



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



16.

**ESTUDI CODICOLÒGIC I CATALOGACIÓ DEL
MANUSCRIT E-VI 293**

Un testimoni de la música de tecla a Catalunya
a principis del segle XIX

Laura Pallàs i Mariani

Tesi Doctoral
Volum 1

Programa de Doctorat en Història de l'Art i Musicologia
Departament d'Art i de Musicologia
Facultat de Filosofia i Lletres
Universitat Autònoma de Barcelona
2017

Director: Dr. Francesc Cortès i Mir

Laura Pallàs i Mariani

**ESTUDI CODICOLÒGIC I CATALOGACIÓ
DEL MANUSCRIT E-VI 293**

Un testimoni de la música de tecla a Catalunya
a principis del segle XIX

Tesi Doctoral

Volum 1

Programa de Doctorat en Història de l'Art i Musicologia

Departament d'Art i de Musicologia

Facultat de Filosofia i Lletres

Universitat Autònoma de Barcelona

2017

Director: Dr. Francesc Cortès i Mir

Als meus estimats Adur i Unai

Sumari

Volum 1

1	INTRODUCCIÓ.....	7
1.1	AGRAÏMENTS.....	7
1.2	RAONS PER A L'ELECCIÓ DEL TEMA	8
1.3	OBJECTIUS, METODOLOGIA I LÍMITS DE LA INVESTIGACIÓ	8
1.4	CONTEXTUALITZACIÓ.....	11
1.4.1	<i>El moment històric i musical.....</i>	11
1.4.2	<i>Els manuscrits col·lectius per a tecla.....</i>	16
2	ESTUDI CODICOLÒGIC.....	21
2.1	DESCRIPCIÓ GENERAL	23
2.2	BIOGRAFIA DEL MANUSCRIT	23
2.2.1	<i>Localització actual.....</i>	23
2.2.2	<i>Referències bibliogràfiques anteriors</i>	25
2.2.3	<i>Els noms propis de propietaris-intèrprets</i>	26
2.2.4	<i>El canvi de propietari.....</i>	33
2.3	ESTRUCTURA I CONTINGUT.....	34
2.3.1	<i>Enquadernació</i>	34
2.3.2	<i>Fascicles</i>	36
2.3.3	<i>Paginació.....</i>	40
2.3.4	<i>L'índex.....</i>	41
2.3.5	<i>La música. Contingut i disposició.....</i>	43
2.3.6	<i>Gravats.....</i>	51
2.4	MARQUES D'AIGUA I TIPOLOGIA DEL PAPER.....	64
2.4.1	<i>Limitacions a l'estudi de les marques d'aigua i la tipologia del paper.....</i>	64
2.4.2	<i>Catalogació de les marques d'aigua.....</i>	66
2.4.3	<i>Tipologia i conservació del paper.....</i>	86
2.5	PAUTAT.....	88
2.5.1	<i>Folis de l'índex.....</i>	89
2.5.2	<i>Foli índex solt</i>	90
2.5.3	<i>Les peces musicals.....</i>	90
2.6	COPISTES.....	93
2.6.1	<i>Consideracions prèvies.....</i>	93
2.6.2	<i>Elecció d'una metodologia d'anàlisi</i>	95
2.6.3	<i>Característiques generals</i>	97
2.6.4	<i>Característiques de signes i formes musicals.....</i>	101
2.6.5	<i>Característiques textuais.....</i>	118
3	CATALOGACIÓ	143
3.1	CRITERIS D'EDICIÓ DEL CATÀLEG	145
3.1.1	<i>Consideracions generals</i>	145
3.1.2	<i>Els diferents models de fitxa.....</i>	147
3.1.3	<i>Els diferents camps de la fitxa. Criteris d'edició i correspondència amb la fitxa RISM.....</i>	152
3.2	CATALOGACIÓ DE LES AUTORIES	160
3.2.1	<i>Anònims</i>	160
3.2.2	<i>Falses atribucions</i>	168
3.2.3	<i>Verificació d'autories</i>	169
3.2.4	<i>Consideracions generals sobre els compositors.....</i>	185
3.3	TIPOLOGIA DE PECES MUSICALS	197
3.3.1	<i>Música original per a tecla</i>	199

3.3.2	<i>Música arranjada per a tecla</i>	224
3.4	CONCORDANCES LOCALITZADES EN ALTRES ARXIUS CATALANS	244
3.4.1	<i>La recerca de concordances</i>	244
3.4.2	<i>Concordances per arxius o biblioteques</i>	248
3.4.3	<i>Concordances per compositors</i>	265
3.4.4	<i>Les peces “inèdites” del manuscrit</i>	295
4	CONCLUSIONS	297
4.1	CONCLUSIONS DE L'ESTUDI CODICOLÒGIC.....	299
4.2	CONCLUSIONS DE LA CATALOGACIÓ	300
4.3	CONCLUSIONS GENERALS	304
	BIBLIOGRAFIA	305
	ANNEX I	321
	ABREVIATURES	323
	<i>Generals</i>	323
	<i>Datació</i>	324
	<i>Catàlegs temàtics</i>	324
	<i>Biblioteques i arxius</i>	324
	LLISTATS DE CERCA AL CATÀLEG.....	326
	<i>Per compositor</i>	326
	<i>Per títol uniforme</i>	331
	ÍNDEX DE FIGURES	336
	ÍNDEX DE TAULES	338
	ÍNDEX DE GRÀFICS	340

1 INTRODUCCIÓ

1.1 Agraïments

Sento un profund agraïment per moltes persones que m'han acompanyat, aconsellat i donat suport durant els intensos anys d'investigació per a aquesta tesi i els anys de formació anteriors. Als meus professors de la llicenciatura i el doctorat de la Universitat Autònoma de Barcelona, per fer-me apassionar per aquesta disciplina que és la musicologia. Al meu director, Francesc Cortès, per no deixar d'insistir perquè fes una tesi i per la seva confiança cega en la meva capacitat investigadora. A Joaquim Rabaseda, per suggerir-me el tema d'investigació. Als amics i companys musicòlegs de qui he rebut consells, orientacions, suport, ajuda i alguna descoberta: Anna Costal, Joan Gay, Núria Medrano, Carme Monells, Elena Pons, Josep Pujol, Joaquim Rabaseda, Esperanza Rodríguez, Maria Salicrú, Xevi Soler, Laura Triay i Francesc Vicens. A aquells altres professors i musicòlegs que han atès les meves consultes, oferint-me el seu temps i els seus coneixements: P. Daniel Codina, Antonio Ezquerro, Núria Llorens, Josep Maria Gregori, Miguel Simarro, Josep Maria Vilar. Al dibuixant i amic, David Fortino, pel calc de les filigranes. A tot el personal de les biblioteques i arxius consultats, aquells que des de l'anonimat i el silenci han ofert una atenció a l'usuari exquisida, però també a aquells a qui he robat més temps, amb consultes més enllà dels documents: Rafel Ginebra de la Biblioteca Episcopal de Vic, M. Rosa Montalt i Francesc Fontbona de la Biblioteca de Catalunya, Joan Cuscó de l'Arxiu Musical VINSEUM de Vilafranca del Penedès, Francesca Roig de l'Arxiu de Santa Maria de La Geltrú, Domènec Palau del Servei de restauració de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona, Montse Urpí de la Biblioteca de l'Escola Superior de Música de Catalunya i Jordi Sacasas de l'Església del Pi. A la Susanna de la Secretaria del Departament d'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona. A la Montse Girbal, per la seva disponibilitat per ajudar-me a tenir hores de dedicació a la tesi. I finalment, a aquells que sempre hi són, donant confiança i amor a pesar de les estones que aquesta tesi els ha robat: la família i els amics Gemma Coma-Alabert, Meritxell Genís, Vladimir Junyent, Enrique Llorens i Ibet Vila. Però molt especialment al meu marit Adur Ugalde i el meu fillet Unai, que m'han esperat pacients alhora que em donaven l'energia vital per finalitzar aquest treball. A tots ells, moltes gràcies.

1.2 Raons per a l'elecció del tema

Quan el meu col·lega Joaquim Rabaseda em va fer saber l'existència del manuscrit 293 de la Biblioteca Episcopal de Vic i em va suggerir convertir-lo en objecte d'estudi de la meua tesi doctoral, vaig tenir dos pensaments. D'una banda, em va estranyar el fet que, tot i ser un manuscrit conegut per diferents músics i musicòlegs i del qual se n'intuïa certa rellevància, no hagués estat encara estudiat en profunditat. Per altra banda, vaig pensar que el meu perfil com a musicòloga, intèrpret de piano i docent d'una assignatura que contempla la història de la música per a tecla, podien aportar els coneixements necessaris per a estudiar el manuscrit en qüestió. En ser un objecte d'estudi definit, feia més fàcil acotar la recerca, de manera que era un tema que encaixava perfectament amb el model de tesi que es demanava als nous estudis de doctorat sorgits del Pla Bologna.

Fora d'aquestes consideracions inicials, no seria necessari un estudi d'aquestes característiques si no hagués de ser útil a la comunitat científica i en últim terme a la societat, en tant que coneixement històric. Per tant, l'estudi d'aquest manuscrit pot contribuir a l'estudi de la música de tecla a Catalunya en un període on encara hi ha molt camp per recórrer. Resten encara moltes fonts primàries per investigar en profunditat, que permetin anar configurant un mapa sonor més acurat del que serien els repertoris en ús; fer una aproximació, en la mesura de les possibilitats, al catàleg d'obres de diferents compositors; i tenir una visió més real de la implantació i ús dels diferents instruments de teclat, així com de la quotidianitat dels seus instrumentistes. Aquesta tesi vol ser un pas més en la reconstrucció d'aquest passat, una eina al servei de futures investigacions.

Alhora, el fet de fer sortir a la llum la música d'aquest manuscrit a un públic potencial més ampli, ha de facilitar que aquesta música torni a ser interpretada o pugui ser incorporada en programacions pedagògiques.

1.3 Objectius, metodologia i límits de la investigació

Aquesta tesi doctoral pretén estudiar el manuscrit en qüestió a partir de dues disciplines, la codicologia i la catalogació. Els objectius, doncs, es presenten desglossats en aquests dos grans apartats.

Objectius de l'estudi codicològic:

1. Estudiar el manuscrit com a objecte històric per determinar el/s tipus de paper utilitzat i la seva datació, el tipus d'enquadernació i la disposició de fascicles, l'estructura del manuscrit a través d'aquesta disposició de fascicles i el contingut musical, pel que fa a la quantitat i disposició de les peces, i finalment, l'estudi dels gravats que el decoren.
2. Descobrir el periple vital del document tant en els anys que ha estat en ús com el dels anys en què ha estat custodiat en algun fons patrimonial, a través de l'estudi dels noms propis que apareixen al manuscrit, presumiblement dels diferents propietaris, de la generació d'hipòtesis al voltant dels llocs on el copista/intèrpret ha desenvolupat la seva tasca a través de l'estudi del paper i la còpia de determinades peces, i finalment, a través de l'estudi del lloc/s de custòria del manuscrit.
3. Estudiar les característiques de les intervencions en el manuscrit per determinar el número de copistes, el tipus de còpia, la seva cronologia i abast, així com el tipus de pautat i la datació dels elements decoratius en forma de gravat.

Aquesta aproximació des de la codicologia, s'ha fet a partir de dos models: la tesi doctoral d'Emili Ros-Fàbregas (Ros-Fàbregas, 1992) sobre el Manuscrit Barcelona (E-Bbc M. 454) i la tesi de Dexter Edge (Edge, 2001) sobre els manuscrits vienesos de Mozart. La metodologia concreta per a la catalogació de les marques d'aigua, l'estudi del pautat i les diferents grafies, s'expliquen amb detall en els capítols corresponents.

Objectius de la catalogació:

1. Estudiar el contingut del manuscrit a través de la catalogació crítica de les peces musicals que hi apareixen, aportant totes les dades possibles per a la seva identificació.
2. Cercar correspondències en tots els fons musicals catalans coneguts i susceptibles de contenir alguna de les peces del manuscrit, amb l'objectiu de completar la catalogació amb aquestes dades, cercar-ne d'altres que no apareguin al manuscrit (autories, dates de còpia...) i determinar característiques relacionades amb la difusió de les obres i les línies de còpia.
3. Analitzar estadísticament el contingut musical a partir dels ítems de compositor, tipologia musical i data de composició per a poder observar i elaborar conclusions al voltant del repertori més copiat, les peces inèdites, els gustos o tendències musicals que testimonia i la pervivència de certes obres.
4. Identificar l'autoria en les peces anònimes i verificar-ne la resta.

5. Determinar conclusions al voltant de l'ús del manuscrit i l'instrument o instruments destinataris de les peces musicals.

La catalogació s'ha fet seguint la normativa internacional RISM i creant una fitxa de catalogació que amplia el número de camps mínims exigits per aquesta normativa i aporta el nombre màxim de camps possibles tenint en compte la tipologia de peces del manuscrit. La metodologia concreta utilitzada per a l'elaboració de la fitxa de catalogació, la catalogació pròpiament dita de cada camp, així com la metodologia utilitzada per a determinar i verificar autories, està descrita en els capítols corresponents.

A part d'aquests objectius més específics, aquesta tesi doctoral pretén abordar-ne alguns de més generals:

1. Establir conclusions derivades de l'estudi codicològic i la catalogació que siguin útils per a emetre un judici de valor al voltant de la rellevància del manuscrit en qüestió i el seu paper històric.
2. Dotar la investigació de la màxima rigorositat, tant pel que fa als procediments de recerca com a la pròpia redacció.
3. Contribuir a l'estudi de la música de tecla a Catalunya de finals del segle XVIII i principis del segle XIX, aportant dades per a una millor comprensió d'aquesta pràctica musical i el seu context en aquest període històric que alhora faciliti futures investigacions en aquest àmbit.

A l'hora de definir els objectius, ha estat necessari tenir en compte els límits que s'imposen a una investigació d'aquestes característiques:

1. El pas del temps ha fet que no sempre hagi estat possible localitzar la identitat de noms propis referits a propietaris del manuscrit o la d'autors de peces musicals o gravats.
2. El grau de coneixement de les diferents branques de la codicologia ha limitat l'estudi fins a la frontera on caldria la visió d'un expert, o uns recursos a l'abast de laboratoris de restauració de documents, en matèries com l'estudi de les marques d'aigua, la tipologia del paper, la grafologia, l'estudi de les tintes o l'estudi dels gravats.
3. El temps limitat destinat a la recerca, fruit d'un nou enfocament dels estudis de doctorat que avoga per un nou model de tesi doctoral més focalitzat.
4. En la mesura en què la investigació aporta noves dades, es van obrint noves vies d'investigació derivades d'un coneixement més extens, especialment de les fons

primàries, que cal deixar obertes com a futures línies d'investigació. Algunes d'aquestes línies estarien relacionades amb l'estudi més complet del catàleg d'obres per a tecla de diferents compositors catalans, l'estudi de l'arranjament o la reducció per a tecla com a pràctica habitual a l'època, la difusió de cert repertori o l'edició crítica de certes peces.

5. El fet que aquest manuscrit formi part d'un context musical encara estudiat de manera molt parcial (per la falta d'estudis, d'una banda, i la pèrdua inevitable de moltes fonts primàries, per una altra), fa que sigui difícil contextualitzar-lo de manera concreta, ja que es fa impossible tenir-ne una visió general completa, i en limita moltes conclusions.

1.4 Contextualització

1.4.1 El moment històric i musical

El manuscrit objecte d'estudi d'aquesta tesi fou copiat (o acabat de copiar) el 17 de març de 1813 a Catalunya, en plena ocupació francesa (1808-1814). Des del gener del 1812, el Principat de Catalunya està annexionat a França per un decret de Napoleó, però encara no hi ha hagut la coneguda derrota francesa de Vitòria (juny de 1813). La vida a la capital, Barcelona, transcorre dins d'una relativa normalitat a pesar de la presència constant de les tropes al carrer, les detencions i empresonaments, els sons de canons que vénen dels enfrontaments per mar i la pobresa en certes capes socials.

El dia 2 de març de 1813 acaba la temporada de balls de carnaval i comença la Quaresma. A la premsa es pot llegir el discurs que l'Emperador Napoleó feu el 15 de febrer al cos legislatiu de París en què admet les grans pèrdues del seu exèrcit a Rússia i transmet el primer senyal de debilitat (Ferrer, 1815-21, vol. XIX: 72-73). El cronista Raimon Ferrer¹ relata una idea de l'estat de Catalunya i Barcelona a principis de març de 1813 de la següent manera:

Tres son los objetos que más principalmente llaman la atención pública en Barcelona á los primeros del presente mes, bullicioso el uno, religioso el otro, y Tierno el tercero, esto es bayle, sermones y limosna. Todo esto presenta la entrada de este mes en la que se reúnen carnestolendas, ceniza (que és á 3) y socorro distribuido á los pobres: vamos siguiendo por partes sus diferentes objetos.

El carnaval ofrece más bulla y disipaciones que la que parece deberian acompañar á los moradores de esta cautiva capital durante la opresión, pues quien considere que el grandísimo salón del teatro no era capaz de abarcarla la máscara como concurrió allá el Domingo casi llegaría a dudar si los barceloneses sienten ó no el peso del enemigo.

