1 (11<sup>a</sup>) i del Tiple 2 (9<sup>a</sup>), malgrat que podria semblar que el Tenor tindria una major importància dins l'obra, per aquest motiu, però no sembla que sigui així.

L'acompanyament i la veu de Tenor es doblen la major part de l'obra, i sembla que el baix instrumental és a la manera de "basso seguente"<sup>438</sup>.

Aquest àmbit de les veus facilitaria la seva interpretació, segurament, per part dels mateixos components de la capella de música.

### **Context per a la seva interpretació pràctica o execució**

El text es podria cantar en la festa de la Mare de Déu, sota l'advocació del Roser, el 7 d'octubre, si es té en compte tot el text del manual *Liber Usualis*, però pels dos versets que afegeix la composició *intercede pro nobis ad Dominum* es podria interpretar en qualsevol de les festes marianes, ja que és una invocació a la Mare de Déu.

Hem de tenir en compte que el motet s'utilitzava en l'Església catòlica durant l'Ofertori, en l'Elevació, en les processons i en altres cerimònies i funcions per a les quals la litúrgia no indicava un cant determinat.

Com a hipòtesi i, concretament, al tractar-se d'una partitura de l'Arxiu de la Seu de Manresa, si tenim en compte el seu text, hauria pogut ser interpretada el dia de la Festivitat de la Puríssima Concepció de Maria (8 de desembre), tenint en compte que a l'església de la Seu de Manresa s'hi celebra la festivitat de la Confraria de la Puríssima Concepció, anomenada dels *favets*, de molta tradició, que data de l'any 1489<sup>439</sup>. Una altra festivitat mariana rellevant on potser també s'hauria pogut cantar és la festa de la Mare de Déu de l'Alba, patrona de l'església de la Seu -la seva imatge presideix l'altar major-, el 15 d'agost.

---

<sup>438</sup> Com a línia de baix instrumental formada com la veu més greu de l'obra i que era interpretat per un instrument com l'orgue o el clavicèmbal, i que s'anomenava també *bassetto* o *baritono*.

<sup>439</sup> Per ampliar informació veure: -GASOL, Josep M.: *Història dels Favets de Manresa. Reial Confraria de la Puríssima Concepció*. Manresa, Ajuntament de Manresa, 1970.



### III.- RELACIÓ AMB LA MELODIA DE CANT PLA

Ad Magnif.  
Ant. 8. G

**B** E-á-ta Má-ter \* et intácta Vír-go, glo-ri-ó-sa

Re-gí-na mún-di, sénti-ant ó- mnes tú-um ju-vá- men,

quicúm-que cé-le-brant tú-am sanctíssimi Rosá-ri-i sol-e-

mni-tá-tem. E u o u a e.

No sembla que el compositor vagi seguir la melodia gregoriana, ja que l'obra polifònica de Monlleó, ni pels dissenys ni intervàlicament, es pot comparar amb els tres primers versets de la versió gregoriana.

### IV.- VALORACIÓ

Es tracta d'un motet de dimensions reduïdes a tres veus i acompanyament, que utilitza els recursos compositius, entre aquestes veus i l'acompanyament, per donar rellevància al text i al seu significat, per poder ser fàcilment interpretada.

És una obra interessant per aquesta forma que el compositor va utilitzar en aquestes tres veus (Tiple 1, Tiple 2 i Tenor), les tres d'igual importància. Malgrat no ser massa original, sí que demostra un coneixement de les tècniques compositives de l'època i que les manejava. Dóna varietat al text utilitzant, precisament, la forma d'intervenció de les veus segons el significat de cada verset: forma escalonada, forma dialogant i simultàniament amb dues o tres veus (com ja he indicat).

Encara que no segueix la versió gregoriana, el compositor compleix perfectament la missió doctrinal del text com a invocació a la Mare de Déu, amb aquesta forma de compondre.

Pere Antoni Monlleó, compositor d'aquesta obra, sembla que fa una obra tonal. Hem de tenir en compte la data de la composició (1787) i que al ser mestre de capella de Santa Maria del Mar hauria tingut influències d'altres compositors nacionals i internacionals. La relació tonal de La Major-Mi Major i Si menor ofereix unes característiques sonores que remarca amb l'estructura de les tres veus.

El compositor fa una música que s'aplica a aquest text religiós, però que s'hauria pogut aplicar perfectament a un altre text, fins i tot profà. I això ho fa amb una escriptura "fàcil", treballa les veus en terceres, insisteix en repeticions tres vegades, melismes "fàcils" i escriptura violinística en grups de semicorxeres, a la manera italiana.

Intenta "agradar" amb una música, podríem dir, amb "italianismes", cuida menys el contrapunt que la melodia; deixa escassa opció a "innovacions" en l'execució, ja que anota profusament el xifrat.

Estructuralment treballa poc el text, no segueix el text oficial gregorià ni cuida la "retenció textual" per part de l'audiència dels fidels: repeteix tot el text seguit, no fa compartiments, amb la consegüent dificultat per memoritzar-lo o fixar-lo a la oïda.

Per altra banda, el text és també molt senzill, a prop d'un text, podríem dir, "popular", com els goigs, trisagis, etc. L'"*intercede pro nobis*" és una resposta típica del poble a les jaculatòries.

Per tant, es tracta d'una sèrie d'elements característic que utilitza Monlleó.

El repartiment -o orquestració- és senzill (només tres veus i acompanyament) i no utilitza instruments.

La seva música té influències italianes clares, en l'escriptura, sembla una obra del moment o "a la moda", pràcticament per passar l'estona, però segurament d'aplicació pràctica en el context de la Manresa de l'època i de la seva vida musical, cultural, social, i religiosa quotidiana.

Es tracta d'una obra fàcil de "muntar" i de cantar moltes vegades i quasi en qualsevol lloc i moment, adient per tant dins l'àmbit de la Seu manresana. És una música amb la finalitat de ser "utilitzada", cantada, interpretada. Sembla doncs, que el compositor prima la seva aplicació pràctica, com he dit, la seva finalitat utilitària sobre una altra finalitat d'una composició més tècnicament elaborada.

**8.- Seqüència *STABAT MATER* a 4 veus amb violins, trompes i oboès, 1788, de Caietà Mensa (\*1765;†1845). E:MAN, Ms. 641.**

I.- PORTADA



DESCRIPCIÓ DEL MANUSCRIT MUSICAL

Aquest manuscrit musical es conserva en papers solts. Les partel·les són les següents: Tiple 1r, Contralt, Tenor, Baix, violí 1r, violí 2n, oboè 1r, oboè 2n, trompa 1<sup>a</sup>, trompa 2<sup>a</sup>, fagot 1r, fagot 2n i acompanyament<sup>440</sup>. Té onze fulls:

. 1 full doble (plec) amb la portada i la partel·la de l'acompanyament -*Acompto a 4º*. Les seves mides són 30,9 cm x 43 cm. Consta de deu pentagrames, dels quals set estan escrits. Està escrit en compàs de 3/4 i en clau de Fa en 4<sup>a</sup> línia. L'acompanyament no té xifrats. Té marca de paper que indico a l'apartat corresponent.

. 1 full doble (plec) amb la partel·la del Tiple 1r -*Tiple 1º a 4º*. Les seves mides són 31 cm x 42,4 cm. Consta de tres pentagrames a la primera pàgina i de dos a la segona pàgina; i a sota dels dos primers pentagrames hi ha tres versets de l'*Stabat Mater*; en el tercer pentagrama de la primera pàgina i en els de la segona indiquen les Coples: 1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup>, 12<sup>a</sup>, 14<sup>a</sup>, 16<sup>a</sup> i 18<sup>a</sup>, però corresponen a la 2<sup>a</sup>,

<sup>440</sup> Segons les abreviatures del RISM: 4 V (S, A, T, B); vl 1, 2; ob 1, 2, fag 1, 2; cor 1, 2; acompanyament.

4ª, 6ª 8ª, 11ª, 13ª, 15, °17 i 19ª de la versió gregoriana, respectivament. Està escrit en compàs de 3/4 i en clau de Do en 1ª línia. Té marca de paper que indico a l'apartat corresponent.

. 1 full doble (plec) amb la partícel·la del Contralt *-Contralto á 4º*. Les seves mides són 31 cm x 42,4 cm. Consta de tres pentagrames a la primera pàgina i de dos a la segona pàgina; a sota dels dos primers pentagrames hi ha tres versets de l'Stabat Mater; el segon i el tercer versets estan indicats com a 9è i 19è, però corresponen a la 10ª i a la 20ª de la versió gregoriana; el tercer pentagrama de la primera pàgina i els de la segona indiquen les Coples: 2ª, 4ª, 6ª, 8ª, 11ª, 13ª, 15ª, 17ª, que corresponen a la 3ª, 5ª, 7ª, 9ª, 12ª, 14ª, 16ª i 18ª de la versió gregoriana. Està escrit en compàs de 3/4 i en clau de Do en 3ª línia. Té marca de paper que indico a l'apartat corresponent.

. 1 full doble (plec) amb la partícel·la del Tenor *-Tenor á 4º*. Les seves mides són 30,8 cm x 42,4 cm. Consta de tres pentagrames a la primera pàgina i de dos pentagrames a la segona pàgina; a sota dels dos primers pentagrames hi ha tres versets de l'Stabat Mater; el segon i el tercer versets estan indicats com a 9è i 19è, però corresponen a la 10ª i a la 20ª de la versió gregoriana; el tercer pentagrama de la primera pàgina i els de la segona indiquen les Coples: 1ª, 3ª, 5ª, 7ª, 10ª, 12ª, 14ª, °16 i 18ª, que corresponen a la 2ª, 4ª, 6ª 8ª, 11ª, 13ª, 15, °17 i 19ª de la versió gregoriana, respectivament. Està escrit en compàs 3/4 i en clau de Do en 4ª línia. Té marca de paper que indico a l'apartat corresponent.

. 1 full doble (plec) amb la partícel·la del Baix *-Baxo á 4º*. Les seves mides són 43 cm x 31 cm. Consta de tres pentagrames a la primera pàgina i de dos a la segona pàgina; a sota dels dos primers pentagrames hi ha tres versets de l'Stabat Mater; el segon i el tercer versets estan indicats com a 9è i 19è, però corresponen a la 10ª i a la 20ª de la versió gregoriana; el tercer pentagrama de la primera pàgina i els de la segona indiquen les Coples: 2ª, 4ª, 6ª, 8ª, 11ª, 13ª, 15ª, 17ª, que corresponen a la 3ª, 5ª, 7ª, 9ª, 12ª, 14ª, 16ª, i 18ª] de la versió gregoriana. Està escrit en compàs de 3/4 i en clau de Fa en 4ª línia. Té marca de paper que indico a l'apartat corresponent.

. 1 full senzill amb la partícel·la de l'oboè 1r *-Oboé 1º á 4º* i del fagot 1r *-Fagot*. Les seves mides són 21,4 cm x 31,1 cm. Consta de deu pentagrames que corresponen cinc a la partícel·la de l'oboè, escrita en clau de Sol en 2ª línia; i els altres cinc a la partícel·la del fagot. Està escrita en compàs 3/4 i en clau de Fa en 4ª línia. Té la marca de paper que indico a l'apartat corresponent.

. 1 full senzill amb la partícel·la de l'oboè 2n *-Oboé 2º á 4º* i del fagot 2n *-Fagot*. Les seves mides són 21,1 cm x 31,1 cm. Consta de deu pentagrames, que corresponen cinc a la partícel·la del oboè, escrita en clau de Sol en 2ª línia; i els altres cinc a la partícel·la del fagot, escrita en compàs de 3/4 i en clau de Fa en 4ª línia. Els compassos 58 i 59 estan ratllats i reproduïts al final de la partícel·la. Té la marca de paper que indico a l'apartat corresponent.

. 1 full senzill amb la partícel·la de la trompa 1ª *-Trompa 1ª á 4º*. Les seves mides són 21,4 cm x 31,2 cm. Consta de deu pentagrames, dels quals quatre estan escrits. Està escrit en compàs de 3/4 i en clau de Fa en 4ª línia. No té marca de paper.

. 1 full senzill amb la partícel·la de la trompa 2ª *-Trompa Seconda á 4º*. Les seves mides són 21,4 cm x 31,2 cm. Consta de deu pentagrames, dels quals quatre estan escrits. Està escrit en compàs de 3/4 i en clau de Fa en 4ª línia. No té marca de paper.

. 1 full doble (plec) amb la partícel·la del violí 1r *-Violino Primo á 4º*. Les seves mides són 30,9 cm x 42,7 cm. Consta de deu pentagrames, dels quals nou estan escrits. Està escrit en compàs de 3/4 i en clau de Sol en 2ª línia. Té marca de paper que indico a l'apartat corresponent.

.1 full doble (plec) amb la partícula del violí 2n -*Violino Secondo á 4º*. Les seves mides són 31,1 cm x 42,4 cm. Consta de deu pentagrames, dels quals nou estan escrits. Està escrit en compàs 3/4 i en clau de Sol en 2ª línia. Té marca de paper que indico a l'apartat corresponent.

## TRANSCRIPCIÓ DEL MANUSCRIT MUSICAL

### Part instrumental i vocal<sup>441</sup>

En referència als instruments, cal esmentar que per referir-s'hi barreja els idiomes: a) català o castellà i italià: *Trompa seconda* i *Trompa primo*; b) tot en italià com: *Violino primo* i *Violino secondo*.



A continuació faig constar les indicacions que hi ha en els diferents instruments i de la forma que ho he transcrit.

Compàs	Pàgina	En el manuscrit	A l'edició musical
5	91	Appoggiatura	oboè 1 - Acciacatura, per analogia amb els compassos 11, 13 i 26
5	91	Appoggiatura	fagot 2 - Acciacatura, per analogia amb els compassos 11, 13 i 26
5	91	Appoggiatura	violí 1 - Acciacatura per analogia amb el compàs 13
5	91	Appoggiatura	violí 2 - Acciacatura per analogia amb el violí 1r
12	91		oboè 2 - he afegit un mordent per analogia amb l'oboè 1r
6	92	Blanca i silenci de negra	trompa 1 - Negra i dos silencis de negra per analogia amb els altres instruments: trompa 2a, oboès i violins
7	92	Rodona	trompa 1 - Blanca amb puntet per ser compàs ternari i per

<sup>441</sup> Com amb les partitures anteriors, indicaré en aquest apartat les qüestions específiques de la transcripció d'aquest manuscrit, ja que les de caire general estan indicades en l'apartat "comentari de les fonts i criteris d'edició".

			analogia amb la trompa 2a
10	93		oboè 2 - he afegit un mordent per analogia amb l'oboè 1r
11	93		fagot 1 - He afegit el primer temps –estripat en el manuscrit- per analogia amb el compàs 13
11	93	Appoggiatura	violí 1 - Acciacatura per analogia amb el compàs 13
11	93		violí 2 - He afegit acciacatura per analogia amb el violí 1r
13	93	Appoggiatura	violí 2 - Acciacatura per analogia amb el violí 1r
13	93		fagot 1 - He afegit un mordent per analogia amb el fagot 2n
16	94	Blanca i dues negres	trompa 1 - Tres negres per ser compàs ternari i per analogia amb els altres instruments: trompa 2a, oboès i violins
18	95	Tres corxeres unides amb la mateixa plica	violí 2 - Indico la primera corxera i les altres dues unides per la mateixa plica
22	96	Appoggiatura	violí 1 - Acciacatura per analogia amb el compàs 13
22	96	Appoggiatura	violí 2 - Acciacatura per analogia amb el violí 1r
26	97	Appoggiatura	violí 2 - Acciacatura per analogia amb el violí 1r
26	97		fagot 1 - He afegit un mordent per analogia amb el fagot 2n
36	99	Appoggiatura	violí 1 - Acciacatura per analogia amb el compàs 13
38	100	Appoggiatura	acciacatura per analogia amb el compàs 13
38	100	Appoggiatura	violí 2 - Acciacatura per analogia amb el violí 1r
1 (coples)	101		Part vocal - La veu de Contralt: he afegit una lligadura en analogia amb el compàs 18 de la primera part
7 (coples)	101		oboè 2 - he afegit un mordent per analogia amb l'oboè 1r
7 (coples)	101		fagot 1 - He afegit un mordent per analogia amb el fagot 2n
8 (coples)	101		oboè 2 - He afegit el picat per analogia amb l'oboè 1r
14 (coples)	102		oboè 2 - He afegit <i>ten</i> per analogia amb l'oboè 1r
15 (coples)	103		oboè 2 - he afegit un mordent per analogia amb l'oboè 1r
21 (coples)	103		Part vocal – La veu del Baix: he indicat un Do com a primera nota del compàs, en lloc del Re que hi ha al manuscrit, per analogia amb tot l'acord que realitzen el baix instrumental, el Contralt i els dos violins
7 (coples)	105	Silenci de corxera en el segon temps	violí 1 - He indicat silenci de semicorxera per completar un temps amb la semicorxera anterior i el treset de semicorxeres posterior
15 (coples)	106		fagot 1 - He afegit un mordent per analogia amb el fagot 2n
15 (coples)	106	Silenci de corxera en el segon temps	violí 1 - He indicat silenci de semicorxera per completar un temps amb la semicorxera anterior i el treset de semicorxeres posterior
26 (coples)	107		fagot 1 - El 1r temps s'uneixen les pliques de la corxera amb les 2 semicorxeres, pel criteri d'escriptura actual i per analogia amb els compàs anterior del mateix fagot

## II.- ANÀLISI TEXTUAL

El manuscrit porta numerades totes les estrofes menys la primera, que deixa sense numerar.

Segons aquesta numeració del manuscrit la primera estrofa o copla “*Stabat Mater dolorosa*” [1<sup>a</sup>] (que deixa sense numerar) i les que indica com a 9<sup>a</sup> “*Fac ut ardeat cor meum*” [10<sup>a</sup>] i com a 19<sup>a</sup> “*Quando corpus morietur*” [20<sup>a</sup>] són cantades per totes les quatre veus (S, A, T, B). Les estrofes 1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup>, 12<sup>a</sup>, 14<sup>a</sup>, 16<sup>a</sup>, i 18<sup>a</sup> (segons la numeració del manuscrit) són cantades pel Tiple i el Tenor i les que numera com a 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup>, 13<sup>a</sup>, 15<sup>a</sup> i 17<sup>a</sup> són cantades pel Contralt i el Baix.

4 veus	Tiple i Tenor	Contralt i Baix
Segons l'edició musical, les estrofes 1 <sup>a</sup> , 10 <sup>a</sup> i 20	Segons l'edició musical, les estrofes 2 <sup>a</sup> , 4 <sup>a</sup> , 6 <sup>a</sup> , 8 <sup>a</sup> , 11 <sup>a</sup> , 13 <sup>a</sup> , 15 <sup>a</sup> , 17 <sup>a</sup> , 19 <sup>a</sup>	Segons l'edició musical, les estrofes 3 <sup>a</sup> , 5 <sup>a</sup> , 7 <sup>a</sup> , 9 <sup>a</sup> , 12, 14, 16, 18 <sup>a</sup>

Al deixar, en el manuscrit, la primera estrofa sense numerar, aquesta numeració no es correspon amb els versets en gregorià, i totes les altres porten la numeració diferent. Per aquest motiu en l'edició musical hi figuren els versets numerats correlativament des del número 1 i, per tant, al ser una numeració que indico la poso entre claudàtors [ ]. A partir d'aquí, doncs, em referiré a la numeració que figura en l'edició i en el manual *Liber Usualis*, que estan numerades des de la primera estrofa.

A continuació indico els dos textos per poder fer la comparació corresponent: el que porta el manuscrit original i el que correspon a la *Sequentia 2, Septembris. 15, in Festo Septem Dolorum B.M.V.*, del *Breviarium Romanum*<sup>442</sup>, i que és la indicada en l'edició musical, a més de la traducció al català:

Manuscrit	Edició musical	Traducció <sup>443</sup>
[Tiple, Contralt, Tenor i Baix] Stabat Mater dolorosa juxta crucem lacrimosa dum pendeabat Filius 1a [Tiple i Tenor] Cujus animam gementem contristatam et dolentem, pertransivit gladius 2a [Contralt i Baix] O quam tristis et afflicta fruit illa benedicta Mater unigeniti 3a [Tiple i Tenor] Quae maerebat et dolebat et tremebat cum videbat nati poenas incliti 4a [Contralt i Baix] Quis es homo qui non fleret Christi Matre si videret in tanto supplicio 5a [Tiple i Tenor] Quis non possset contristari piam Matrem contemplari dolentem cum filio 6a [Contralt i Baix] Pro peccatis sua gentis vidit Jesum in tormentis	[1] Stabat Mater dolorosa Juxta crucem lacrimosa, dum pendeabat Filius. [2] Cujus animam gementem, contristatam et dolentem, pertransivit gladius. [3] O quam tristis et afflicta fuit illa benedicta Mater Unigeniti ! [4] Quae maerebat et dolebat, pia mater, dum videbat nati poenas inclyti. [5] Quis est homo, qui non fleret, Matrem Christi si videret in tanto supplicio ? [6] Quis non posset contristari, Christi matrem contemplari dolentem cum Filio ? [7] Pro peccatis siae gentis vidit Jesum in tormentis,	Prop de la creu dolorosa Maria estava i plorosa, veient el seu Fill clavat.  Ah! Gemegosa tenia pel glavi de profecia el seu cor atravesat.  Oh! Que trista i afligida feu Maria, l'escollida per mare del Redemptor!  ¡Com s'entristia i plorava quan, compassiva, mirava son Fill en tan gran dolor!  ¿Quin home no ploraria de veure patir Maria en suplici tan mortal?  ¿Qui no ploraria encara veient el Fill i la Mare sofrint un dolor igual?  Pel pecats d'un poble ingrati veié Jesús turmentat

<sup>442</sup> Per al text he emprat el *Missale Romanum*. Ratisbonae, Neo Eboraci et Cincinnatii. Sumptibus, Chartis et Typis Friderici Pustet S.Sedis Apost. Et Sac. Rit. Congr. Typographi, 1890, pp.394-395. Per a la música, el manual *Liber Usualis Missae et Officii*. Tornaci, Desclée & Socii, 1931, pp.1439-1442.

<sup>443</sup> Seqüència de la festa dels Dolors gloriosos de la Mare de Déu (15 de setembre). Veure: *Missal Romà complet i devocionari*. Barcelona, Balmes, 1957, pp.878-879. Seqüència de la Mare de Déu dels Dolors (Divendres de Passió). Veure: *Ibid.*, pp.192-193.

<p>et flagellis subditum 7a [Tiple i Tenor] Vidit suum dulcen natum morientem desolatum dum emisit spitum 8a [Contralt i Baix] Eia Mater fons amoris me sentire vim doloris fac ut tecum lugeam 9a [Tiple, Contral, Tenor i Baix] Fac ut ardeat cor meum in amando Christum Deum ut sibi complaceam 10a [Tiple i Tenor] Santa Mater istud agas crucifixi fige plagas cordi meo valide 11a [Contralt i Baix] Tui nati vulnerati, tam dignati pro me pati penas mecum divide 12a [Tiple i Tenor] Fac me vere te cum flere crucifixo condolere donec ego vixero 13a [Contralt i Baix] Juxta crucem tecum stare, Teli ben ter sociare In planctu desidero 14a [Tiple i Tenor] Virgo virginum preclara mitri ham mori sis amara fac me tecum plangere 15a [Contralt i Baix] Fac ut portem Christi mortem, passionis fac consortem et plagas recolere 16a [Tiple i Tenor] Fac me plagis vulnerari, cruce hac inebriari, <i>ob amorem Filii.</i> 17a [Contralt i Baix] <i>Inflamatus, et accensus,</i> per te virgo sim defensus in die iudicii 18a [Tiple i Tenor] <i>Fac me cruce custodiri</i> <i>morte Christi praemuniri</i> <i>confoveri gratia</i> 19a [Tiple, Contralt, Tenor i Baix] Quando corpus morietur fac ut anime donetur paradisi gloria Amen</p>	<p>et flagellis subditum. [8] Vidit suum dulcem natum moriendo desolatum, dum emisit spiritum. [9] Eja mater, fons amoris, me sentire vim doloris fac, ut tecum lugeam. [10] Fac ut ardeat cor meum in amando Christum Deum, ut sibi complaceam. [11] Sancta mater, istud agas, crucifixi fige plagas cordi meo valide. [12] Tui nati vulnerati, tam dignati pro me pati, pœnas mecum divide. [13] Fac me tecum pie flere, crucifixo condolere, donec ego vixero. [14] Juxta crucem tecum stare, et me tibi sociare in planctu desidero. [15] Virgo virginum praeclara, mihi jam non sis amara: fac me tecum plangere. [16] Fac ut portem Christi mortem, passionis fac consortem, et plagas recolere. [17] Fac me plagis vulnerari, fac me cruce inebriari, <i>et cruore Filii.</i> [18] <i>Flammis ne urar succensus,</i> per te, Virgo, sim defensus in die iudicii. [19] <i>Christe, cum sit hinc exire,</i> <i>da per matrem me venire</i> <i>ad palmam victoriae.</i> [20] Quando corpus morietur, fac ut animae donetur paradisi gloria. Amen.</p>	<p>sota els assots i en menyspreu.  Va veure el seu Fill molt car per nosaltres expirar abandonat en la creu.  O font d'amor, Mare meva, feu que senti jo sens treva el dolor que us afligí.  Que estigui encès el cor meu de tal amor envers Déu que a Ell sol desitgi servir.  Feu, o Mare, que imprimides Tingui en el cor les ferides de Jesús crucificat.  Que senti amb vós els dolors que patí pels pecadors el vostre Fill ben amat.  Que el vostre plor m'estremeixi i a Jesucrist compadeixi per sempre mentre viuré.  Prop de la creu vull estar i en el vostre desempar plorant m'associaré.  O Verge la més insigne, mostreu-vos per mi benigne, amb vós deixeu-me plorar.  Amb Jesús feu-me morir, les seves penes sentir i ses llagues venerar.  Amb tals llagues, ah, llagueu-me; amb la creu embriagueu-me i amb la sang del vostre Fill.  I perquè el foc eternal no em cremi, al tribunal salveu-me de tot perill.  Quan vingui, o Crist, l'últim dia, feu que arribi, per Maria, a la palma triomfal.  Separada ja del cos l'ànima, deu-li repòs en la glòria eternal. Així sia.</p>
---	---	--

Per aquesta comparació s'observa que no es corresponen tots els versets amb l'edició del *Missale Romanum*, deixant de banda el tema de la numeració d'estrofes o coples, també hi ha diferències -en el text- en les numerades com a 17 i 18 en el



manuscrit original, segurament perquè de forma usual s'utilitzava el text que hi figura escrit (previ a la reducció vaticana que de les nombroses seqüències anteriors existents van passar a només cinc, entre elles l'*Stabat Mater*).