Hasta los mismos franceses han echado á mal tan estrepitoses demostracions, las que pueden influir bastante al sistema de contribuciones. A fin de librar á los barceloneses algun tanto del peso de estas se

¹ Prebete de St. Felip Neri i vicari de l'església de St. Just i Pastor de Barcelona durant els anys de l'ocupació francesa.

manifestó el otro día la dolorosa situación de las gentes que apenas tenían para comer, però ahora estos mismos vocales que hicieron la exposición han sido redarguidos con el hecho constante que està pasando de tanto como en los bayles públicos, la abundancia de los particulares, no pudiéndose hacer semejantes diversiones sin gasto. “¡Eh! no digais concluyó que en Barcelona hay misèria, pues en nada se conoce.”

En efecto era tanto el luxo y profanidad en la Rambla (según me han dicho) que parecía sueño el pensar que estuviéremos dominados por unos enemigos, que en sus cabaes nos tienen como las uvas en el lagar. ¡Tanto puede el torrente de estos días!

Pero dexemos a un lado estas locuras que aunque parecen á muchas permitidas en días tales però excesivas en tiempos tan negros como los nuestros y pasemos á contemplar el abundante de la divina palabra que con toda libertad se distribuirá en nuestra patria en la pròxima Quaresma, si bien no por boca de tantos oradores como en las antecedentes, por haberse confiado á uno solo todos los de la Catedral.

(...)

Y dexé notado que en fuerza de la orden ú aviso que se pasó á los párrocos de esta ciudad para que formásemos una lista de los respectivos parroquianos indigentes y a los quales se verificará las calidades pedidas para saber de la actual enfermedad, ú pasa de los 60 años, fue bastante numeroso el concurso de infelices los quales por lo mismo que sabían el cuanto se distribuirá andaban más afamados para ser escritos en las listas.

(...)

El fragment es completa amb un estat del cementiris i les presons i després passa a parlar de l'estat de la província de Barcelona:

Esta no ofrece tantas novedades como la capital á los primeros de este mes, però grande novedad es la llegada del nuevo general en jefe del Exto. el Mariscal de Campo Dn. Pedro Copons. Desembarcó este en Villanueva el 27 de febrero último sin ningún acompañamiento de tropes (dicen que están para llegar de 7 a 9 mil Hombres) y después de una breve demora en dicha villa, salió escoltado con algunos soldados de á caballo hacia Vich, donde está el cuartel general.

En él permanece todavía el ex-general Lacy el qual pasea de paysano, y aseguran que se había ya marchado á no impedirselo el intendente Oteyza durante su mando. (...)

(...)

En Vich, Villanueva y Arenys reyna por ahora la mayor tranquilidad, y bastante comercio especialmente en Villanueva en donde es tanta la abundancia de trigo y harina que llega cada día, que igualment se ven obligados cada día a abaxar el pan que no puede ser más exquisito. (...) (Ferrer, 1815-21, vol. XIX: 59-71)

Vic, lloc actual de custòdia del manuscrit, durant el conflicte es manté com a zona de resistència i de mentalitat conservadora², sobretot a partir de l'estiu de 1811, quan l'exèrcit regular gairebé desapareix del Principat. Les planes i muntanyes de l'interior, al voltant de Vic, Olot, Cardona i Urgell, seran els refugis de la resistència antifrancesa (Ramisa, 2008: 388-403). Segons veurem en algunes de les conclusions d'aquesta tesi, Vic podria ser el lloc de destí del manuscrit anys més tard de la seva còpia. En canvi, el contingut possiblement afrancesat, a part d'altres

² Ingasi Terrades ens parla de com aquesta mentalitat conservadora, tot i que serveix per parlar de la reacció estricta contra la Revolució Francesa, és una mentalitat que es forma a partir de les experiències dels canvis ocorreguts entre els segles XVIII i XIX i d'altres que encara avui perduren. (Terradas, 1990: 15-30).

elements que es desgranen en el cos de la tesi, podria situar-lo més a la zona de Girona o Barcelona capital. De fet, Gay apunta que Girona es pot considerar “l'autèntica capital de la Catalunya ocupada pels francesos” (Gay, 1993: 55).

Segons Ramisa, "en el minso grup dels afrancesats hi trobem també persones de tots els estrats socials". Aquí n'hi hauria dels grups privilegiats, noblesa i clergat, tot i que la visió des del bàndol francès és que Catalunya és una zona compacta on els costa molt fer penetrar la seva ideologia:

Dins les migrades files dels afrancesats catalans també hi trobem alguns nobles a les zones de Barcelona i Girona on els napoleònics poden constituir una administració una mica coherent. Normalment són persones de la petita noblesa que ocupen càrrecs municipals o judicials. A Barcelona hi ha el jurista Melcior Guàrdia i Ardèvol i el regidor Antoni de Ferrater, membres de l'oligarquia barcelonina i de la noblesa urbana. (...) A Barcelona hi sobresurt l'advocat i ciutadà honrat Tomàs Puig (...) i Narcís Andreu, baró de Foixà.

En el bàndol afrancesat de Catalunya també hi trobem un petit grup de clergues seculars que van col·laborar amb els napoleònics forçats per la situació o voluntàriament. Entre els primers sobresurten el vicari general de Barcelona Sans i Sala i el bisbe de Girona Agapito Ramírez de Orellano. Entre els segons hi ha el canonge Domingo Rovireta a l'Empordà, i especialment el canonge Josep Vidal, vicari general de Lleida, molt diligent en la propagació de la causa bonapartista entre els sacerdots de les terres de ponent a partir de l'ocupació de la ciutat de Lleida pels francesos, tot i que fins aleshores havia lluitat pels ideals patriòtics amb el mateix entusiasme. (Ramisa, 2008: 79-85)³

Fontana (2008: 57) destaca que molts d'aquests “afrancesats” per comoditat o circumstància, generalment pertanyents al sector econòmic, no van ser molestats pel bàndol espanyol un cop acabada la guerra. S'ha de tenir en compte que en alguna d'aquestes cases s'hi podrien haver celebrat acadèmies musicals.

En tot cas, durant el temps d'ocupació hi ha una vida a la francesa pensada sobretot pel cos de funcionariat francès, almenys a les ciutats on aquesta presència és important. Es publica premsa en francès (*Gazette de Gironne* i *Diario de Barcelona*) i al teatre s'imposen les companyies franceses de drama i òpera. A Barcelona, el teatre francès comença a partir de l'agost de 1810, per celebrar el natalici de Napoleó, i la primera òpera que s'hi representa, uns dies més tard, és *El califa de Bagdad* de Boieldieu, amb varies reposicions⁴. És la mateixa òpera que una companyia francesa ja havia representat el 1802. Subirà (1940: 67) ens diu que es representaran bàsicament

³ Josep Fontana (2008: 51-52) en parla en els mateixos termes, destacant el fet que, malgrat que la societat catalana tenia sectors en què el missatge ideològic de l'enciclopedisme i la revolució va penetrar amb simpatia, no hi hagué mai una voluntat revolucionària, ni tampoc es pot dir que la propaganda francesa tingués molts efectes.

⁴ Aquesta mateixa òpera també es representa a Palma de Mallorca 4 vegades al llarg de les temporades que van de 1812 a 1814. (Esteve, 2008: 401-402)

operetes o vaudevilles escrits específicament per a aquest teatre, que ara rep la denominació bilingüe de *Théâtre Français* i *Teatro Francés*. Sembla, però, que la disminució de públic es fa evident i s'atribueix a una qüestió de patriotisme:

Los filarmónicos, sin duda por puro patriotismo, dejan de asistir a esas funciones i, como dijo un testigo _según relato de P. Raimundo Ferrer en su Barcelona cautiva: hay días en que casi se ven más músicos que paisanos. Entre tanto actúa una compañía de aficionados en cierta casa particular, hasta que lo prohíbe porque sí el Gobernador militar de la plaza.”

Cortès (2011: 83-88) explica com la situació musical a la ciutat, des de l'entrada de les primeres tropes a la ciutat el febrer de 1808 i fins el 1810, canvia radicalment. Durant aquest període la vida musical al teatre és inexistent i molts músics abandonen la ciutat o són requerits a Madrid. I la crònica de Raimon Ferrer, *Barcelona cautiva*, fins i tot deixa constància de la prohibició de celebrar-se alguna acadèmia musical.

El juliol de 1811 ja hi actuen la companyia francesa i l'espanyola, i a mitjans de mes, deixa d'actuar la francesa. A partir de 1814 es torna a fer òpera italiana i el 1815 es representa per primera vegada una òpera de Rossini a Barcelona.

A Girona, la temporada d'òpera francesa de 1812 es pot considerar, de fet, la primera temporada regular d'òpera a la ciutat, tot i que ja el 1810, una companyia d'actors francesos havia posat en funcionament el Teatre per primera vegada després dels setges a la ciutat. Aquí, les cròniques que ofereix la premsa parlen d'un públic nombrós, majoritàriament format pel personal de l'exèrcit francès, però que segurament també incloïa gironins. Les obres que s'hi representen combinen les comèdies lleugeres amb òperes d'autors de l'Antic Règim: P. C. Gibert (1717-87), P. A. Monsigny (1729-1813), N. M. Dalayrac (1753-1809) o A. Grétry (1741-1813) (Gay, 1993).

Als teatres també s'hi celebren concerts, en l'època de quaresma, amb orquestra i solistes, tant cantants com instrumentistes, i amb repertoris que inclouen els autors locals i també europeus. La premsa diària en dóna notícia, de la mateixa manera que ho fa amb els espectacles teatrals. Però la música instrumental també es desenvolupa en uns altres concerts, de format més petit, que tenen lloc en les cases benestants o en salons de gremis professionals. Són les anomenades acadèmies de música⁵, segurament l'espai on podia haver estat en ús el manuscrit que aquí

⁵ A les pàgines 202-203 es pot trobar més informació sobre el format i funcionament d'aquestes acadèmies.

s'estudia. En aquests espais sempre hi ha un instrument de tecla, clave o pianoforte, centre de les vetllades musicals, que és l'encarregat de fer arribar música nova, o de reproduir aquella que està de moda o no podria fer-se sonar si no fos amb un arranjament per a tecla. Tenir un pianoforte és símbol de distinció, i sovint els llibres de comptes o la correspondència d'una casa deixen testimoni de la compra de l'instrument o d'altres despeses relacionades, com l'afinació⁶. Però, tot i la progressiva implantació del nou instrument de teclat, encara ens trobem en una època que es pot considerar d'ambivalència entre aquest instrument i el clave i fins i tot l'orgue, no només pel que fa a l'instrument que es troba en els salons o l'església, sinó també pel que fa al repertori que s'escriu per a aquests instruments⁷. El mateix baró de Maldà, en el seu *Calaix de sastre*, ens parla del seu pianoforte, però també del clave que hi ha en diferents cases benestants. Alhora, cita com a *mestre de clave* als professors de música de les noies d'aquestes cases.

De fet, si no són els músics *amateurs* (membres de famílies benestants) que toquen l'instrument de teclat, qui el toca sol ser un músic professional, religiós o no. En el cas dels organistes, a pesar de les seves obligacions eclesiàstiques, també hi ha constància de la seva presència, en alguns casos, a les acadèmies, tocant l'instrument de teclat que hi hagi (o fins i tot algun altre instrument). El manuscrit que s'estudia en aquesta tesi, conté música de tecla i està copiat per un monjo servita, Jaume Parella, que hem de suposar organista. Dels organistes de més renom, se'n destaca la capacitat per a improvisar, per aconseguir registracions innovadores, la capacitat per llegir a vista i acompanyar la solmització, però també la capacitat per a mantenir la interpretació de la música antiga i la seva tasca pedagògica (Cortès, 2002: 73-74). És en aquesta tasca on, més enllà de les seves obligacions amb els escolans, se'ls pot trobar també en cases benestants.

La recopil·lació manuscrita de peces per a ser tocases, tant a l'església com als salons privilegiats, o per a ser usades per a practicar amb l'instrument i aprendre a compondre, és l'eina que duen sota el braç aquests organistes i que és testimoni valuós d'una pràctica musical concreta i, alhora, de la seva adaptació al nou instrument de teclat.

⁶ Per exemple, es té notícia de la compra d'un pianoforte a París, el 1804, per part d'Erasmus de Gònima i Passarell (1746-1821). Anys més tard, en compra dos més a Milà i en cita l'afinador, un tal Berges. (Creixell & Sala, 2005: 188). Cal dir que aquest noble és un dels citats també en el *Calaix de Sastre* de Rafael d'Amat i de Cortada, baró de Maldà, posant-lo d'exemple com a cap d'una casa on no hi falten els luxes, inclosa la música, i citant algunes de les acadèmies que s'hi organitzen.

⁷ Aquest aspecte s'estudia en el capítol 3.3.1.1.

1.4.2 Els manuscrits col·lectius per a tecla

Els manuscrits col·lectius per a tecla són quaderns miscel·lanis que comprenen peces de diversa tipologia destinada a l'orgue, el clave, el clavicordi i el pianoforte, generalment sense distinció.

Celestino Yáñez (2007: 292), parlant d'uns quaderns de la catedral de Zaragoza, n'analitza encertadament les particularitats generals que comparteixen: en primer lloc, aquesta compilació heterogènia d'obres de diferents gèneres i autors; en segon lloc, el fet que no estan concebuts per a la pràctica en un únic instrument, sinó pel que hi hagi disponible segons el lloc i el moment (a partir de finals del segle XVIII i principis del segle XIX, el pianoforte serà molt més present que el clavicordi); en tercer lloc, el fet que aquesta ambivalència instrumental, pròpia del repertori de tecla, està relacionada amb els dos gèneres que recull: el religiós (orgue) i el civil o profà (clave, clavicordi i pianoforte).

El tipus de repertori que contenen sol ser repertori propi per a tecla: sonates, rondós, minuets, simfonies per a tecla, variacions, versos d'orgue, himnes, contradanses, batalles, marxes... Però també molts arranjaments de peces de cambra i orquestrals. Aquí s'hi poden trobar des de duos, tríos o quartets, a obertures i àries d'òpera, simfonies, ballets o concerts.

De quaderns manuscrits d'aquestes característiques se'n conserven en diversos fons musicals, eclesiàstics o de procedència eclesiàstica, pertanyents a organistes o a escolans (en aquest cas, generalment amb menys quantitat de peces). No obstant, cal pensar que també n'hi ha d'haver en fons musicals privats, pertanyents a cases benestants on algun dels membres familiars toqués el clave o el pianoforte.

Malauradament, dels manuscrits col·lectius de tecla localitzats a Catalunya copiats en el període comprès entre finals del segle XVIII i principis del segle XIX, no n'hi ha cap que s'hagi estudiat en profunditat, malgrat que en la majoria dels casos es coneixen i fins i tot d'algun se n'han editat peces⁸. Alguns d'aquests quaderns⁹, similars al manuscrit de Vic en les característiques generals, però sempre més reduïts de contingut, són:

⁸ Seria el cas d'un d'aquests manuscrits que conté algunes sonates de Carles Baguer editades per Maria Ester-Sala.

⁹ En cinc d'aquests quaderns s'hi ha trobat correspondències amb algunes peces del manuscrit de Vic (vid. 3.3).

1. E-Boc Ms. 58: *Sonatas del Pe. fray Antonio/ Soler que hizo para la diversion/ del Serenissimo Señor Infante Don/ Gabriel Obra 7 y 8 año 1786/ Joseph Antio terres/ 1802* “. Enquadernat en pergami, apaïsat, de 40 pàgines. Conté sonates del P. Antoni Soler i de C. Baguer¹⁰.
2. E-Bbc M 847: *Quaderno de Partidos y Sonatas de Diferentes Autores*, és per a l'ús de Francesc Oller (1786), copiat essent escolà de Montserrat. Conté obres de Viola, Moreno, Jsep Martí, Narcís Casanovas, i d'altres d'anònimes.
3. E-Bbc M 848: *Quaderno de Obras de Diferentes Autores y sirve para el uso de Franc.co Oller* (1784). Conté obres d' A. Soler, Moreno, J. Ojinaga i Galí.
4. E-Bbc M 850, conté obres per a orgue i altres instruments de tecla de Teixidor, Bru, Francisco Rodríguez i Tort entre altres.
5. E-Bu Ms. 1378¹¹: *Libro de sonatas de diferentes autores recogidas por Fr. Joaquin de J. M. J., C. D.* Pertanyent a aquest montjo carmelita del convent de Sant Josep de Barcelona, en el mateix manuscrit queda escrit que a la seva mort queda a la llibreria del convent. Arriba a la biblioteca de la Universitat de Barcelona segurament provinent de les desamortitzacions del 1835 (Vilar, 1994: 77). Està enquadernat en pergami i al lloc porta un segell semblant al del manuscrit de Vic (Figura 2), però amb el ribet blau més senzill. Les mides del quadern, la orientació i la tipologia del paper, també serien de les mateixes característiques. Conté 316 pàgines, quasi totes amb música notada (només hi ha uns fulls pautats però sense música abans de la pàg. 305). Com que el lloc es troba desencolat¹², es poden veure els fascicles. Sembla que se'n poden comptar 16 i que cada un estaria format per 5 bifolis, excepte els dos primers (que són de 6 i 4, respectivament). Algunes de les peces porten indicacions de registració (*clarines, cad.*, etc.) i d'altres la data de còpia (1804 o 1807). Les filigranes són les següents: J. P. PUJOL sota un cavall al full de guarda de davant; VICTORIA CAMPS al full de guarda de darrere; AND[u?]. ROIG pels fulls pautats. Conté música de Mayr, Cimarosa, Baguer, Obradors, Francisco Rodríguez i el mateix compilador, Joaquim de J. M. J.
6. AHMOM, Fons Monné¹³: quadern apaïsat de 184 pàgines. Al f. 1r hi diu: “Fr. Bartolome Rossich/ Basilio Rossich/Basilio/Simfonias de Pleyel Para el uso de/

¹⁰ Aquest manuscrit seria un exemple de tots els que es troben en aquesta biblioteca, per a orgue, i que són de característiques similars.