A l'apartat que hi ha la comparació amb altres *Stabat Mater* de compositors europeus, hi figura també la relació que tenen entre ells el text emprat.

## ANÀLISI FORMAL

### Estructura de conjunt

Compàs: ternari

Compassos totals de l'obra: 73 (42 c. per les estrofes a 4 veus, i 31 c. per les estrofes a 2 veus)

Compassos totals a interpretar: 653

Estrofes a 4 veus (S, A, T, B)					Estrofes a 2 veus (S, T o A, B)					
Secció I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
instr.	vocal	vocal	vocal	instr.	vocal	instr.	vocal	instr.	vocal	instr.
17 c.	10 c.	7 c.	5 c.	3 c.	6 c.	2c.	6 c.	2 c.	7 c.	8 c.
17 c.	22 c.			3 c.						
42 c.					31 c.					
73 compassos										

### Detall de les estrofes a 4<sup>a</sup> veus (1<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup> i 20<sup>a</sup>)

Secció I	Secció II		Secció III		Secció IV		Secció V
1r període	2n període	3r període	4t període	5è període	6è període	7è període	8è període
17 c.	6 c.	4 c.	3 c.	4 c.	3 c.	3 c.	3 c.
Instrum. A, B, C, D	E, F		F1, F2		C, F3		Instrum. D
	10 c.		7 c.		5 c. <sup>444</sup>		3 c.
17 c.	22 c.						3 c.
42 compassos							

Aquesta estructura correspon a les estrofes que són cantades per les quatre veus (S, A, T, B), per tant, les que en l'edició musical s'indiquen com a 1<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup> i 20<sup>a</sup>.

Per aquestes estrofes l'estructura consta de cinc seccions amb vuit períodes. La Secció I és una introducció instrumental; les tres seccions següents tenen dos períodes cada una, i la Secció V és una coda instrumental.

La primera secció és una introducció intrumental que mostra els dissenys A, B, C i D; la Secció II té els dissenys E i F; la Secció III els dissenys F1 i F2; la secció IV els C i F3, i la Secció V torna a mostrar el disseny D.

<sup>444</sup> El disseny C acaba en el mateix compàs on comença el disseny F3.

Si bé indico els dissenys de cada període, cal dir que aquests dissenys no són – cada un d’ells- completament característics, ja que tenen motius rítmics comuns, i a més, mentre les veus fan un disseny, els violins, els oboès i les trompes en poden fer d’altres a manera d’un fragment d’un altre disseny. Per tant, anoto com a “disseny” els que són majoritàriament característics tenint en compte el text de cada verset.

Es tracta d’una obra equilibrada i simètrica i segueix un “cicle” (intent compensatori amb una arquitectura ben trabada):

a.- Simetria tenint com a eix central la secció III, i a cada banda dues seccions, de les quals la primera i la última són instrumentals:

b.- Simetria en dues seccions instrumentals (I primera i V última) i tres seccions vocals als mig (II, III i IV)

**Detall de la simetria de les seccions per les estrofes 1ª, 10ª, i 20ª, a quatre veus:**

Secció I A, B, C, D Instrumental	Secció II E, F	Secció III F1, F2	Secció IV C, F3	Secció V D instrumental
--	-------------------	----------------------	--------------------	-------------------------------

**Detall de les estrofes a quatre veus**

<b>instruments</b>	<b>text</b>	<b>instruments</b>
una secció	tres seccions	una secció

**Detall de les estrofes a dues veus (de la 2ª a la 9ª i de la 11ª a la 19ª)**

<b>Secció VI</b>	<b>Secció VII</b>	<b>Secció VII</b>	<b>Secció IX</b>	<b>Secció X</b>	<b>Secció XI</b>
9è període	10è període	11è període	12è període	13è període	14è període
E	G instrumental	H	G instrumental	E	I, D instrumental
<b>6 c.</b>	2 c.	<b>6 c.</b>	2 c.	<b>7 c.</b>	8 c.
31 compassos					

Aquesta segona estructura correspon a les altres estrofes cantades per dues veus, pel Tiple i el Tenor (2ª, 4ª, 6ª, 8ª, 11ª, 13ª, 15ª, 17ª i 19ª) i les cantades pel Contralt i el Baix (3ª, 5ª, 7ª, 9ª, 12ª, 14ª, 16ª i 18ª) que de forma alternativa van interpretant. Cal remarcar que a les estrofes indicades com a 10ª i 20ª els correspon l’estructura indicada abans que aquesta, per a les que són cantades a quatre veus.

Aquesta estructura no té la mateixa simetria que les estrofes que canten totes les veus. Té sis seccions a causa de l'alternança de cant del text i el passatge instrumental, i de la qual s'observa:

a.- Ofereix l' esquema: *text-instruments-text-instruments-text-instruments*.

**Detall de les estrofes a dues veus**

<b>text</b>	<b>instruments</b>	<b>text</b>	<b>instruments</b>	<b>text</b>	<b>instruments</b>
una secció	una secció	una secció	una secció	una secció	una secció

b.- Sembla que en realitat són cinc seccions (a les que s'hi afegeix una part instrumental com a final) i tenen una simetria dels dissenys, fent l'efecte “mirall”.

<b>Secció VI</b>	<b>SeccióVII</b>	<b>Secció VIII</b>	<b>Secció IX</b>	<b>Secció X</b>	<b>Secció XI</b>
E	G	H	G	E	I, D
6 c.	2 c.	6 c.	2 c.	7 c.	8 c.
text	instruments	text	instruments	text	instruments

c.- Simetria de sonoritat vocal, ja que a més d'aquesta alternança entre “verset-instruments” també hi ha la de les veus “Tiple-Tenor” i “Contralt-Baix” que van cantant les estrofes, alternativament. Aquests duets (S-T i A-B) amb l'alternança donen varietat tímbrica i de color vocal.

Numeració de les estrofes																			
<b>1</b>	2	3	4	5	6	7	8	9	<b>10</b>	11	12	13	14	15	16	17	18	19	<b>20</b>
<b>4 veus</b>	<b>Dues veus</b>								<b>4 veus</b>	<b>Dues veus</b>								<b>4 veus</b>	

Per tant, entre l'estructura de les estrofes o coples cantades a quatre veus i les estrofes cantades a dues veus s'hi observen diferències, tant per l'alternança de *text-instruments*, com per les seccions, que en el cas de les estrofes a quatre veus tenen l'estructura: *una secció-instruments / tres seccions-text*.

Si tenim en compte l'organització total de l'obra, queda evident l'alternança vocal i la instrumental i la importància que tenen els duets. Amb la repetició reiterada dels dissenys característics (E, H, E) “popularitza” aquestes dissenys -que en aquestes estrofes tenen més personalitat, que quedaven, sens dubte, a la memòria dels fidels assistents.

S, A, T, B,
Instrument
<i>estrofa 1</i>
coda
42 c.

S, T	A, B	S, T	A, B	S, T	A, B	S, T	A, B
<i>estrofa 2</i>	<i>estrofa 3</i>	<i>estrofa 4</i>	<i>estrofa 5</i>	<i>estrofa 6</i>	<i>estrofa 7</i>	<i>estrofa 8</i>	<i>estrofa 9</i>
<i>1r verset</i>	<i>1r verset</i>	<i>1r verset</i>	<i>1r verset</i>	<i>1r verset</i>	<i>1r verset</i>	<i>1r verset</i>	<i>1r verset</i>
instruments	instruments	instruments	instruments	instruments	instruments	instruments	instruments
<i>2n verset</i>	<i>2n verset</i>	<i>2n verset</i>	<i>2n verset</i>	<i>2n verset</i>	<i>2n verset</i>	<i>2n verset</i>	<i>2n verset</i>
instruments	instruments	instruments	instruments	instruments	instruments	instruments	instruments
<i>3r verset</i>	<i>3r verset</i>	<i>3r verset</i>	<i>3r verset</i>	<i>3r verset</i>	<i>3r verset</i>	<i>3r verset</i>	<i>3r verset</i>
instruments	instruments	instruments	instruments	instruments	instruments	instruments	instruments
31 c.	31 c.	31 c.	31 c.	31 c.	31 c.	31 c.	31 c.

S, A, T, B,
Instrument
<i>estrofa 10</i>
coda
42 c.

S, T	A, B	S, T	A, B	S, T	A, B	S, T	A, B	S, T
<i>estrofa 11</i>	<i>estrofa 12</i>	<i>estrofa 13</i>	<i>estrofa 14</i>	<i>estrofa 15</i>	<i>estrofa 16</i>	<i>estrofa 17</i>	<i>estrofa 18</i>	<i>estrofa 19</i>
<i>1r verset</i>	<i>1r verset</i>	<i>1r verset</i>	<i>1r verset</i>	<i>1r verset</i>	<i>1r verset</i>	<i>1r verset</i>	<i>1r verset</i>	<i>1r verset</i>
Instruments	Instruments	Instruments	Instruments	Instruments	Instruments	Instruments	Instruments	Instruments
<i>2n verset</i>	<i>2n verset</i>	<i>2n verset</i>	<i>2n verset</i>	<i>2n verset</i>	<i>2n verset</i>	<i>2n verset</i>	<i>2n verset</i>	<i>2n verset</i>
instruments	instruments	instruments	instruments	instruments	instruments	instruments	instruments	instruments
<i>3r verset</i>	<i>3r verset</i>	<i>3r verset</i>	<i>3r verset</i>	<i>3r verset</i>	<i>3r verset</i>	<i>3r verset</i>	<i>3r verset</i>	<i>3r verset</i>
instruments	instruments	instruments	instruments	instruments	instruments	instruments	instruments	instruments
31 c.	31 c.	31 c.	31 c.	31 c.	31 c.	31 c.	31 c.	31 c.

S, A, T, B,
Instrument
<i>estrofa 20</i>
coda
42 c.

### Estructura vocal i instrumental

	coples				coples			
ob 1	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____
ob 2	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____
fg 1	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____
fg 2	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____
corn 1	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____
corn 2	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____
vl 1	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____
vl 2	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____
S		_____	_____	_____	_____			
A			_____	_____	_____			
T		_____	_____	_____	_____	_____	_____	
B		_____	_____	_____	_____	_____	_____	
acomp.	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____

La part instrumental és present durant tota l'obra i les veus, que canten les diferents estrofes, són les que fan entrades escalonades i fan el *tutti*. És un treball orquestral ben elaborat, d'alt nivell.

Aquest *tutti* apareix en les estrofes 1<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup> i 20<sup>a</sup> estrofa, a 4 veus (S, A, T, B), en els compassos 24-27 (1r verset), 31-34 (2n verset) i 37-39 (3r verset), són 11 compassos (4 c. + 4 c + 3 c.), per tant un 26'19% del total (42 compassos).

En les altres estrofes el *tutti* quasi no apareix (c. 51-53 i 55-56) només en 5 compassos (3c. + 2 c.), per tant en un 16'13% del total (31 compassos) molt menys important.

El text cantat pel duet (S-T o A-B) és acompanyat pels violins i l'acompanyament (el trio barroc), i quan apareixen els altres instruments -oboès, fagots i trompes- fan un paper d'enllaç realitzant un passatge que uneix els versets de l'estrofa.

Els dos violins i l'acompanyament són presents en tota l'obra, a la manera de trio barroc (dos violins i baix continu) als quals s'hi han afegit per una banda els 6 instruments: oboès, fagots i trompes; i per l'altra, les quatre veus.

La forma de l'obra dóna importància a la part instrumental, amb oboès, fagots, trompes i violins, a més de l'acompanyament i les quatre veus fan els tres versets de la primera estrofa, i el que el compositor anomena "coples" són les altres estrofes que de forma alternada canten Tiple i Tenor (tres versets) i Contralt i Baix (els altres tres versets) i així paulatinament.

Tots els instruments tenen igual importància i tractament, no hi ha diferenciacions ni passatges solístics o protagonismes d'alguns dels instruments. El compositor els treballa "en bloc", de manera orquestral (ni tal sols per famílies). Els instruments constitueixen "una sola sonoritat", enfront a les veus, a les quals recolzen i amb les quals dialoguen o s'hi contraposen; per tant el compositor té una visió orquestral de l'obra.

La sonoritat instrumental dóna relleu al text i fa que no sigui massa reiterativa la repetició de les estrofes, de les quals consta l'*Stabat Mater*. Hem de tenir en compte que el compositor només musicalitza les tres primeres estrofes (la primera amb les quatre veus i els instruments; la segona amb el duet Tiple i Tenor i els instruments; i la tercera amb el duet Contralt i Baix i els instruments. No obstant això, com he indicat abans, aquest esquema queda repetit fins a cantar les 20 estrofes.

### Estructura de les seccions a quatre veus (estrofes: 1ª, 10ª i 20ª)

<p><b>Secció I</b> 1r període - Introducció - 17 c. (c-1-17) <b>disseny A</b> (c.1-6) 6 c. <b>disseny B</b> (c.7-9) 3 c. <b>disseny C</b> (c.10-14) 5 c. <b>disseny D</b> (c.14-17) 4c. vl 1, 2; ob 1, 2, fag 1, 2; cor 1, 2; acompanyament</p>	<p><b>Secció II</b> 2n període - 6 c. (c.18-23) <i>Estrofa 1ª, 10ª i 20ª - 1r verset</i> <b>disseny E:</b> A; vl 1, 2; acompanyament</p> <p>3r període - 4 c. (c.24-27) <b>disseny F:</b> S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2, fag 1, 2; cor 1, 2; acompanyament</p>
<p><b>Secció III</b> 4t període - 3 c. (c.28-30) <i>Estrofa 1ª, 10ª i 20ª - 2n verset</i> <b>disseny F1:</b> S, T; vl 1, 2; acompanyament (c.28-30) 3 c.</p> <p>5è període - 4 c. (c.31-34) <i>Estrofa 1ª, 10ª i 20ª - 2n verset</i> <b>disseny F1:</b> S, T; ob 1, 2, fag 1, 2; <b>disseny F 2:</b> A, B; vl 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.31-34) 5 c.</p>	<p><b>Secció IV</b> 6è període - 3 c. (c.35-37) <i>Estrofa 1ª, 10ª i 20ª - 3r verset</i> <b>disseny C:</b> A, v 1, l2; acompanyament</p> <p>7è període - 3 c. (c.37-39) <i>Estrofa 1ª, 10ª i 20ª - 3r verset</i> <b>disseny F3:</b> S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2, fag 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.37-39) 3 c.</p>
<p><b>Secció V</b> 8è període - coda -3 c. (c.40-42) <b>disseny D:</b> vl 1, 2; ob 1, 2, fag 1, 2; cor 1, 2; acompanyament</p>	

### Estructura de les seccions per dues veus (estrofes de la 2ª a la 9ª, i de la 11ª a la 19ª)

<p><b>Secció VI</b> 9è període - Coples -6 c. (c.43-48) <i>Estrofa 2ª, 4ª, 6ª, 8ª, 12ª, 14ª, 16, i 18ª - 1r verset</i> <b>disseny E:</b> S, T; vl 1, 2; acompanyament</p> <p><i>Estrofa 3ª, 5ª, 7ª, 9ª, 11ª, 13ª, 15ª, 17ª i 19ª - 1r verset</i> <b>disseny E:</b> A, B; vl 1, 2; acompanyament</p>	<p><b>Secció VII</b> 10è període - 4 c. (c.48-51) <b>disseny G:</b> vl 1, 2; ob 1, 2, fag 1, 2; cor 1, 2; acompanyament</p>
<p><b>Secció VIII</b> 11è període - 5 c. (c.52-56) <i>Estrofa 2ª, 4ª, 6ª, 8ª, 12ª, 14ª, 16, i 18ª - 2n verset</i> <b>disseny H:</b> S, T; vl 1, 2; ob 1, 2, fag 1, 2; acompanyament</p> <p><i>Estrofa 3ª, 5ª, 7ª, 9ª, 11ª, 13ª, 15ª, 17ª i 19ª - 2n verset</i> <b>disseny H:</b> A, B; vl 1, 2; ob 1, 2, fag 1, 2; acompanyament</p>	<p><b>Secció IX</b> 12è període - 4 c. (c.56-59) <b>disseny G:</b> vl 1, 2; ob 1, 2, fag 1, 2; cor 1, 2; acompanyament</p>
<p><b>Secció X</b> 13è període - 7 c. (c. 59-65) <i>Estrofa 2ª, 4ª, 6ª, 8ª, 12ª, 14ª, 16, i 18ª - 3r verset</i> <b>disseny E:</b> T; vl 1, 2; (c-59-65) 7 c.- S (c.60-65) 6 c.</p> <p><i>Estrofa 3ª, 5ª, 7ª, 9ª, 11ª, 13ª, 15ª, 17ª i 19ª - 3r verset</i> <b>disseny E:</b> B; vl 1, 2; (c-59-65) 7 c.- A (c.60-65) 6 c.</p>	<p><b>Secció XI</b> 14ª període - Coda -9 c. (c.65-73) <b>disseny I, D:</b> vl 1, 2; ob 1, 2, fag 1, 2; cor 1, 2; acompanyament</p>

## Estructura global amb text

Compassos	Text / versets	Disseny	Veus i instruments	Explotació musical del text	Secció
1r període Introducció 17 c. (c.1-17)	instrumental	<b>A</b> (c.1-6) 6 c. <b>B</b> (c.7-9) 3 c. <b>C</b> (c.10-14) 5 c. <b>D</b> (c.14-17) 4c.	vl 1, 2; ob 1, 2, fag 1, 2; cor 1, 2; acompanyament		<b>I</b>
2n període 6 c. (c.18-23)	estrofa 1 <sup>a</sup> 1r verset <i>Stabat Mater dolorosa</i>	<b>E</b>	A; vl 1, 2; acompanyament	<i>Stabat Mater dolorosa</i> (2)	<b>II</b>
3r període 4 c. (c.24-27)	estrofa 1 <sup>a</sup> 1r verset <i>Stabat Mater dolorosa</i>	<b>D</b>	S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2, fag 1, 2; cor 1, 2; acompanyament	<i>Stabat Mater dolorosa</i>	
4t període 3 c. (c.28-30)	estrofa 1 <sup>a</sup> 2n verset <i>juxta crucem lacrimosa</i>	<b>F 1</b>	S, T; vl 1, 2; acompanyament (c.28-30) 3 c.	<i>juxta crucem lacrimosa</i>	<b>III</b>
5è període 4 c. (c.31-34)	estrofa 1 <sup>a</sup> 2n verset <i>juxta crucem lacrimosa</i>	<b>F 2</b>	S, T; ob 1, 2, fag 1, 2; (F 1) A, B (F2) vl 1, 2; (B) cor 1, 2; acompanyament (c.31-34) 5 c.	<i>juxta crucem lacrimosa</i>	
6è període 3 c. (c.35-37)	estrofa 1 <sup>a</sup> 3r verset <i>dum pendebat Filius</i>	<b>C</b>	A; vl 1, 2; acompanyament	<i>dum pendebat Filius</i>	<b>IV</b>
7è període 3 c. (c.37-39)	estrofa 1 <sup>a</sup> 3r verset <i>dum pendebat Filius</i>	<b>D</b>	S, A, T, B; vl 1, 2; ob 1, 2, fag 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.37-39) 3 c.	<i>dum pendebat Filius</i>	
8è període coda 3 c. (c.40-42)	instrumental	<b>D</b>	vl 1, 2; ob 1, 2, fag 1, 2; cor 1, 2; acompanyament		<b>V</b>
9è període coples 6 c. (c.43-48)	estrofa 2a 1r verset <i>Cujus animam gementem</i>	<b>E</b>	S, T; vl 1, 2; acompanyament (c.43-48) 6 c.	<i>Cujus animam gementem</i> (2)	<b>VI</b>
10è període 4 c. (c.48-51)	instrumental	<b>G</b>	vl 1, 2; ob 1, 2, fag 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.48-51) 4 c.		<b>VII</b>
11è període 5 c. (c.52-56)	estrofa 2a 2n verset <i>contristatam et dolentem</i>	<b>H</b>	S, T; vl 1, 2; ob 1, 2, fag 1, 2; acompanyament (c.52-56) 5 c.	<i>contristatam et dolentem</i>	<b>VIII</b>
12è període 4 c. (c.56-59)	instrumental	<b>G</b>	vl 1, 2; ob 1, 2, fag 1, 2; cor 1, 2; acompanyament		<b>IX</b>
13è període 7 c. (c. 59-65)	estrofa 2a 3r verset <i>pertransivit gladius</i>	<b>E</b>	T; vl 1, 2; (c.59-65) 7 c. S (c.60-65) 6 c.	<i>pertransivit gladius</i> (2)	<b>X</b>
14è període Coda 9 c. (c.65-73)	instrumental	<b>I, D</b>	vl 1, 2; ob 1, 2, fag 1, 2; cor 1, 2; acompanyament (c.65-73) 9 c.		<b>XI</b>

9è període 6 c. (c.43-48)	estrofa 3 <sup>a</sup> 1r verset <i>O quam tristis et afflicta</i>	<b>E</b>	A, B; vl 1, 2; acompanyament (c.43-48)6 c.	<i>O quam tristis et afflicta</i> (2)	<b>VI</b>
10è període 4 c. (c.48-51)	instrumental	<b>G</b>	vl 1, 2; ob 1, 2, fag 1, 2; cor 1, 2; accompanyament (c.48-51) 4 c.		<b>VII</b>
11è període 5 c. (c.52-56)	estrofa 3 <sup>a</sup> 2n verset <i>fuit illa benedicta</i>	<b>H</b>	A, B; vl 1, 2; ob 1, 2, fag 1, 2; accompanyament (c.52-56) 5 c.	<i>fuit illa benedicta</i>	<b>VIII</b>
12è període 4 c. (c.56-59)	instrumental	<b>G</b>	vl 1, 2; ob 1, 2, fag 1, 2; cor 1, 2; accompanyament (c.56-59) 4 c.		<b>IX</b>
13è període 7 c. (c. 59-65)	estrofa 3 <sup>a</sup> 3r verset <i>Mater Unigeniti!</i>	<b>E</b>	B; vl 1, 2; (c-59-65) 7 c. A (c.60-65) 6 c.	<i>Mater Unigeniti !</i> (2)	<b>X</b>
14 <sup>a</sup> període coda 9 c. (c.65-73)	instrumental	<b>I, D</b>	vl 1, 2; ob 1, 2, fag 1, 2; cor 1, 2; accompanyament (c.65-73) 9 c.		<b>XI</b>

L'alternança de les estrofes entre el Tiple i Tenor i exactament, a la seva octava baixa, entre el Contralt i Baix, a més de la intervenció dels instruments (oboès, fagots, trompes i violins), fa que tingui una sonoritat diferent per cantar les vint estrofes, amb tres versets que té cada una. Enfront a l'extensió del text, aporta varietat i interès: varietat estructural o formal, de plantilla vocal-instrumental, tímbrico-sonora., etc. És una obra molt ben plantejada i treballada.

1r període	2n període	3r període	4t període	5è període	6è període	7è període	8è període
instruments	1r verset	1r verset	2n verset	2n verset	3r verset	3r verset	coda Instruments
17 c.	6 + 4 = 10 c.		3 + 4 = 7 c.		3 + 3 = 6 c.		9 c.

Sembla que les estrofes, cantades a quatre veus, van reduïnt o fent compressió dels seus versets (10 c., 7 c., i 6 c.), cada vegada diu la mateixa extensió de text en menys compassos. Sembla que el compositor ja "ha explicat" el text, per tant cada vegada pot ser més sintètic, i potser també per no cansar i donar varietat al text. Per altra banda, en els extrems instrumentals també hi ha aquesta reducció, quasi a la meitat, en l'últim període (17 c. i 9 c.).



## Tonalitat

Armadura: 3 bemolls – Do menor

En referència a la tonalitat té una ordenació jeràrquica molt clara dels graus I-IV-V-I.

A partir del c. 27 fins al 32 apareix a l'acompanyament Sol - Fa # - Sol però les altres veus discorren perfectament en Do menor.

L'acompanyament no té xifrats i per la seva escriptura podria ser interpretat per un instrument polifònic (orgue) i/o per un instrument monòdic (baixó o fagot, o contrabaix, malgrat que ja figura com a part de la composició) presents a la capella manresana que perfectament podien complir la funció d'acompanyar.

## Àmbit

Tiple: Sol<sub>3</sub> – Sol<sub>4</sub> – 8<sup>a</sup>  
Contralt: Sol<sub>2</sub> – La bemol<sub>3</sub> – 9<sup>a</sup>  
Tenor: Sol<sub>2</sub> – Fa<sub>3</sub> – 7<sup>a</sup>  
Baix: Mi bemol<sub>2</sub> – Mi bemol<sub>3</sub> – 8<sup>a</sup>  
violí 1: Sol<sub>2</sub> – Do<sub>5</sub> – 18<sup>a</sup>  
violí 2: Sol<sub>2</sub> – La bemol<sub>4</sub> – 16<sup>a</sup>  
oboè 1: Re<sub>4</sub> – Si bemol<sub>4</sub> – 6<sup>a</sup>  
oboè 2: Sol<sub>3</sub> – Sol<sub>4</sub> – 8<sup>a</sup>  
fagot 1: Si<sub>2</sub> – Sol<sub>3</sub> – 6<sup>a</sup>  
fagot 2: Re<sub>2</sub> – Si bemol<sub>2</sub> – 6<sup>a</sup>  
trompa 1: Mi bemol<sub>2</sub> – Si bemol<sub>2</sub> – 5<sup>a</sup>  
trompa 2: Sol<sub>1</sub> – Sol<sub>2</sub> – 8<sup>a</sup>  
acompanyament: Do<sub>1</sub> – Do<sub>3</sub> – 15<sup>a</sup>

Pel que fa l'àmbit de les veus<sup>445</sup> tenen una extensió normal. Cal ressaltar que només fan una octava d'extensió. El Contralt fa una 9<sup>a</sup>, el Tiple i el Baix fan una 8<sup>a</sup> i el Tenor només una 7<sup>a</sup>. Sembla que les quatre veus, per tant, són aproximadament iguals. Sembla que destaca el Contralt (per l'àmbit de 9<sup>a</sup>), potser perquè tenia un bon cantor que faria de solista i per això és el que canta el primer verset (*Stabat Mater dolorosa dolorosa*) (c.18-23), verset que repetiran després a manera de *tutti* a partir del c. 24.

Crec, però, que en aquesta composició cal valorar positivament aquest àmbit vocal (7<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> i 9<sup>a</sup>) encara que no sigui massa gran. El compositor treballa amb molts instruments i això també condiciona l'escriptura vocal (com per exemple perquè no hi hagi quintes o octaves paral·leles).

---

<sup>445</sup> Es considera "extensió normal" de les veus, segons s'ha convingut com a bàsica: Tiple de Do<sub>3</sub> – Do<sub>5</sub>, Contralt de Fa<sub>2</sub> – Fa<sub>4</sub>; Tenor de Si<sub>1</sub> – Si<sub>3</sub> i Baix de Mi<sub>1</sub> – Mi<sub>3</sub>.

Els violins tindrien un major protagonisme, amb un àmbit més gran (18<sup>a</sup> i 16<sup>a</sup>) i amb un tipus d'escriptura pròpia dels violins (grupets de semicorxeres, corxeres). Sembla doncs, que el violí primer ja evoluciona cap a tenir un major protagonisme, més brillant, mentre que el violí segon queda més supeditat al primer.

Pel que fa als oboès i els fagots, tenen un protagonisme melòdic i no doblen les veus, sinó que complementen l'acompanyament o els violins. L'oboè segon té un major protagonisme (8<sup>a</sup>) que l'oboè primer i els dos fagots (6<sup>a</sup>).

Les trompes són presents amb notes llargues -típic de l'època- que només fan Mi-Fa-Sol, i intervenen en els passatges instrumentals i en els passatges on canten les quatre veus, restant en silenci en els passatges on canten una o dues veus, aportant un efecte sonor "massiu". Per l'àmbit té un major protagonisme la trompa segona (8<sup>a</sup>) i la trompa primera només fa una 5<sup>a</sup>.

Curiosament, doncs, l'oboè segon i la trompa segona tenen un àmbit major que la primera respectivament. Això demostraria l'evolució cap a la jerarquitització dels instruments. Fins llavors els dos instruments fan un paper semblant, i a partir del s. XVIII ja tenen una diferenciació i un pot ser més protagonista que l'altre.

L'acompanyament té un àmbit de dues octaves.

En resum, els àmbits de les veus estan compensats; en referència als instruments el baix continu i els violins tenen el protagonisme propi de l'època; i les trompes, els oboès i els fagots tenen un àmbit més reduït i fan el paper d'omplir i reforçar tímbricament.

#### **Context per a la seva interpretació pràctica o execució**

L'*Stabat Mater* és un text sagrat que reflecteix el dolor i la compassió d'una mare al veure morir el seu fill enmig de grans sofriments. El text, que s'atribueix a Jacopone da Todi (\*1230; †1306), franciscà italià, consta de 20 estrofes de tres versets cada una.

La festa de la Verge Maria en commemoració de la participació dolorosíssima que tingué en la passió i mort del seu Fill Jesús, fou instituïda pel papa Benet XIII

(\*1649;†1730) en el 1727, recollint la tradició devota dels cristians que s'estengué per tota l'Església, i fixada el dia 15 de setembre.

La seqüència *Stabat Mater* es pot interpretar en dues celebracions: el Divendres de Passió, que se celebra la festa de la Mare de Déu dels Dolors, i el 15 de setembre, festa dels Dolors gloriosos de la Mare de Déu, que el Papa Pius VII (\*1740;†1829) va estendre per tot el món, i que s'escau l'endemà de la festa de l'Exaltació de la Santa Creu.

Si tenim en compte precisament aquesta data de 1727, no es d'estranyar que precisament a la segona meitat del segle XVIII, els compositors, motivats per la institució de la festa, haguessin compost *Stabat Mater*<sup>446</sup>.

En aquesta tesi incloc dues partitures amb l'*Stabat Mater*, aquest manuscrit número 641 de Caietà Mensa, datat el 1788, i el manuscrit número 1022, datat el 1786, d'autor anònim. Per tant es tracta de dues obres que tenen la mateixa funcionalitat, i que es podrien interpretar en les mateixes celebracions, que ja queden indicades en l'apartat corresponent i que no esmento aquí per tal de no repetir tota l'explicació que hi figura.

El que queda per indicar precisament és quan s'interpretaria una o l'altra. Segurament l'obra escollida ajustaria a una única ocasió, segons la solemnitat de la celebració, i també els instrumentistes dels quals pogués disposar en aquell moment el mestre de capella. Cal tenir en compte, també, que d'un *Stabat Mater* no en coneixem l'autor, perquè no l'indica expressament (Ms.1022), i l'altre és de Caietà Mensa (Ms.641).

No oblidem però, que es podia interpretar el Divendres de Passió (festa dels Dolors de la Mare de Déu) i el dia 15 de setembre (festa del Dolors gloriosos de Maria) i que potser per la solemnitat de les dues festivitats (la primera més trista, dolorosa i engoixant al pertànyer, a més, a la setmana abans de la Setmana Santa, i la segona donant la visió més "gloriosa" dels dolors de la Mare de Déu) podria potser també col·laborar en fer la tria més encaient. L'*Stabat Mater* anònim (Ms. 1022) només està escrit per a dues veus, violins i acompanyament, el que potser donaria una sensació de més trist, de més recolliment, més apropiat per al Divendres de Passió. Pel que fa a l'*Stabat Mater* de Caietà Mensa (ms. 641), està escrita per a quatre veus, violins, oboès,

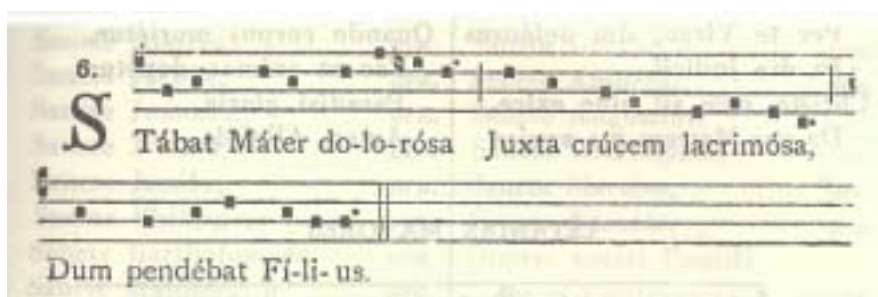
---

<sup>446</sup> L'*Stabat Mater* és una composició de devoció mariana que ha estat musicada per diferents compositors internacionals: En aquest mateix període, en van compondre Luigi Boccherini (\*1743;†1805), Domenico Scarlatti (\*1685;†1757), Joseph Haydn (\*1732;†1809), Giovanni Pergolesi (\*1710;†1736), entre d'altres.

fagots, trompes i l'acompanyament, el que li dóna una sonoritat molt més solemne i brillant. Tot això potser podria voler dir que la primera tal vegada s'utilitzaria com a més adient per al Divendres de Passió, i la segona per la festivitat del 15 de setembre, encara que es tracti, lògicament, solament d'una hipòtesi.

### III.- RELACIÓ AMB LA MELODIA DE CANT PLA

Hi ha dues melodies de cant pla que corresponen a la seqüència *Stabat Mater*.



Aquesta primera melodia correspon a una versió popular<sup>447</sup>, segurament perquè és més fàcil de recordar la seva melodia, estructurada en tres seccions A-B-C (a,b,c :||) que corresponen una a cada verset i que es repeteixen els mateixos per les vint estrofes.



<sup>447</sup> Extreta de: *Liber Chori*. Barcelona, Herder, 1962, pp.799-800.

débat Ná-ti poénas incly-ti. 5. Quis est hómo qui non bé-  
ret, Mátrem Christi si vi-dé-ret. In tánto suppli-ci-o?  
6. Quis non pósset contristá-ri, Christi Mátrem contemplá-ri  
Do-léntem cum Fi-li-o? 7. Pro peccá-tis sú-ae géntis Vi-dit  
Jé-sum in torméntis, Et flagéllis súbdí-tum. 8. Vi-dit sú-um  
dúlcem ná-tum Mo-ri-éndo de-so-lá-tum, Dum emí-sit spí-  
ri-tum. 9. E-ia Má-ter, fons amó-ris, Me senti-re vim do-ló-  
ris Fac, ut técum líge-am. 10. Fac ut árde-at cor mé-um  
In amándo Christum Dè-um, Ut sí-bi complá-ce-am.  
11. Sáncta Má-ter, Istud ágas, Cru-cl-fi-xi fige plá-gas có-  
di mé-o vá-lide. 12. Tú-i ná-ti vulnerá-ti, Tam digná-ti

ut ánimae doné-tur Paradí-si gló-ri-a. Amen.

La segona melodia gregoriana correspon a la Sequència de la Festa dels Dolors gloriosos de Maria (que se celebra el dia 15 de setembre)<sup>448</sup>. Aquesta partitura és més llarga quant al nombre de seccions, ja que cada estrofa fa una melodia diferent que

<sup>448</sup> *Liber Usualis Missae et Officii*. Tornaci, Desclée & Socii, 1931, pp.1439-1442.

repeteix en la següent, és com si agrupés dues estrofes per fer dues vegades la mateixa melodia.

L'estructura seria: a,b,c / a,b,c; d,e,f / d,e,f; g,h,i / g,h,i; j,k,l / j,k,l; ....i així fins arribar a les vint estrofes, successivament.

Per tant, comparades les estructures de les dues melodies gregorianes i de l'obra de Caietà Mensa, no s'hi troba cap similitud remarcable:

<b>Melodia gregoriana 1</b>	a, b, c :
<b>Melodia gregoriana 2</b>	a, b, c / a, b, c; d, e, f / d, e, f; g, h, i / g, h, i; j, k, l / j, k, l; ....
<b>Manuscrit de Caietà Mensa (Ms.641)</b>	A, B, C, D / E, D / F 1, F 2 / C, D, / D

#### RELACIÓ AMB ALTRES PARTITURES DE COMPOSITORS INTERNACIONALS

D'aquest mateix període, que comprèn aquesta tesi, diversos compositors internacionals van compondre *Stabat Mater*, segurament per la implantació de la festivitat a l'any 1727.

Per poder fer una comparació amb aquest *Stabat Mater* i el que figura amb el número 6 d'aquest mateix capítol, he escollit el de quatre compositors destacats de l'Europa del segle XVIII:

*Stabat Mater* de **Domenico Scarlatti**<sup>449</sup> (\*1685;†1757): a 10 V (S 1, 2, 3, 4, A 1, 2, T 1, 2, B 1, 2; bc, 1736.

*Stabat Mater* de **Giovani Batista Pergolesi**<sup>450</sup> (\*1710;†1736): 2 V (S, A); vl 1, 2, vla, vlc, cb; org, 1736.

*Stabat Mater* de **Joseph Haydn**<sup>451</sup> (\*1732;†1809): 4 V (S, A, T, B); vl 1, 2, vla, vlc, cb; ob 1, 2, corno inglés 1, 2; b, timp; org. 1767.

<sup>449</sup> -SCARLATTI, Domenico: *Stabat Mater*. Mainz, Academia Musicale 27, Universal Edition nr 25.A.027, 1973. Prima Edizione di Jürgen Jürgens.

<sup>450</sup> -PERGOLESI, Giovanni: *Stabat Mater* Mineola, New York, Dover Publications, Inc. International Standard Book Number: 0-486-29633-4, 1997. Edited Alfred Einstein.

<sup>451</sup> -HAYDN, Joseph: *Stabat Mater*. 4 V (S, A, T, B); vl 1, 2, vla, vlc, cb; ob 1, 2, corno inglés 1, 2; b, timp; org. London, Faber music limitd, 1977, ISBN 0 571 505000 7. Edited H.C. Robbins Landon, piano recution Roderick Biss.

*Stabat Mater* de **Luigi Boccherini**<sup>452</sup> (\*1743;†1805): a 3 V (S 1, 2, T); coro ad libitum e archi, op 61. 1800.

Indico en un quadre esquemàtic la comparació dels sis *Stabat Mater* esmentats per, a continuació, poder-ne fer la comparació.

En aquest esquema, on cada columna correspon a un compositor, hi figura el nom del compositor, la data de l'obra, la tonalitat en què està escrita, l'estructura i la seva extensió en compassos i el tractament musical del text. Dins aquest últim apartat hi figura el verset i el seu tractament, el número de compassos, l'explotació vocal i instrumental del text i el compàs en el qual està escrit.

---

<sup>452</sup> -BOCCHERINI, Luigi: *Stabat Mater* a 3 V (S 1, 2, T); coro ad libitum e archi, op 61. Milano, Ricordi, 1976. Revisione: Riccardo Allorto. Riduzioni per voci e pianoforte: Francesco Pigato. La primera versió està datada el 1781.

Per poder observar, a tall d'exemple, la forma de compondre d'aquests compositors europeus, indico el tractament musical del text de la primera part del primer verset:

*Stabat Mater* de D. Scarlatti, compassos 1-4

The image shows a musical score for the first four measures of the first verse of Scarlatti's *Stabat Mater*. The score is in G minor, 3/4 time, and marked 'Andante' and 'Tutti'. It features a vocal line with lyrics 'Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa' and a piano accompaniment. The piano part includes a figured bass line: 6 5 6 5 6 5 6 6 5 3 1 7 6 5 6 6 5 6 6 5.

Scarlatti va compondre aquest *Stabat Mater* per a 10 veus (S 1, 2, 3, 4, A 1, 2, T 1, 2, B 1, 2) i baix continu. El primer verset es repeteix tres vegades per S 1, A 1, T 1, i es torna a repetir per S 3, T 2, B 1.



**Stabat Mater de G.B. Pergolesi, compassos 10-14**

VI. *forte* *piano sempre*

Vla. *forte* *piano sempre*

S. *p* Sta - - bat ma - ter do -

A. *p* Sta - bat ma - ter do - lo -

Ve. Co. Bg. *f* *p sempre*

Pergolesi utilitza dues veus (S, A) amb dos violins, una viola i el baix continu. Les dues veus fan dissenys diferents; comença la veu de Contralt i li segueix a dos temps de distància la veu de Tiple.

**Stabat Mater de J. Haydn, compassos 15-17 i 29-31**

TENORE SOLO

Sta - - bat ma - ter do - - lo - ro - sa, do - - lo -

Haydn escriu l'Stabat Mater a quatre veus (S, A, T, B) però utilitza la veu de Tenor per cantar per primera vegada la primera estrofa de l'Stabat Mater. A continuació

ho canta el Baix i les tres veus Tiple, Contralt i Tenor ho repeteixen simultàniament, amb un *tutti*.

*Stabat Mater*, ms. 1022, anònim, compassos 10-14

L'autor utilitza dues veus (A, B) que fan la mateixa melodia en terceres o sextes, i amb els violins (1 i 2) que doblen les veus, recursos compositius pobres i molt rudimentaris.

*Stabat Mater* de Caietà Mensa, compassos 18-21 i del 22-25

The image displays two systems of musical notation for the 'Stabat Mater' by Caietà Mensa. Each system consists of five staves: two for piano accompaniment (treble and bass clefs) and three for vocal parts (soprano, alto, and bass clefs). The first system covers measures 18-21. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The vocal parts enter in measure 19 with the lyrics: 'Stabat Mater dolens'. The second system covers measures 22-25. The piano part continues with a forte (*f*) dynamic. The vocal parts enter in measure 23 with the lyrics: 'Stabat Mater dolens'. The lyrics are repeated in all three vocal parts across the measures.

Mensa utilitza la veu de Contralt per dir el primer verset de la primera estrofa, amb els violins 1, 2, i l'acompanyament. Repeteix a continuació amb *tutti* (les quatre veus, dos oboès, dos fagots, dues trompes i l'acompanyament).

*Stabat Mater* de L. Boccherini, compassos 10-12

The image shows a musical score for the 'Stabat Mater' by L. Boccherini, measures 10-12. It consists of four staves. The top three staves are for vocal parts, and the bottom staff is for piano accompaniment. The lyrics are: 'Sta - bat Ma - ter, Ma - ter do - lo - In - her sor - row stood his moth - er'. The piano part includes a circled measure number '10' and various musical notations like slurs and dynamics.

L'*Stabat Mater* de Boccherini està escrit a tres veus (S 1, 2, T) i les tres veus de forma escalonada a un temps de distància canten el primer verset de la primera estrofa: Tenor, Tiple 2<sup>a</sup> i Tiple 1<sup>a</sup>, dient la paraula "Mater" simultàneament: S 1, 2, T i S 1, 2.

Al comparar els *Stabat Mater* en els diferents apartats que he indicat a l'esquema, es troben els següents punts:

En referència a la tonalitat s'observa que el d'Scarlatt i el de Mensa estan en Do Major; el de Pergolesi i de Haydn en to menor, Fa i Sol respectivament; i el de Boccherini i l'anònim en to Major, Fa i Mi bemoll respectivament.

Pel que fa a l'estructura Pergolesi, Haydn i Boccherini remarquen expressament les seccions, porten indicada una numeració i tenen un començament i un final marcats, amb indicacions de moviment. El d'Scarlatt està escrit sense aquestes separacions, a la manera d'una obra seguida, però també porta indicacions de moviment. Pel que fa als del manuscrit anònim i al de Mensa utilitzen un altre sistema compositiu. En el manuscrit anònim una sola estructura pròpia que serveix per a totes les estrofes o coples i que, per tant, es va repetint. En el cas del de Mensa, hi ha dues estructures pròpies que

s'alternen segons les estrofes, i a més utilitza una variació tímbrica segons les veus que fan aquesta estrofa (S-T o A-B) amb les del *tutti*.

Així, doncs, Haydn remarca 13 seccions, Pergolesi i Boccherini 12 seccions, i els altres tres, Scarlatti, anònim i Mensa en tenen 11.

Cal destacar que hi ha seccions -totes diferents- en què el propi compositor indica el moviment, a excepció del manuscrit anònim i l'obra de Mensa, a les quals al tractar-se d'una melodia que es repeteix no hi ha cap indicació al manuscrit.

En el cas de la primera estrofa Pergolesi i Hadyn l'indiquen com a "Grave" i "Largo", Boccherini com a "Adagio flebile" i Scarlatti com a "Andante".

En referència al compàs, mentre el d'Scarlatti, Pergolesi, Hadyn i Boccherini alternen seccions en compàs binari i d'altres en compàs ternari, encara que només coincideixen en les estrofes 1<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 18<sup>a</sup>, 19<sup>a</sup> i 20<sup>a</sup>, tots quatre compositors; els dos *Stabat Mater* de la Seu de Manresa són en compàs ternari.

En quan a l'extensió l'*Stabat Mater* de Haydn és el més llarg, 1.510 compassos. El segueix el de Boccherini, amb 848 compassos, Pergolesi amb 827 c., Scarlatti i Mensa amb 670 i 653, i l'anònim, amb 480 c.

Quant al text, cal destacar algunes variacions a les estrofes 17 i 18. En l'estrofa 17, tercer verset, Scarlatti diu "*ob amorem Filii*" i tots els altres compositors diuen: "*et cruore Filii*". Per altra banda, el primer verset de l'estrofa 18 que tots els autors indiquen com a: "*Inflammatum et accensum*", el text oficial del manual *Liber Usualis* apareix com "*Flammis ne urar succensum*". Aquesta coincidència en tots els autors fa suposar que en aquells anys el text oficial devia ser el que queda indicat en la seva obra.

El tractament instrumental és molt diferent; mentre Haydn i Mensa utilitzen veus i orquestra, Pergolesi i Boccherini utilitzen menys veus, i instruments de corda, i el d'Scarlatti és només vocal (10 veus) amb baix continu. Això ofereix una gamma molt variada d'una mateixa obra. Però malgrat aquesta diversitat s'observa una certa coherència a l'hora d'organitzar les estrofes per a solistes i el *tutti*. Això segurament voldria dir que tots els compositors coneixien bé el significat del text i el seu valor doctrinal, malgrat el context (diferent fins i tot de país) on s'executava. Per tant, el simbolisme i el valor dramàtic i patètic de l'obra és captat perfectament pel compositor, que hi posa el segell propi, però que tots tenen un valor conceptual semblant.

L'*Stabat Mater* de l'autor anònim, queda apartat del context en relació als altres compositors, que com ja he indicat en la valoració realitzada en el seu anàlisi, es podria tractar d'un autor inexpert, jove o poc eficaç en la utilització dels elements tècnics compositius. Per altra banda l'*Stabat Mater* de Mensa, com s'ha pogut observar, malgrat haver utilitzat una tècnica compositiva diferent, però utilitzant una instrumentació rica, queda emmarcada dins el mateix paràmetre compositiu dels altres compositors europeus.

#### IV.-VALORACIÓ

És una obra molt interessant per les diferents característiques que ofereix.

El compositor utilitza molt bé els recursos dels quals disposa per donar a una obra, de vint estrofes, agilitat i interès.

Utilitza per una banda el recurs de les veus i els instruments que de forma alternativa apareixen.

Per altra banda també utilitza les veus en si mateixes: les quatre veus simultàniament, dues veus agudes (Tiple i Tenor) i dues veus greus (Contralt i Baix). Amb el ben entès que les quatre veus apareixen en la 1<sup>a</sup> estrofa, en la 10<sup>a</sup>, i en l'última, i les altres dues veus s'alternen, i a la vegada també alternen cada verset amb un passatge instrumental.

Alhora, tot això ho fa dins una estructura de dissenys diferents. En el cas de les estrofes 1<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup> i 20<sup>a</sup> hi ha una introducció instrumental de 17 compassos, els tres versets i una coda instrumentals. En el cas de les altres estrofes, que són cantades per dues veus, l'estructura és d'alternança de verset i passatge instrumental.

Realment ofereix una varietat compositiva que dona gran lleugeresa a l'obra, i no es fa pesada en absolut, malgrat les vint estrofes. I tot això fa també que no sigui cansada per als cantaires, ja que poden descansar mentre canten els altres.

Per altra banda, també és interessant perquè ofereix una obra extensa de 653 compassos si tenim en compte que als 42 compassos de les estrofes 1<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup> i 20<sup>a</sup>, s'hi han de sumar els 31 c. de les altres estrofes (17), (42 c. x 3 + 31c. x 17) cosa que, al repetir tants versets, la converteix realment en una obra de grans dimensions.

També utilitza una àmplia orquestració (vl 1, 2; ob 1, 2, fag 1, 2; cor 1, 2; i l'acompanyament), i les quatre veus (S, A, T, B). Els violins fan dissenys que després utilitzaran les veus (A,C, i D), els oboès i els fagots fan notes llargues per omplir i d'altres de no tan llargues que ofereixen les possibilitats tècniques per fer notes àgils, i les trompes fan notes llargues. L'acompanyament, sense cap xifrat, fa la part més greu, de base, fent el seu paper d'acompanyar. I tots aquests instruments no fan el paper de doblar les veus ni els altres instruments, ja que tenen paper propi. Això demostraria la gran capacitat tècnica que tenia el compositor.

El compositor, per tant, demostra que sap emprar els recursos tècnics vocals i instrumentals per oferir sonoritats diferents (instruments-quatre veus-dues veus agudes-dues veus greus).

Cal tenir en compte que un text tant llarg (vint estrofes), i en llatí, segurament perdria i decauria paulatinament l'interès de l'oient i, segurament, tampoc comprendrien totalment el seu significat, ni els cantaires ni els oients. Per tant, el compositor es val de les "sonoritats" que he indicat per fer arribar el missatge doctrinal d'una obra que ha de transmetre dolor i tristesa als fidels, i dóna patetisme i dramatisme seguint el simbolisme del text: el dolor de la mare pel seu fill mort. És un moment "delicat" per a la religió catòlica, en aquest context aquest cant, més que adreçar-se a la faceta divina, es dirigeix a la faceta humana de Crist, mort a la creu.

**9.- Responsori per als difunts (Absolta) *LIBERA ME, DOMINE* a 4 veus i acompanyament, 1792, de Caietà Mensa (\*1765;†1845). E:MAN, Ms. 644-4.**

I.- PORTADA



DESCRIPCIÓ DEL MANUSCRIT MUSICAL

Aquest manuscrit musical es conserva en papers solts. Les partel·les indiquen: Tiple, Contralt, Tenor, Baix i acompanyament<sup>463</sup>. Té cinc fulls:

. 1 full doble (plec) amb la portada i al darrere l'acompanyament -*Acomp<sup>to</sup>*. Les seves mides són 21,4 cm x 31,2 cm. Consta de deu pentagrames, dels quals vuit estan escrits. En compàs de *C* i en clau de *Fa* en 4<sup>a</sup> línia. Té la marca de paper que indico a l'apartat corresponent.

.1 full doble (plec) amb la partel·la del Tiple -*Tiple à 4<sup>o</sup>*. Les seves mides són 21,5 cm x 31 cm. Consta de vuit pentagrames, tots escrits a la primera pàgina i tres pentagrames escrits a la segona

<sup>463</sup> Segons les abreviatures del RISM: 4 V (S, A, T, B); acompanyament.



pàgina. En compàs de C i en clau de Do en 1ª línia. Té la marca de paper que indico a l'apartat corresponent.

.1 full doble (plec) amb la partel·la del Contralt -*Alto à 4º*. Les seves mides són 21,5 cm x 31 cm. Consta de vuit pentagrames, tots escrits a la primera pàgina i quatre escrits a la segona pàgina. En compàs de C i en clau de Do en 3ª línia. Té la marca de paper que indico a l'apartat corresponent.

.1 full doble (plec) amb la partel·la del Tenor -*Tenor à 4º*. Les seves mides són 21,5 cm x 31 cm. Consta de vuit pentagrames, tots escrits a la primera pàgina i cinc escrits a la segona pàgina. En compàs de C i en clau de Do en 4ª línia. Té la marca de paper que indico a l'apartat corresponent.

.1 full doble (plec) amb la partel·la del Baix -*Baxo à 4º*. Les seves mides són 21,5 cm x 31 cm. Consta de vuit pentagrames, tots escrits a la primera pàgina i tres escrits a la segona pàgina. En compàs de C i en clau de Fa en 4ª línia. Té la marca de paper que indico a l'apartat corresponent.