¹¹ Miquel, 1961, vol. III: 457-458.

¹² Podria ser que actualment aquest aspecte hagués canviat, ja que aquest quadern fou portat al servei de restauració de la mateixa biblioteca, fet que va propiciar que pogués demanar a aquest servei les fotografies dels fulls on es poden veure les filigranes.

¹³ Aquest quadern arribà a l'Arxiu Històric Municipal d'Olesa de Montserrat integrat en el fons de partitures de l'orquestra Els Noys d'Olesa.

Bartolome Rossich/ Monacillo Nuestra Señora/ De Monserrate”¹⁴, tot i que la música que incia el quadernet, just a la part de darrere, és de Baguer. Apareix el nom de Rosita Monne, segurament una propietària posterior. S’han enquadernat diferents fascicles i, en el canvi de fascicle, a vegades hi ha un canvi de tipologia de paper i de mà. Podria haver estat començat a copiar en època d’escolà i continuat en diferents etapes posteriors. Les úniques dates que apareixen són les que apareixen en dues peces, una de 1807 i una altra de 1814. Conté música per a tecla i arranjada per a tecla, dels compositors: C. Baguer, B. Brell, Boieldieu, Cimarosa, P. Generali, Mayr, Pleyel, Pucitta, F. Rodríguez, Rossini i Viguerie. En tot el manuscrit, quan s’indica un instrument de tecla, sempre es parla de pianoforte, però també hi ha una “sonata por clarines”, clarament indicativa del repertori organístic.

7. E-PG, 32.54 Top. BO 1321: quadern vertical copiat a principis del segle XIX i format per un sol fascicle de 46 bifolis (92 pàgines), al qual li falta el primer foli (segurament la portada i on possiblement hi hauria escrit algun títol). Té una mateixa marca d’aigua al llarg de tot el manuscrit. Conté música original per a tecla i també d’arranjada (tant cambra com orquestral) dels compositors C. Baguer, A. Boieldieu, Davaux, J. Ferrer, J. Haydn, Beck, Mariner i Antoni Guiu¹⁵.
8. E-TAR I/I: quadern apaïsat (213 x 308 mm) enquadernat en tapa dura. Es pot veure la marca d’aigua SIERRA o SERRA als fulls de guarda. El paper on hi ha la música notada és d’un gramatge molt més pesat que el del manuscrit de Vic. Té un total de 287 pàgines, però sense música escrita en les pàgines que van de la 79 a la 194 així com les últimes 56. Pertany al Fons Florensa conservat en aquest arxiu (Niubó, 2010)¹⁶.
9. E-G [signatura?]: segons Vilar (1994: 76), a l’arxiu capitular de la Catedral de Girona es conserva un manuscrit amb música per a tecla de Baguer. Propietat d’Antoni Guiu, després passà mans de Francesc Crehuet i més tard a Jacint Bielsa (1864)¹⁷.

En arxius espanyols, es poden trobar també quaderns similars, escrits entre 1750 i 1850, a la Catedral de Albarracín¹⁸ (Muneta, 1981; Muneta, 1984), la Catedral de Zaragoza (Yáñez, 2007), el monestir de San Pedro de Dueñas (Morales, 2007), el de Santa Clara de Sevilla (Calonge &

¹⁴ Bartomeu Rosich fou escolà del Monestir de Montserrat. Nascut a Igualada el 6 de març de 1810, havia pres l’hàbit el 4 de desembre de 1827. Morí essent organista de la localitat francesa de Riom (Saldoni, 1856: 65-66; Cornet, 1859; Zaragoza, 2010).

¹⁵ En la descripció feta d’aquest manuscrit per Vilar (1994: 80), diu que hi ha música de Mateu Ferrer. Suposem que es refereix a les sonates de Josep Ferrer.

¹⁶ Ramon Florensa fou organista de l’església parroquial de Tàrrega fins a la seva mort, el 1910.

¹⁷ Francesc Crehuet fou director interí de la capella de música de la Catedral el 1822.

¹⁸ De les 48 composicions que té per a tecla, hi ha correspondències amb la peça de Pucitta i la de Viguerie.

Escribano & González, 2003), el de la biblioteca dels ducs de Villahermosa (Pedrola, Aragó) (Lipkowitz, 2000) o els 9 quaderns conservats a la Biblioteca Nacional de España (Cuervo, 2013). De la mateixa manera, podríem fer una cerca per arxius europeus a través de la base de dades RISM¹⁹, que ens aportaria tota una sèrie d'exemples molt semblants en quant a les característiques generals.

¹⁹ Des de la selecció de col·lecció, es pot limitar la cerca a peces per a tecla, manuscrites, entre els anys 1770-1864 i el retorn és de més de 2000 entrades, sense discriminar a partir d'un número determinat de peces (inclouen les entrades per fitxa col·lectiva i fitxa individual) [consultat el 3 de juny de 2017].

2 ESTUDI CODICOLÒGIC

2.1 Descripció general

Quadern musical manuscrit copiat el 1813 en format vertical (31 x 22 cm). Conté un total de 412 pàgines de música i 4 folis amb un índex (incomplet) fet d'incipits. Es troba organitzat en 15 fascicles de paper de 7 bifolis (14 folis) que conformen un volum enquadernat i folrat amb pergami. L'enquadernació inclou 2 fulls de guarda a l'inici i al final. Aquests fulls de guarda i la part interna de la contraportada estan decorats amb gravats, enganxats en forma de *collage*. També cal esmentar dos fulls solts que es troben intercalats en el manuscrit: un foli amb música (21 x 31,5 cm) que no pertany a la mateixa col·lecció de peces de la resta del manuscrit i un bifoli inserit abans de l'inici de la música (29,6 x 40,8 cm) i que continua (però no acaba) l'índex de peces que ja tenia el manuscrit. Per últim, hi ha un gravat (40,5 x 60 cm) inserit entre les pàgines 48-49 i plegat en forma de tríptic per ajustar-se a les mides del volum, que il·lustra una de les peces musicals (núm. 20).

El contingut el formen 200 peces musicals precedides d'un índex amb incipits musicals (incomplet) que és el que aporta el títol propi: *Indice de las Piezas contenidas en esta Recopilacion de Musica para Organo, Fuerte Piano, ó Clave, de diferentes Auto/res*. (Figura 4). Tal com indica, les peces, de diversos compositors, estan destinades als tres instruments de tecla. Tant hi trobem peces composades originàriament per a aquests instruments com reduccions de peces de cambra o orquestrals. Tota la música és instrumental i profana, amb la única excepció d'una peça que presenta uns versos sobre el *Sacris solemnis* i el *Pange Lingua* (núm. 144).

2.2 Biografia del manuscrit

2.2.1 Localització actual

Tot i que el manuscrit es troba custodiat actualment a l'Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic, no consta en cap dels inventaris²⁰ ni registre d'entrada, ni disposava de signatura topogràfica fins fa poc²¹. Tant Mn. Miquel Gros com Rafel Ginesta, actuals responsables de l'arxiu-biblioteca, desconeixen quan i/o de quina manera aquest manuscrit va arribar-hi. Mn. Gros, que n'és l'actual director, afirma que la lletra de la part superior del llom, on es llegeix

²⁰ Catàleg antic de la Biblioteca Episcopal.

²¹ Amb data de 13 de juliol de 2013, Mn. Miquel S. Gros i Pujol, actual director de l'arxiu-biblioteca va decidir posar signatura topogràfica al manuscrit, en motiu del present estudi. Avui té el número de manuscrit 293. Fins ara, no s'havia vist la necessitat de numerar-lo perquè és l'únic manuscrit d'aquestes característiques en tota la biblioteca i els seus responsables en recordaven perfectament la ubicació.

RECOPIACION/ DE/ MUSICA/ PARA/ ORGANO/ a. 1813 (Figura 1), podria ser del seu antecessor, Dr. Eduard Junyent²². El segell (Figura 2) que també es troba a la part inferior del llom, en el qual s'aprecia tímidament el que seria una signatura antiga (6), té un ribet blau que no manté cap relació amb les etiquetes utilitzades per la resta de volums de la Biblioteca.



Figura 1. Part superior del llom



Figura 2. Part inferior del llom

Aquest arxiu-biblioteca no conserva cap fons musical pròpiament dit. La Biblioteca Episcopal de Vic fou inaugurada el 1806, i bàsicament es nodrí de llibres de teologia, història, incunables, jurisprudència, etc., que serviren per a l'estudi dels seminaristes i els intel·lectuals de la comarca (Gros, 1981; Gros 2006). La part d'arxiu conté gran quantitat de fons de diverses tipologies (institucions religioses, judicials, civils o personals), però no hi ha res en el manuscrit que el relacioni directament amb cap d'aquests fons (Ginebra, 2000; Ginebra, 2003).

Existeix un altre element que encara afegeix més misteri a aquest origen desconegut. Al final de la pàg. 412²³ es pot llegir: *Fin de este 1r/ Tomo de la coleccion/ de piezas de Musica.* (Figura 3), de manera que és plausible pensar que aquest no seria un volum aïllat, sinó que formaria part d'una col·lecció més extensa, o que, com a mínim, aniria acompanyat d'un segon volum.

²² Eduard Junyent i Subirà (Vic, 1901-Vic, 1978) fou arxiver municipal de la ciutat de Vic des de 1931, nomenat arxiver capitular el 1944, i tres anys més tard, canonge arxiver. Ocupà el càrrec fins a la seva mort (Pladevall, 1979; Ginebra, 2000).

²³ Pàg. 410 en la paginació original, errònia.



Figura 3. Fragment inferior dret de la pàgina 412

2.2.2 Referències bibliogràfiques anteriors

Hi ha molt poques referències, dins la bibliografia especialitzada, a aquest manuscrit. La primera és del 1988, dins la col·lecció d'articles que feren Maria Ester-Sala i Josep Maria Vilar (1988) sobre els arxius musicals a Catalunya a la *Revista Musical Catalana*:

(...) un quadern manuscrit que data de 1813, i que fou copiat per Ignasi Parella. Conté 124 peces per a tecla en un sol moviment (...) degudes a C. Baguer, Boieldieu, Manuel Casanovas, Cimarosa, Josep Ferrer, Haydn, Mitjans, Pleyel, Pucitta i Anselm Viola, a part d'alguns anònims. (...) El volum és conservat a la Biblioteca Episcopal (...)

Cal fer notar que hi ha dos errors en aquesta informació. El copista no és Ignasi, sinó Jaume. Segurament, a l'hora d'escriure l'article es va produir aquesta confusió amb el nom d'un altre organista conegut (vid. 2.2.3.1) . D'altra banda, el nombre de peces correcte és 200. Aquest error és fàcil que es produeixi si es mira l'índex del manuscrit, que és incomplet i que només arriba fins a la peça 124. També destaco que aquesta ullada només a l'índex, ha fet obviar altres compositors també presents en el manuscrit.

L'any 1994, torna a ser citat per Josep Maria Vilar (1994: 82) en la seva tesi doctoral:

La biblioteca Episcopal de Vic sols té un manuscrit de música del període que estudiem [finals del XVIII-principis del XIX]. Es tracta d'un llibre d'orgue la portada del qual diu que aquest repertori també es pot interpretar amb "Fuerte Piano ó clave". Fou copiat en 1813 per Jaume Parella i en 1850 va passar a mans de Maurici Teixidor. L'autor que hi és més ben representat és Pleyel [...]. El segon lloc, en quantitat d'obres, correspon a Carles Baguer (...). Li segueixen per aquest ordre Josep Ferrer, Manuel Casanovas. Hi tenen una sola obra cadascun dels següents compositors: Boieldieu, Cimarosa, Haydn, Mitjans, Pucitta i Anselm Viola. (...) presumiblement utilitzat fins a mitjan segle XIX."

Aquí s'ha reparat l'error amb el nom del copista, però s'ha confós el nom del propietari a partir de 1850, Narcís Teixidor, per Maurici Teixidor. Pel que fa als compositors que cita, és evident que el recompte de peces no té en compte les que van de la 124 a la 200. En el capítol 3.2.1 d'aquesta tesi es s'aporten de noves dades en aquest aspecte, a partir de la identificació de molts dels anònims.

El 1998, apareix la publicació de Maria Lluïsa Cortada (1998) sobre Anselm Viola on aporta la catalogació de la seva obra. Descriu aquest manuscrit, que és la única font coneguda d'un dels rondós de Viola, a la pàgina 216:

Es troba en un volum relligat en pergami. -410 pp. ms.; 31cm. Còpia del segle XIX. -Al lloc: Recopilación de música para órgano. A. 1813. Lo copiaba Fr. Jayme [sic] Parella. - A la primera pàgina: Narciso Texidor. Hi ha peces de diversos autors. El rondó d'Anselm Viola correspon a l'obra núm. 42.

Aquesta descripció és una descripció fidel amb els noms propis, però que no acaba d'afinar en el nombre de pàgines. Ha donat per bona la paginació original del manuscrit que conté alguns errors (vid. 2.3.3), però el nombre total correcte de pàgines de música seria de 412, sense tenir en compte les pàgines de l'índex. El mesurament, curiosament només ofereix l'alçada i no l'amplada, de manera que no tenim manera de saber que és un quadern de format vertical i no apaïsat.

2.2.3 Els noms propis de propietaris-intèrprets

Al manuscrit apareixen tres noms propis: Jaume Parella, Narcís Teixidor i Ramon Teixidor. Malauradament, en el moment de tancar la investigació per a aquesta tesi, encara no s'havia pogut determinar qui són els homes que apareixen al manuscrit amb aquests noms. En els subcapítols que segueixen es pot llegir l'estat de la recerca en cada un dels casos.

2.2.3.1 Jaume Parella

En primer lloc, tenim el nom de Jaume Parella, monjo servita i copista principal, segons es desprèn del que es pot llegir al mateix manuscrit [foli 1r de l'índex]: *A los 17 Marzo de 1813. Lo copiaba Fr Jayme Parella Servita.* (Figura 4).



Figura 4. Part superior del foli 1r de l'índex

Mirant amb atenció, es pot observar com l'abreviatura *Fr.* i la paraula *Servita* han estat afegides amb posterioritat. L'abreviatura ocupa l'espai deixat de forma natural entre les paraules *copiaba* i *Jayme*, de manera que es poden veure les tres paraules enganxades; i el mot *Servita* està sobreposat al que sembla que seria l'abreviatura de prevera, *Pbro.* La correcció també es destaca per un traç més ample, on s'ha usat més quantitat de tinta, sobretot en *Servita*, per assegurar que s'entén la nova paraula. No sabem si pot indicar que durant la còpia del manuscrit el copista va canviar d'estat religiós o que fou un error que més tard s'esmenà. La tipologia de la lletra i el color de la tinta, no semblen indicar que la correcció sigui d'una persona diferent.

En aquesta mateixa pàgina també s'informa de la donació del propi manuscrit, el 1850, a Narcís Teixidor.

Tot i que no es pot determinar que el manuscrit fos copiat a Vic o que el copista fos de Vic, ja que l'únic que relaciona aquest manuscrit amb aquesta població és la seva ubicació actual, es va optar per consultar el padró de la ciutat²⁴. Com que no es feia cens tots els anys ni amb regularitat, es van consultar els de 1831, 1849 i 1854, per la proximitat de dates amb la de còpia i la de canvi de propietat del manuscrit. El resultat va ser negatiu per a aquest nom i els altres dos que analitzarem a continuació. Cal tenir en compte, no obstant, que les ordes religioses no apareixen al cens.

²⁴ Actualment conservats a l'Arxiu Històric Municipal, tot i que està previst el seu trasllat a la nova seu de l'Arxiu Comarcal d'Osona.

Vic no era població que tingués monestir servita²⁵, però sí Congregació dels Dolors. La documentació històrica d'aquesta congregació es conserva a la Biblioteca i Arxiu Episcopal de Vic, però la consulta d'aquest fons²⁶ i dels estudis publicats sobre l'orgue i els organistes de l'església que és seu de la congregació a Vic o de poblacions properes (Castro, 2006; Castro, 2009), no han aportat cap dada sobre Jaume Parella. Per tant, sí es pot afirmar que no fou cap dels organistes que hi treballaren.

Els estudis sobre la música o els músics de la catedral de Vic²⁷ no són molt extensos ni abasten un ampli espectre cronològic. Però amb les dades de què disposem, no es té notícia que el repertori que hi ha en aquest manuscrit s'hi hagués interpretat i permet afirmar que Jaume Parella no fou ni mestre de capella ni organista d'aquesta institució.