## TRANSCRIPCIÓ DEL MANUSCRIT MUSICAL

### Part instrumental i vocal<sup>464</sup>

El manuscrit anota únicament alguns versets polifònics. No obstant això, s'indiquen aquells que han de cantar-se en cant Pla, per exemple així: “Dum veneris el coro”; però malgrat això no aporta la melodia gregoriana, que he reconstruït i incloc a la meva edició per facilitar la interpretació dels versets corresponents:

En Cant Pla:

4t verset <i>Dum veneris Judicare sæculum per ignem</i>
1r, 2n i 3r verset <i>Libera me, Domine, de morte æterna, in die illa tremenda: Quando cæli movendi sunt et terra:</i>
<i>Christe eleison</i>

La indicació de *Largo* que figura en totes les partel·les està a la part superior de la partitura.

He indicat alteracions a sobre de les notes (a manera de suggerència, com se sol fer en la semitonía subintel·lecta.) en els casos que corresponen per a la uniformitat i que estan així indicades en les altres veus o en l'acompanyament (Tiple: compassos 3 i 7 del *Libera me* i c. 10, 11 i 12 del *Requiem*; Tenor: c. 12 i 14 de *Libera me* i compassos 25 i 31 del *Tremens*; acompanyament: compàs 9 del *Libera me* i 36 del *Tremens*).

Cal indicar que en el c. 27 del *Tremens* de la veu del Tiple, en el manuscrit hi ha un Do becaire, que el deixo indicat així, tot i que forma un acord de 5<sup>a</sup> disminuïda amb les altres veus, i pot semblar agosarat o erroni.

Les partícels de les veus indiquen de dues formes quan canten tots: à 4<sup>o</sup> i *todos*. La partícula del Tiple i la del Contralt diu à 4<sup>o</sup> abans de començar el *Tremens* i el *Dies illa* i *todos* abans de *Quando caeli*; la partícula del Tenor diu à 4<sup>o</sup> abans de començar el *Tremens* i *todos* abans de *Quando caeli*; i la partícula del Baix només diu à 4<sup>o</sup> abans del *Tremens*.

## II.- ANÀLISI TEXTUAL

El manuscrit porta el text següent:

verset	Edició musical	Traducció <sup>465</sup>
1	<i>Libera me Domine, de morte aeterna</i>	<i>Allibereu-me, Senyor, de la mort eterna</i>
2	<i>in die illa tremenda.</i>	<i>en aquell dia terrible.</i>
3	<i>Quando caeli movendi sunt et terra.</i>	<i>Quan trontollaran els cels i la terra.</i>
	[Cor en gregorià:]	
4	<i>Dum veneris judicare saeculum per ignem.</i>	<i>Llavors que vindreu a judicar el món amb foc.</i>
5	<i>Tremens factus sum ego et timeo</i>	<i>Tremolós estic jo i temo, mentre s'acosten el dia</i>
6	<i>dum discusio venerit atque ventura ira.</i>	<i>de donar compte i la ira que ha de venir.</i>
3	<i>Quando caeli movendi sunt et terra</i>	<i>Quan trontollaran els cels i la terra.</i>
7	<i>Dies illa dies ire, calamitatis et miserie,</i>	<i>Dia d'ira el dia aquell: dia de calamitat i misèria,</i>
8	<i>dies magna et amara valde.</i>	<i>dia terrible i molt amarg.</i>
	[Cor en gregorià:]	
4	<i>Dum veneris judicare saeculum per ignem.</i>	<i>Llavors que vindreu a judicar el món amb foc.</i>
9	<i>Requiem aeternam dona eis Domine</i>	<i>Doneu-los, Senyor, el repòs etern</i>
10	<i>et lux perpetua luceat eis.</i>	<i>i la perpètua llum els il·lumini.</i>
	[Cor en gregorià:]	
1	<i>Liberame, Domine, de morte aeterna,</i>	<i>Allibereu-me, Senyor, de la mort eterna</i>
2	<i>in die illa tremenda:</i>	<i>en aquell dia terrible.</i>
3	<i>Quando caeli movendi sunt et terra:</i>	<i>Quan trontollaran els cels i la terra.</i>
4	<i>Dum veneris judicare saeculum per ignem.</i>	<i>Llavors que vindreu a judicar el món amb foc.</i>
	<i>Kyrie eleyson</i>	<i>Senyor, apiadeu-vos</i>
	[Cor en gregorià:]	
	<i>Christe eleison</i>	<i>Crist, apiadeu-vos</i>

<sup>464</sup> Com amb les partitures anteriors, indicaré en aquest apartat les qüestions específiques de la transcripció d'aquest manuscrit, ja que les de caire general estan indicades en l'apartat "comentari de les fonts i criteris d'edició".

<sup>465</sup> Responsori de l'Absolta de Difunts. Veure: *Missal Romà complet i devocionari*. Barcelona, Balmes, 1957, p.588.

Aquest text correspon, en la versió gregoriana, al Responsor de l'Ofici de Difunts, en el *Breviarium Romanum*<sup>466</sup>.

*Libera me, Domine, de morte æterna, in die illa tremenda,  
Quando cæli movendi sunt et terra:  
Dum veneris judicare sæculum per ignem.  
Tremens factus sum ego et timeo, dum discussio venerit, atque ventura ira.  
Quando cæli movendi sunt et terra.  
Dies illa, dies iræ, calamitatis et miseriæ, dies magna et amara valde.  
Dum veneris judicare saeculum per ignem.  
Requiem æternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis.*

## ANÀLISI FORMAL

### Estructura de conjunt

Compàs : binari (secció 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> i 6<sup>a</sup>) i ternari (secció 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> i 8<sup>a</sup>)  
Compassos totals de l'obra: 72 i la part de melodia en gregoriana

Secció I	Secció II	Secció III		Secció IV	Secció V	Secció VI	Secció VII	Secció VIII
1r període	2n període	3r període	4t període	5è període	6è període	7è període	8è període	9è període
c. binari	gregoriana	c. ternari	c. binari	gregoriana	c. ternari	gregoriana	c. binari	gregoriana
A, B		C, D	B, E		F		G	
<b>16 c.</b>		<b>17 c.</b>	<b>20 c.</b>		<b>16 c.</b>		5 c.	
		37 c.					<i>Kyrie</i>	<i>Christe</i>
Responsor							Aclamació	

Aquest Responsor consta de sis seccions i les seccions setena i vuitena corresponen a l'acclamació *Kyrie-Christe*. Totes les seccions tenen un període, excepte la Secció III que té dos períodes.

A la Secció III, el verset 5 (*Tremens factus sum ego et timeo*) s'acaba amb un calderó (c. 7), i el verset 6 (*dum discussio venerit atque ventura ira*) també s'acaba amb un altre calderó (c. 17).

Secció I	Secció II	Secció III		Secció IV	Secció V	Secció VI
1r període	2n període	3r període	4t període	5è període	6è període	7è període
c. binari	gregoriana	c. ternari	c. binari	gregoriana	c. ternari	gregoriana
		dissenys C calderó D calderó				

<sup>466</sup> Per al text he emprat el *Breviarium Romanum*. Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum. S. PII V Pontificis Maximi Jussu editum. Aliorumque Pontificum cura recognitum PII Papæ X Auctoritate reformatum. Editio nationalis juxta typicam. Barcinone. Pars Hiemalis, p.[241]. Per a la música, el manual *Liber Usualis Missae et Officii*. Tornaci, Desclée & Socii, 1931, pp.1138-1139, 1171-1172.

Aquest Responsori -pròpiament- i tot el conjunt de l'obra -Responsori-Aclamació- té diferents formes de simetria:

a.- Simetria en l'alternàcia de les seccions de polifonia i les seccions amb la melodia gregoriana, fins i tot en les seccions VII i VIII que constitueixen l'Aclamació.

b.- Simetria en el compàs, en la forma polifònica: *binari-ternari-binari-ternari-binari*, encara que no tots tenen els mateix nombre de compassos.

1r període	3r període	4t període	6è període
c. binari	c. ternari	c. binari	c. ternari

c.- Simetria respecte a la relació Responsori-Aclamació: sis seccions (tres més tres) per al Responsori i dues seccions per a l'Aclamació.

d.- Simetria en el nombre de compassos: Secció I (16 c.), Secció III, (37 c.) i Secció V (16 c.). Per tant la Secció III fa d'eix de simetria, per tenir a banda i banda una secció amb 16 compassos.

Secció I	Secció III		Secció V
1r període	3r període	4t període	6è període
A, B	C, D	B, E	F
16 c.	17 c.	20 c.	16 c.
<b>16 c.</b>	<b>37 c.</b>		<b>16 c.</b>

S'observa, doncs, que totes aquestes simetries estan basades en el simbolisme del número tres i del número dos, presents en l'obra i que per tant donen equilibri al Responsori.

#### Estructura vocal i instrumental

	1r període c. binari	2n període gregorià	3r període c. ternari	4t període c. binari	5è període gregorià	6è període c. ternari	7è període gregorià	8è període c. binari	9è període gregorià
S	1	16	1	20	37	1	16	1	5
A	_____		_____		_____		_____		_____
T	_____		_____		_____		_____		_____
B	_____		_____		_____		_____		_____
Acomp.	_____		_____		_____		_____		_____

L'estructura d'aquest Responsorí està formada per set seccions, en que totes les veus apareixen simultàniament, alternades amb la melodia gregoriana, que apareix tres vegades. Al final del Responsorí s'afegeixen dues seccions més que corresponen a l'aclamació del *Kyrie* i del *Christie* que també fan el *tutti* en el període polifònic, sent l'última secció gregoriana.

Encara que no queda reflectit en aquest gràfic, en els compassos 8, 12 i 13 només canten les veus de Tiple i Tenor (S, T).

Amb aquesta alterança de polifonia i cant pla el compositor dóna un contrast de sonoritat. Busca silenci, recolliment.

#### Per seccions

<p><b>Secció I</b> 1r període - forma polifònica – compàs binari disseny A (compàs 1-12) 12 c. Text: <i>Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda:</i> <b>B:</b> (c.12-16) 5 c. Text: <i>Quando caeli movendi sunt et terra:</i></p>	<p><b>Secció II</b> 2n període -forma gregoriana text: <i>Dum veneris judicare saeculum per ignem.</i></p>
<p><b>Secció III</b> 3r període - forma polifònica - compàs ternari <b>C</b> (c.1-7) 7 c. Text: <i>Tremens factus sum ego, et timeo,</i> <b>c. 7: calderó</b> <b>D</b> (c.8.-17) 10 c. Text: <i>Dum discussio venerit, atque ventura ira.</i> <b>c. 17: calderó</b></p>	<p>4t període - forma polifònica – compàs binari <b>B</b> (c.18-20) 3 c. text: <i>Quando caeli movendi sunt et terra</i> <b>E:</b> (c.21-37) 17 c. text: <i>Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde.</i></p>
<p><b>Secció IV</b> 5è període - forma gregoriana text: <i>Dum veneris judicare saeculum per ignem</i></p>	<p><b>Secció V</b> 6è període - forma polifònica <b>F</b> (c.1-16) 16 c. text: <i>Requiem aeternam dona eis Domine et lux perpetua luceat eis</i></p>
<p><b>Secció VI</b> 7è període - forma gregoriana text: <i>Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda: Quando caeli movendi sunt et terra: Dum véneris judicare saeculum per ignem.</i></p>	<p><b>Secció VII</b> 8è període - forma polifònica (c.1-5) 5 c. text: <i>Kyrie eleison</i></p>
<p><b>Secció VIII</b> 9è període - forma gregoriana text: <i>Christe eleison</i></p>	

En la Secció III hi figura un calderó en el c. 7 amb el text *et timeo*, (*i temo*) i en el c. 17 amb el text *atque ventura ira* (*la ira que ha de venir*), segurament com a punt de

reflexió del text. Com a síntesi de tot el text, són dues frases que acaben amb un calderó, per tant inviten a la reflexió:

“*tremolo i temo   mentres arribar el judici final* ”.

#### Estructura global amb text

Compassos	Text	Disseny	Veus i instruments	Explotació musical del text	Secció
1r període 16 c. (c. 1-16)	<i>Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda: Quando caeli movendi sunt et terra:</i>	polifonia <b>c. binari</b> <b>A</b> <b>B</b>	S, A, T, B; acompanyament T, B (c. 12) 1 c. S, A (c. 12-13) 2 c. T, B (c. 13) 1 c. S, A (c. 13-14) 2 c. T, B (c.14) 1 c. S, A (c. 14) 1 c. T, B (c. 15) 1 c. S, A, T, B (c. 15-16) 2 c.	<i>Libera me Domine (2) de morte aeterna in die illa (2) tremenda Quando caeli movendi sunt (2) et terra movendi sunt et terra (2)</i>	<b>I</b>
2n període	<i>Dum veneris judicare saeculum per ignem.</i>	cant pla		<i>Dum veneris judicare saeculum per ignem.</i>	<b>II</b>
3t període 17 c. (c.1-17)	<i>Tremens factus sum ego, et timeo dum discussio venerit, atque ventura ira.</i>	polifonia <b>c. ternari</b> <b>C</b> <b>D</b>	S, A, T, B (c. 1-7) 7 c. S, T (c. 8-11) 4 c. A, B (c. 9-11) 3 c. S, T (c. 12-17) 6 c. A, B (c.14-17) 4 c.	<i>Tremens factus sum ego et timeo, dum discussio venerit, atque ventura ira (2)</i>	<b>III</b>
4t període 20 c. (c.18-37)	<i>Quando caeli movendi sunt et terra Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde.</i>	polifonia <b>c. binari</b> <b>B</b> <b>E</b>	S, A, T, B (c.18-20) 3 c. S, A, T, B (c. 21-26) 6 c. A (c. 27-31) 5 c. S, T (c. 27-31) 5 c. B (c. 28-37) 10 c. T (c. 32-37) 4 c. S (c. 33-37) A (c. 34-37) 4 c.	<i>Quando caeli movendi sunt et terra movendi sunt et terra Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde (3)</i>	
5è període	<i>Dum veneris judicare saeculum per ignem.</i>	cant pla		<i>Dum veneris judicare saeculum per ignem.</i>	<b>IV</b>
6è període 16 c. (c.1-16)	<i>Requiem aeternam dona eis Domine et lux perpetua luceat eis</i>	polifonia <b>c. ternari</b> <b>F</b>	S, A, T, B (c. 1-8) 8 c. S, A, T (c. 9-12) 4 c. B (c. 13-16) 4 c. S, A, T (c. 14-16) 3 c.	<i>Requiem aeternam dona eis Domine et lux perpetua luceat eis</i>	<b>V</b>
7è període	<i>Liberame, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda: Quando caeli move ndi sunt et terra: Dum veneris judicare saeculum per ignem.</i>	cant pla		<i>Liberame, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda: Quando caeli movendi sunt et terra: Dum veneris judicare saeculum per ignem.</i>	<b>VI</b>
8è període 5 c. (c.1-5)	<i>Kyrie eléison</i>	polifonia <b>c. binari</b> <b>G</b>	S, A, T, B (c.1-5) 5 c.	<i>Kyrie eleison</i>	<b>VII</b>
9è període	<i>Christe eleison</i>	cant pla		<i>Chistie eleison</i>	<b>VIII</b>

Té poques repeticions de text, segurament perquè el compositor estava supeditat a les seccions intercalades en gregorià, però repeteix precisament paraules de significat

important *Domine (Senyor)* (2); *quando caeli movendi sunt (quan trontollaran els cels i la terra)* (2) l'acord és de: Mi b - Sol - Si, per tant, una 5<sup>a</sup> disminuïda; *dies magna (dia terrible)* amb un acord La b-Do-Sol b, amb una 7<sup>a</sup> menor (c.31 i 32); *et amara valde (molt amarg)* (4), amb l'acord Re b-Fa b-La b. Aquestes dissonàncies tenen una coincidència, precisament, amb el significat del text, això li dona expressivitat i simbolisme.

### Tonalitat

Armatura: dos bemolls – Do Dòric

Pel que fa a l'armadura, tot el Responsoiri està en Do Dòric, i porta dos bemolls a l'armadura. Es tracta del mode Dòric transportat a Do [Re Dòric o I to un punt baix]:

Durant l'obra també cal assenyalar la presència del La bemoll, el Si natural, el Re bemoll i el Fa #.

Secció I	Secció III	Secció V
La bemoll - c. 9	La bemoll - c. 29, 31, 34	
Si (becaire)- c. 2, 9, 13, 15	Si (becaire) - c. 1, 3, 6, 7, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 35, 36	Si (becaire) - c. 7, 9, 14, 15
Re bemoll - c. 2, 6, 8	Re bemoll - c. 31, 32, 33	
	Fa # - c. 35	

Hem de marcar la indicació en el manuscrit del Sol bemoll en alguns compassos, no obstant això s'indica en la transcripció però no es té en compte, atès que en l'època de l'esmentada partitura no era habitual la indicació del Sol bemoll.

L'acompanyament de la polifonia combina perfectament i durant tota l'obra la relació de I-IV-V-I graus, semblant en certa manera a una indicació tonal (Do menor).

A l'interpretar-se, i com que l'última nota no enllaça correctament amb la primera de la melodia gregoriana, haurà de realitzar-se el pas de corda.

### Àmbit

Tiple: Mi  $b_3$  – Fa  $4$  – 9<sup>a</sup>  
 Contralt: Do  $3$  – La  $b_3$  – 6<sup>a</sup>  
 Tenor: Sol  $2$  – Mi  $3$  – 6<sup>a</sup>  
 Baix: Sol  $1$  – Re  $3$  – 11<sup>a</sup>  
 acompanyament: Do  $1$  – Re  $3$  – 16<sup>a</sup>

Les veus tenen un àmbit molt reduït<sup>467</sup>; el Baix té un àmbit una mica més ampli amb una 11<sup>a</sup>, li segueix el Tiple amb una 9<sup>a</sup> i el Contralt i el Tenor tenen un àmbit reduït, amb una 6<sup>a</sup>. I l'acompanyament només consta de dues octaves, encara que és més ampli que en altres obres analitzades.

Les veus centrals (A, T) fan el paper d'omplir, canten el mateix que les altres veus però amb menys mobilitat.

Segons aquest àmbit, aquesta obra podia ser fàcilment interpretada pels cantors de què ja disposava la capella.

### Context per a la seva interpretació pràctica o execució

<sup>467</sup> Segons la indicació actual del que s'entén per "extensió normal" de la veu de Tiple: Do  $3$  – Do  $5$ ; Contralt: Fa  $2$  – Fa  $4$ ; Tenor: Si  $1$  – Si  $3$ ; i Baix: Mi  $1$  – Mi  $3$ .



Cal tenir en compte la manera d'alternar el cant polifònic amb el cant pla. En el cas de *Dum veneris judicare saeculum per ignem*, el cor, que segons indicació de la partitura canta la secció en cant gregorià haurà de fer el pas de corda i entonar la primera nota com a Sol. En el fragment *Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda: Quando caeli movendi sunt et terra. Dum veneris judicare saeculum per ignem*, el cor pel pas de corda entonarà la primera nota com a Do.

Després del *Kyrie eleison* es canta el *Christe eleison*, cada un tres vegades, i pel pas de corda el cor entonarà la primera nota com a Mi bemoll.

Aquest Responsorí és cantat a l'entrar el difunt al recinte. És l'última pregària abans d'enterrar el difunt. I com indica exactament Mensa en la portada, és una "Absolta", per tant demana l'absolució del difunt. Per això, segurament, Mensa fa l'alternança però acaba la seva obra en gregorià, per donar una sensació de més recolliment, de pietat, de silenci...

Aquest Responsorí, a més de formar part de la Missa de Difunts, es troba també en les matines o oració del matí de l'ofici de difunts; està format per les parts que a continuació esmento, entre les quals hi figura aquesta obra que és l'última de la sèrie de responsoris del tercer Nocturn:

	<b>1r Nocturn</b>	<b>2n Nocturn</b>	<b>3r Nocturn</b>
Invitatori <i>Regem cui omnia vivunt, Venite Adoremus</i>	Antífona 1 <i>Dirige, Domine Deus meus</i> Salm 5 <i>Verba mea</i>	Antífona 1 <i>In loco pascuae</i> Salm 22 <i>Dominus regit me</i>	Antífona 1 <i>Complaceat tibi domine</i> Salm 39 <i>Expectans expectavi Dominum</i>
Salm <i>Venite exultemus Domino</i>	Antífona 2 <i>Convertere Domine</i> Salm 6 <i>Domine ne infurore tuo</i>	Antífona 2 <i>Delicta juventutis meae</i> Salm 24 <i>Ad te Domine</i>	Antífona 2 <i>Sana domine</i> Salm 40 <i>Beatus qui intelligit</i>
	Antífona 3 <i>Nequando rapiat</i> Salm 7 <i>Domine Deus meus</i>	Antífona 3 <i>Credo videre</i> Salm 26 <i>Dominus illuminatio mea</i>	Antífona 3 <i>Sitivit anima mea</i> Salm 41 <i>Quemadmodum desiderat</i>
	Lliçó I – Job 7 Responsorí I <i>Credo quod Redemptor</i> Verset: <i>Quem visurus sum</i> <sup>468</sup> :	Lliçó IV – Job 13 Responsorí IV <i>Memento mei Deus</i>	Lliçó VII – Job 17 Responsorí VII <i>Peccantem me</i>
	Lliçó II – Job 10	Lliçó V – Job 14 Responsorí V <sup>469</sup>	Lliçó VIII – Job 19 Responsorí VIII

<sup>468</sup> Aquest text es troba en el manuscrit 1017 d'aquesta tesi.

<sup>469</sup> Aquest text es troba en la versió B del manuscrit 1016 d'aquesta tesi.

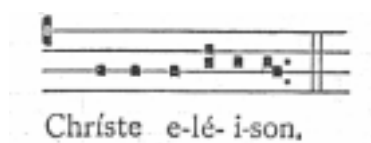
	Responsori II <i>Qui Lazarum resuscitasti</i>  Lliçó III – Job 10 Responsori III <i>Domine quando veneris</i> Verset: <i>Requiem aeternam</i>	<i>Hei mihi! Domine,</i> Verset: <i>Anima mea</i>  Lliçó VI – Job 14 Responsori VI <i>Me recorderis</i> Verset: <i>Requiem aeternam</i>	<i>Domine secundum actum meum</i> Verset: <i>Amplius lava me Domine</i>  Lliçó IX – Job 10 <b>Responsori IX</b> <b><i>Libera me Domine</i></b>
--	---	---	---

Alguns autors d'aquest període musical varen escriure partitures amb misses de difunts o de Requiem amb diferents parts, de les quals algunes són podríem dir, fixes, com l'Introitus (*Requiem aeternam*), el *Kyrie*, la Seqüència (*Dies irae*), l'Offertorium (*Domine Jesu Christe*), el *Sanctus*, el *Benedictus*, l'*Agnus Dei*, i no sempre hi ha la part del *Libera me, Domine*; com per exemple en un dels més famosos com és el de W. A. Mozart, en el qual no hi figura el *Libera me, Domine*.

### III.- RELACIÓ AMB LA MELODIA DE CANT PLA

Resp. 1.  
**I**be-ra me Dó-mine, \* de mórte actér-na, in dí-e illa tremén-da : \* Quando caé-li mo-vé-ndi

sunt et tér-ra : † Dum vé-ne-ris judi-cá-re  
 saé-culum per i-gnem. ¶ Trémens factus sum égo  
 et tí-me-o, dum discedas-i-ó vé-ne-rít, atque ventú-ra  
 í-ra. \* Quando caé-li mo-vé-ndi sunt et tér-ra. ¶ Dí-es  
 illa, dí-es í-rae, ca-lamí-tá-tis et mí-sé-ri-ae, dí-es má-  
 gna et amá-ra val-de. † Dum vé-ne-ris judi-cá-  
 re saé-culum per i-gnem. ¶ Réquí-em aetérnam  
 dó-na é-is Dó-mi-ne : et lux perpé-tu-a lú-ce-at é-is.



En aquesta partitura de Caietà Mensa, com ja he indicat, la melodia gregoriana forma part precisament de l'obra. En els textos: *Dum véneris judicáre saéculum per ígnem, / Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda: Quando caeli movendi sunt et terra. Dum veneris judicare saeculum per ignem, / Christe eleison.*

Per a la resta del text no hi figura cap relació, només tenen en comú el text, que tot i que Mensa utilitza la polifonia en alguns versets, segueixen exactament els diferents versets. Segurament això seria causat per haver d'intercalar precisament els fragments en cant pla.

#### RELACIÓ AMB ALTRES PARTITURES DEL REPERTORI INTERNACIONAL

El Responsori *Libera me, Domine* com a part de l'Ofici de Difunts forma part del *Requiem* (Missa de Difunts), però malgrat que en aquesta època la majoria de compositors europeus varen compondre misses de *Requiem*, la majoria ho varen fer sense aquest fragment *Libera me, Domine*, que també pot ser una forma en ella mateixa. Així, per exemple, és el cas del famós *Requiem* (1791), de Mozart, que no té el fragment *Libera me, Domine*.

Per tant ha estat difícil aconseguir partitures d'altres compositors per poder fer una comparació. No obstant això, Antonio Salieri (\*1750; †1825) va compondre un *Requiem*<sup>470</sup>, que segueix les diferents parts de la Missa de Difunts: *Introitus Requiem aeternam*, *Kyrie*, Seqüència *Dies Irae*, *Offertorium Domine Jesu Christe*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei*, *Communio Lux aeterna*, i afegeix el *Libera me, Domine*.

Indico en un quadre esquemàtic la comparació dels dos *Libera me, Domine*, per a continuació poder-ne fer la comparació.

En aquest esquema hi figura el nom del compositor, la data de l'obra i la seva numeració, la tonalitat en què està escrita, l'estructura, la seva extensió, el compàs en

què està escrita l'obra i el tractament musical del text. En aquest últim apartat també s'indica el verset i el seu tractament.

### *Libera me, Domine*

<b>Antonio. Salieri</b> (*1750;†1825)	<b>Caietà Mensa</b> (*1765;†1845)
Data de l'obra: ?	Data de l'obra: 1792
<b>Tonalitat:</b> Do menor c. 1-16 – Do menor / c. 16-22: - Do Major (amb les alteracions Sol #, Mi #, Fa #) / c. 23-25: Do menor / c. 27-28 i 30-31: Do Major / c.32-41: Do menor (cadència picarda)	<b>Tonalitat:</b> Do Dòric
<b>Estructura i extensió:</b> seccions: 10 compassos: 41	<b>Estructura i extensió:</b> seccions: 8 compassos: 72 compassos, i les parts de cant pla
<b>orquestració</b> <sup>471</sup> : Ssol, Asol, Tsol, Bsol; Coro: S, A, T, B; vl 1, 2, vla, vlc, cb; ob 1, 2, corno inglés, fag 1, 2; trp 1, 2, trb 1, 2, 3; timp; org.	<b>orquestració</b> S, A, T, B; acompanyament
<b>Tractament musical del text:</b> Andante c. 1-6 (6 c.) <i>Libera me Domine, de morte aeterna in die illa tremenda. Quando caeli movendi sunt et terra.</i>	<b>Tractament musical del text:</b> Largo c. 1-16 (16 c.) <i>Libera me Domine, de morte aeterna in die illa tremenda. Quando caeli movendi sunt et terra.</i>
c. 7-9 (3 c.) <i>Dum veneris judicare saeculum per ignem.</i>	[Cor en gregoriana:] <i>Dum veneris judicare saeculum per ignem.</i>
c. 9-16 (8 c.) <i>Tremens factus sum ego et timeo dum discussio venerit atque ventura ira.</i>	c. 1-17 (17 c.) <i>Tremens factus sum ego et timeo dum discussio venerit atque ventura ira.</i>
c. 14-16 (3 c.) <i>Quando caeli movendi sunt et terra</i>	c. 18-20 (3 c.) <i>Quando caeli movendi sunt et terra</i>
c. 16-22 (7 c.) <i>Dies illa dies ire, calamitatis et miserie, dies magna et amara valde.</i>	c. 21-37 (17 c.) <i>Dies illa dies ire, calamitatis et miserie, dies magna et amara valde.</i>
c. 23-25 (3 c.) <i>Dum veneris judicare saeculum per ignem.</i>	[Cor en gregoriana:] <i>Dum veneris judicare saeculum per ignem.</i>
“Solo” <sup>472</sup> <i>Requiem aeternam</i>	c. 1-4 (4 c.) <i>Requiem aeternam</i>
c. 27-28 (2 c.) calderó <i>dona eis Domine</i>	c. 5-8 (4 c.) <i>dona eis Domine</i>
“Solo” <sup>473</sup> <i>et lux perpetua</i>	c. 9-10 (2 c.) <i>et lux perpetua</i>

<sup>470</sup> La partitura consultada és SALIERI, Antonio: *Requiem* für vier solostimmen, chor und orchester (Soli, Chor und Orchester). Frankfurt, C.F.Peters, 1978. Reducció per a tecla de l'editor: Johannes Wojciechowski

<sup>471</sup> Segons la partitura consultada (que és una reducció de veus i tecla), no queden indicats els instruments específicament.

<sup>472</sup> No queda indicat exactament com es cantava aquesta primera part del verset, per tant, es pot suposar que potser també es cantaria la melodia gregoriana.

<sup>473</sup> No queda indicat exactament com es cantava aquesta primera part del verset, per tant, es pot suposar que potser també es cantaria la melodia gregoriana.

c. 30-31 (2 c.) calderó <i>luceat eis.</i>	c. 11-16 (6 c.) <i>luceat eis.</i>
c. 32-39 (8 c.) <i>Liberame, Domine, de morte aeterna,</i> <i>In die illa tremenda:</i> <i>Quando caeli movendi sunt et</i> Adagio – c. 40-41 (2 c.) calderó <i>terra:</i> <b>tutti</b>	[Cor en gregorià:] <i>Liberame, Domine, de morte aeterna,</i> <i>In die illa tremenda:</i> <i>Quando caeli movendi sunt et terra:</i>
-----	[Cor en gregorià:] <i>Dum veneris judicare saeculum per ignem.</i>
-----	c. 1-5 (5 c.) <i>Kyrie eleyson</i>
-----	[Cor en gregorià:] <i>Christe eleison</i>

A manera d'exemple de la forma de compondre d'aquests dos compositors, indico el tractament musical de la primera part del primer verset:

***Libera me, Domine* d'A. Salieri, compassos 1 i 2.**

Salieri diu el text *Libera me, Domine* només una vegada, de forma simultàia amb totes les veus i amb els mateix dissenys rítmics.

*Libera me, Domine* de Caietà Mensa, compassos 1-3.

The image shows a musical score for the first three measures of 'Libera me, Domine' by Caietà Mensa. The score is written in G minor (two flats) and 3/4 time, marked 'Largo'. It consists of five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one piano accompaniment staff. The lyrics are 'Li - be - ra - me, Do - - mi - ne,'. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines in the right and left hands.

Mensa també utilitza les veus simultàniament per dir el text *Libera me, Domine*, però per a la paraula *Domine* ho fa de forma escalonada de dues en dues veus: S A, i T, B a la distància de dos temps.

Si comparem aquestes dues partitures en els diferents apartats que hem indicat a l'esquema, es troben el següents punts.

En referència a la tonalitat, s'observa que Salieri utilitza el to Do menor i Do Major, mentre que Mensa el Do Dòric, això voldria dir una certa afinitat en un to, ja que tots dos utilitzen una sonoritat poc brillant, apagada.

Pel que fa a l'estructura tenen diferents seccions, 10 Salieri i 8 Mensa, i el nombre de compassos també és diferents: l'obra de Salieri consta de 41 compassos i la de Mensa de 72, a més de les parts de cant pla.

Quant a l'orquestració, Salieri utilitza quatre solistes i un cor de 4 veus amb una àmplia utilització d'instruments (violins, viola, violoncel, contrabaix, oboès, corno anglès, fagots, trompes, trombons, timpani i orgue), enfront, Mensa només utilitza quatre veus i l'acompanyament.

Mensa i Salieri utilitzen els silencis per marcar versets i també els calderons. Salieri indica un calderó al final del verset 9 i del 10: *Requiem aeternam dona eis Domine* (Doneu-los, Senyor el repòs etern) i *et lux perpetua luceat eis* (i la perpètua llum els il·lumini). Mensa utilitza també el calderó però ho fa al final del verset 5 i del 6: *Tremens factus sum ego et timeo* (tremolós estic jo i temo) i *dum discussio venerit atque ventura ira* (mentre s'acosten el dia de donar compte i la ira que ha de venir). Aquesta situació diferent del calderó segurament ve donada per la interpretació del significat del text que fa cada un dels compositors. Per una banda Salieri reflexiona en el text “La pau i la llum del Senyor que arribi”, mentre Mensa reflexiona en el text sobre “la por i la temensa pel dia final”. Són per tant dos simbolismes diferents.

Mensa, i sembla que també Salieri, utilitzen el gregorià, de la mateixa manera, dins el transcurs de l'obra, encara que en més profusió Mensa.

Quant als dissenys, Salieri fa notes curtes, és sil·làbic, mentre Mensa utilitza notes més llargues (blanques i blanques lligades amb una negra). En canvi, la direccionalitat del text és diferent. Mentre en Salieri és descendent (Mi-Re-Do), en Mensa és ascendent (Mib - Fa - La b).

Els dos compositors indiquen moviment per a la seva obra. Salieri Andante i els dos últims compassos Adagio; Mensa utilitza el Largo per a tota la seva obra.

Per tot això, aquestes dues obres queden emmarcades dins el seu temps, i demostren una eficàcia en l'ofici, la de Salieri amb un interès més auditiu per la forma i la utilització d'una àmplia orquestració, i Mensa per la seva “utilitat” d'execució en l'acte religiós d'un enterrament.

#### IV.- VALORACIÓ

Aquesta *Absolta* de C. Mensa, l'alternança entre polifonia i gregorià li dona solemnitat, serietat, oficialitat, formalitat, autoritat per la sonoritat que representa aquesta alternança, i que per altra banda només utilitza les quatre veus (S,A,T,B) i l'acompanyament que li dona sobrietat. Per tant, molt adient a una obra de difunts.

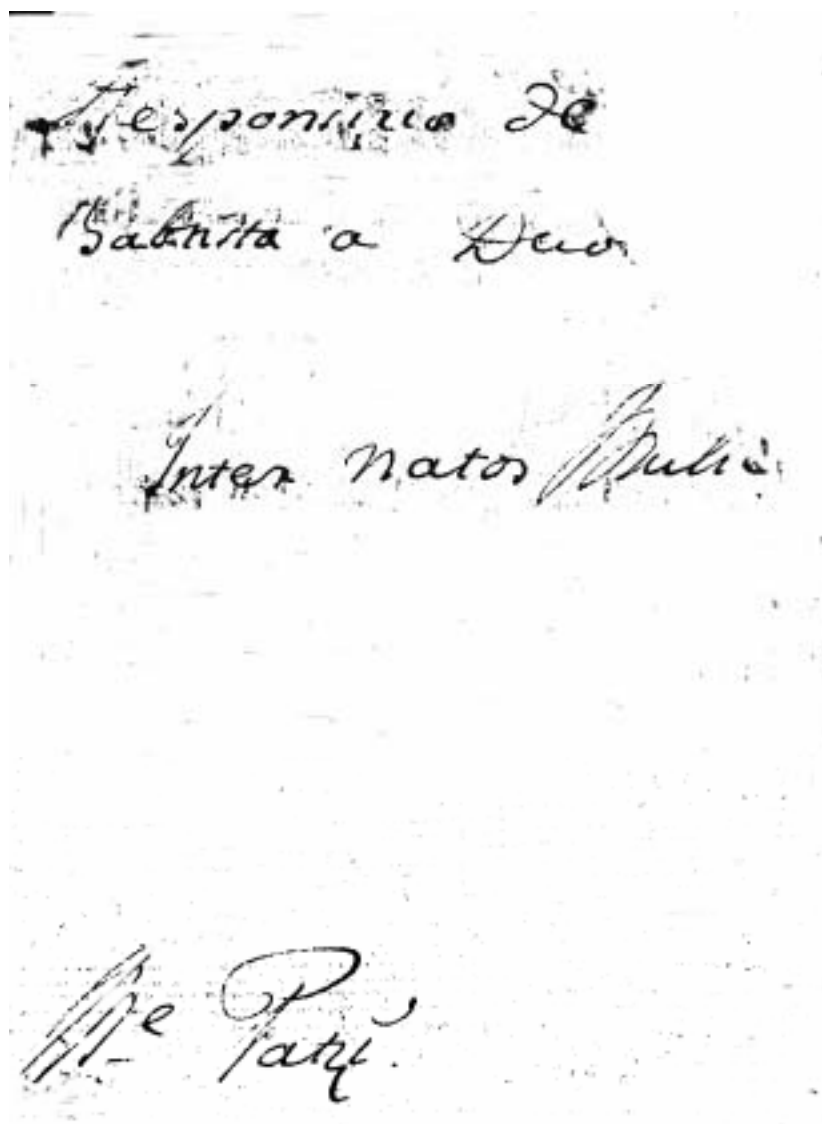
En aquesta obra prima *el context*, el moment “fúnebre” (els presents davant el féretre, els seus familiars, la capella de música, segurament personalitats eclesiàstiques, potser els canonges, etc.) i convé acabar d'una manera “greu” per donar, fins i tot, una sensació de fosc, de pesadesa, d'apagament.

També prima *la funcionalitat* de l'obra, que és aconseguida plenament per Mensa, per mitjà dels recursos que utilitza: tècnica d'alternança, calderons, notes alterades, i fins i tot una tonalitat transportada, certes ambigüitats, dissonàncies -per aconseguir una coloració fosca-, notes llargues...



10.- Responso *INTER NATOS MULIERUM* a duo de Tiple i Tenor i  
acompanyament, per a Sant Joan Baptista, de Joan Petzí (\*1734; †1809). E:MAN,  
Ms. 739.

I.- PORTADA



## DESCRIPCIÓ DEL MANUSCRIT MUSICAL

Aquest manuscrit musical es conserva amb papers solts amb les partícels que corresponen a les parts següents: Tiple, Tenor i acompanyament<sup>474</sup>. Té tres fulls:

. 1 full doble (plec) amb la partícula del Tiple –*Tiple á Duo*. Les seves mides són 20,8 cm x 30,5 cm. Consta de sis pentagrames, tots escrits. En compàs de *C* i en clau de Do en 1<sup>a</sup> línia. Té la marca de paper que indico a l'apartat corresponent.

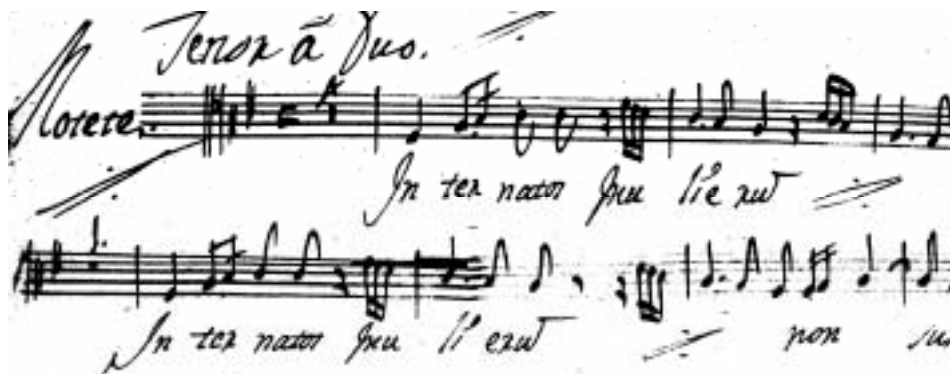
. 1 full doble (plec) amb la partícula del Tenor –*Tenor á Duo*. Les seves mides són 20,8 cm x 30,5 cm. Consta de sis pentagrames, tots escrits. En compàs de *C* i en clau de Do en 4<sup>a</sup> línia. Té la marca de paper que indico a l'apartat corresponent.

. 1 full senzill amb la portada i al darrere la partícula de l'acompanyament –*Acomp<sup>to</sup> a Duo*. El començament del dos primers pentagrames està estripat, malgrat això els he pogut transcriure. Les seves mides són 21 cm x 30,4 cm. Consta de vuit pentagrames, dels quals cinc estan escrits. En compàs de *C* i en clau de Fa en 4<sup>a</sup> línia. Té alguns xifrats. No té marca de paper.

## TRANSCRIPCIÓ DEL MANUSCRIT MUSICAL

### Part instrumental i vocal<sup>475</sup>

A l'armadura de la clau, solament s'indica la paraula “Motete”, però no, com és habitual, el tempo o moviment. He indicat, però, la dinàmica que s'esmenta en el manuscrit, i que tan sols figura en el compàs 3 –*Piano*- i en el compàs 33 –*Forte*-.



<sup>474</sup> Segons les abreviatures del RISM: 2 V (S, T); acompanyament.

<sup>475</sup> Indicaré en aquest apartat les qüestions específiques de la transcripció d'aquest manuscrit, ja que les de caire general estan indicades en l'apartat “comentari de les fonts i criteris d'edició”.

## II.- ANÀLISI TEXTUAL

He normalitzat el text<sup>476</sup> del manuscrit original que està dedicat a Sant Joan Baptista, i que es correspon amb diferents melodies gregorianes per a la festivitat del sant: versets de l'Antífona *Ad Tertiam* i de l'Antífona *Ad Sextam*, Antífona 4<sup>a</sup> i un fragment de l'Antífona *Ad Magnificat* per a les Segones Vespres (*II Vesperis in festo 24 junii In Nativitate S. Joannis Baptistæ*), segons el *Breviarium Romanum*<sup>477</sup>:

Manuscrit	Edició musical	Traducció <sup>478</sup>
Inter natos mulieru[m] Non surrexit mayor Joanne Babtista	Inter natos mulierum non surrexit major. Joanne Baptista.	Entre tots els que les dones han portat al món no n'hi ha cap de més gran que Joan Baptista.

## ANÀLISI FORMAL

### Estructura de conjunt

Compàs: binari

Compassos totals de l'obra: 35

Secció I	Secció II					Secció III
1r període	2n període	3r període	4t període	5è període	6è període	7è període
Introducció A	A – B	A – B	C	D calderó	D	E
4 c. (c. 1-4)	5 c. (c. 5-9)	4 c. (c. 10-13)	6 c. (c. 14-19)	4 c. (c. 20-23)	3 c.(c. 24-26)	9 c. (c. 27-35)
A	A-B :		C	D :		E
4 c.	9 c.		6 c.	7 c.		9 c.
4 c. Instrumental	22 c. <i>Inter natos mulierum non surrexit major</i>					9 c. <i>Joanne Baptista</i>

Es distingeixen tres seccions amb set períodes, de manera que les seccions

<sup>476</sup> A més, he transcrit el text tenint en compte les modificacions següents: He canviat *Babtista* per *Baptista*, la diferencia ve donada pel canvi de la “p” per la “b”, molt estesa per influència del català, que el poble parla. Així hi ha una vacil·lació ortogràfica d'oclusiva sorda (la p) amb oclusiva sonora (la b), per això el copista es va confondre, ja que fonèticament és inapreciable i deuria pensar que el correcte era la “b”, ja que al pronunciar-ho ho sembla. He canviat *resurrexit* per *resurrexit*, ja que sembla que es tracta d'una adequació fonètica, produïda segurament per desconeixement suficient del llatí, ja que en català en aquesta paraula la “x” fa el so de “c+s”. He canviat *mayor* per *major*, ja que el copista va fer una adequació fonètica; i he afegit la “m” al final de *mulieru*, ja que el text oficial diu *mulierum*.

<sup>477</sup> Per al text he emprat: *Breviarium Romanum*. Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum. S. PII C Pontificis Maximi Jussu editum. Aliorumque Pontificum cura recognitum PII Papæ X Auctoritate reformatum. Editio nationalis juxta typicam. Barcinone. Pars Aestiva, p. 723. Per a la música, el manual *Liber Usualis Missae et Officii*. Tornaci, Desclée & Soch, 1931. p.1337, 1340, 1341, 1343.

<sup>478</sup> Traducció no literal al català.

extremes (I i III) consten d'un sol període, mentre la secció central consta de cinc períodes.

En aquesta secció central figuren els dissenys A i B que es repeteixen, el C, i el D que es repeteix. Són cinc períodes que repeteixen amb diferents dissenys el text *Inter natos mulierum non surrexit major* i en la Secció III amb un disseny diferent (E) repeteix *Joanne Baptista*.

Cal remarcar, doncs, que els dissenys C i E no es repeteixen.

Aquesta estructura no guarda una simetria pel nombre de compassos, però el disseny C sembla ser és el punt culminant (*non surrexit major*), el punt central.

A, B, A, B, 9 c.	C 6 c.	D, D, E 16 c.
<i>Inter natos mulierum non surrexit major Inter natos mulierum non surrexit major</i>	<i>non surrexit major</i> (2)	<i>non surrexit major</i> (5) <i>Joanne Baptista</i> (6)

Cal remarca que el compositor crida l'atenció en aquest disseny C perquè no repeteix el disseny musical, però hi ha una abundant repetició del text.

#### Estructura vocal i instrumental

	5	10	24	35
S 1	----- ----- ----- -----			
T	----- ----- ----- -----			
acomp.	----- ----- ----- -----			

L'acompanyament dura tota l'obra, els 35 compassos, és "continu" en aquest sentit. La veu de Tenor és la que comença i és seguida del Tiple, amb el mateix disseny a la seva octava (recurs pobre) per dir *Inter natos mulierum*, per continuar simultàniament amb el verset *non surrexit major*, i es torna a repetir (recurs poc imaginatiu). Simultàniament continua la repetició del text *non surrexit major*, i el text *Joanne Baptista* el comença de forma escalonada el Tenor, que es seguit a dos temps pel Tiple, per continuar de forma simultània (recurs poc imaginatiu, altra vegada).

L'acompanyament té molt pocs xifrats, només 6/4, #3 (c. 29,33,34) que serveixen per indicar la 3ª Major (Fa #- La #) i 7/5 (c. 23 que marca un retard; i c. 34), col·locat a la cadència. Per la seva escriptura podria ser interpretat per un instrument polifònic (orgue) o també ho podria fer un de monòdic (baxó, fagot, contrabaix)

Cal destacar que els dissenys B i D estan organitzats a la 3ª (recurs pobre).

#### Per seccions

<b>Secció I</b> 1r període 4 c. (1-4) Introducció acompanyament	
<b>Secció II</b> 2n període 5 c. (c.5-9) dissenys <b>A</b> i <b>B</b> : S 1 S 2; acompanyament 3r període 4 c. (c.10-13) text: <i>Inter natos mulierum non surrexit major</i>	4t període 6 c. (c.14-19) disseny <b>C</b> : S 1, S 2; acompanyament 5è període 4 c. (c.20-23) <b>calderó</b> disseny <b>D</b> : S 1, S 2; acompanyament 6è període 3 c. (24-26) disseny <b>D</b> ; S 1, S 2; acompanyament text: <i>non surrexit major</i>
<b>Secció III</b> 7è període 9 c. (c.27-35) disseny <b>E</b> : S 1, S 2; acompanyament calderó en el c.23 text: <i>Joanne Baptista</i>	

A manera de resum, el compositor fa un primer bloc (introducció), un segon bloc fins al calderó (c. 23) on ja ha dit els dos versets importants (dues vegades seguits el primer i el segon, i cinc vegades el segon verset), i un tercer bloc que fa de desenllaç amb la repetició del segon verset (dues vegades) i del tercer (sis vegades).

#### Estructura global amb text

Compassos	Text	Disseny	Veus i instruments	Explotació musical del text	Secció
1r període Introducció 4 c. (c.1-4)	instrumental	<b>A</b>	acompanyament	-----	<b>I</b>
2n període 5 c. (c. 5-9)	1r verset <i>Inter natos mulierum</i> 2n verset <i>non surrexit major</i>	<b>A</b> <b>B</b>	S 2 (c.5-8) S 1 (c. 6-8) acompanyament (c. 5-9)	<i>Inter natos mulierum non surrexit major</i>	<b>II</b>
3r període 4 c. (c. 10-13)	1r verset <i>Inter natos mulierum</i> 2n verset <i>non surrexit major</i>	<b>A</b> <b>B</b>	S 1, S 2; acompanyament	<i>Inter natos mulierum non surrexit major</i>	

4t període 6 c. (c. 14-19)	2n verset <i>non surrexit major</i>	<b>C</b>	S 1, S 2; acompanyament	<i>non surrexit major</i> (2)	
5è període 4 c. (c. 20-23) calderó	2n verset <i>non surrexit major</i>	<b>D</b>	S 1, S 2; acompanyament	<i>non surrexit major</i> (3)	
6è període 3 c. (c. 24-26)	2n verset <i>non surrexit major</i>	<b>D</b>	S 1, S 2; acompanyament	<i>non surrexit major</i> (2)	
7è període 9 c. (c. 27-35)	3r verset <i>Joanne Baptista</i>	<b>E</b>	S 1, S 2; acompanyament	<i>Joanne Baptista</i> (6)	<b>III</b>

És interessant observar la repetició dels versets i per la seva relació amb els temes que ofereixen una visió doctrinal que, segurament, “utilitzava” la música per fer arribar als fidels.

La gran pregunta que representa el text *Inter natos mulierum* (*Entre tots els que les dones han portat al món*) es repeteix dues vegades i sempre com a disseny A; el text *non surrexit major* (*no n’hi ha cap com*) el repeteix nou vegades i amb els dissenys A, B, C i D; i la resposta que és el text *Joanne Baptista* (*Joan Baptista*) el repeteix sis vegades, com a disseny E.

Queda de manifest la importància del que anomena “més gran que cap” repetint-lo *nou vegades* i amb *quatre temes diferents*. Això podria significar una diversitat de veus o de grups que afirmen la persona. I el nom del qui és més gran que tots *Joanne Baptista* es repeteix sis vegades -número “diví”- per indicar la importància de la persona a la qual es refereix.

Aquesta repetició del text ofereix també la relació 2-3 (número humà i número diví)

<i>Inter natos mulierum non surrexit major</i>	<i>Inter natos mulierum non surrexit major</i>	<i>non surrexit major</i>	<i>non surrexit major</i>	<i>non surrexit major</i>
<b>2</b>		<b>3</b>		

En realitat l’obra queda organitzada com l’esquema següent:

<b>Exposició</b>	<b>Nus (llarg i extens)</b>	<b>Desenllaç (breu)</b>
Inter natos mulierum non surrexit major 5 c.	Inter natos mulierum non surrexit major 4 + 6 + 4 + 3 = 17 c.	Joanne Baptista 9 c.

També marca una manera de compondre amb el diàleg de les veus, remarcan el Tenor, que comença, i la força de les dues veus simultànies. Segurament el calderó (c. 23), que és el punt àlgit de l'obra, vol donar una intenció d'interrogant a l'afirmació que s'ha anat repetint (*entre tots els que les dones han portat al món n'ho ni ha cap com...*) per dir seguidament qui és el més gran de tots: *Joanne Baptista*. Després del calderó torna a repetir dues veus *non surrexit major* per continuar amb un tema diferent (disseny E) indicant el nom del qui és més gran: *Joanne Baptista*. Realment és un procediment a destacar que Joan Petzí fa servir per mantenir l'interès dels fidels i perquè vulguin seguir el text.

### Tonalitat

Armadura: 2 # - Re Major

En referència a l'armadura, comença amb dos sostinguts i clarament l'acompanyament utilitza la disposició jeràrquica I-IV-V-I, que pot indicar una estructura ja tonal en Re major<sup>479</sup> fins al compàs 23 que per anar a Si menor que es manté fins al final de l'obra (c. 35).

4 c. (c. 1-4)	5 c. (c. 5-9)	4 c. (c. 10-13)	6 c. (c. 14-19)	4 c. (c. 20-23)	3 c.(c. 24-26)	9 c. (c. 27-35)
Re Major	Re Major	Re Major	Re Major	Re Major V/V-V calderó	Si menor	Si menor V/V-V-I
Re Major - 23 c.					Si menor – 12 c.	
instrumental	<b>pregunta</b>				<b>resposta</b>	
2					1	
3						

En referència als compassos de cada una de les dues tonalitats (Re Major i Si menor), s'observa la relació de quasi el doble de compassos del to major respecte al to menor (23 i 12).