Sí que és conegut el cognom Parrella a la zona de Vic (Can Parrella de Torelló, Casa Parrella de Vic i varis membres de la família Parrella estan vinculats a la Congregació dels Dolors de Vic²⁸), però mai hi ha ambigüitat ortogràfica a l'hora d'escriure aquest cognom, de manera que en descartem la relació amb el cognom Parella.

Sí que se sap que el cognom Parella està associat a una família de músics de la zona d'Olot (tot i que provinents d'Igualada), el més conegut dels quals és Ignasi Parella i Basaganyas (1789-1853) que fou organista a Ripoll, Sant Joan les Abadesses i Olot²⁹ i el seu oncle homònim Ignasi Parella. També un dels escolans que formà musicalment Parella Basaganyas, l'escolà Josep Anton Gaudir i Parella³⁰. Altres Parella dels que es té notícia són Francesc Parella, present amb

²⁵ Els monestirs servites en aquell moment a Catalunya són els de Banyoles, Barcelona, Castelló d'Empúries, Marçà, St. Boi i Vila-rodona (Barraquer, 1906; Barraquer, 1915; Iglésies, 1972; Corts; Galtés; Manent, 1998-2001, vol. III).

²⁶ Fons de la Congregació dels Dolors consultats a l'Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic: ABEV 8.2. 1, 8.2.2, 8.2.23, 8.2.25, 8.2.26, 8.2.35, 8.2.36.

²⁷ Salarich (1988); Rifé (1989-90); Burillo (1997); Grassot (2004).

²⁸ Els noms de Ignasi/Ignasi Ramon i Josep Parrella (canonge) apareixen al Llibre de resolucions i al Llibre de comptes de la Cofraria

²⁹ Ignasi Parella i Basaganyas, tot i que rebé la seva primera formació musical a Olot, la seva ciutat natal, passà uns anys a Barcelona (1805-1809) abans de tornar a Olot per a exercir d'ajudant de l'organista. El 1814 passa a ser mestre de capella i organista del Monestir de Ripoll. Entre 1815 i 1820, ocupa el càrrec d'organista de la col·legiata de Sant Joan de les Abadesses, després de guanyar-ne la oposició. A la mort de l'organista titular de Sant Esteve d'Olot el 1820, sol·licita la seva plaça i li és concedida. La plena possessió arribà el 1821 i la mantingué fins a la seva mort. (Gregori; Monells, 2012). Les seves obres es conserven a E-Bbc, E-MANs, E-Olac i E-TAR. Els dos Parella també són citats per Cervera (1987: 13).

³⁰ Escolà entre 1828-1830 de Sant Esteve d'Olot, completà els seus estudis a Barcelona, on fou organista del convent de monges jerònimes. Posteriorment, el 1833 oposà a la catedral de Lleida. (Gregori; Monells, 2012).

dues misses a l'Arxiu Comarcal de l'Anoia (E-IG)³¹, i Josep Parella Rossell (1771-1857), intèrpret de tecla en *Acadèmies* que s'organitzaven en cases benestants de la ciutat de Girona a principis del segle XIX³².

La confluència d'alguns elements, com la presència de monestir servita a Banyoles, l'origen banyolí d'alguns dels papers del manuscrit i el fet que el Manuel Casanovas, que apareix com a compositor, fos organista a Banyoles (aspectes que es tracten en capítols posteriors) va fer que s'ampliés la recerca de Jaume Parella al cens de Banyoles³³. Amb tot, el resultat fou negatiu.

Entre Olot i Banyoles, hi ha la població de Besalú, que tenia en aquesta època una Confraria dels Dolors. Entre els seus priors, hi ha un Jaume Parella Juncà. Només se sap que en fou prior en algun moment entre 1807 i 1887. Tampoc se'n coneix l'ofici. De manera que continua essent una dada molt vague. I si fos el Simon Rafael Jayme Parella Junca nascut a Besalú el 17 d'abril de 1836, ja no podria ser el Jaume Parella del manuscrit³⁴.

Tenim una altra notícia d'un Jaume organista de Sant Pere de les Puel·les (Barcelona) que aporta el Baró de Maldà en una de les seves cròniques d'una acadèmia, la del 24 d'octubre de 1797³⁵, però que suposem que ha de ser Jaume Sanromà, que en fou organista de 1794 a 1805 (Carreras, 1925: 6):

Acabat est concert, isqué a cantar una ària patètica la germana Maria Escolàstica, de les àries escollides; acabades, les tres mes nebodes Pegueres, que cantaren la cavaina, a terceto, de la famosa òpera de Zemira i Azor, bé si sols faltar-les un xiquet d'esperit al que acompanyava ab lo clave, lo licenciado Sr. Jaume, son mestre, organista i beneficiat de Sant Pere de les Puel·les.

³¹ Ms. 473 i N-125. Aquest últim sembla més antic. Tots dos tenen una marca d'aigua que podria ser el relicari de Francesc Romeu, fragmentat en cada cas.

³² Civil (1970) i Bonastre; Cortès (coord.) (2009) donen notícia de la crònica d'una acadèmia celebrada el 1804 a la casa de la família Conill de Girona, on acompanyava al piano un recital d'àries interpretada pels membres de la família amfitriona.

³³ Conservats a l'Arxiu Comarcal del Pla de l'Estany, a Banyoles. Es van consultar els cens propers per data al manuscrit: 1724, 1830, 1834, 1838, 1844, 1845, 1847, 1849.

³⁴ La recerca genealògica també ens porta un Jaume Miguel Geronim Parella, nascut a Besalú el 6-5-1756 (dubtós en portar el cognom en segon lloc), Jaume Esteve Franch Parella, batejat a Olot el 19-9-1727 (dubtós per l'edat que tindria en el moment de còpia del manuscrit) i Jaume Parella i Calvet, batejat el 26-5-1780 a St. Vicenç de Besalú (descartat per estar casat).

³⁵ El text s'ha normalitzat ortogràficament. Extret del *Calaix de sastre* XV, 1797 (octubre, novembre i desembre), Manuscrits A-215, pàg. 474, de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

Tampoc apareix a la *Barcelona cautiva* de Raimon Ferrer (1815-21), ni tampoc entre tots els músics de la dinastia Parella que cita Civil (1994: 115-116)³⁶:

Caldria en aquesta relació de personatges de cert relleu musical no oblidar a quants, més aviat, es manifestaven en la intimitat familiar o amical en lloc de produir-se al davant d'un públic, talment les dinaties dels Conill, dels Parella, dels Roca, dels Rovira, etc. que de pares a fills fruïren en l'alternança d'unes labors lliberals, industrials o senzillament comercials amb el culte apassionat i conintu de l'art de l'Orfeu. (...)

(...) No dubtem de l'èxit d'una aital vetllada [acadèmia de música celebrada a la casa Conill el 1804] que comportava, a més, una obra del mestre llur Josep Parella Rossell, (1771-1857) que els acompanyava al piano. (...)

En quant al referit mestre Parella, el seu pare, Antoni Parella i Roca, era per igual un entusiasta melòman, com així mateix l'avi, Josep Parella, un dels fundadors ja citats de l'antiga Cofradia de Sant Albert. Les notes locals, però, ens assabenten, si bé vagament, de dos Ignasi Parella més, músics igualment, morts l'any 1760, el primer i a començament del segle XIX, el segon, moment en què els annals del monestir de Besalú citen la memporia de Dom Parella, abat de Sant Pau i co-president d'aquell cenobi benedictí; morí l'any 1824, últim rebroll, es de suposar, d'aquesta interessant família.

Tot plegat fa concloure que, de moment, no hi ha cap indici que ens mení amb certesa al Jaume Parella del manuscrit.

2.2.3.2 Narcís Teixidor i Ramon Teixidor

En segon lloc tenim el nom de Narcís Teixidor. Aquest apareix en dos llocs del manuscrit: al marge superior dret del foli 1v de l'índex (Figura 4) i al full de guarda 1v (Figura 5). En el full de l'índex, forma part del text que diu: *En Noviembre de 1850. El organista lo regalo á Narciso Teixidor.* En el full de guarda, el nom està escrit en un format més gran, com si indiqués propietat. No sembla que sigui la mateixa mà la que ha escrit els dos noms³⁷.

I finalment, hi ha un tercer nom: Ramon Teixidor (*Texidor*). Escrit amb una tinta blau-lila, costa de veure perquè s'hi ha escrit a sobre amb una tinta d'un blau molt més fosc i amb voluntat d'amagar el nom, quasi tatxar-lo (Figura 5). Els traços que s'hi han fet, sembla que combinin petits dibuixos amb lletres. No sembla que s'hi hagi volgut escriure quelcom llegible, sinó simplement amagar el nom escrit a sota, potser per esborrar el nom d'un antic propietari d'una manera "decorativa".

³⁶ Segona edició de Civil (1970).

³⁷ Aquest aspecte s'estudia en el capítol dedicat als copistes.

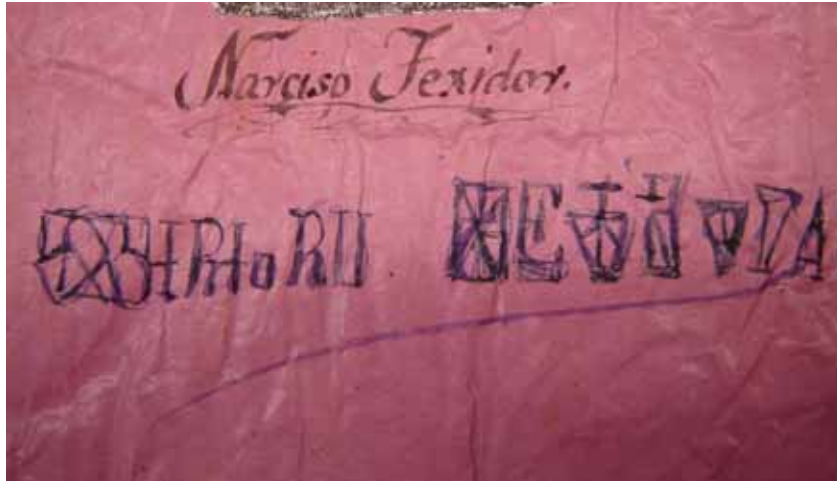


Figura 5: Full de guarda 1v

Cal fer notar que aquesta tinta blau-lila és present en algunes correccions posteriors al manuscrit. A la pàg. 326 hi ha l'inici de la peça 144. La numeració original era errònia (*N^o 143*) i es veu com s'ha corregit. El nombre 144 apareix en dos llocs, amb aquesta tinta característica, que també ha deixat algunes taques (Figura 6).



Figura 6. Marge superior dret de la pàgina 326

El manuscrit no ens dóna cap indicatiu directe per saber si aquests dos Teixidor eren músics. Però és plausible pensar que el manuscrit anés passant a mans de persones que en poguessin fer ús. De fet, aquesta era la pràctica habitual a l'època, especialment amb quaderns miscel·lanis de tecla, que servien per a l'estudi i que podien anar passant per mans de diferents escolans o fins i tot es podia deixar en herència a algun nebot (en el cas de clergues). Si fos el quadern d'un organista, també podia passar a un altre organista quan el primer deixava les seves funcions. Vilar (1994: 76), parlant d'aquesta pràctica, posa d'exemple un manuscrit de l'Arxiu capitular de la catedral de Girona (E-G) amb obres de Carles Baguer que va ser propietat d'Antoni Guiu, posteriorment de Francesc Crehuet i donat per aquest, finalment, a Jacint Bielsa. Tota aquesta

informació es desprèn del mateix manuscrit. Com tants d'altres, en què a la portada s'hi han anat afegint els noms dels diferents propietaris al llarg del temps³⁸.

Amb les recerques fetes fins a l'actualitat, no es coneix cap músic anomenat Narcís Teixidor. No obstant, és coneguda la nissaga de músics Teixidor, especialment Josep Teixidor (1752-c.1811/1815)³⁹, present a Lleida i Madrid. Però també Domènec Teixidor (mort el 1737)⁴⁰, mestre de capella i organista de la catedral de Lleida.

Sí que hi ha un Ramon Teixidor Latorre i un Josep Felip Teixidor Latorre (mort el 1836) en el fons de música de la catedral de Albarracín⁴¹. Felip és considerat l'últim gran mestre de capella d'aquesta catedral (1798⁴²-1836) i el més prolífic de tots⁴³ i, curiosament, procedeix de Vic, on fou escolà entre 1795-1797 tal com es desprèn de les seves llibretes de composició⁴⁴. En aquest mateix fons encara es conserva un manuscrit que és còpia d'un J. M. J. Teixidor⁴⁵.

Altres músics Teixidor presents en arxius catalans són Sebastià Teixidor (E-G), Josep Teixidor (E-CER i E-MANs), J. Teixidor (E-Bep), Elies Teixidor (E-Gs⁴⁶ i E-PG), Josep Teixidor de Empeño (E-Bbc). El cognom Teixidor, sense cap nom que el precedeixi, també apareix en un manuscrit de 1793 de E-VN (Ms 153) i al Llibre de Registre de E- Bbc.

Marquès (1999) ens parla d'un Jaume Teixidor i Martí, nascut a Banyoles pels volts de 1811. Servita exclaustat, organista dels servites de Banyoles fins el 1835, mestre de música a la Bisbal fins al 1843 i sotsxantre de Tossa entre 1843 i 1865. Aquesta és la última data de la qual se'n té

³⁸ Per citar alguns exemples: E-IG Ms 588 i Ms 619.

³⁹ Josep Teixidor i Barceló va néixer a Seròs (Lleida) rebé formació dins l'entorn familiar i fou escolà de la Seu de Lleida entre el 1757 i el 1766. Posteriorment, el 1774, esdevé organista a Madrid (Las Descalzas Reales i Real Capilla) i també sotsmestre. Deixà de servir la cort amb l'arribada de José Bonaparte el 1810. La seva obra coneguda es conserva a E-CER i E- MANs. També conegut per ser el primer historiador de la música hispànica i iniciador de la historiografia musical a Espanya (Vilar, 1999: 248-249; Bonastre; Cortès (coord.), 2009: 261-263; Mujal, 1975: 125).

⁴⁰ Sols se li coneixen les lletres dels villancets fets pels Nadals de 1723, 1725 i 1729 (Rifé, 1999: 81; Bonastre; Cortès (coord.), 2009: 209). Mujal (1975) ens diu que fou nombrat organista de la Seu de Lleida el 21-6-1715 i mestre de capella el 23-12-1716. Se'n conserva música a E-Bbc M 728/5 i M 760/33.

⁴¹ Muneta (1984): a la pàg. 109 hi ha la peça 504, una llibreta de composició de Ramon Teixidor Latorre on es pot llegir: *per lo us de Ramon... Any 1804 i Albarracín 14-4-1812*.

⁴² Saldoni ens diu que prengué possessió del càrrec el 13-1-1802.

⁴³ Sánchez De Faedo, 1826: 356; Sánchez De Faedo, 1833: 397; Muneta (1983) ens diu que s'hi conserven 270 obres.

⁴⁴ Muneta (1984): a la pàg. 109 hi ha la peça 503, una llibreta de composició de Felip Teixidor Latorre: *Llibreta de composició per lo us de... en lo día 25 del mes de maioz en lo Any 1796. Escolá 1º*. A la última pàgina del quadern, hi diu: *20 del mes de juny en 1796 vas entrá a Stoa-mestre en la catedral de Vich: sen mestre lo Rnt Antón Jordi de dita Cathedral. Felip Neri Teixidor y Latorre. En lo día 19 de Ferer de 1797, va morir lo Sr. Mestre Rnt Antón Jordi, y vas eixí de Sota-mestre*.

⁴⁵ Muneta (1984): la peça 515 és una llibreta de composició, còpia de J. M. J. Teixidor.

⁴⁶ Fons de l'Arxiu Parroquial de Castelló d'Empúries.

notícia. Potser aquest monjo seria l'enllaç entre el Jaume Parella servita i els Teixidor del manuscrit?

La recerca feta per Jaume Parella als censos de Vic i Banyoles també es va aprofitar per cercar aquests dos noms. La recerca no donà cap resultat a Vic, però al cens de 1820 (f. 18r) de Banyoles es pot veure que un Salvador Teixidor, casat i sastre que viu al carrer dels valls, núm. 13, i que té un fill que es diu Narcís. Al cens de 1847, al núm. 34 de la plaça Constitució, hi ha un Narcís Teixidor. En el cens de 1849 continua sortint el Salvador Teixidor i altres Teixidor, però ja no hi apareix cap Narcís.

Si ampliem la recerca a un àmbit no musical, el nom de Narcís Teixidor també coincideix, per dates, amb un ciutadà de Barcelona, propietari d'una fàbrica de productes químics extramurs⁴⁷, que potser seria el mateix Narcís Teixidor farmacèutic, també a la mateixa ciutat⁴⁸ o el Narcís Teixidor i Martínez que presenta una instància a l'Ajuntament de Barcelona el 1855⁴⁹.

Tot plegat, no obstant, no acaba d'aportar cap dada prou sòlida per a lligar-ho amb el manuscrit.

2.2.4 El canvi de propietari

Sembla clar que aquest manuscrit va tenir més d'un propietari. El primer de tots seria Jaume Parella, ja que és el nom associat a la còpia i amb la data més antiga.

No sabem qui seria el que relata el canvi de propietari a Narcís Teixidor [índex, f. 1r]: *En Noviembre de 1850. el organista lo regalo á Narciso Texidor.* (Figura 4), però la grafia⁵⁰ no coincideix amb la del copista principal i sí amb la del text que acompanya dos dels gravats (*Batalla de Marengo-Mort de Desaix*, figura 17, i l'escena musical amb Rossini, figura 15). Aquest podria ser un segon propietari, un organista, segons es desprèn del mateix text. I podria ser el responsable de l'enquadració i decoració⁵¹.

⁴⁷ Tatjer (1988), pàg. 131-132: "*existencia en 1855 de dos fábricas de productos químicos, la de Buenaventura Vidal y Narciso Teixidor, instalada junto a la Cruz Cubierta ...*"

⁴⁸ Brunet (1867) el cita per les innovacions que feu del *recipiente florentine*, com també Fors (1841: pàg. 86); i fins i tot es troba la seva adreça, com a boticari barceloní (Matas, 1849: 255).

⁴⁹ Tribunal Suprem, España, (1867: 183).

⁵⁰ En el capítol 2.6 es tractaran amb detall tots aquests aspectes.

⁵¹ Veure el capítols 2.3.6 i 2.6.

Però aquesta persona, no sembla que sigui Narcís Teixidor. Si pensem que el nom de *Narciso Texidor* que apareix al full de guarda 1 (Figura 5) és el que posa el mateix Narcís Teixidor per a indicar la seva propietat, ens trobem amb una tercera grafia. Per tant, un tercer propietari.

I el nom de Ramon Teixidor? No coincideix amb la grafia del suposat segon propietari i està escrit amb una tinta de diferent color. Podria ser més modern? Però quina seria la raó per la qual s'ha volgut amagar el nom?

També queda la incògnita de qui ha escrit el foli que continua l'índex incomplet i que no queda clar si es podria associar amb alguna altra grafia del manuscrit. Sí que es pot descartar que sigui la del copista principal i la del text del que hem anomenat segon propietari.

Per tant, sembla que, com a mínim, aquest manuscrit hauria tingut 3 propietaris, però no es descarta que n'hi hagi hagut més. Els detalls al voltant de les grafies, el procés d'enquadernació i els aspectes associats als gravats, es detallen en els capítols 2.3.6 i 2.6.

2.3 Estructura i contingut

2.3.1 Enquadernació

Enquadernació en tapa dura folrada de pergamí. Té diversos fulls de guarda (dos al principi i dos al final) que estan decorats amb gravats i rivetejats amb un paper verd. Les parts del primer i últim full de guarda en contacte amb coberta i contracoberta, estan folrats amb un paper de color rosa. La resta, estan reforçats amb paper de color cru. Si ens atenem a la descripció del paper de guarda que fa Amades (1971)⁵², potser no podríem parlar pròpiament d'aquest tipus de paper, pel fet de no ser decorat i acolorit, però sí que en pretén la funció, i per tant, la voluntat d'embellir i dotar de certa distinció de luxe, en una pràctica poc habitual a Catalunya⁵³.

A la taula següent es pot veure la relació de tots els fulls de guarda, el tipus de paper i el gravat que hi ha adscrit, en el cas de tenir-ne:

⁵² *Les arts del llibre coneixen per paper de guardes el paper decorat i acolorit que en relligar un llibre es posa entre el text i les pastes davant dels fulls de respecte que precedeixen la portadella i darrera dels que segueixen al colofó i marquen el final del llibre.* (Amades, 1971:1)

⁵³ *El paper de guardes té per objecte embellir i enriquir el llibre. A casa nostra l'art del llibre ja estat sempre pobre i humil, per tant el paper de guardes, que representava un signe de luxe en el relligat, no era ni de bon tros tan emprat com en d'altres països, i de fet apunta un ús més generalitzat d'aquest tipus de paper com a coberta* (Amades, 1971:1).

Taula 1. Els fulls de guarda i els seus gravats

Fulls de guarda	Fons	Gravats
1r principi	Paper color rosa	1. Sta. Cecília 2. Escut de Carles III
1v principi	Paper color cru	S. Caecilia Virgo
2r principi	Paper color cru	Noia tocant instrument de tecla
2v principi	Paper color cru	Escena musical saló benestant. Rossini
1r final	Paper color cru	Ste. Cécile
1v final	Paper color cru	-
2r final	Paper color cru	[Text figura]
2v final	Paper color rosa	-

L'estudi d'aquests gravats i de les marques d'aigua que s'analitzaran en els capítols 2.3.6 i 2.4, fan pensar que l'enquadernació és posterior a 1813, data de la còpia del manuscrit i prèvia al 1850, any en què una anotació al mateix manuscrit ens indica que aquest fou regalat a un nou propietari (Figura 4)⁵⁴. També sembla que s'han tallat els papers per a igualar-los entre ells o adequar-los a les mesures de l'enquadernació (vid. 2.4.3).

Com s'ha dit abans (apartat 2.4), sembla que l'encarregat de la decoració i segurament de l'enquadernació, seria el segon propietari. Un petit detall al segon full de guarda del final, permet veure que s'ha hagut d'arrencar un tros del paper verd usat en l'enquadernació per tal que no tapés el text existent⁵⁵, escrit pel copista principal (Figura 7).

⁵⁴ *el papel (...) como elemento esencial para la datación de la propia encuadernación por medio de las filigranas, al ser la filigrana una herramienta fundamental y muy fidedigna pues, con frecuencia, la encuadernación que viste al libro no se corresponde con la fecha de la impresión, en caso de ser impreso, o de confección, en caso de ser manuscrito; bien porque sea un libro reencuadernado o per haber sido encuadernado con anterioridad o posterioridad a su elaboración* (Díaz De Miranda; Guerrero, 2004: 37).

⁵⁵ Descripció/índex d'algunes de les peces que el manuscrit presenta separades, però que formen part d'obres de més d'un moviment. En aquest cas, bona part del volum de quartets de Pleyel i una de les simfonies de Baguer.

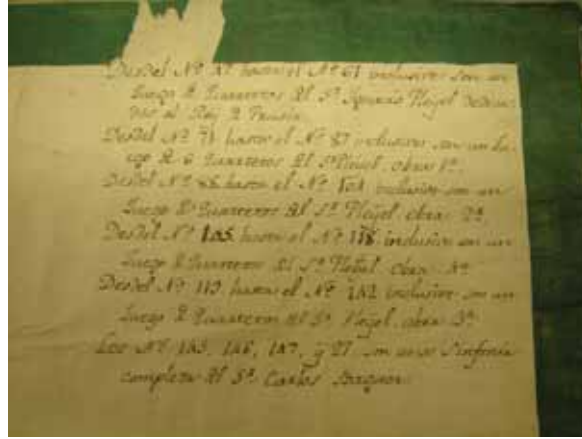


Figura 7. Fragment superior dret del full de guarda final 2r

2.3.2 Fascicles

L'estudi dels fascicles té la dificultat del deteriorament de l'enquadrernació, que fa difícil poder assegurar amb precisió on comença i acaba cada fascicle. En alguns casos, el séc per on s'hauria doblegat el bifoli s'ha acabat obrint pel deteriorament del pas del temps, i en dificulta trobar la parella entre dues parts d'un bifoli. Per tant, els resultats que es presenten s'han fet a partir de l'observació visual i la posterior comparació amb les marques d'aigua, a tall de trencaclosques. Podria ser que si en un futur hi hagués una restauració del document i es desfés l'enquadrernació, poguessin variar els resultats que ara s'han obtingut. Tenint en compte aquest aspecte, crec poder afirmar que consta de 15 fascicles de 7 bifolis o 14 folis cadascún on s'utilitzen papers de diferents tipus (vid. 2.4). S'observa que la música s'ha anat escrivint de forma correlativa, de manera que podem trobar que una peça comença i acaba a diferent pàgina, foli o fascicle. Això, i el fet que els papers amb diferent marca d'aigua es vagin trobant al llarg del manuscrit, barrejats, sembla indicar que es tenien almenys 3 tipus de paper al mateix temps i que es van fer servir indiscriminadament, sense una cronologia aparent. He comprovat la mateixa marca al llarg de cada un dels fascicles, agafant com a mostra una de les marques de cada fascicle aleatòriament, per si es podien observar diferències entre les marques que poguessin ser atribuïbles a diferents anys de fabricació del paper. Només en el cas del paper "Escut de Girona", he pogut observar una disminució de l'amplada de la marca en els fascicles 13 i 14, però que no es veu en el 15. En la resta de marques, no es distingeix prou nítidament la filigrana per a observar-ho adequadament. Per tant, potser sí que en el cas dels papers "Escut de Girona", hi hauria alguna diferència cronològica en la fabricació, però el fet que sigui una qüestió de 3 o 4 mm faria pensar en papers de fabricació propera en el temps, o que en aquell moment hi hagués en ús en simultani dos motlles similars encara que no idèntics, una

possibilitat que també contempla La Rue (1961:123). Però sigui el que sigui, segurament que estaven tots en mans del copista en el moment d'escriure la música perquè en el fascicle 15 es veuen les mides de la marca de fascicles anteriors. A més, tractant-se d'un manuscrit de les dimensions d'aquest, és plausible que s'hi fessin servir diferents tipologies de paper, tal com s'ha observat en casos d'òperes, per exemple (La Rue, 1961:127).

Si tenim en compte la marca d'aigua que s'ha usat en cada fascicle, podem establir que hi hauria:

- 8 fascicles “Escut de Girona”
- 4 fascicles “Cor espases”
- 1 fascicle “Picardo-Escut lleons”
- 2 fascicles mixtes, on s'utilitzen 2 papers diferents

Taula 2. Descripció dels fascicles i les seves marques d'aigua

Fascicle	Folis	Pàgines ⁵⁶	Marca d'aigua
1	14	f. 1-4 i pàg. 1-20	Escut Girona + Picardo-Escut lleons
2	14	pàg. 21-48	Escut Girona + Cor espases
3	14	pàg. 49-76	Picardo-Escut lleons
4	14	pàg. 77-104	Cor espases
5	14	pàg. 105-132	Cor espases
6	14	pàg. 133-160	Cor espases
7	14	pàg. 161-188	Escut Girona
8	14	pàg. 189-217	Escut Girona
9	14	pàg. 218-244	Cor espases
10	14	pàg. 245-272	Escut Girona
11	14	pàg. 273-300	Escut Girona
12	14	pàg. 301-328	Escut Girona
13	14	pàg. 329-356	Escut Girona
14	14	pàg. 357-384	Escut Girona
15	14	Pàg. 385-412	Escut Girona

A part d'aquests fascicles, hem de tenir en compte que hi ha un foli i un bifoli solts: el primer conté una peça musical que no sembla tenir relació amb la resta del manuscrit; el segon és el que conté la part afegida de l'índex i que correspondria als folis 5 i 6 de l'esmentat índex.

⁵⁶ La paginació està corregida, de manera que no coincideix sempre amb l'original del manuscrit que conté alguns errors (vid. Taula 3).

La relació detallada de les marques d'aigua en tot el manuscrit és la següent:

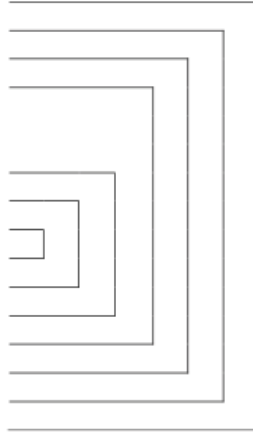
Foli solt Creu grega

Full guarda 1 No en té

Full guarda 2 Corondells

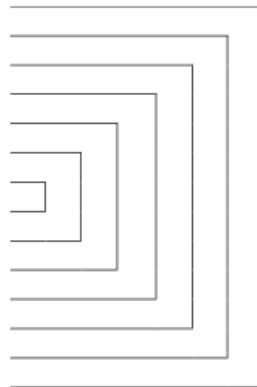
Fascicle [1]

f. [1] índex Escut Girona
 f. [2] índex Corondells
 f. [3] índex Escut Girona
 f. [4] índex Escut Girona
 f. [5] índex Jacinto Vilardell
 f. [6] índex Jacinto Vilardell
 pàg. 1-2 Picardo
 pàg. 3-4 Escut lleons
 pàg. 5-6 Picardo
 pàg. 7-8 Escut lleons
 pàg. 9-10 Picardo
 pàg. 11-12 Escut lleons
 pàg. 13-14 Corondells
 pàg. 15-16 Corondells
 pàg. 17-18 Escut Girona
 pàg. 19-20 Corondells



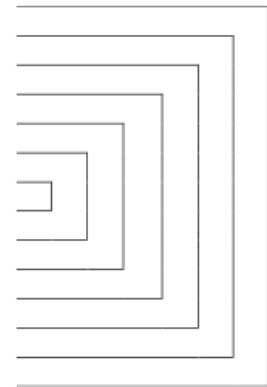
Fascicle [2]

pàg. 21-22 Corondells
 pàg. 23-24 Corondells
 pàg. 25-26 Escut Girona
 pàg. 27-28 Escut Girona
 pàg. 29-30 Corondells
 pàg. 31-32 Escut Girona
 pàg. 33-34 Corondells
 pàg. 35-36 Escut Girona
 pàg. 37-38 Corondells
 pàg. 3[9]-40 Escut Girona
 pàg. 41-24 Corondells
 pàg. 43-44 Corondells
 pàg. 45-46 Cor espases
 pàg. 47-48 Cor espases



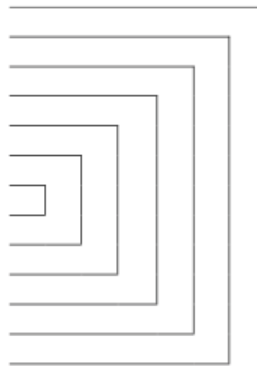
Fascicle [3]

pàg. 49-50 Escut lleons
 pàg. 51-52 Picardo
 pàg. 53-54 Escut lleons
 pàg. 55-56 Escut lleons
 pàg. 57-58 Escut lleons
 pàg. 59-60 Picardo
 pàg. 61-62 Escut lleons
 pàg. 63-64 Picardo
 pàg. 65-66 Escut lleons
 pàg. 67-68 Picardo
 pàg. 69-70 Picardo
 pàg. 71-72 Picardo
 pàg. 73-74 Escut lleons
 pàg. 75-76 Picardo



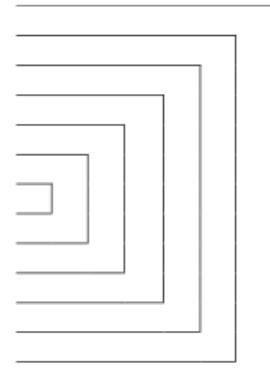
Fascicle [4]

pàg. 77-78 Corondells
 pàg. 79-80 Corondells
 pàg. 81-82 Cor espases
 pàg. 83-84 Cor espases
 pàg. 85-86 Cor espases
 Pàg. 87-88 Corondells
 pàg. 89-90 Cor espases
 Pàg. 91-92 Corondells
 pàg. 93-94 Cor espases
 pàg. 95-96 Corondells
 pàg. 97-98 Corondells
 pàg. 99-100 Corondells
 pàg. 101-102 Cor espases
 pàg. 103-104 Cor espases



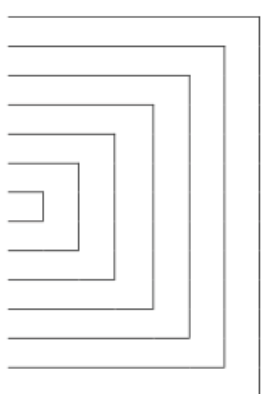
Fascicle [5]

pàg. 105-106 Corondells
 pàg. 107-108 Corondells
 pàg. 109-110 Cor espases
 pàg. 111-112 Cor espases
 pàg. 113-114 Cor espases
 pàg. 115-116 Cor espases
 pàg. 117-118 Cor espases
 pàg. 119-120 Corondells
 pàg. 121-122 Corondells
 pàg. 123-124 Corondells
 pàg. 125-126 Corondells
 pàg. 127-128 Corondells
 pàg. 129-130 Cor espases
 pàg. 131-132 Cor espases



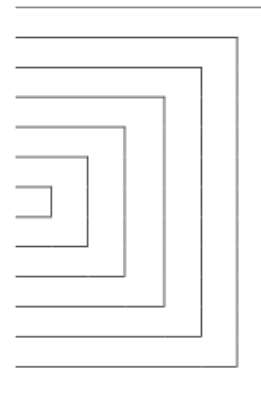
Fascicle [6]

pàg. 133-134 Corondells
 pàg. 135-136 Corondells
 pàg. 137-138 Corondells
 pàg. 139-140 Corondells
 pàg. 141-142 Corondells
 pàg. 143-144 Corondells
 pàg. 145-146 Corondells
 pàg. 147-148 Cor espases
 pàg. 149-150 Cor espases
 pàg. 151-152 Cor espases
 pàg. 153-154 Cor espases
 pàg. 155-156 Cor espases
 pàg. 157-158 Cor espases
 pàg. 159-160 Cor espases