L'acompanyament, amb alguns xifrats, fa la funció de suport amb notes llargues (negres), excepte en la introducció i en el c. 9 que fa la repetició de les notes d'enllaç del c. 4 com a introducció per a la repetició del disseny A (veure la partitura de mida

<sup>479</sup> Precisament acaba amb el que en l'harmonia clàssica coneixem com a Dominant secundària (V/V-V). Cal tenir en compte que en la cadència final (V-I) també la remarca, altra vegada, amb el que avui identifiquem com a Dominant secundària (V/V-V-I).

petita que hi ha al final). La seva organització de graus insisteix en l'enllaç característic: IV-V-I o V-I.

En el compàs 23 hi ha un calderó, que segurament era per fer un efecte de “suspensió”, de “pregunta”, per reflexionar sobre el text que s’havia dit i que a partir del c. 27 ja té la resposta: *Joanne Baptista*. Aquest calderó està situat al final del segon terç de l’obra.

12 c. + 12 c. <b>calderó</b>	12 c.
2/3	1/3
36 compassos	

### Àmbit

Tiple: Re<sub>3</sub> – Fa<sub>4</sub> - 10<sup>a</sup>  
 Tenor: Re<sub>2</sub> – Mi<sub>3</sub> – 9<sup>a</sup>  
 acompanyament: Re<sub>1</sub> – Re<sub>3</sub> – 15<sup>a</sup>

L’extensió de les dues veus, tant del Tiple com del Tenor, és reduïda. Això fa suposar que el compositor tindria en compte les veus de les quals disposava per poder interpretar aquest motet amb els components de la capella de música que tenia.

El Tiple i el Tenor són més amplis en la pregunta (el Tiple arriba al Fa<sub>4</sub>, i el Tenor al Mi<sub>3</sub>), però per altra banda, el Tenor en la resposta fa la distància intervàlica més gran (8<sup>a</sup>).

En general és una obra que, a més, treballa l’àmbit per graus conjunts, amb notes repetides, amb pocs riscos intervàlics.

L’acompanyament només dues octaves, és poc.

Per tant, l’obra té una autocontenció quant als àmbits, que són de poca rellevància; però dona més importància a la riquesa rítmica, amb silencis i grupets de semicorxeres, entre d’altres, tal com es pot observar en els compassos 9-11, que s’indiquen a continuació.





### Context per a la seva interpretació pràctica o execució

Per la seva dedicatòria, és un responsori per interpretar el dia 24 de juny, festa del naixement de Sant Joan Baptista. Aquest sant fou l'introduïdor de Jesús a la vida pública i al seu ministeri. El mateix Jesucrist el proclamà "el més gran dels profetes i nats de dona" i precisament el text d'aquest responsori així ho remarca. Moltes esglésies el tenen de patró dels baptismes.

Segons el text correspon al verset de l'Antífona *Ad Tertiam* i de l'Antífona *Ad Sextam* i a l'Antífona 4 i 7 de II *Vesperis*, de la festa de Sant Joan Baptista.

<b><i>Ad Tertiam</i></b> Antífona Capitulum  <b>Verset</b> <i>Inter natos mulierum non surrexit major Joanne Baptista</i>	<b><i>Ad Sextam</i></b> Antífona Capitulum  <b>Resposta</b> <i>Inter natos mulierum non surrexit major Joanne Baptista</i>
--	---

### En les II Vesperes

<b><i>In II Vesperis</i></b> Salm Antífona 1 Antífona 2 Antífona 3  <b>Antífona 4</b> <i>Inter natos mulierum non surrexit major Joanne Baptista</i>	Antífona 5 Capitulum Himne  <b>Antífona Ad Magnificat</b> <i>Puer qui natur est nobis, plus quan propheta est: hic est enim de quo Salvator ait: Inter natos mulierum non surrexit major Joanne Baptista</i>
---	---

Pel que queda indicat en l'Ofici de la festa de Sant Joan Baptista, era un text molt utilitzat. Per això no és d'estranyar que hi hagi compositors com Mozart que l'hagin utilitzat per fer algunes de les seves obres.

La versió polifònica de Joan Petzí s'indica com a Responsori i es podia interpretar durant la festa de Sant Joan Baptista.

### III.- RELACIÓ AMB LA MELODIA DE CANT PLA

En el manual *Liber Usualis*<sup>480</sup> hi ha tres melodies gregorianes que corresponen a aquest text. El compositor no segueix cap d'aquestes tres melodies gregorianes, ni quant als dissenys ni a les seccions.

Les melodies gregorianes, -les tres són diferents-, tenen un disseny per a cada verset, que és sil·làbic, i només es canta una vegada cada un d'ells.

En la versió polifònica de Joan Petzí s'utilitzen uns altres recursos compositius, com ja he indicat. Major llibertat del compositor al no estar subjecte a les imposicions gregorianes.

Partitura que correspon al verset de l'Antífona *Ad Tertiam* i a l'Antífona *Ad Sextam* de la Festa de Sant Joan Baptista



Partitura que correspon a l'Antífona 4<sup>a</sup> de *Vesperis* de la festa de Sant Joan Baptista.



Partitura que correspon a l'Antífona *Ad Magnificat* de les II *Vesperis* de la festa de Sant

Joan Baptista.

Ad Magnif.  
Ant. 7. d

**P** U-er \* qui natus est nobis, plus quam prophé-  
ta est : hic est enim de quo Salvator á- it : Inter natos  
mu- lí- erum non surrexit má- jor Jo- á- nne Baptí- sta.  
E u o u a e.

Com a conclusió podem dir que Petzí no segueix el Cant Pla per aquest text, sinó que fa un tractament personal, per tant, musicalment parlant, i no massa afortunat.

#### RELACIÓ AMB ALTRES PARTITURES DE COMPOSITORS INTERNACIONALS

W. A. Mozart (\*1756;†1791) va compondre, a l'any 1771, també l'obra *Inter natos mulierum. Offertorium de S. Joanne Baptista*, KV 72 (74<sup>f</sup>). He consultat la següent edició: Coro 4 veus (S, A, T,B); vl 1, 2; bc (vlc, cb; fag; org); trb 1, 2, 3 ad libitum, per tal de fer-ne una comparació amb l'obra de Joan Petzí.

Com un exemple de la forma que Mozart utilitza el text *non surexit major Joanne Baptista*.

<sup>480</sup> *Liber Usualis Missae et Officii*. Tornaci, Desclée & Socii, 1931, pp. 337, 1340.

*Inter natos mulierum* de W.A. Mozart, compassos 19-21

19

non, non sur-re-xit ma-jor Jo-an-ne, Jo-an-ne Ba-pti-

non, non sur-re-xit ma-jor Jo-an-ne Ba-pti-

non, non sur-re-xit ma-jor Jo-an-ne Ba-pti-

non, non sur-re-xit ma-jor Jo-an-ne Ba-pti-

*p*

*fr.*

El tractament que utilitza per dir el nom del sant és de forma escalonada, amb la veu del Tiple, a dos temps comencen les veus de Contralt i Tenor i a un temps i mig ho repeteix el Baix.

*Inter natos mulierum* de Joan Petzí, compassos 24-29.

24

sur-re-xit ma-jor, sur-re-xit ma-jor, Jo-an-ne Ba-pti-

sur-re-xit ma-jor, sur-re-xit ma-jor, Jo-an-ne Ba-pti-

sur-re-xit ma-jor, sur-re-xit ma-jor, Jo-an-ne Ba-pti-

*p*

*fr.*

Les dues veus (S, T) que anaven simultànies en el segon verset, en el tercer verset (Joanne Baptista) comença el Tenor i a dos temps ho repeteix el Tiple. L'acompanyament és reiteratiu amb negres, encara que també té com a característic el disseny .

A continuació indico en un quadre esquemàtic de diferents aspectes de les dues obres, per poder-ne fer la comparació.

En aquest esquema hi figura el nom del compositor, la data de l'obra i la seva numeració, la tonalitat en què està escrita, l'estructura, la seva extensió i el compàs en què està escrita l'obra, i el tractament musical del text. En aquest últim apartat, a més, indico el verset i el número de compassos de què consta segons la seva explotació musical.

<b>W.A. Mozart</b> (*1756;†1791)	<b>Joan Petzí</b> (*1734;†1809)
Data de l'obra: 1771 - KV 72 (74 <sup>f</sup> ).	Obra sense datar – E: MAN Ms. 739
<b>Tonalitat:</b> Sol Major	<b>Tonalitat:</b> Re Major
<b>Estructura i extensió:</b> Seccions 7 <sup>481</sup> Compassos: 123 Compàs: binari	<b>Estructura i extensió :</b> Seccions: 3 Compassos: 35 Compàs: binari
<b>Tractament musical del text</b> <sup>482</sup> : Introducció instrumental – c. 1-15 (15 c.) <b>vl 1, 2; bc (vlc, cb; fag; org); trb 1, 2, 3, ad libitum</b> <sup>483</sup> .	<b>Tractament musical del text</b> Introducció instrumental c. 1-4 (4 c) acompanyament
<i>Inter natos mulierum non surrexit major</i> c. 16-19 (4 c.) <b>S, A, T, B; vl 1, 2; bc (vlc, cb; fag; org); trb 1, 2, 3, ad libitum</b>	<i>Inter natos mulierum non surrexit major</i> c. 5-26 ( 22 c.) <b>S, T; acompanyament</b>
<i>Joanne Baptista</i> c. 20-22 (3 c.) <b>S, A-T, B; vl 1, 2; bc (vlc, cb; fag; org); trb 1, 2, 3, ad libitum.</b>	<i>Joanne Baptista</i> (c.26-35) 10 c. <b>S, T; acompanyament</b>
<i>qui viam Domino praepara vit in eremo</i> c.22-25 <i>Inter natos mulierum non surrexit major</i> c. 26-32 <i>Joanne Baptista</i> c. 33-36 <i>qui viam Domino praepara vit in eremo</i> c. 36-42  Passatge instrumental c. 42-46	-----
<i>Ecce agnus Dei qui tollit peccata mundi</i> c. 47-57 <i>Inter natos mulierum non surrexit major</i> c. 57-64 <i>Joanne Baptista</i> c. 64-66	-----
<i>qui viam Domino praepara vit in eremo</i> c. 66-69 <i>Inter natos mulierum non surrexit major</i> c. 70-76 <i>Joanne Baptista</i> c. 77-78 <i>non surrexit major</i> c. 78-80	-----

<sup>481</sup> Indico aquesta classificació tenint en compte els diferents blocs textuals de l'obra.

<sup>482</sup> Helmut Federhofer, ed.: Wolfgang Amadeus Mozart. *Inter natos mulierum*. KV 72 (74<sup>f</sup>). Coro S, A, T, B, 2 violini, Basso continuo (violoncello/Fagotto/Contrabbasso, Organo) , 3 Tromboni ad libitum. [Klavierauszug zugleich Orgelauszug Vocal Score with organ accompaniment by Eberhard Kraus]. Stuttgart, Bärenreiter BA 4788<sup>a</sup>, Carus CV 40.033/03, 1990 [1991]

<sup>483</sup> Aquesta versió utilitzada només mostra les veus i l'acompanyament d'orgue, per tant no puc indicar exactament el tractament dels instruments.

<i>Joanne Baptista</i> c. 81-83 <i>qui viam Domino praepara vit in eremo</i> c. 83-88  Passatge instrumental c. 88-89	
- <i>Ecce agnus Dei qui tollit peccata mundi</i> c. 90-100 - <i>Alleluia</i> c. 100-108 - <i>Ecce agnus Dei qui tollit peccata mundi</i> c. 109-112 - <i>Alleluia</i> c. 113-123	-----

Si comparem les dues obres, la de Mozart i la de Petzí, podem observar diferents punts:

L'obra de Mozart és de grans dimensions (123 c.) i la de Petzí és de dimensions reduïdes (35 c.)

En referència a les veus, Mozart utilitza quatre veus (S,A,T,B) i Petzí utilitza només 2 veus (S,T).

Pel que fa a l'explotació del text, Mozart utilitza una orquestra i Petzí només l'acompanyament.

En referència al tractament del text, Mozart dóna importància al text però en una forma diferent al de Petzí, ja que repeteix els tres versets sencer i, a més, Mozart introdueix un text més llarg i un Alleluia, que no fa Petzí.

Mozart fa de forma simultànea i escalonada el text *Inter natos mulierum non surrexit major* i *Joanne Baptista* el tracta sempre de forma escalonada entran tres veus a un temps i mig de la veu anterior: Tiple, Contralt i Tenor simultàneament i Baix.

Patzí fa de forma escalonada el text *Inter natos mulierum non surrexit major* i repeteix sis vegades simultaneament *Joanne Baptista*.

#### IV.- VALORACIÓ

És una obra de dimensions reduïdes, però que compleix realment amb la finalitat d'un responsori: repeticó d'un text amb una relació text-música-veus que mostra clarament la funció doctrinal que tenia la música.

Era un text molt utilitzat en la festa de Sant Joan Baptista i Joan Petzí (potser perquè era el seu patró) va compondre un Responsori, dedicat a aquest sant, en forma de contrapunt, que compon les veus de forma horitzontal.

Es tracta d'una obra que altres compositors europeus (com Mozart) també van

compondre.

El compositor amb la forma d'estructurar l'obra manté l'interès dels oients, fins i tot el calderó del c. 23 remarca la intenció de l'autor, que acaba amb el nom de *Joanne Baptista* amb les veus de Tiple i Tenor escalonadament i l'última vegada de forma simultània per donar més força.

Cal remarcar que la melodia és sil·làbica, a excepció de quan diu la paraula “*major*” que en tres ocasions és melismàtica, en els c. 15-16, 17-19, 22-23, precisament en aquesta última amb un recolzament que acaba amb un calderó.

Es tracta d'enaltir la figura, personal, individualitzada d'un sant. Per tant, Joan Baptista és el nucli, el resum, de tota l'obra. Així ho entén Petzí, que planteja la seva composició com una pregunta emfàtica (no dirigida a ningú en concret), i la seva síntesi és el propi nom del sant (resposta). Tota l'obra està encaminada a això.

Aquesta composició, però, és humil i escassa en els recursos que utilitza; és poc imaginativa i pobra en el seu tractament tècnic; és breu tant la música (comparada amb la de Mozart, per exemple) com el text.

És una obra de poques pretensions (per això no deixa de ser ni millor ni pitjor que altres). És una obra concreta per una festa concreta, que “no és de primer ordre”, potser per això no podia fer grans orquestracions, potser només era una obra per fer-la una vegada a l'any. Segurament si ho hagués fet amb una gran orquestració hauria de compensar-ho amb altres festes “majors”, és a dir, Petzí “devia” quedar-se dintre d'uns determinats límits constructius i de pretensions.

## VALORACIÓ DE LES PARTITURES EN CONJUNT

Aquesta selecció de les deu obres de l'Arxiu de manuscrits musicals de la Seu de Manresa s'ha fet, com ha he dit en la introducció d'aquest anàlisi, amb diferents criteris per mostrar un ampli ventall de les obres existents en l'esmentat Arxiu.

Per altra banda, cal especificar que no he buscat obres concretes que fossin d'una, podriem dir, "qualitat" extraordinària, que també, sinó que les he escollit -amb els criteris ja esmentat- per mostrar un conjunt que fos representatiu de la música litúrgica de la Seu manresana i, per extensió, la que podem suposar que es feia a les esglésies similars de Catalunya. Precisament cal conèixer les obres que empraven en el sentit més àmpli, de forma quotidiana i en les festivitats, encara que no podem oblidar les obres que eren especialment per a dates concretes, solemnes i extraordinàries.

Per tant, l'anàlisi d'aquestes deu obres i la seva comparació amb les melodies de cant pla i, a més, algunes d'elles amb les obres corresponents d'altres de compositors internacionals, m'ha permès fer la seva pròpia valoració, que queda anotada al final de cada anàlisi. Així queden remarcades les seves característiques pròpies.

Malgrat que hi ha una gran diversitat de tipus, i per tant no es deu, en rigor, comparar, totes tenen en comú que tenen text i en llatí. Cal remarcar que en totes aquestes obres el text és la part fonamental, ja que tot està al servei d'aquest text.

A més, a manera de conclusió totes les obres també tenen en comú dos punts: a) La finalitat i b) La funcionalitat.

**La finalitat** de cada obra és coneguda pels compositors (la majoria eren preveres i coneixien molt bé, per tant, de la litúrgia i el llatí) i saben que principalment és donar un missatge doctrinal i fer-lo arribar als oients (fidels).

Això ho logren plenament en totes les obres. El compositor conèixen molt bé el text llatí i demostren que saben quines "paraules" o quins versets tenen importància i, sobretot coneixen el significat conceptual del text. Per tant utilitzen un tractament de les veus i dels instruments i fan una explotació del text precisament i intencionadament dedicada a aquesta finalitat que les obres tenen.

Al compondre l'obra ho fan de diferents formes i amb diferents elements - vocals i instrumentals- però amb l'interès d'obtenir els simbolismes i els efectes sonors que creuen més eficaços per donar el significat que té el text cantat. Per tant tots els recursos compositius que fan servir van en la mateixa direcció: emprant les veus de



forma dialogant, esglaonada o en tutti; per blocs sonors de veus, instruments i *tutti*, amb l'alternància de veus i passatges instrumentals, o fins i tot amb l'alternància entre polifonia i la melodia gregoriana.

**La funcionalitat** és present en la forma de cada obra. El que podríem dir “concreció del seu ús” de l'obra, ja que totes les obres tenen un context d'espai i temporal on s'han de cantar. Per exemple el cas de l'Absolta, obra concebuda per cantar-se davant del fèretre, en el moment del seu enterrament.

Aquesta funcionalitat també té en compte el seu context i de quins músics i cantors (capella de música i instrumentistes) podia disposar.

Les obres de difunts (motets i *Libera me, Domine*) utilitzen uns recursos encaminats a mostrar la tristesa, el patetisme, el dolor ... i l'esperança. Per això fan servir notes llargues, calderons, veus greus, violins (molts pocs instruments aeròfons), i amb unes podríem dir “plantilles” reduïdes per poder-se interpretar més reiteradament. Per altra banda les que tenen una utilització concreta (com és la de Sant Joan Baptista, que segurament només es cantaria el dia de la seva festivitat i matines de Nadal), s'havien d'adaptar a la capella de música i als instrumentistes que tenia el mestre de capella en aquell moment. I les que poden ser interpretades en més d'una festivitat (com els *Stabat Mater* i les dedicades a la Mare de Déu).

L'explotació conceptual del text la fan per mitjà d'elements musicals, sonors. La “paraula” es pot explicar o il·lustrar musicalment, però el concepte que expressa la paraula és més important, és més subjectiu, més immaterial i els compositors ho tenen en compte. La música segueix els continguts expressats pel text i els elements musicals són idònics per revestir o il·lustrar el concepte. La música, per tant, està al servei de la idea que vol trasmetre el text.

La distància temporal de les obres fa que hi hagi una diferència notable entre la primera i les últimes (es porten uns setanta/vuitanta anys de diferència). Per tant, també s'ha de tenir en compte per l'evolució temporal dels gustos, la manera d'utilitzar les veus, els instruments... A la més antiga tenia un major pes específic la veu, en les obres més avançades en el temps el text té importància però els instruments també en van adquirint. La dramatització del text la fan conjuntament les veus i els instruments a l'embolcallar el text amb la música.

Es parteix de les veus solistes o en cors, amb l'acompanyament preceptiu del baix continu (a excepció de les obres del final del període que ja s'abandona la seva pràctica); les quals formen un "esquelet" o "carcassa" on s'hi embolcallen els demés instruments, en funció de les necessitats. Així agafant el trio barroc com a base, encara se li pot afegir altres instruments que cap el final del període poden constituir-se com un nou bloc sonor: Veus – corda (trio barroc) – altres instruments (de vent, fonamentalment oboès i trompes) (Dachs, Balius, Mensa).

En el tractament idiomàtic dels instruments s'observa que si bé en algunes obres es limiten a doblar les veus, en altres ja hi ha un sentit d'evolució cap als models de l'època clàssica, com l'*Stabat Mater* de Caietà Mensa i, en lloc destacat, el *Magnificat* de Jaume Balius.

També es troba la influència italiana, sobretot en l'obra de Monlleó, que sembla que té un interès per "agradar" i que podria aplicar aquella partitura a un altre context.

Hi ha obres amb poca imaginació i amb recursos tècnics rudimentaris si les comparem amb altres obres (la de Petzí i, sobretot, alguns anònims). En general fan servir dissenys, que es repeteixen (com els motets anònims) i d'altres no tenen una estructuració cíclica ni cap tipus d'organització temàtica (com Dachs, Monlleó).

Com a resum, es pot dir que cada obra, i el seu conjunt són realment positives per conèixer un àmpli ventall de maneres de compondre que utilitzaven els mestres de capella i, per extensió, ofereixen els criteris que devien seguir els compositors a Catalunya, a cavall entre el segle XVIII i XIX i en una clara evolució cap a les tècniques més "modernes" sobretot en el tractaments instrumentals.

A partir de les anàlisis d'aquestes composicions he pogut obtenir i crec oferir una panoràmica bastant aproximada de la música del segle XVIII a Manresa.

## CONCLUSIONS

A Catalunya s'han fet i s'estan fent importants treballs i publicacions en relació a mestres de capella, organistes, compositors, etc. de diferents poblacions i de diferents esglésies. Seguint, per tant, aquesta línia d'investigació ja endegada, crec d'interès ampliar-la a partir de nuclis concrets per arribar a un estudi general, a fi de tenir una visió global de la història de la música al nostre país.

Per això, per a aquesta tesi he escollit una població -Manresa- i un centre religiós -la Seu-. A partir d'informacions particulars d'aquest indret i d'uns músics (que fins a aquest moment estan poc estudiats), he tingut l'interès de treure'n dades per poder-les extrapol·lar a les ja aconseguides, amb la finalitat d'anar completant els estudis existents de la música del segle XVIII a Catalunya.

Per tant, aquesta tesi permet donar a conèixer unes obres litúrgiques inèdites, a partir d'uns manuscrits que es conserven a l'Arxiu de la Seu de Manresa, que incloc en l'edició musical, i ampliar la informació d'uns compositors catalans del període de 1714 a 1808: Jaume Balús, Salvador Dachs, Josep Masvasí, Caietà Mensa, Pere Antoni Monlleó i Joan Petzí.

Manresa és una ciutat mitjana dins la Catalunya central, amb rellevant història en aquella època. No oblidem que fou un nucli important en la guerra entre Felip V i Carles d'Àustria -al 1714-, i que va tenir un paper destacat a les batalles del Bruc, a la "guerra del francès" -al 1808-. L'actual col·legiata basílica de Santa Maria de la Seu era l'església més important de la ciutat, on tenien lloc les celebracions quotidianes i les extraordinàries, les festivitats i les commemoracions... en fi on es mostrava la vida manresana.

A l'escollir un material per concretar la meua tesi, precisament he valorat l'interès d'aquestes dues dades puntuals, estratègicament elegides, perquè crec que indicaran també la vida ciutadana -amb les diferents èpoques d'esplendor o de penúria- que va tenir la ciutat de Manresa, en similitud a altres poblacions de Catalunya.

Aquesta tesi està basada en la recerca de documentació des de dos punts de vista:

- *La documentació històrica*, que mostra informació inèdita a l'entorn de la música.

*.- La documentació musical*, des de l'anàlisi de les tècniques compositives i de la comparació d'unes partitures amb d'altres de compositors internacionals.

Aquests dos aspectes són complementaris, ja que no es pot entendre la música sense el seu context i la documentació, ni tampoc l'estudi històric sense la música.

Tot el material documental, que aporta aquesta tesi, representa un ampli fons documental inèdit, en una base d'informació molt extensa que pot servir de consulta o com a base d'altres investigacions. A partir de dades concretes (sobre l'orgue, de pagaments, d'acords...) es poden realitzar altres treballs que poden completar llacunes existents.

Malgrat que la quantitat de documentació aportada no està en relació directa amb les conclusions que puc deduir i que, a més, podria fer pensar que és tracta d'un material poc rellevant per als objectius que havia plantejat inicialment la meua investigació, crec sincerament que no és precisament així, ja que obre noves perspectives al meu propi treball, a l'oferir -com ja he dit- una important informació inèdita per proseguir noves recerques.

No obstant això, he procurat que el meu treball no quedés en la faceta "positivista", de la data, sinó que trascendís de les meres informacions per anar a buscar possibles explicacions entorn al fet musical i al seu context. En aquest sentit, les anàlisis dels textos i de les partitures, i la interpretació que he deduït al mateix temps, han estat fonamentals de cara a intentar establir una valoració de com es va desenvolupar la música en el període objecte d'aquest estudi, per al cas concret de Manresa, per donar a conèixer, el més àmpliament possible, com era la "vida musical" manresana durant aquests quasi cent anys.

He intentat realitzar una recerca de general a particular i m'he detingut a Manresa per extreure conclusions de la manera de compondre extrapolables a Catalunya. També he realitzat un treball diacrònic de músics i de partitures durant aquest període. Però, per altra banda, també sincrònic, en perspectiva, al comparar obres en paral·lel amb altres del mateix temps i d'altres compositors.

En un principi i degut als pocs treballs realitzats en el camp musical a Manresa, podia semblar que la música no tenia interès. Crec, però, que queda demostrat tot el contrari.

Precisament, d'aquest evident interès pel cultiu i el foment de la música a Manresa, n'és testimoni aquesta voluminosa documentació a l'entorn del fet musical, formada per aquests dos apartats esmentats.

Per una banda, la documentació aportada por Joaquim Sarret i Arbós, que ara he transcrit, molta de la qual ja no es consultable per les cremes que va sofrir la Seu manresans, i la documentació transcrita dels llibres de l'Arxiu Històric de la Seu (acords, resolucions, quotidianes, pòlises, etc.) que dóna informació de la forma de “funcionar” de les col·legiates de l'època i, alhora, de la vida musical que s'hi feia.

Per l'altra, la gran quantitat de partitures incloses dins aquest període, que encara és conserven a l'Arxiu de la Seu, que demostren la importància que tenia com a centre musical per als compositors que trobem en els manuscrits musicals.

Per tot això, crec que aquesta tesi aporta una mostra de documentació extreta de manuscrits -musicals i d'altres- amb una valoració documental històrica de la música a la ciutat de Manresa i aporta, també, una valoració de diferents partitures, enteses com a una selecció “significativa”, que mostren la forma de compondre dels músics de l'etapa 1714-1808 a Catalunya.