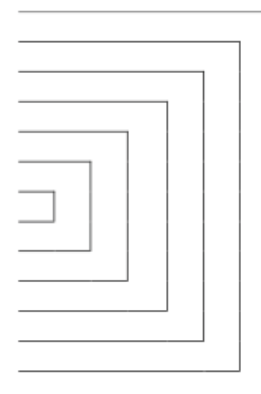
Fascicle [7]

pàg. 161-162 Corondells
 pàg. 163-134 Escut Girona
 pàg. 165-166 Corondells
 pàg. 167-168 Corondells
 pàg. 169-170 Corondells
 pàg. 171-172 Escut Girona
 pàg. 173-174 Corondells
 pàg. 175-176 Escut Girona
 pàg. 177-178 Corondells
 pàg. 179-180 Escut Girona
 pàg. 181-182 Escut Girona
 pàg. 183-184 Escut Girona
 pàg. 185-186 Corondells
 pàg. 187-188 Escut Girona



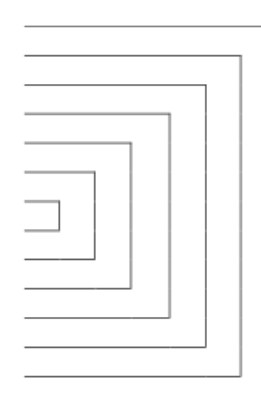
Fascicle [8]

pàg. 189-190 Corondells
 pàg. 191-192 Escut Girona
 pàg. 193-194 Corondells
 pàg. 195-196 Escut Girona
 pàg. 197-198 Corondells
 pàg. 199-200 Escut Girona
 pàg. 201-202 Escut Girona
 pàg. 203-204 Corondells
 pàg. 205-206 Corondells
 pàg. 207-208 Escut Girona
 pàg. 209-210 Corondells
 pàg. 211-212 Escut Girona
 pàg. 213-214 Corondells
 pàg. 215-216 Escut Girona



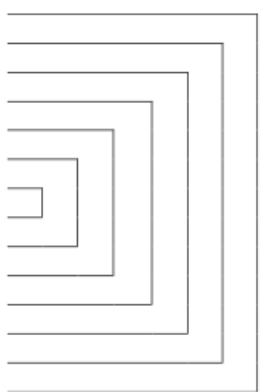
Fascicle [9]

pàg. 217-218 Corondells
 pàg. 219-220 Corondells
 pàg. 221-222 Cor espases
 pàg. 223-224 Corondells
 pàg. 225-226 Corondells
 pàg. 227-228 Corondells
 pàg. 229-230 Corondells
 pàg. 231-232 Cor espases
 pàg. 233-234 Cor espases
 pàg. 235-236 Cor espases
 pàg. 237-238 Cor espases
 pàg. 239-240 Corondells
 pàg. 241-242 Cor espases
 pàg. 243-244 Cor espases



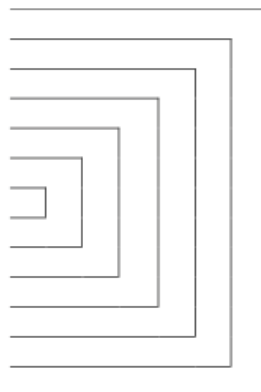
Fascicle [10]

pàg. 245-246 Corondells
 pàg. 247-248 Corondells
 pàg. 249-250 Corondells
 pàg. 251-252 Escut Girona
 pàg. 253-254 Escut Girona
 pàg. 255-256 Escut Girona
 pàg. 257-258 Corondells
 pàg. 259-260 Escut Girona
 pàg. 261-262 Corondells
 pàg. 263-264 Corondells
 pàg. 265-266 Corondells
 pàg. 267-268 Escut Girona
 pàg. 269-270 Escut Girona
 pàg. 271-272 Escut Girona



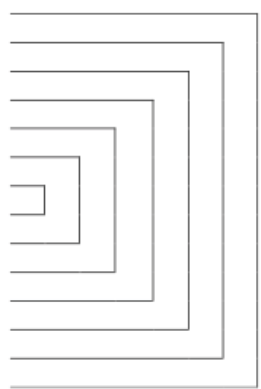
Fascicle [11]

pàg. 273-274 Corondells
 pàg. 275-276 Escut Girona
 pàg. 277-278 Escut Girona
 pàg. 279-280 Corondells
 pàg. 281-282 Corondells
 pàg. 283-284 Corondells
 pàg. 285-286 Escut Girona
 pàg. 287-288 Corondells
 pàg. 289-290 Escut Girona
 pàg. 291-292 Escut Girona
 pàg. 293-294 Escut Girona
 pàg. 295-296 Corondells
 pàg. 297-298 Corondells
 pàg. 299-300 Escut Girona



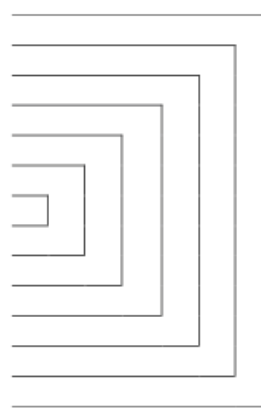
Fascicle [12]

pàg. 301-302 Escut Girona
 pàg. 303-304 Escut Girona
 pàg. 305-306 Escut Girona
 pàg. 307-308 Corondells
 pàg. 309-310 Escut Girona
 pàg. 311-312 Corondells
 pàg. 313-314 Escut Girona
 pàg. 315-316 Corondells
 pàg. 317-318 Escut Girona
 pàg. 319-320 Corondells
 pàg. 321-322 Escut Girona
 pàg. 323-324 Corondells
 pàg. 325-326 Corondells
 pàg. 327-328 Corondells



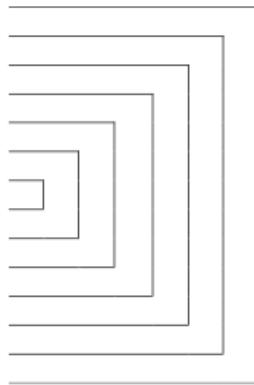
Fascicle [13]

pàg. 329-330 Corondells
 pàg. 331-332 Escut Girona
 pàg. 333-334 Escut Girona
 pàg. 335-336 Escut Girona
 pàg. 337-338 Corondells
 pàg. 339-340 Corondells
 pàg. 341-342 Escut Girona
 pàg. 343-344 Corondells
 pàg. 345-346 Escut Girona
 pàg. 347-348 Escut Girona
 pàg. 349-350 Corondells
 pàg. 351-352 Corondells
 pàg. 353-354 Corondells
 pàg. 355-356 Escut Girona



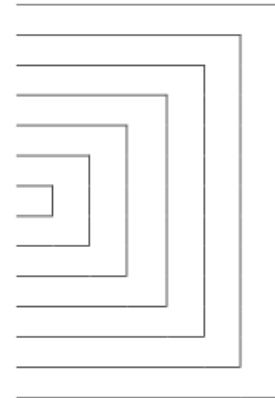
Fascicle [14]

pàg. 357-358	Corondells
pàg. 359-360	Corondells
pàg. 361-362	Corondells
pàg. 363-364	Escut Girona
pàg. 365-366	Escut Girona
pàg. 367-368	Escut Girona
pàg. 369-370	Corondells
pàg. 371-372	Escut Girona
pàg. 373-374	Corondells
pàg. 375-376	Corondells
pàg. 377-378	Corondells
pàg. 379-380	Escut Girona
pàg. 381-382	Escut Girona
pàg. 383-384	Escut Girona



Fascicle [15]

pàg. 385-386	Corondells
pàg. 387-388	Corondells
pàg. 389-390	Escut Girona
pàg. 391-392	Corondells
pàg. 393-394	Corondells
pàg. 395-396	Corondells
pàg. 397-398	Escut Girona
pàg. 399-400	Corondells
pàg. 401-402	Escut Girona
pàg. 403-404	Escut Girona
pàg. 405-406	Escut Girona
pàg. 407-408	Corondells
pàg. 409-410	Escut Girona
pàg. 411-412	Escut Girona



Full guarda 1 Escut sense identificar-G.L.

Full guarda 2 Monograma de Maria

2.3.3 Paginació

El manuscrit té les pàgines numerades en el marge superior dret (quan es tracta del *rectus*) o esquerre (quan es tracta del *versus*) dels folis on hi ha la música escrita, però no els folis de índex. La numeració va de la pàgina 1 a la 410, però conté alguns errors. El total de pàgines amb música és de 412. El total de folis originals de l'índex és de 4, però s'hi ha afegit més tard un bifoli que es troba solt. El total de folis de l'índex seria de 6, tot i que estarien manuscrits només fins al 5r.

La numeració està feta amb la tinta original i per la mà del copista principal, tal com es pot apreciar en l'exemple que mostra la següent imatge:

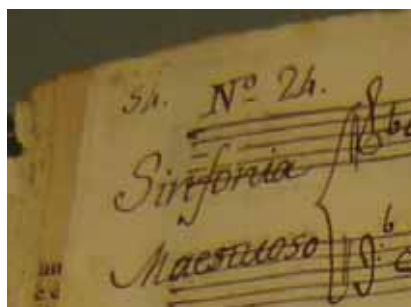


Figura 8. Marge superior dret de la pàgina 54

La taula següent mostra la numeració original errònia i la numeració que li correspondria. L'error més freqüent és el de canvi de centena o el de la repetició d'un mateix nombre. Però també hi ha algun cas d'omissió d'alguna xifra. En alguns llocs, el mateix copista ha volgut

corregir l'error afegint la numeració correcta, fent que en alguna pàgina hi apareguin dos números de pàgina.

Taula 3. Números de pàgina erronis i la seva correcció

Numeració original⁵⁷	211 [I] 209	208 210	113	214	115	116	34	407 [II]	408 [I]	408 [II]	409	410
Numeració correcta	209	208	212	213	214	215	347	408	409	410	411	412

2.3.4 L'índex

Abans de la música escrita, hi ha 6 folis que formen un índex incomplet de les peces que té el manuscrit a continuació. Aquest índex contempla 124 de les 200 peces totals. El primer foli es troba encolat amb el full de guarda anterior però forma part del primer fascicle juntament amb els 3 folis següents. Els últims dos folis de l'índex són en realitat un bifoli solt. Estan escrits per una altra mà i correspondrien als folis 5 i 6 de l'índex (tot i que només està escrit el foli 5r).

En el f. 1r, al marge superior, hi trobem escrit el que es pot considerar el títol diplomàtic del manuscrit: *Indice de las Piezas contenidas en esta Recopilacion de/ Musica para organo, Fuerte Piano, ó Clave, de diferentes Auto/ res. A los 17 Marzo de 1813. Lo copiaba Fr. Jajme Parella Servita.* (Figura 4).

S'observa, també, que la part superior del foli sembla haver estat tallada i encara conserva les restes d'alguna paraula, tot i que il·legible. Es podria formular la hipòtesi que hi ha la part inferior d'una *A* majúscula i una *l*, pel paral·lelisme que es pot observar amb les paraules *A los* que trobem una mica més avall. Encara es veuria una cua més, però ja es fa més difícil d'interpretar (Figures 4 i 11).

⁵⁷ Les xifres romanes entre claudàtors indiquen quan un nombre apareix més d'una vegada al manuscrit.

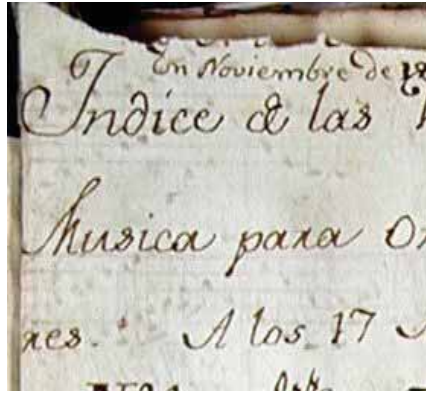


Figura 9. Marge superior esquerre del foli 1r de l'índex

Potser es va tallar la informació que contenia en el moment d'escriure la notificació de regal del manuscrit, ja que la distància que es pot intuir entre les línies del text que fa de títol diplomàtic faria factible que el que hi hagués escrit en la part tallada formés part del mateix text. En canvi, el nou text es veu encabint en un espai que li és petit i que fins i tot obliga a escriure per sobre, en alguns moments, del text prèviament existent.

A l'índex es pot trobar la següent informació de cada peça: nombre correlatiu, títol, tempo (aquests dos ítems no sempre coincideixen exactament amb el que després es troba a la peça corresponent), nombre de pàgina, incipit musical de les dues mans i, en alguns casos, el nom del compositor. La informació es troba disposada en dues columnes, i, fora del primer foli que conté la part superior ocupada per text, tots els folis tenen la mateixa distribució de peces indexades. Aquesta disposició la tenen fins i tot els folis 5 i 6, fets per una altra mà i que la marca d'aigua situa uns anys després que la resta de folis.

El text que es troba al segon full de guarda del final (Figura 7), ve a ser un complement a l'índex. Indica una sèrie de grups de peces que formen part d'una mateixa obra, o fins i tot d'una col·lecció d'obres. Diu:

Desdel N° 47. hasta el N° 61 inclusive son un/ Juego de Quartetos del Sr Ignacio Plejél dedica-/ dos al Rej de Prusia./ Desdel N° 71 hasta el N° 87 inclusive son un Ju-/ ego de 6 Quartetos del Sr. Plejél. Obra 1ª./ Desdel N° 88 hasta el No 104 inclusive son un/ Juego de Quartetos del Sr Plejél. Obra. 2ª./ Desdel N° 105. hasta el N° 118. inclusive son un/ Juego de Quartetos del Sr Plejél. Obra 4ª/ Desdel N° 119. hasta el N° 142 invlusive son un/ Juego de Quartetos del Sr Plejél. Obra 3ª/ Los Ns. 145, 146, 147, y 27. son una sinfonia/ completa del Sr Carlos Baguer.

2.3.5 La música. Contingut i disposició.

Les peces de música es troben escrites de forma correlativa, de manera que s'aprofita sempre tot l'espai del foli pautat. Les peces s'inicien allà on s'hagi acabat l'anterior. Fins i tot, si una peça acaba a mig pentagrama, s'aprofita l'altra meitat per anotar el títol de la següent (un exemple es pot veure a la pàg. 195). Si la música de la peça anterior ha acabat al final d'un pentagrama, el títol es troba a l'inici del següent, ocupant-ne el mínim possible i donant pas, en el mateix pentagrama, a l'inici de la música que anuncia (ex. pàg. 217). Rares vegades, només quan aquesta meitat de pentagrama coincideix amb l'últim de la pàgina, es deixa buit i es posa el títol a la següent (ex. pàg. 189). I només en una ocasió, resta un pentagrama buit en el manuscrit (ex. pàg. 39). El títol de la peça ens diu el nombre que ocupa dins el recull, i pot afegir-hi el títol de la peça (pel tipus de repertori, generalment és un nom de forma musical), el tempo i el nom del compositor.

La taula següent mostra el contingut del manuscrit ordenat segons el número de peça:

Taula 4. Contingut del manuscrit ordenat segons número de peça

Peça	Pàg.	Compositor normalitzat ⁵⁸	Títol uniforme ⁵⁹
1	1	Anònim	Rondós en La Major
2	4	Baguer, Carles (1768-1808)	Sonates en Do Major
3	8	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en la menor
4	12	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en Si bemoll Major
5	15	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en Mi Major
6	18	[Rodríguez, Felipe (1760-1815)]	Rondós en Do Major
7	20	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Minuets en Do Major
8	21	Ferrer [Beltrán?, Josep [(1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Re Major
9	23	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Re Major
10	24	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Mi bemoll Major
11	26	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Mi bemoll Major
12	28	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Sol Major
13	30	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Sol Major
14	32	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Fa Major
15	34	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Fa Major
16	35	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Si bemoll Major
17	37	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Si bemoll Major
18	38	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en La Major
19	40	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en La Major
20	42	[Viguerie, Bernard (1761c-1819)]	Bataille de Maringo en Do Major
21	48	Pleyel, Ignace (1757-1831)	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 349/2-3
22	51	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major BenP 321/2

⁵⁸ En els casos en què apareixen dos noms, el segon nom fa referència a l'arranjador.

⁵⁹ En els casos en què apareixen dos títols, es tracta de peces que apareixen en dues obres del mateix compositor.