Cal manifestar que la intenció d'aquesta tesi no ha estat la d'“esgotar” o “buidar” la documentació musical conservada en un arxiu “concret” (pel que fa a partitures i a tot tipus de documentació auxiliar), sinó que més aviat he volgut oferir, sobretot en la música, “models” de treball per poder extrapolar conclusions aplicables a casos similars, a altres arxius i/o altres compositors d'unes característiques semblants.

Com ja he dit, m'ha semblat d'interès fer un “mostreig” d'allò que va poder haver estat la música que sonava a Manresa (una ciutat mitjana, a la Catalunya central), en un període històric de particular interès: el període entre guerres 1714 (fi de la Guerra de Successió), fins al 1808 (inici de la Guerra del francès) i per això s'inclouen deu partitures, amb les seves corresponents partícels.

He optat per fer una selecció d'obres “de tot tipus” (millors, pitjors, intermedies): a més i menys veus, amb millors o més reduïdes pretensions, d'autor i anònimes, etc.

De la mateixa manera, Manresa, com a “ciutat-mitjana”, o promig possible per al cas català, és un testimoni intermedi útil per tractar de fixar “la mitjana” de com hauria

pogut ser la música a tot Catalunya, com a conjunt, durant el període històric elegit. No és una metròpoli com Barcelona (ni la Seu manresana és la catedral), ni és un lloc petit amb poca repercusió històrica i social. A més, malgrat que la seva capella de música no era massa extensa en components, no necessàriament per això hauria tingut menys rellevància, doncs podia tenir obres importants per a les celebracions que es feien a la ciutat.

La meva intenció, per tant, ha estat l'estudi de la història quotidiana, no de la excepció. Conscientment no he valorat únicament l'estètica d'un autor, sinó que he buscat, sobretot, la "representativitat", he buscat la mitjana on hi entra tot; per altra banda també és una faceta que està poc treballada.

A més, aporta documentació, a través d'aquestes partitures, amb l'interès d'oferir "material nou" per ser interpretat, en uns moments en que la societat cultural està interessat en "descobrir o redescobrir" músics i demana novetats en els concerts i en les gravacions.

Si en un principi semblava que seria difícilment aconseguir "grans troballes" (sobretot a causa dels treballs previs, com per exemple els elaborats per J. M. Vilar), en canvi he pogut constatar la presència d'una música realment activa i de un relatiu bon nivell qualitatiu, comparada amb el seu entorn i amb els altres llocs dels voltants d'una categoria similar (ciutats mitjanes amb col·legiata, i fins i tot catedralícies, com per exemple Solsona, Vic, La Seu d'Urgell...). La presència documental de l'arxiu manresà ofereix actualment un corpus particularment interessant pel que fa a la música litúrgica; i en aquest sentit, he escollit diferents obres, de diferents autors que, a manera de "ventall", poguessin cobrir el període de temps escollit -quasi cent anys-, d'una forma "panoràmica".

Aquestes obres m'han portat a conèixer una sèrie de partitures litúrgiques -totes escrites en llatí- que s'havien interpretat i que estan datades des del 1733 al 1792. La Seu -que com he dit era la més important de la ciutat de Manresa- tenia una capella de música ben estructurada, amb els càrrecs propis de l'època i semblants a altres esglésies: el mestre de capella, l'organista, els corers i els instrumentistes o ministrils.

A partir d'aquestes partitures he pogut copsar diferents qüestions:

### *-Tipus de repertori*

Pel que fa al tipus de repertori que s'interpretava podem dir que responia al cicle litúrgic i a les festivitats pròpies de les esglésies d'aquesta època. Per tant, són obres que s'havien compost per ser interpretades en la litúrgia que es feia a la Seu de Manresa. Abarquen com a ventall des d'un responsori de Nadal, a responsoris de difunts, un responsori de matines, i un altre dedicat a Sant Joan Baptista, i altres obres estan dedicades a la Mare de Déu, com un invitori a l'Assumpta, un *Magnificat*, un motet a la Verge Maria i dos *Stabat Mater*. També inclou una obra que alterna el cant pla o gregorià amb el cant polifònic, com a mostra del que també segurament era habitual,

### *-Tipus d'instrumentació*

Per la instrumentació que mostren aquestes partitures poden esbrinar la formació que tenia la capella de música i els instruments que tocaven els músics que la formaven. En el cas d'aquestes deu partitures, en trobem a veus i acompanyament (duet de Tiple i Tenor, 3 veus, 4 veus o 6 veus amb acompanyament), altres amb la incorporació de violins (4 veus, solo de Tiple o duo de Contralt i Baix amb violins i/o amb baix -segurament instrumental- i acompanyament), i dues amb una formació més àmplia, tant vocal com instrumental, són a 4 i 8 veus, i a més inclouen violins, oboès i trompes, a més de l'acompanyament obligat, com és el cas del *Magnificat* i un *Stabat Mater*.

Això, a l'indicar-nos els tipus d'instrumentistes que devien formar aquella capella de música de la Seu, constatem també que l'acompanyament de forma bàsica i obligada hi era sempre present, i també hi havia en altres ocasions altres instruments: de corda, com el violí, i de vent: com l'oboè i la trompa.

El violí és l'instrument que trobem més generalitzat (en partitures dels anys 1763, 1778, 1785, 1786, 1787, i 1788), i el seu paper es desenvolupa intensament, sobretot una escriptura característica en els grups de quatre semicorxeres. Per contra, constatem l'absència de les violes, ja que no figuren en cap d'aquests manuscrits, malgrat que un dels mestres de capella –Masvasí– tocava la viola, segons ens consta documentalment. (Òbviament, això dona lloc a construccions “buides”, a la manera del trio barroc: dos violins intercanviables -que poden creuar les seves línies i els seus àmbits melòdics, sense implicar necessàriament una jerarquitització entre ells-, i un baix

sense especificar, possiblement a càrrec d'un "violón", un fagot, un contrabaix o inclòs un instrument polifònic -orgue, generalment-).

Per altra banda, la trompa i l'oboè, que només trobem en dues partitures (les datades al 1778 i al 1788, cap el final del període objecte d'estudi), semblen seguir, pel que coneixem fins ara, el paper que també feien en altres composicions de la península, fan notes llargues amb pocs recursos interpretatius, d'altra banda com sembla també a la majoria d'obres d'aquest tipus i d'aquesta època a Catalunya.

Aquestes formacions instrumentals, per tant, ens donen la visió dels recursos i les possibilitats interpretatives que aquests tipus d'instruments tenien en el segle XVIII, que no diferien gaire d'altres esglésies i, també, fan referència als gustos o "modes" del moment.

Casualment o no, la instrumentació més "completa" que ofereixen aquestes obres -amb violins, oboès i trompes- es dona en el *Magnificat* de Jaume Balús (datat al 1778) i l'*Stabat Mater* de Caietà Mensa (datat el 1788).

Cal que reconeguem que Balús -que en el moment de compondre aquest *Magnificat* era mestre de capella de la catedral de la Seu d'Urgell- és un compositor important i destacat dins la història de la música catalana, que a més d'un autor prolífic va estar en diferents catedrals importants de la península (La Seu d'Urgell, Girona, Còrdova) i va ser molt ben valorat a l'època; i encara que Caietà Mensa no té el renom ni les activitats professionals de J. Balús, sí que va ser un músic amb una producció molt àmplia, que va estar a la catedral de Solsona i a l'església de Sant Miquel de Barcelona, i que en la data d'aquesta composició encara no havia arribat a Manresa.

*- Els músics i/o compositors*

Els sis músics i compositors que estan biografiats en aquest treball, són tots catalans que van exercir com a mestres de capella a esglésies de Catalunya (i fins i tot en un cas fora de Catalunya). He pogut ampliar de forma considerable les informacions que fins ara es tenien d'ells, i crec que això ofereix una mostra molt representativa dels músics que ostentaven càrrecs a les esglésies en aquells anys, per poder fer-ne una comparació vàlida.

a)- Músics que varen exercir només a la Seu de Manresa. Per tant es tracta de músics que varen romandre un llarg període com a mestres de capella de la Seu, fet que



ens dóna la possibilitat de veure les seves inquietuds com a compositors o també el seu interès per ampliar el nombre de músics o ministrils (és el cas de J. Masvasí), o incloure en les interpretacions instruments específicament indicats (com és el cas de J. Petzí amb el violins i posteriorment amb les trompes, en la festa concreta de Sant Agustí), mostrant, així, l'ambient musical de l'època.

b)- Músics que varen exercir a la Seu de Manresa i en altres esglésies. Per tant són músics que varen anar a Manresa després d'exercir el seu càrrec en altres poblacions. En aquest cas trobem mestres de capella de la Seu de Manresa que van ser després beneficiats -com S. Dachs que fou beneficiat de Santa Maria del Mar de Barcelona-; o al revés, de ser mestre de cor a l'església de Santa Anna de Barcelona varen passar a exercir el seu magisteri a la Seu de Manresa (és el cas de J. Masvasí).

c)- Músics que van passar per diferents càrrecs que, de forma habitual, trobem en les capelles de música de les esglésies: corer o sustentor de cor, organista i mestre de capella. Cosa que ens ofereix un exemple clar del que podríem dir trajectòria musical "professional" (com P. A. Monlleó o C. Mensa), en contraposició a altres que exerceixen un únic càrrec.

d)- Músic i compositor que va romandre tota la seva vida -pel que sabem fins ara- a Barcelona. Malgrat que hi ha una partitura a l'Arxiu de la Seu, mai va exercir un càrrec a Manresa, però que va ser "sustentor de cor" a la catedral de Barcelona i mestre de capella de Santa Maria del Mar, també a Barcelona (és el cas de P. A. Monlleó).

e)- Músic i compositor que va ostentar diferents càrrecs a tota la península en llocs destacats i de relleu. Malgrat haver-hi una partitura a l'Arxiu de la Seu, tampoc va exercir cap càrrec a Manresa. (És el cas de J. Balús, que com a mestre de capella es pot vincular a la catedral de la Seu d'Urgell; a la catedral de Burgo de Osma, a les d'Oviedo i de Toledo; a la catedral de Girona i de Córdoba; i al convent de La Encarnación de Madrid). Per tant, es tracta d'un mestre de capella que mostraria clarament l'exemple d'un músic inquiet que buscava l'indret que més interessava en cada moment però que, alhora, demostrava unes bones aptituds musicals per poder aconseguir aquests càrrecs, alguns d'ells per oposició i amb altres opositors que tenien molt prestigi.

f)- Músics amb una formació musical que pot ser comparable a la d'altres músics, a través de dos centres educatius: l'Escolania de Montserrat (en el cas de . Balús), i l'església del Palau de la Comtessa (en el cas de Masvasí).

A partir d'aquestes localitzacions podem observar la mobilitat que tenien els músics de l'època, malgrat les distàncies i la dificultat de les comunicacions. En general, molt poca mobilitat en els mestres catalans. Per una banda podem destacar dos grans exemples: a) els músics que es quedaven durant llargs períodes en una mateixa catedral (com és el cas de J. Masvasí 31 anys, C. Mensa 36 anys i J. Petzí 46 anys), i b) els músics -en nombre molt reduït, però- que passaven per diferents catedrals (és el cas de S. Dachs).

Aquesta recerca biogràfica m'ha permès, també, poder localitzar un músic anomenat Francisco Balús Vila (que podríem afirmar que era germà de Jaume Balús Vila, del qual he transcrit el *Magníficat*). És curiós observar que a través d'informacions que no semblaven relacionades entre si, l'he localitzat com a substitut de Caietà Mensa, a la catedral de Solsona, com a opositor a mestre de capella de Granada i com a opositor a organista a la catedral de Málaga i a la de Granada.

Tot això em permet observar les relacions que hi havia entre les catedrals, el moviment que feien els seus mestres de capella i, a més, per la biografia concreta d'aquests compositors he pogut constatar concretament la relació entre S. Dachs i P. A. Monlleó (tots dos a l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona), de J. Petzí i C. Mensa (mestre i deixeble i, posteriorment, substitut en el magisteri), i de Francesc Balús (germà de Jaume Balús) i C. Mensa (tots dos a la catedral de Solsona).

En el cas de la Seu de Manresa, aquests moviments també mostren els casos més habituals de substitució: quan el mestre de capella deixava el càrrec vacant a causa de l'edat, o per malaltia demanava ajuda en l'educació dels nois corers, o per defunció, o per haver guanyat un benefici en una altra església que deuria ser de més interessant des del punt de vista econòmic o de prestigi.

Aquestes relacions també mostren els moviments d'altres mestres de capella de la Seu manresana entre poblacions de Catalunya: Salvador Dachs, d'Olot a Manresa i a Barcelona; Josep Masvasí de Barcelona a Manresa; Joan Petzí de la comarca del Berguedà a Manresa; Caietà Mensa, de Manresa a Solsona, a Barcelona i a Manresa.

Cal remarcar que trobem mestres de capella que es desplacen a Barcelona, segurament per un càrrec millor, però també en trobem que ho fan al revés, de Barcelona accepten el càrrec a Manresa; cosa que podria suposar que deuria haver-hi per una banda un interès personal per tenir un bon càrrec (que comportava una millora econòmica i potser d'estabilitat) o, si més no, amb més avantatges que els que devien tenir a Barcelona.

*-Els manuscrits*

De les deu obres transcrits totes tenen autor, menys tres que són anònimes, com moltes altres que figuren a l'Arxiu de manuscrits musicals de la Seu. Però a causa de la seva, podríem dir-ne "estructura musical", vaig trobar d'interès escollir-les per completar la "mostra" que, com he indicat abans, volia oferir.

En relació als manuscrits anònims, es tracta d'un manuscrit amb dues versions per als difunts (Ms. 1016), que corresponen a un motet i a un responsori de matines, a duo de Contralt i Baix, amb violins i acompanyament, datat al 1785; i l'altre manuscrit correspon a un motet per als difunts (Ms. 1017), a solo de Tiple amb violins i acompanyament, datat també al 1785; i d'un *Stabat Mater*, a duo de Contralt i Baix amb violins, baix i acompanyament, datat al 1786.

Malgrat ser anònims, per la marca de paper o filigrana (i ben entesa la limitada fiabilitat que aquest procediment ens aporta) que ofereix el Ms. 1016 i el Ms. 1017 podrien ser atribuïbles a Caietà Mensa, ja que tenen la mateixa marca dels seus manuscrits (Ms. 641, datat al 1788 i el Ms. 644-4, datat al 1792), i el tercer Ms. 1022, tot i que el paper té una altra marca, el tipus d'escriptura ofereix la possibilitat que també pugui ser atribuïble a C. Mensa.

També ofereixo dues obres de compositors que no han estat mai exercint un càrrec a la Seu manresana, però això és un exemple clar de relació entre els mestres de capella de les catedrals catalanes, o de la vinculació que potser hi havia hagut entre els diferents centres religiosos, cosa que cal aprofundir en un estudi molt més detallat i amb més manuscrits.

Això ens portaria a dir que hi havia una "circulació" de mestres de capella -com hem vist- però també de partitures. Generalment i per acord dels capítols de cada catedral, quan un mestre de capella es traslladava a un altre indret havia de deixar les obres fetes durant aquell període a la catedral; però també sembla que no sempre era

així, ja que trobem obres a Manresa que corresponien a etapes anteriors en una altra església del mestre de capella; i per altra banda aquesta “circulació” ens ofereix la possibilitat de trobar obres a arxius que no corresponen al del mestre de capella però que -sense que puguem afirmar concretament el perquè- van anar a parar a l’arxiu manresà.

A més d’això, potser caldria també pensar que en un moment determinat un mestre de capella podria haver volgut recollir noves tendències i noves composicions com a “model” d’un repertori més nou, més, podríem dir, “modern”, o per l’interès d’adquirir obres de compositors valorats i destacats dins la música religiosa d’aquells anys. Això ho podria haver fet Caietà Mensa, que per una banda va coincidir com a organista amb Francesc Balús, a Solsona, i per tant, podia haver estat en contacte amb el seu germà Jaume, que llavors era a La Seu d’Urgell, i per l’altra durant la seva estada a Barcelona podia haver conegut Monlleó i la seva obra, que segons informacions de la seva biografia gaudia d’una “envidiable fama”.

Sigui com sigui, hi ha un ventall molt variat de partitures que pot donar una visió de la música que durant aquells anys es va fer a Catalunya.

#### *-L’estil*

En referència a l’estil s’aprecia una assumpció de l’estil compositiu barroc, traduït especialment en les construccions arquitectòniques a partir del trio barroc. Els esquemes constructius segueixen la tònica eclesiàstica de “funcionalitat”: obres per un mecenes concret, en aquest cas l’església, i que han de complir una funció concreta i amb una finalitat fonamentalment catequética o doctrinal.

En canvi quasi no he trobat traços d’estils emergents a Europa, com l’estil rococó i galant, encara que el context analitzat (aquestes deu obres concretes) tampoc s’hi prestava, com potser hagués pogut fer-ho en una altra tipus de música (música de cambra, simfonies, etc.).

Es fa evident, però, durant tot el període estudiat, la puixança de la influència italiana, que es pot observar en la modelació de les línies melòdiques (de clara influència operística), escriptura idiomàtica en els violins, abundància en l’ornamentació -en general-, etc. Cal esmentar que partitures que corresponen al començament del període d’aquesta tesi, en el context litúrgic es permeten instruments

de corda, que donen força a les paraules del text, i en la segona meitat del segle XVIII trobem la incorporació de trompes i oboès.

Cap el final del període (l'obra de Balius), s'observa una clara evolució dels gustos, en la qual els procediments "clàssics" comencen molt aviat a prendre significació: un any abans que Mozart, Balius va compondre el seu *Magnificat* amb una orquestració molt apropiada al seu moment, amb certes pretencions artístiques i amb una qualitat compositiva fora de tot dubte, malgrat que el "ropatge" extern continua sent "italià" i hispànic: una estructura formal oberta, poc subjecte a la nova imposició europea de les formes "cícliques" o molt aviat estandaritzades (en el sentit de sotmeses a un patró compositiu).

Com a novetat, en canvi, l'anterior protagonisme del cor (abans només embolcalla pels violins i al qual s'havia afegit el "trio barroc") queda ara relegat. El cor està en competició amb els demés instruments (fusta i metall) que guanyen en importància. Així, es parteix del trio barroc, al qual se li ha afegit, per una banda un cor i per l'altra un bloc d'instruments (oboès, trompes, fagots). El continu ha perdut ja la seva raó de ser.

Cal remarcar que durant aquest llarg període, que abarquen les obres (1733-1792), hi ha una evolució en el tarannà de l'autoritat eclesiàstica respecte a la música dins de les esglésies. Hi ha una forma diferent d'entendre la manera de fer-hi la música, ja que hem de tenir present les indicacions que sobre això esmenten, per exemple, el "*Discurso sobre la música de los templos*" del Pare Feijoo (1725); el *Mapa Armónico-práctico* de Francesc Valls (1742), i l'encíclica de Benet XIV *Annus qui* (19 de febrer de 1749).

En definitiva, la música a Manresa al final del període és altament competitiva amb la que es fa a l'exterior. Dona la impressió que es coneixen les novetats forànees i que s'incorporen al repertori propi, quan el moment així ho requereix. sempre predominarà aquest tipus de música "funcional", que no busca projecció, sinó eficàcia i utilitat en un moment donat, al qual ja abans m'he referit.

Els resultats de tot aquest treball han estat, com la selecció, molt variats: he treballat des d'obres d'autors "locals", pràcticament desconeguts (Dachs, Petzí...), fins a altres obres d'autors "reconeguts" (almenys en el seu ambient i en la seva època, com

per exemple Balús). Al mateix temps, els materials han estat conscientment divergents: des d'orquestracions "pobres" i obres de dimensions humils, fins a obres amb cert "aire" i amb una instrumentació generosa (com és el cas del *Magnificat* de Balús, d'una qualitat més que acceptable). Per altra banda, respecte a la documentació treballada: consuetes, quotidianes, etc., ha donat una quantitat "molt àmplia" d'informació inèdita i ha contribuït poderosament a la formació d'una idea més global i detinguda de la música manresana en el període que tractem.

Sorprenen, però, dos fets:

a.- La manca d'impressos de l'època a l'arxiu. Potser degut a cremes, robos, desamortitzacions, etc. (estrany, però, perquè també haurien desaparegut els manuscrits) o per falta d'intercanvis (també improbable, ja que seria la primera capella que no hauria comprat obres impreses). A més, tampoc es conserven tractats teòrico-musicals, ni mètodes de cant o instrumentals. No obstant això, he constatat l'existència d'un mestre de violí pels corers.

b.- Manca de notícies documentals sobre els cantors de la capella i instrumentistes; no sabem res del cantors (i he buidat una amplíssima documentació capitular –cosa que per altra tampoc implicaria necessàriament que aquesta informació pogués estar recollida en altres llibres). També sabem molt poc dels instrumentistes; només he pogut localitzar alguns noms i alguns instruments, però no he pogut constatar exactament quins músics hi havia i quin instrument tocava cada un d'ells. Tampoc es conserven els instruments utilitzats per la capella de música (només sabem d'un contrabaix i d'un fagot).

Sigui com sigui, és el que he pogut localitzar. Per tant, la consecució d'aquestes preguntes queda pendent per altres treballs (que tinc interès per continuar).

Com a conclusió, puc dir que he buidat molt, he consultat moltíssima documentació, però, possiblement, n'hi hagi altra que, avui per avui, desconeixem.

- *L'edició musical*

En referència a l'edició musical: ha suposat un treball complicat, més que de transcripció (per raons òbvies de l'època i dels materials conservats: sempre en parts

soltes o partel·les i mai en partitura), d'“edició”<sup>484</sup>, amb els consegüents problemes d'adequació del meu treball a la font original: regularització de grafies, homogeneïtzació de lligadures i signes dinàmics i agògics entre les diferents parts soltes conservades, direccionament i unió o separació de pliques de cara a l'articulació correcta de la composició, etc. Tot això s'ha fet sempre des del màxim respecte a l'original i procurant distorsionar el mínim possible tot allò que hi ha reflectit al document original, si bé no per això perdent efectivitat de cara a facilitar una versió que sigui versàtil i útil per a l'execució pràctica i reconstrucció i/o restauració sonora de les composicions treballades en temps moderns (o sigui, actualment).

En aquest sentit, m'ha semblat convenient preparar també les partel·les corresponents, de cara a facilitar la seva interpretació pràctica, incloses també a l'apartat musical.

La recerca sobre els compositors m'ha suposat un complicat treball bibliogràfic i de localització de materials, i més si es té en compte la dispersió de les dades conservades, que són, a més, molt minses i als problemes d'atribucions que plantegen i els de l'escassa fiabilitat de les fonts que ens han arribat (és a dir, d'una bibliografia en molts casos antiga i/o escassament rigorosa).

En definitiva, crec que aquesta tesi ofereix, honradament parlant, una bona aportació al coneixement de la música històrica a la comarca del Bages (a la Catalunya central): autors pràcticament desconeguts han estat “rescatats” per a la posteritat, o almenys preparats perquè altres investigadors puguin continuar la tasca començada, al mateix temps que s'han rescatat unes composicions, potser paradigmàtiques d'allò que va poder haver estat el “paisatge sonor” del segle XVIII català. Per tot això no he utilitzat, com és habitual, un criteri purament “estètic” (el que podria semblar-nos avui a nosaltres, o si aquesta obra la trobem “millor” o “pitjor” quant a la seva possible qualitat musical), sinó que, més aviat, atenent a tot tipus de factors, he escollit d'alguna manera, a l'atzar, un mostreig de les obres que es varen compondre i que es varen poder escoltar, fossin “bones”, “dolentes” o “regulars”.

---

<sup>484</sup> Entenc per “transcripció” l'actualització de la notació en aquells casos en que determinats signes paleogràfics musicals antics han desaparegut així com la seva indicació en la partitura. I per “edició”, únicament, la regularització, a la partitura, dels continguts de les partitures originals, sense diferències notables paleogràfiques.

De l'anàlisi de les obres conservades es desprèn, doncs, en general, i corroborant tot el que he dit abans, que la música conservada no és extraordinàriament novedosa o arriscada (no obstant això, aquí hi podríem situar les composicions de J. Balius i C. Mensa), respecte a la que podia escoltar-se a la mateixa època a l'exterior de Catalunya (em refereixo aquí particularment a l'àmbit hispànic, i no tant a l'àmbit europeu). Tampoc és -llevat d'excepcions- particularment defectuosa o retardatària (aquí hi podríem situar les obres de J. Petzí i algunes d'autor anònim).

Podem dir que segueixen la pauta o la tònica general existent dins l'àmbit eclesiàstic hispànic, que marca la "tradició". Però, paral·lelament, s'hi van afegint, a poc a poc, diferents elements que denoten "progrés", ja sigui a través de les modes emergents en el context europeu o de les pròpies iniciatives dels compositors que afegeixen instruments o instrumentistes.

En els casos d'obres amb pocs mitjans materials (orquestració, obres breus, musicalment "apocades", etc.), poden denotar, també, les situacions realment complicades que Manresa viu, en aquest període que està entre guerres; per tant, aquesta música és també, d'alguna manera, reflecteix la societat manresana d'aquest període, tant pel que fa als seus aspectes positius com als negatius.

En referència a les partitures propiament he fet un anàlisi tenint en compte sobre tot el text i la funcionalitat de cada obra. Cal tenir present que el compositor tenia el text -en llatí- (les deu obres escollides totes són en llatí) i l'encàrrec de fer una obra concreta per un destí concret. Les obres "servien" per les celebracions litúrgiques habituals (per difunts, dedicades a la Mare de Déu o a un sant, o formen part de l'Ofici Diví, l'Ofici de Difunts, de les Matines, de les Vespres...) Per tant, el compositor està supeditat a un text i a una finalitat específica.

En referència als textos he observat la catalanitat dels copistes. En general, sembla que no sempre utilitzen amb cura el llatí, encara que el coneixen i saben el seu significat (com es pot observar en les anàlisis musicals i textuais realitzades); també mesclen el castellà, el català i l'italià en les seves anotacions.

De l'anàlisi d'aquestes obres n'he extret una valoració final individualitzada i/o en relació a partitures semblants de compositors internacionals.



En el cas de les dues partitures de l'*Stabat Mater* he fet la comparació amb el de Domenico Scarlatti (\*1685; †1757), de Giovanni Pergolesi (\*1710; †1736), de Joseph Haydn (\*1732; †1809) i de Luigi Boccherini (\*1743; †1805). El *Magnificat* l'he comparat amb el de Johann Sebastian Bach (\*1685; †1750), el de Wolfgang Amadeus Mozart (\*1756; †1791), el de Charles Theodore Pachelbel (\*1690; †1750), i el d'Antonio Vivaldi (\*1678; †1741). El *Libera me, Domine* l'he relacionat amb el d'Antonio Salieri (\*1750; †1825), i l'*Inter natos mulierum* amb el de W. A. Mozart.

Per tot l'esmentat, crec que aquesta tesi dóna unes informacions molt àmplies, necessàries de cara a conèixer més acuradament unes partitures (perquè puguin ser interpretades i tornin a "sonar") i uns compositors catalans.

Aquest treball tenia l'objectiu i l'esperança d'aportar un gra de sorra per al millor coneixement de la música del nostre país. Confio, per tant, haver mostrat una documentació que ho aconsegueix, però crec que, alhora, també planteja preguntes i inquietuds perquè altres estudiosos i/o investigadors vulguin ampliar aquesta recerca. Cal continuar aquesta investigació a fi de poder completar la història de la música catalana del segle XVIII.

## BIBLIOGRAFIA GENERAL UTILITZADA <sup>485</sup>:

- ALBERT TORRELLAS, A, apéndice: *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, 1952. Volum II. p.124. Vol. IV, p. 44.
- ALÉN, Maria Pilar: *La capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*. A Coruña, Edicions do Castro, 1995.
- ALIER, Roger: *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona, Societat Catalana de Musicologia, 1990.
- ANGLÉS, Higinio: *Catàleg de la Col·lecció Pedrell*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1920.
- ID.: "Introducció i Estudi", a *Antoni Soler (1729-1783). Sis Quintets per a instruments d'arc i orgue o clave obligat* (transcripció i revisió a càrrec de Robert Gerhard). Barcelona, Institut d'Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, 1933, p.X.
- ID.: *La música española desde la Edad media hasta nuestro días. Catálogo de la exposición histórica*. Diputación de Barcelona. Biblioteca Central. Barcelona, 1941.
- ID.: "La Música en España", a *Historia de la Música* (ed. Johannes Wolf). Barcelona, Labor, 1944, p.421.
- ANGLÉS, Higinio; i PENA, Joaquín: *Diccionario de la Música*. Barcelona, Labor, 1954;
- ANGLÉS, Higinio, i SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Barcelona, Instituto Español de Musicología, Vol I, 1946, p.429; Volum III, 1951, p.365.
- ARTERO, José: "Oposiciones al Magisterio de Capilla en España durante el siglo XVIII", a *Anuario Musical*, 2 (1947), pp.192-202
- . Arxiu Diocesà de la Catedral de Solsona, *Sèrie 22, carpeta n° 225*
- . Arxiu Històric de Manresa, *Carpeta Música I-II*.
- . Arxiu de Música de la Parròquia de Sant Esteve d'Olot: Ms 40, *Carpeta "Organista i M. de Capella"*.
- . Arxiu de la Catedral de La Seu d'Urgell, sense paginar, *Libro de Lecciones de 1769 hasta 1792*. Núm. "1027".
- BALDELLÓ, Francesc: "Organos y organeros en Barcelona (siglos XIII-XIX)", a *Anuario Musical*, 1 (1946), pp.195-237;
- ID.: "La música en la Basílica Parroquial de Santa María del Mar, de Barcelona (Notas históricas)", a *Anuario Musical*, 17 (1962), pp.209-241.
- BARÓ DE MALDÀ: *Calaix de Sastre.II.1792-1794*, Barcelona, Curial "Biblioteca Torres Amat", 1987, p.9.
- ID.: *Calaix de Sastre.IV.1798-1799*. Barcelona, Curial, "Biblioteca Torres Amat", 1990, pp.68,70, 71 i 134.
- ID.: *Calaix de Sastre. VII. 1804-1807*. Barcelona, Curial, "Biblioteca Torres Amat", 1994,. p.82.
- BARRADO, Arcángel: *Catálogo del Archivo Musical del Monasterio de Guadalupe*. Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1947, pp.66-67.
- BONASTRE, Francesc: "El órgano de Santa María de Montblanc y sus organistas durante los siglos XVII-XVIII", a *Anuario Musical*, 28-29 (1973 y 1974), pp.243-267.

<sup>485</sup> Veure bibliografia específica, més àmplia, en notes al peu, els diferents capítols d'aquesta tesi.

- ID.: “La capella musical de la seu de Tarragona a mitjan segle XVIII”, a *Boletín Arqueológico*, Ep IV, fasc.133-140 (1976-1977).
- ID.: “Josep Carcoler (†1776). Notícia biogràfica i compositiva”, a *Recerca Musicològica*, I (1981), pp.113-150;
- ID.: “Evolución del órgano español en el siglo XVIII, a través de la obra de los organeros Boscà”, a *Actas del II Congreso Español de Órgano*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- ID.: “Carcoler, José”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 3. Madrid, SGAE, 1999, pp.172-173.
- Breviarium Romanum*. . Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini. Restitutum S. PII V Pontificis Maximi. Jussu editum. Aliorumque Pontificum cura recognitum PII Papæ X. Auctoritate reformatum. Editio nationalis juxta typicam. Barcinone. Pars Aestiva, pp.723, i 973; Pars Hiemalis, pp.[53], [231-232], [236], [241], 25, 435-436; Pars Autumnalis, p.702.
- CALLE GONZÁLEZ, Benjamín: *Organos y organistas de la catedral de Lérida*. Madrid, Alpuerto, 1980.
- ID.: *Catálogo de música y documentos musicales del Archivo Catedral de Lérida*. Lérida, Dilagro, 1984.
- CAPDEPÓN, Paulino: *La Música en el Monasterio de la Encarnación (siglo XVIII)*. Madrid, Alpuerto, 1997, pp.44-45, 50, 359-379 i 379-392.
- CARALT, Ambrós M.: *L'Escolania de Montserrat*. Montserrat, Abadia de Montserrat, 1955, p.162.
- CARRERAS BULBENA, José Rafael: *El Oratorio Musical desde su origen hasta nuestros días*. Barcelona, L'Avens, 1906, p.140,142 i 145.
- ID.: *Domènec Terradellas, compositor de la XVIII centúria*. Barcelona, Altés, 1908.
- CARRERAS LÓPEZ, Juan José: *La música en las catedrales durante el siglo XVIII. Francisco J. Garcia «El Españolito» (1730-1809)*. Zaragoza, Diputación Provincial. Institución Fernando el Católico, 1983.
- CASARES RODICIO, Emilio: “Catálogo del archivo de música de la catedral de Oviedo”, a *Anuario Musical*, 30 (1975), pp.181-208.
- ID.: ed.: *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*. 2 volums. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986. Volum 1, p.56. Volum 2, pp.286-307.
- CAZURRA, Anna: *El compositor i mestre de capella Joan Rossell i la seva aportació al pre-classicisme musical hispànic*. Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1994.
- CIVIL CASTELLVÍ, Francesc: “La capilla de música de la catedral de Gerona (siglo XVIII)”, a *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, vol. 19 (1969), pp.131-188.
- ID.: “*Mestres de la Capella de Cant i organistes de la Parròquia de Sant Esteve de la vila d'Olot, segles XVII i XVIII*. II Assemblea d'Estudis del Comtat de Besalú, 1973. pp.103-110.
- ID.: “La música religiosa a Olot i Comarca, corrent del segle XVIII” a *Annals 1977. Patronat d'Estudis històrics d'Olot i comarca*. Olot, 1978, pp.195-212.
- ID.: *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*. Dalmau Carles, Pla, sa. 1994. pp. 11-12.
- CLIMENT, José: *Fondos musicales de la Región Valenciana I. Catedral Metropolitana de Valencia*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1979, p.95.

- ID.: “La Capilla de música de la catedral de Valencia”, a *Anuario Musical*, 37 (1982), pp.55-69.
- ID.: *Fondos Musicales de la Región Valenciana. III. Catedral de Segorbe*. Segorbe, Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1984, p. 167.
- CODINA, Daniel: “Una nova antologia de polifonia religiosa (segles XVII-XVIII)”, a *Anuario Musical*, 51 (1996), pp.111-133.
- ID.: “La música vocal d’església en el classicisme”, a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. II Barroc i Classicisme. Barcelona, Edicions 62, 1999, pp.40, 93, 144, 145-146 i 148.
- CODINA GIOL, Daniel: “La música religiosa a la ciutat de Barcelona (SS.XVII-XIX)” a *Anuario Musical* 57 (2002), pp.97-111.
- CORDERO CHARLES, Victor: “Pleyel, Ignaz Joseph” a *Gran Enciclopèdia de la Música*. Barcelona. Enciclopedia Catalana. 2002.
- CORTADA, M. Lluïsa: *Anselm Viola, compositor pedagog, monjo de Montserrat (1738-1798)*. Montserrat, Publicacions de l'Abadia, 1998.
- COSTA, F.: “La Capella de Música de Santa Maria de Mataró”, a *Mataròscrit*, 57 (1991), pp.37-47.
- DAUFÍ, Xavier: *Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Fonaments de la història de l’oratori a Catalunya al segle XVIII*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.
- Diccionari Salvat de la Música*. 3 volums. Barcelona. 1967
- Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. SGAE. Madrid, 2000. Volum 2, pp.111-113; Volum 7, p.344, 454-455, 696-697; Volum 8, p.521.
- DOLCET, Josep: “L’obra dels germans Pla. Bases per a una Catalogació”, a *Anuario Musical*, 42 (1987), pp.131-188.
- DOLCET, Josep i -VILAR, Josep M.: “La música instrumental en el classicisme”, a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Barcelona, Edicions 62, 1999. pp.132, 134, 203.
- Enciclopedia Salvat de la Música I*, Barcelona, Salvat Editores, 1967. p. 310.
- ESCALONA, Josep M.: *L’orgue a Catalunya. Història i actualitat*. Barcelona. Generalitat de Catalunya, 2000. pp, 25,31,47,67,70,103.
- ESTER SALA, Maria A.: *Carlos Baguer: Siete sonatas*. Madrid, UME, 1976.
- ESTER SALA, Maria A.: “Algunos datos biográficos de Carlos Baguer (1768-1808) organista de la catedral de Barcelona”, a *Revista de Musicología*, 6 (1983), pp.223-251.
- ESTER-SALA, Maria; i VILAR, Josep M.: “Una aproximació als fons de manuscrits musicals a Catalunya. (I) (II) i (III)”, a *Anuario Musical*, 42 (1987), pp.229-243, 44 (1989), pp.155-166, i 46 (1991), pp.295-320.
- ESTER-SALA, Maria; i VILAR, Josep M.: “Arxius musicals a Catalunya (I) (II)”, a *Revista Musical Catalana*, 41 (1988),p.37, i 42 (1988) p.34. Madrid 1996, pp. 166-171.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad” a *Anuario Musical* 55 (2000), pp.19-70.
- FETIS, F.-J.: “Balius Vila, Jaime”, a *Biographie universelle des musicines et bibliographie générale de la musique. Vol 9*. Paris, Culture et Civilization, 1972. p.39.
- GARBAYO, Javier: “Balius Vila, Jaime”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 2. Madrid, SGAE, 2000, pp.111-113.

- GARRIDO, Tomás: “Música coral en castellano en el tránsito del siglo XVIII al XIX; del Españolito a Barbieri” en *Nassarre XVII, 1-2*. Zaragoza. Institución “Fernando el Católico”, 2001, pp.155, 180.
- GASOL, Josep M.: *La Seu de Manresa. Monografia històrica i guia descriptiva*. Caixa d'Estalvis de Manresa. Manresa, 1978.
- GAYOSO CARREIRA, Gonzalo: *Historia del papel en España*. Lugo 1995 (3 volums).
- GONZALEZ BARRIONUEVO, Herminio; AYARRA JARNE, José Enrique; i VÁZQUEZ VÁZQUEZ, Manuel: *Catálogo de libros de polifonía de la catedral de Sevilla*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, p.297.
- Gran Enciclopedia de la Música*. Barcelona, Enciclopedia Catalana, 1999. Volum 1; Volum 5.
- GONZALEZ VALLE, José V.; EZQUERRO, Antonio; IGLESIAS, Nieves; JOSÉ GOZÁLVEZ, C; i CRESPI, Joana, ed: *Normas Internacionales para la catalogación de Fuentes Musicales Históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850), Repertoire International des Sources Musicales RISM*. Madrid, Arco/Libros, S.L., 1996. pp 166-171.
- GREGORI, Josep M.: “Joan Crisòstom Ripollès (+1746): Biografia i catalogació de la producció musical conservada”, en *Boletín Arqueológico*, 4 (1976-1977), pp.133-140.
- ID.: “Els organistes de Santa Maria d'Igualada en el període 1689-1738: documents per a la seva història”, en *Recerca Musicològica*, 1 (1981), pp.95-112.
- ID.: “Mestres de capella i organistes de la col·legiata de Sant Joan de les Abadesses al segle XVIII: documents per a la seva història”, a *Estudi General*,1 (1981), Girona, Col·legi Universitari de Girona.
- ID.: “Joan Crisòstom Ripollès (ca.1680-1746), Mestre de capella de la catedral de Tarragona”, a *Recerca Musicològica*, 2 (1982), pp.19-42.
- GUILLÉN BERMEJO, María Cristina; y RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel, coords.: *Catálogo de Villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX*. Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1990, pp.55-60, 424, 425, 429, 540, 549, 638, 639, 640 i 646.
- Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, vol. II. Barroc i Classicisme. Edicions 62. Barcelona 1999. pp. 40, 93, 145, 146, 148,160, 163, 168 i 203.
- JAMBOU, Louis: “Boscá. 1. Boscá Seringena, José”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. SGAE. Madrid, 1999. Volum 2, p.650.
- Liber Usualis Missae et Officii*. Desclée & Soch. Tornaci. 1931, pp.218, 357, 415, 1138-1139,1157-1158, 1163-1164, 1340, 1439-1442, 1472.
- LLORENS, Josep M.: “La obra orgánica de José Elias, discípulo de Juan B. Cabanilles”, a *Anuario Musical*, 17 (1962), pp.125-140.
- ID.: “Monleó, Pedro Antonio”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7. SGAE. Madrid, 2000, p.696.
- LLORDÉN, P. Andrés: “Notas históricas de los maestros de capilla en la Colegiata de Antequera”, a *Anuario Musical*, 31-32 (1976-1977), pp.115-155
- LOLO, Begoña: *Historia de la música «española» y sobre el verdadero origen de la música. D. Joseph de Teixidor y Barceló, organista y vicemaestro que fue de la Real Capilla de Madrid (¿1750-1814?)*. Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996, pp.113 i 130.

- ID.: “Música en España en el siglo XVIII. Estado de la cuestión”, a *Revista de Musicología*, 20/1 (1997), pp.277-300.
- LOPEZ-CALO, José: “El archivo de música de la Capilla Real de Granada (continuación)”, a *Anuario Musical*, 26 (1971). pp. 213-235.
- ID.: *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1972, pp.71, 241, 242 i 291.-ID.: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Granada 1991. Vol. I, pp.146 i 149; Vol. II, pp.369-372 i 591; Vol. III, p.131, 179, 183, 184, 365-367 i 369.
- ID.: *Catálogo del Archivo de la Capilla Real de Granada*. Vol. I. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993, pp.280-284.
- ID.:”Balús y Vila, Jaime”, a *The New Grove, Dictionary of Musci e Musicians*. Stanley Sadie. 1995. Volum 2, p.69.
- ID.: “Osma, El Burgo de”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 8. Madrid, SGAE, 2001, p.279.
- MADURELL, José M.: “Documentos para la historia de los Maestros de capilla, cantores, organistas, órganos y organeros (siglos XIV-XVIII)”, a *Anuario Musical*, 6 (1951), pp.205-225.
- MARQUÈS, Josep M.: “Organistes i mestres de capella de la diòcesi de Girona”, a *Anuario Musical*, 54 (1999), pp.89-130.
- MARTIN MORENO, Antonio: *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Alianza Música. Madrid, 1993, pp. 60, 88, 90, 131, 156, 163, 173, 201 i 203.
- MARTINEZ SOLAESA, Adalberto: *Catedral de Málaga. Organos y música en su entorno*. Málaga, Studia Malacitana, 1996, p.289.
- MIRACLE FIGUEROLA, N.: *L’Orgue barroc de Torredembarra i els seus organistes*. Torredembarra, 1992.
- Missale Romanum*. Ratisbonae, Neo Eboraci et Cincinnatii. Sumptibus, Chartis et Typis Friderici Pustet S.Sedis Apost. Et Sacr. Rit. Congr. Typographi, 1890, pp.394-395.
- MITJANA, Rafael: *Historia de la música en España*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, pp.241, 247 i 377.
- MUJAL ELIAS, José: *Lérida. Historia de la música*. Lleida, Dilagro, 1975.
- MUNETÀ MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Jesús M.: *Catálogo del Archivo de Música de la catedral de Albarracín*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, pp.35, 78, 85 i 175.
- NIETO CUMPLIDO, Manuel: “Córdoba. II.2. Música Religiosa”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volum 3. Madrid, SGAE, 1999, pp.953-974.
- Notas históricas de Olot*. Biblioteca de “El Deber”. Volum II, Olot, Imprenta y Librería de Juan Bonet, 1906. pp.13-25.
- PAGÁN,Victor; i VICENTE, Alfonso de: *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*. Madrid, Alpuerto, 1997.
- PAJARES BARÓN, Máximo: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Cádiz*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993, pp.61-63.
- PAVIA, Josep: “Documents per a la història de les Capelles de Música de Barcelona (ca. 1763-1820)”, a *Anuario Musical*, 37 (1982), pp.99-128.
- ID.: *La música a la catedral de Barcelona, durant el segle XVII*. Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986.

- ID.: “La capella de música de la seu de Barcelona des de l’inici del s. XVIII fins a la jubilació del mestre Francesc Valls (14-3-1726)”, a *Anuario Musical*, 45 (1990), pp.17-66.
- ID.: “La Música de la parròquia de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona, durant el segle XVII”, a *Anuario Musical*, 48 (1993), pp.103-142.
- ID.: *La Música en Catalunya en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671c-1747)*. Barcelona, CSIC, 1997, pp.133, 138, 156, 157, 159 i 164.
- ID.: “Calendari músico-litúrgic de la Catedral de Barcelona, finals del segle XVII-inicis del s. XVIII”, a *Anuario Musical*, 55 (2000), pp.99-153.
- ID.: *Tonos de Francesc Valls (c. 1671-1747)*, Barcelona, CSIC. Vol. I (1999). Vol. II (2001).
- ID.: “La capella de música de la Seu de Barcelona des de la mort de F. Valls (2-6-1747) fins a l’any 1755”, a *Anuario Musical*, 56 (2001), pp.131-162.
- PEDRELL, Felipe: “Balius y Vila (Jaime)”, a *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos*. Tomo I. S.I, s.n., 1894, pp.154-158.
- ID.: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, vol. II. Barcelona, Palau de la Diputació, 1908-1909, pp 38, i 58; números 748, 815, 422, 932 1240 i 1243.
- ID.: *Documentos inéditos para su Diccionario*. Fitxa manuscrita. Biblioteca de Catalunya, signatura B.C.M.942. “2 Oratorios Cat. Exp. Viena, 41”.
- PEREZ GUTIERREZ, Mariano: “Martí, José Antonio””, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE. 2000. Volum 7. pp.224-225.
- PLANES ALBETS, Ramon: “Notes d’arxiu sobre el botiguer de telers manresà Josep Mensa i el compositor Gaietà Mensa i Grau”, a *Dovella*, 12 [Manresa] (1984), pp.11-13.
- PRECIADO, Dionisio: “José Ferrer Beltrán (ca.1745-1818), organista en Tremp, Lérida, Pamplona y Oviedo”, a *Revista de Musicología*, 3 (1980), pp.77-127.
- QUINTANAL, Inmaculada: *La música en la catedral de oviedo en el siglo XVIII*, Textos y estudios del siglo XVIII.11.Centro de Estudios del siglo XVIII. Oviedo 1983.p.88-93, 303.
- RICART I MATAS, Josep: “Balius y Vila, Jaime”, a *Diccionario Biográfico de la Música*. Barcelona, Iberia, 1956, p.66.
- RIFÉ, Jordi: “Les ordinacions de la catedral de Girona, 1735”, a *Recerca Musicològica*, 6-7, 1988, pp.149-171.
- ID.: “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”, a *Recerca Musicològica*, 9-10 (1992), pp.359-365.
- ID.: “Aspectes de l’italianisme musical a la Girona del segle XVIII” a *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, 34 (1994), pp.119-128.
- ID.: “Las àries del villancets d’Emmanuel Gònima (1712-1792): Notes entorn l’evolució de l’ària en la música religiosa a la Catalunya del segle XVIII”, a *Anuario Musical*, 50 (1995), pp.177-184;
- ID.: “Music in the Countess’s Palace during the reign of the Archduke Charles of Austria in Catalonia (1705-1714)”, a *Actas de la International Conference, Austria 1996: Music in a changing society*. Ottawa, 1996.
- ID.: “Música religiosa en romanç en el classicisme”, a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol. II. Barcelona, Edicions 62, 1999, pp.160,163, 168 i 203.

- ID.: “La música religiosa en romanç en el barroc”, a *Historia de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol. II. Barcelona, Edicions 62, 1999, p. 93.
- ID.: “Balius y Vila, Jaime”, a *Gran Enciclopedia de la Música*, vol 1. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1999, s.p.
- ID.: “Monlleó, Pere Antoni”, a *Gran Enciclopèdia de la Música*, vol. 5. Barcelona, Enciclopedia Catalana, 2001, s.p.
- RUBIO, Samuel: *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1976, p.216.
- RUIZ TARAZONA. Andrés: “Encarnación, monasterio de la (I)”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 4. Madrid, SGAE, 1999, pp.664-665.
- RUSIÑOL, M. Carme: *Els villancets de Melcior Juncà. Contribució al seu estudi a la música catalana del segle XVIII*. Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1994.
- SALA GIRALT, Carme: “El benefici musical de l'Àngel custodi (o benefici de l'Orgue) en el seu origen” a *Annals 1982-83. Patronat d'estudis històrics d'Olot i comarca*, Olot 1984, pp.261-279.
- SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Imprenta de D. Antonio Perez Dubrull. Madrid, 1880. Tomo II, pp.412 i 552; Tomo III, p.40 i 177; Tomo IV, p.25.
- SANHUESA FONSECA, María: “Bruguera Morreras. 1. Juan Bautista”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 2. Madrid, SGAE, 1999, pp.734-735.
- SARRET i ARBÓS, Joaquim: *Fundació de la Capella de Música en la Iglesia Cathedral de Manresa*. Manuscrit, 1919. Arxiu Històric Comarcal de Manresa, *Fons Sarret i Arbós*, apartat d'escrits inèdits, signatura VI/120, sense foliar.
- ID.: *Història de la Indústria, del Comerç i dels Gremis de Manresa*. Monumenta Històrica volum III. Manresa, Impremta i Enquadernació de Sant Josep, 1923. Edició Facsímil editada per Caixa d'Estalvis de Manresa, 1981, pp.166-168.
- SIMON, Maria del Carmen: “Manuscritos musicales del siglo XVIII de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona”, a *Anuario Musical*, 33-35 (1978-1980), pp.141-159.
- SUBIRÀ, José: *Historia de la Música*. II. Barcelona, Salvat Editores, 1947, pp.212 i 214.
- TOMAS, Ramon: “Balius i Vila, Jaume”, a *Gran Enciclopèdia Catalana*, 3, Barcelona, Edicions 62, 1971, p.93.
- TORRAS, Ignasi: “L'orgue de la Seu de Manresa”, a *Dovella*, 26 (1988), pp.37-44.
- TORRELLAS, Albert, dtor.: “Balius y Vila (Jaime)”, a *Diccionario enciclopédico de la Música*. Vol. IV “Apéndice”. Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, 1952, p.44.
- VALLS SUBIRÀ, Oriol: *El papel y sus filigranas en Catalunya*. Amsterdam 1970; volum I, pp.239-240, 284-285, 290-291; 303-304, 305-306, 307; volum II pp.5, 80, 88, 89, 103, 106 i 108.
- ID.: *La Historia del papel en España*. Amsterdam 1980 (3 volums).
- ID.: *La Historia del Papel en España, siglos XVII-XIX* (3 volums). Madrid, Empresa Nacional de Celulosa, SA.1992, p.304.
- VILAR, Josep M.: “Gaieta Mensa, compositor a la Seu de Manresa”, a *Dovella*, 9 [Manresa] (1983), pp.26-34.



- ID.: *Catàleg de l'Arxiu de Manuscrits Musicals de la Seu de Manresa*. Tesina de Llicenciatura, Universitat Autònoma de Barcelona, 1984, inèdita.
- ID.: “Una simfonia de Haydn a l'Arxiu de la Seu de Manresa”, a *Recerca Musicològica* IV. Barcelona, 1984, pp.127-176.
- ID.: “La música a la Seu de Manresa”, a *Dovella*, 20. Manresa, (1986), pp. 5-8.
- ID.: “Els mestres de capella i els organistes de la Seu de Manresa durant el segle XVIII”, a *Anuario Musical*, 42 (1987), pp.111-129;
- ID.: *La música a la seu de Manresa en el segle XVIII*. Manresa, Centre d'Estudis del Bages, 1990, pp. 5, 12, 29, 30, 36, 52-54, 55-57, 59, 61-62, 64, 72, 74, 90, 98, 100-101,105, 106, 107, 108-109, 114, 118, 122, 126, 130, 137, 142, 147, 159, 162, 164, 166-168,171-172.
- ID.: “Els inventaris de partitures: Una aproximació al gust d'una època. El cas de Sabadell”, a *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, 3 (1995), pp.65-77.
- ID.: “Dachs, Salvador”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 3. Madrid, SGAE, 1999, p.340.
- ID.: “Manresa”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol.7. Madrid, SGAE, 2000, pp.101-103.
- ID.: “Masvesí”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volum 7. Madrid, SGAE, 2000, p.344.
- ID.: “Mensa Grau, Caietà”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Volum 7. Madrid, SGAE, 2000, pp.454-455.
- ID.: “Patzí, Joan”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 8. Madrid, SGAE, 2000, p.521.
- ID.: “La simfonia en Catalunya, 1760-1808”, a *La Música en España en el siglo XVIII*. Madrid, Cambridge University Press, 2000, p.186.