23	53	Haydn, Joseph (1732-1809)	Simfonies (Frag.-Arr.) en Sol Major Hob I:47/3 – Sonates (Frag.-Arr.) en La Major Hob XVI:26/2
24	54	Pucitta, Vincenzo (1778-1861)	Ariadna abbandonata di Tesco (Frag. Arr.)
25	57	[Boieldieu, Adrien (1775-1834)]	Le Calife de Bagdad (Frag.-Arr.)
26	62	Mitjans, [Antoni? (18.es-1825p)]	Simfonies en Re Major
27	64	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/4
28	66	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Trios (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 431/1
29	70	[Haydn, Joseph (1732-1809)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major Hob I:70/3
30	71	[Haydn, Joseph (1732-1809)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Fa Major Hob I:67/3
31	72	Cimarosa, Domenico (1749-1801)	I Nemici generosi (Frag.-Arr.)
32	76	[Haydn, Joseph (1732-1809)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major Hob I:76/3
33	77	Anònim	Rondós en Mi bemoll Major
34	78	[Mayr, Johann Simon (1763-1845)]	I Misteri eleusini (Frag.-Arr.)
35	81	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en La Major
36	84	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] II-2
37	86	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en Do Major
38	88	Anònim	Rondós en Do Major
39	89	[Baguer, Carles (1768-1808)]	Rondós en Do Major
40	90	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en Fa Major
41	93	Anònim	Rondós en Si bemoll Major
42	94	Viola, Anselm (1738-1798)	Rondós en La Major 30. A 1. 30
43	96	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Fa Major BenP 343/2; Duos en La Major BenP 515/3
44	98	[Baguer, Carles (1768-1808)]	Rondós en Do Major
45	99	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Duos (Frag.-Arr.) en sol menor BenP 520/1
46	103	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates en do menor
47	105	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Sol Major BenP 332/1
48	108	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Sol Major BenP 332/2
49	110	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Sol Major BenP 332/3
50	113	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) <i>Die Wachtel</i> en Sol Major Ben. 340/1
51	116	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) <i>Die Wachtel</i> en Sol Major Ben. 340/3
52	118	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 334/1
53	121	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 334/2
54	122	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 334/3
55	124	[Fodor, Josephus (1751-1828)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi Major Op. 8/1; Op. 11/1
56	127	[Fodor, Josephus (1751-1828)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi Major Op. 8/2; Op. 11/2
57	129	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Fa Major BenP 338/1
58	132	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Fa Major BenP 338/2
59	133	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Re major BenP 342/1
60	136	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Re major BenP 342/2
61	137	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en do menor BenP 341/2-2a
62	140	Casanovas, Manuel (1771/72-1816p)	Sonates en Si bemoll Major
63	142	Casanovas, [Manuel] (1771/72-1816p)	Sonates en Fa Major
64	144	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-9
65	146	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-8/2
66	147	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-8/1
67	150	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-5/3
68	152	Casanovas, [Manuel] (1771/72-1816p)	Sonates en Sol Major
69	154	Casanovas, [Manuel] (1771/72-1816p)	Sonates en Re Major
70	158	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates en Do Major
71	160	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 301/1
72	163	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 301/2

73	165	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 301/3
74	167	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/1
75	170	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/3-4
76	172	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/2-2a
77	173	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en La Major BenP 303/1
78	176	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en La Major BenP 303/2-3
79	178	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Si bemoll Major BenP 304/1
80	181	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Si bemoll Major BenP 304/2
81	183	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Si bemoll Major BenP 304/3
82	185	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 305/1
83	188	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 305/2
84	190	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 305/3
85	191	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 306/1
86	195	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 306/2
87	196	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 306/3
88	198	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 307/1
89	202	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 307/2
90	203	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 307/3-3a
91	204	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 308/1
92	207	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 308/2
93	209	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 308/3
94	211	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en sol menor BenP 309/1
95	214	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en sol menor BenP 309/2
96	217	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en sol menor BenP 309/3-3a
97	218	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 310/1
98	221	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 310/2-3
99	222	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 310/4-4a
100	225	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 311/1
101	228	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 311/2
102	230	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 311/3
103	233	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 312/1
104	237	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 312/2-3
105	240	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 319/1
106	243	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 319/2
107	245	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 320/1
108	248	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 320/2
109	249	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 320/3
110	250	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major BenP 321/1
111	253	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 322/1-2
112	257	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 322/3-3a
113	257	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 323/1
114	261	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 323/2
115	262	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 323/3
116	263	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 324/1
117	265	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 324/2-2a
118	265	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 324/3
119	267	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 313/1
120	271	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 313/2
121	273	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 313/3-3a
122	274	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 313/4
123	277	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 314/1

124	279	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 314/2
125	284	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 314/3-3a
126	285	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 314/4
127	288	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en mi menor BenP 315/1
128	291	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en mi menor BenP 315/2
129	293	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en mi menor BenP 315/3-3a
130	294	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en mi menor BenP 315/4
131	297	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 316/1
132	301	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 316/2
133	302	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 316/3-3a
134	303	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 316/4
135	306	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 317/1
136	310	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 317/2
137	311	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 317/3-3a
138	312	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 317/4
139	315	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 318/1
140	319	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 318/2
141	320	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 318/3-3a
142	321	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 318/4
143	322	Anònim	Rondós en Re Major
144	325	Anònim	Sacris solemniis i Pange Lingua en Re Major
145	329	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/1
146	331	Baguer, Carles (1768-1808)	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/2
147	332	Baguer, Carles (1768-1808)	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/3
148	333	Boccherini, [Luigi (1743-1805)]	Trios (Frag.-Arr.) en Fa Major GerB 92/1
149	335	Boccherini, [Luigi (1743-1805)]	Trios (Frag.-Arr.) en Fa Major GerB 92/3
150	336	Anònim	Variacions sobre el Mambrú en Re Major
151	338	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major [VilBa] I-12/1
152	339	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Sol Major [VilBa] I-16/2
153	341	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Duos (Frag.-Arr.) en re menor BenP 524/3
154	342	[Pleyel, Ignace (1757-1831)]	Trios (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 441/1-2
155	346	[Pleyel, Ignace (1757-1831)]	Trios (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 441/4
156	347	[Pleyel, Ignace (1757-1831)]	Trios (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 439/1
157	351	[Pleyel, Ignace (1757-1831)]	Trios (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 439/2
158	353	Anònim	Minuets en Re Major
159	354	[Haydn, Joseph (1732-1809)]	Sonates en Do Major Hob XVI: 21/1
160	357	Boccherini, [Luigi (1743-1805)]	Trios (Frag.-Arr.) en Mi Major GerB 85/1
161	358	[Vento, Mattia (1735-1776)]	Sonates (Frag.-Arr.) en Re Major Op. 7, núm. 5/1
162	360	[Haydn, Joseph (1732-1809)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major Hob. I: 75/3
163	361	Cimarosa, Domenico (1749-1801)	Le Trame deluse (Frag.-Arr.)
164	363	[Baguer, Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) <i>La máscara real</i> en Do Major [VilBa] II-3
165	366	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Rondós en Do Major
166	368	Anònim	Sonates en Mi bemoll Major
167	370	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en Do Major
168	372	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en Fa Major
169	375	Stain, J[oseph (1767-1793)]	Sonates en Sol Major
170	377	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major Op. 6, núm. 1/1
171	379	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major Op. 6, núm. 1/2
172	380	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major Op. 6, núm. 2/1
173	382	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major Op. 6, núm. 2/2
174	384	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major Op. 6, núm. 3/1

175	385	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major Op. 6, núm. 3/2
176	386	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major Op. 6, núm. 4/1
177	388	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major Op. 6, núm. 4/2
178	389	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major Op. 6, núm. 5/1
179	391	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major Op. 6, núm. 5/2
180	393	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major Op. 6, núm. 6/1
181	394	Anònim- Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Variacions en Do Major
182	396	Anònim- Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Variacions en Do Major
183	397	Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Variacions en Sol Major
184	398	Viotti, [Giovanni Battista (1755-1824)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Concerts en Do Major (Frag.-Arr.) WhiV 5/2 (G. 45)
185	399	Anònim- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Duos en Fa Major
186	401	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 350/2-2a
187	401	Haydn, [Joseph (1732-1809)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major "La Roxolane" Hob I: 63/3
188	402	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 135/4
189	403	Fodor, [Josephus (1751-1828)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major Op. 2, núm. 1/2
190	404	Haydn, [Joseph (1732-1809)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major "La imperial" Hob I: 53/2
191	404	Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Marxes en re menor
192	405	Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Poloneses en Fa Major
193	406	Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Duos en Fa Major
194	406	Vogel, [Johann Christoph (1758-1788)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Démophon (Frag.- Arr.)
195	407	Anònim- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Romances en Fa Major
196	407a	Anònim- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Duos en Do Major
197	408	Haydn, [Joseph (1732-1809)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major "La Roxolane" Hob. I: 63/2
198	408a	Anònim- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Rondós en Do Major
199	409	Anònim- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Rondós en Fa Major
200	410	[Méhul, Etienne-Nicolas (1763-1817)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Le jugement de Paris (Frag.-Arr.)

No hi ha un ordre aparent en les peces, ni de compositors ni de tipus de peça. Sembla que s'ha anat copiant a mesura que es tenia a mà el material. Així, podem trobar que tot d'un plegat s'hi agrupen un conjunt de peces d'un determinat compositor però d'altra banda també trobem peces d'un mateix autor que es troben disseminades al llarg de tot el manuscrit. En general, també es pot observar que quan un compositor hi és present amb més d'una peça seguida, aquestes són totes de la mateixa tipologia. No obstant, no sembla que hi hagi cap intenció d'agrupar les peces per tipologia, si no és que tenen el compositor en comú.

El següent gràfic mostra la presència de cada compositor al manuscrit i el nombre de peces amb què cada vegada apareix, seguint l'ordre correlatiu amb què es llegiria el manuscrit:

Gràfic 1. Ordre correlatiu i número de peces amb què apareixen els compositors al llarg del manuscrit



La numeració de les peces no respecta sempre el sentit unitari, és a dir, una peça no és sempre una obra, de manera que, a part de les peces que són obres d'un sol moviment, es poden trobar:

- moviments aïllats d'una obra de varis moviments: les obertures d'òpera, les peces de Haydn, Vento, algunes de Pleyel, Boccherini, Davaux i Baguer.
- dos moviments, d'una obra de més moviments, escrits sota el mateix nombre de peça: alguna de Pleyel.
- els diferents moviments d'una obra escrits correlativament: la major part de les peces de Pleyel, especialment els quartets, les de Davaux i alguna de les simfonies de Baguer.
- els diferents moviments d'una obra no escrits correlativament: una de les simfonies de Baguer i algunes obres de Pleyel i Haydn.

Només ens trobarem amb un cas en què una obra de varis moviments està escrita sota el mateix número de peça: la Simfonia núm. 9 de Baguer (peça 64).

Tal com s'ha indicat anteriorment, hi ha un full solt (Figura 10), a part, plegat⁶⁰ entre la portada i el primer full de guarda, que no sembla tenir cap relació amb la resta de música del manuscrit, ni per la música que s'hi troba escrita, ni per la grafia del pauta, la notació o el text, ni pel que ens indica la marca d'aigua del paper. És una peça vocal, sense títol, amb text francès, escrita en clau de do en 3a, que porta el seu acompanyament xifrat a sota, escrit en clau de fa en 4a. El text diu:

Dans ces prés fleuris, Qu'arrose la Seine, Cherchez qui vous meine , Mes cheres brebis: bis: j'ay fais pour vous rendre, Le destin plus doux, ce/ qu'on peut attendre, D'une amitié tendre, mais son long couroux, Détruit empoisone, tous mes soins pour vous, Et vous abandonne, aux fureurs des Loups, j'ay Loups.

Són els tretze primers versos de la primera de 4 estrofes que té el poema titulat *Allégorie* i datat el 1689⁶¹ de Madame Antoinette Deshoulières (1638-1694)⁶². Un poema que apareix en varies publicacions fins a mitjans del segle XIX, incloses publicacions fetes a Espanya.

⁶⁰ Actualment es troba plegat per la meitat, però els sécs que té indiquen que en altre temps havia estat plegat ocupant 1/8 part de la mida que té desplegat.

⁶¹ Núm. 167 de *The Oxford book of French Verse* (1920) (Maupassant, 2008: 130) i el més cèlebre poema de l'autora, que dedicà als seus fills (Rabutin-Chantal, 1868: 273).

⁶² Poetessa francesa que va esdevenir la primera dona membre de l'acadèmia francesa, l'Académie d'Arles, el 1689. Autora de *Poésies* (1688) (Maupassant, 2008: 130). Segons Díez (1844), fou admirada pels seus contemporanis, citada per Voltaire i anomenada "la desena musa" i "la Calíope francesa". De tot el que va escriure, el poema *Allégorie* es troba citat en quasi totes les obres didàctiques escrites amb posterioritat a França. Fins i tot en llibres de gramàtica francesa publicats en d'altres països (Surault: 1835: 292).

Al *versus*, escrit a llapis amb grafia moderna, hi diu: *Madrigal per piano (Primera meitat segle XVIII)*

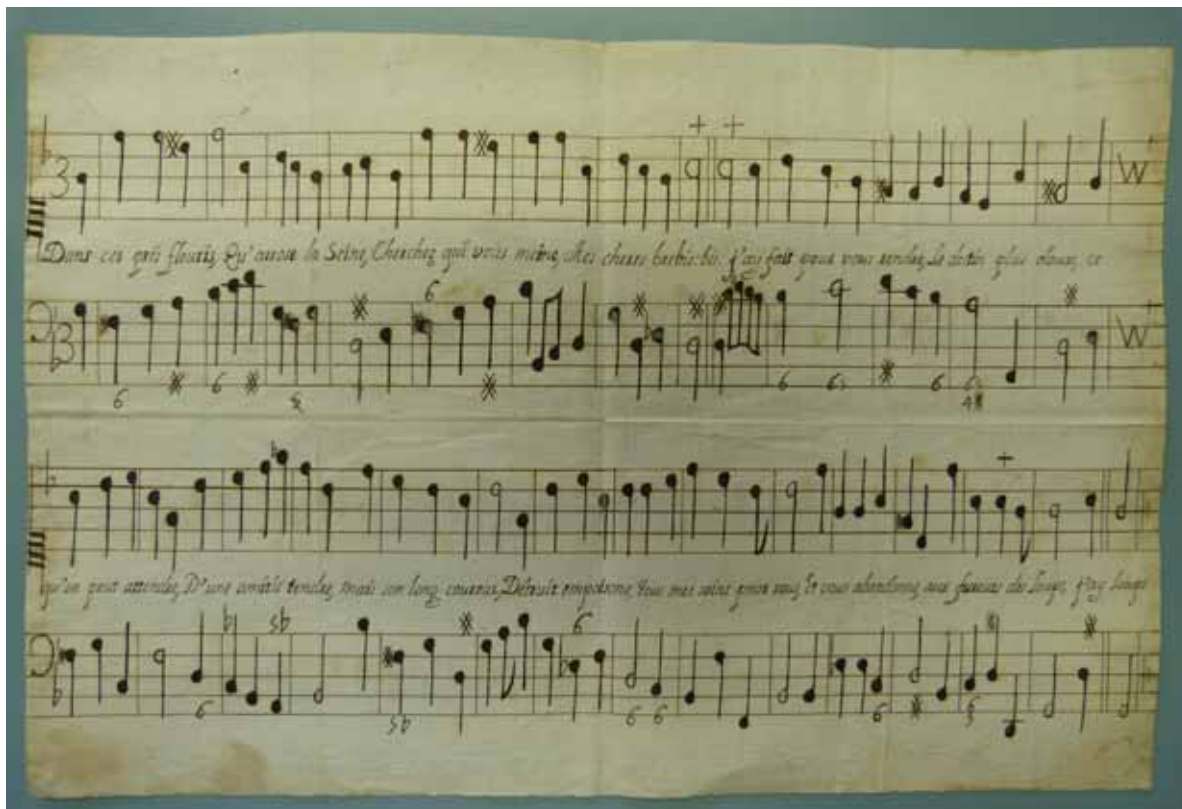


Figura 10. Primers versos musicats del poema *Allegórie* (1689) de Madame Antoinette Deshoulières (1638-1694)

2.3.6 Gravats

Una de les característiques d'aquest manuscrit musical és que s'ha decorat amb dibuixos i gravats de cronologia variada que podria anar des de finals del segle XVIII a la segona meitat del segle XIX i utilitzant diferents tècniques artístiques que inclouen la calcografia, la litografia i la xilografia. La major part es troben en els fulls de guarda anteriors i posteriors, així com en les parts internes de la portada i contraportada. Però també hi ha un gravat que il·lustra una de les peces musicals, *La batalla de Marengo* (peça 20) i es troba inserit i plegat entre les pàgines musicals. A part d'aquest, que era un gravat que es podia comprar per si sol, la resta semblen arrencats i retallats del llibre o revista on es s'haurien publicat. Això és un dels problemes principals per a datar-los, identificar-ne l'autoria, la procedència i el context, alhora que la cola usada per a enganxar-los a una altra superfície els acaba malmetent amb el temps i fins i tot en pot alterar els colors, tal com escriu Joan-Maria Bragulat (2010: 21). Segurament, aquest interès per decorar amb gravats el manuscrit, ve precedit per l'auge que l'art del gravat havia adquirit a Espanya des de mitjans del segle XVIII, segons explica Antonio Gallego (1978: 7-8):

Hay un ambiente, una afición coleccionista, un mercado fácilmente detectable en los anuncios de estampas en la Gaceta de Madrid y en la calidad de los libros e impresos, incluso de los religiosos y litúrgicos. (...) y rara es la imagen de devoción, el tipo curioso o el acontecimiento que no tiene su estampa.

2.3.6.1 Temàtica musical

Tots els gravats d'aquesta temàtica presenten el tret comú d'haver estat adornats amb pa d'or. En la majoria dels casos per a fer-los un marc i en un, com a fons del gravat. Aquesta temàtica es centra en 2 tipologies bàsiques: la representació de Santa Cecília, patrona de la música, i la representació d'escenes musicals a l'entorn de la pràctica interpretativa domèstica de les classes benestants.

2.3.6.1.1 Santa Cecília

La representació d'aquesta santa, patrona de la música, apareix en 3 gravats de tècniques, cronologia i procedència diferents. Podrien ser extrets de qualsevol publicació de l'època. Una ullada al fons de goigs de Santa Cecília de la Biblioteca del Seminari de Barcelona (carpeta 8.3), no va produir el miracle de trobar una imatge idèntica a alguna de les del manuscrit, però sí que permet veure com tots els gravats presenten la santa de manera molt semblant, tocant un orgue o una arpa, o amb instruments al terra. El cap lleugerament inclinat mira a l'esquerra o la dreta i enlaire. Alguns apareixen pintats.

a. *Sta. Cecília*

Escena: Santa Cecília tocant un instrument de teclat.

Tècnica¹: xilografia retallada i col·locada sobre un paper de pa d'or que fa la funció de fons.

Datació:

Mides: 91 x 60 mm

Localització: full de guarda 1r



Figura 11. Sta. Cecília. Full de guarda 1r i detall del gravat

b. *S. Caecilia Virgo et M.*

Escena: Al·legoria de santa Cecília envoltada d'àngels, partitures i instruments, ocupant el lloc central un orgue. Al dintell de l'orgue es pot llegir la paraula "organo".

Tècnica: Calcografia. Retallat i enganxat al full de guarda, al voltant se li ha fet un marc amb paper de pa d'or. També s'ha col·locat un vidre semitransparent a la part frontal de l'orgue

Datació: Itàlia, finals del segle XVIII

Mides: 120 x 73 mm

Localització: full de guarda 1v



Figura 12. *S. Caecilia Virgo et M.* Full de guarda 1v i detall

c. *Ste. Cécile*

Escena: Santa Cecília en figura de mig cos, tocant una arpa.

Tècnica: litografia¹ en estampeta decorada a 3 tintes. Enganxada al full de guarda. Posteriorment se li ha fet un marc amb pa d'or.

Datació: entre 1830-40

Mides: 52 x 42 mm

Localització: full de guarda posterior 1r



Figura 13. *Ste. Cécile*. Full de guarda 1v del darrere i detall

2.3.6.1.2 Escena musical

Els dos gravats que hi ha d'aquesta temàtica, representen moments de música al teclat en un entorn civil de classe benestant o amb un personatge civil, també de classe social benestant, en entorn bucòlic.

Tot i que no hi ha estudis de les representacions musicals d'aquest tipus en pintures o gravats a Catalunya, podem agafar com a model, l'estudi realitzat per Gétreau (2009) amb imatges franceses. D'aquest estudi es desprèn com és un fet habitual pintar les dames i damisel·les de l'alta societat o les cantants professionals assegudes al piano, generalment amb una partitura oberta sobre l'instrument, de mig perfil i amb una mà recolzada sobre el teclat. L'instrument sol ser un piano de taula, emblema de la música domèstica del moment i símbol social. Un altre cas que relata és el dels compositors retratats al piano, on la posició al costat de l'instrument és semblant, però també s'hi poden trobar de peu dret. En tot cas, la imatge femenina és la que retrata el músic *amateur* (excepte el cas de dones cantants), a qui anava destinada la música de tecla que es publicava, i la imatge masculina retrata el músic professional.

Per tant, podem fer la hipòtesi que en la primera escena es retrata una noia de família benestant al teclat, i en la segona escena, el que es troba al piano és un músic professional, segurament en el decurs d'una vetllada musical en un saló de l'alta societat. De fet, en aquesta segona escena, sota la imatge de l'interpret hi apareix el nom del compositor Rossini, com si volgués identificar la persona que està tocant.

a. Noia tocant un instrument de teclat

Escena: Noia tocant un instrument de teclat (clave, clavicordi o piano de taula). L'escena s'emmarca en un entorn exterior amb vegetació.

Tècnica: xilografia [?] El gravat s'ha retallat d'alguna publicació impresa, ja que s'intueix el text a la part posterior. Emmarcat amb pa d'or.

Datació:

Mides: 49 x 51 mm



Figura 14. Noia tocant un instrument de teclat. Full de guarda 2r i detall

b. Escena musical en un saló benestant

Escena: L'escena es desenvolupa en el que sembla el saló d'una casa benestant. El personatge que es troba assegut a l'instrument de tecla, que podria ser un piano de taula, té escrit el nom "Rosini" a sota, com si el volgués identificar.

Tècnica: Xilografia pintada a la trepa. Emmarcat amb pa d'or.

Datació:

Mides: 197 x 148 mm

Localització: full de guarda 2v inici

Text: El gravat incorpora un poema manuscrit titulat "Música". Escrit per una mà i resseguit amb pa d'or per una altra mà. Sembla posar en boca de Rossini¹ les següents paraules:

*"Si antes era Cimarosa/ el musico superior,/ Yo logré que sea mayor/ Mi fama y mas asombrosa/
De la ciencia Melodiosa. /A la cima llegué yá/ Y muy difícil será/ Que otro me llegue á vencér/
Aunque el humano saber/ Solo Dios limitará."*



Figura 15. Escena musical en saló benestant. Full de guarda 2v i detalls

Resulta significatiu que s'hagi inserit un poema en el gravat que elogia la música de Rossini en detriment de la de Cimarosa, si tenim en compte que al manuscrit hi ha dues peces d'aquest compositor i cap de Rossini. Potser aquest seria un altre element que provaria que la decoració del manuscrit és posterior a la còpia i feta per algú altre. Ester-Sala i Vilar (1992b) expliquen com Rossini és un dels compositors més habituals en les produccions operístiques catalanes. A partir de l'estudi de Virella i Cassañes (1888), sabem que des de la temporada musical de 1815-16, la primera en què el Teatre Principal de Barcelona (Teatre de la Santa Creu) torna a obrir les seves portes després de la Guerra del Francès, les representacions d'òperes de Rossini seran quasi constants i se n'estrenen fins el 1842. Per tant, és evident que el manuscrit és copiat abans de l'estrena de la primera òpera de Rossini a Barcelona. L'estudi d'Ester-Sala i Vilar també destaca la profusió de còpies de música de Rossini per tota la geografia catalana, superant inclús a Haydn i Pleyel pel que fa al nombre d'arxius als qual és present. Són materials manuscrits i impresos que es podrien situar entre 1820 i 1850, una datació que també podríem afirmar que seria coherent amb la de la decoració del manuscrit.

L'escena també recorda la pintura que es pot veure a l'armari policromat de principis del segle XVIII del menjador de Can Papiol a Vilanova i la Geltrú⁶³, on es poden veure dues escenes: una parella benestant ballant en un saló noble, acompanyada de músics i sobre un terra enrajolat molt semblant, i una altra on es veuen uns comensals, en un àpat acompanyat també de músics. Aquesta sessió de música de cambra amenitzant un àpat és una de les poques representacions de músics catalans al segle XVIII.

⁶³ Actualment, Museu Romàntic Can Papiol de Vilanova i la Geltrú.

2.3.6.2 *Altres temàtiques*

2.3.6.2.1 Escut de Carles III

Descripció! Escut de Carles III sense policromar. S'identifica perquè Carles III va afegir a l'escut d'armes de la Corona, els blasons de Parma i Florència, variant la col·locació dels existents. Així doncs, la primera divisió de les tres que formen l'escut, és a dir, la superior, està formada per tres quaters que representen Aragó, Sicília, Àustria i Borgonya moderna (Comtat d'Artois); la segona divisió només té dos quaters, el de Parma i Florència, que deixen lloc a l'escudet; en la tercera divisió, és a dir, la inferior, té quatre quaters, dos de naturals i dos tancats en estat en punta i que correlativament corresponen a Gorgonya antiga, Flandes, Tirol i Bravante. L'escudet, també quarterat, té la disposició següent: primer i quart quaters representen Castilla; el segon i tercer, León; entat en punta, el Reino de Granada. Sobre aquest escudet, un altre de més petit amb tres flors de lis. Superposada a l'escut, la corona reial folrada de vellut i, rodejant-lo, els collars de les ordes del Toyson d'or (format per anelles que representen una lletra B antiga, i enmig de cada dues, una anella amb una pedra preciosa de la qual surten unes flames de foc) i de Carles III (format per 4 anelles distingides: un castell, un lleó, un trofeu de banderes amb un casc al centre i un cercle format per una palma i una branca de lorer que tanca el nombre 3 en xifres romanes). De darrere l'escut en surten 10 banderes. Davant l'escut es poden veure els diferents trofeus de les seccions de l'exèrcit: àncora (Marina), canó (Artilleria), quadrant, compàs i escaire. Darrere les banderes i l'escut, les dues columnes d'Hèrcules amb la divisa "Nec plus ultra".

Tècnica: Calcografia

Datació: Segle XVIII?

Mides: 77 x 83 mm

Localització: full de guarda 1r



figura 16. Full de guarda 1r i detall de l'escut de Carles III

L'escut de Carlos III fou utilitzat sense modificacions per Carlos IV i Fernando VII. Durant l'ocupació francesa es modifica i es torna a recuperar posteriorment (García-Mercadal; García-Loyorri, 1995: 360-364). Serà utilitzat fins al regnat d'Isabel II.

2.3.6.2.2 Batalla de Marengo-Mort de Desaix

Escena: Mort del general Desaix durant la Batalla de Marengo (14-06-1800). A la meitat central es pot veure Napoleó mirant com s'emporten el general mort, envoltats per la cavalleria i un mameluc¹. En la part superior del gravat, encara es veu com al batalla continua amb la infanteria.

Il·lustrador: [Jean-Baptiste Thiébauld (1809-1839)]

Tècnica: Xilografia acolorida a plantilla. Per adaptar-lo a les mides del manuscrit, s'ha retallat el text que relata la batalla (que es troba enganxat a la part del darrere) i el títol, enganxat a la part superior del gravat. A la part del darrere s'hi ha escrit "Batalla de Maréngo" a tinta, manuscrit.

Datació: Fabrique de Dembour, Metz (França), [1834-1835].

Planxa: N. 18

Mides: Com que el gravat sencer ha estat retallat, és difícil donar les mides senceres, de manera que les mides que s'ofereixen són les que defineixen els límits de l'escena: 30,4 cm x 54,8 cm.

Localització: Inscrit entre les pàg. 48-49

Text imprès: Relat de la batalla que en el gravat original es trobaria a la part inferior, però que s'ha retallat i enganxat al darrere per a fer coincidir la mida del gravat amb la del full pautat. Diu:

L'arrivée imprévue de l'armée française, qui venait de franchir les Alpes et de descendre, avec une ardeur formidable, des hauteurs impraticables du Saint-Bernard, avait répandu la terreur dans les troupes autrichiennes, bine qu'elles fussent deux fois plus nombreuses que ne l'étaient nos bataillons peu aguerris. Le général autrichien Mélas se réveille de son apathie: il croyait impossible aux Français de venir l'attaquer Gantoné dans le Piémont, il s aperçoit que les communications avec Mantoue vont lui être fermées; il voit la nécessité de concentrer ses forces, et c'est sous Alendrie qu'il a fixé le point de leur réunion. Ses troupes rassemblées il cache soigneusement le dessein qu'il a formé de se faire jour à travers l'armée française. Loremier consul devine qu'il projette de livrer bataille. Il donne ordre e reconnaître le village de Marengo, qu'il trouve faiblement occupé, et dont il s'empare. Deux avait rejoint l'armée: Napoléon lui donne le commandement de deux divisions et le charge d'aller prendre une position éloignée pour prévenir toute attaque sur la gauche. Ce fort détachement affaiblit la masse de ses forces. Mélas avait fait les plus prudentes dispositions; il fut d'abord vainqueur dans cette matinée du 14 juin 1800, qui devait décider pour long temps des destinées de l'Europe. La ligne autrichienne, d'une prodigieuse étendue, fit rétrograder les Français d'une manière frayante. Les grenadiers à pied de la garde consulaire se formèrent en bataillon carré, et opposèrent cette résistance que leur chef comparait ensuite à celle d'un mur de granit. Napoléon avait envoyé ordre au général Desaix de revenir avec ses deux divisions. Ce général est précédé par quinze pièces de canon qu'il ne fait démasquer que lorsqu'il touche aux rangs ennemis. Elles y font un carnage horrible. La colonne de grenadiers autrichiens s'arrête étonnée. L'intrepide 9e légère aborde alors les Autrichiens avec impétuosité; le reste de la division s'ébranle, la mêlée devient agressive. Beaucoup de braves succombent, et l'intrepide et généreux Desaix est du nombre. "Allez dire au premier consul dit-il d'une voix presque éteinte, que je meurs avec le regret de n'avoir pas assez fait pour la république." Ses soldats désespérés de sa mort ne songent plus qu'à le venger. Le feu devient terrible; les grenadiers autrichiens reculent Napoléon profite de leur ébranlement, et ordonne au général Kellermann de prendre, à la tête d'un corps de cavalerie, ces mêmes grenadiers en flanc. Ce général s'avance au grand galop avec une brigade de cavalerie, et pénètre par les intervalles des Pelotons ennemis, et ceux-ci sont bientôt réduits à mettre bas les armes. Un succès aussi brillant devint le signal d'une [espace] générale, à la suite de laquelle toute l'armée autrichienne fut repoussée au delà de la plaine où tant de sang avait déjà coulé. / FABRIQUE DE DEMBOUR, A METZ. (N. 18.)

Text manuscrit: Escrit al marge esquerre del gravat, reproduïx les acotacions que també s'anoten al llarg de la partitura musical i que serien llegides en veu alta durant la seva interpretació. La data de la batalla s'ha escrit en llengua catalana i és quasi l'únic exemple en tot el manuscrit de l'ús d'aquesta llengua. Diu:

Batalla de Margeno. / 14 Juny Any 1800. / Marcha Maestoso. / [Ratllat:] octava alta. / Ordenes. / Cañon. / Llamada de trompeta. / Ataque. Vivo. / Fuego volante. / Cañonazos. / El Enemigo recibe refuerzo. / Los Franceses son rebatidos, asta San Julián. / El primer Consul detiene este movimiento de retirada. / El cuerpo que manda el General Desaix carga al Enemigo a la Bayoneta. / El General Desaix es herido mortalmente. / Las tropas que mandaba el General Desaix, ardientes de ver su muerte, se precipitan con furor, sobre la primera línea enemiga. / Kellerman al frente de la Caballeria francesa carga al Enemigo. / Galope de los Caballos. / Sablazos. / El Enemigo está obligado a tomar la huida. / quexas de los heridos. / Trompetas anunciando la victoria. / Aire despues de la Victoria. / Aire segun la gente Egipcia.

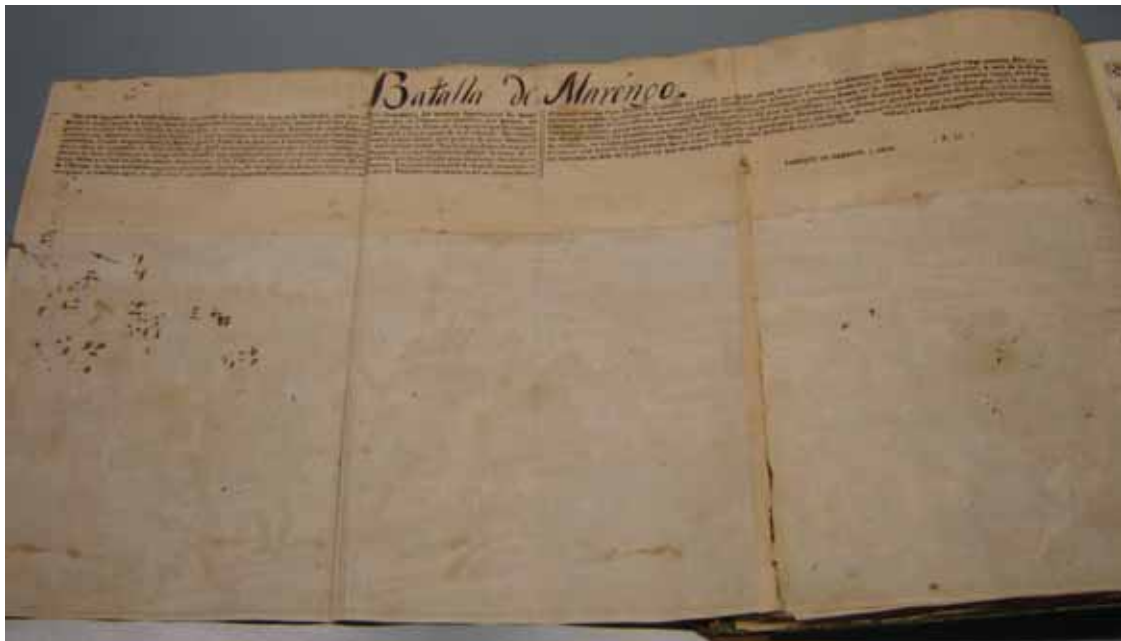


Figura 17. *Bataille de Marengo-Mort de Desaix*, gravat de [J. B. Thiébault (1809-1839). Il·lustració (davant) i text relatant la batalla (darrere)



Figura 18. *Bataille de Marengo-Mort de Desaix*, gravat de [J. B. Thiébault (1809-1839)], plegat en forma de tríptic i detall de les acotacions que també recull la partitura de la batalla.

2.4 Marques d'aigua i tipologia del paper

2.4.1 Limitacions a l'estudi de les marques d'aigua i la tipologia del paper

Cal tenir en compte que l'objecte d'estudi d'aquest capítol conté algunes limitacions. En primer lloc, les derivades de no poder desfer l'enquadració, de manera que la identificació foli a foli es va haver de fer a contrallum i es va limitar l'ús de la taula de llum ultraviolada al calc dels dibuixos⁶⁴ i a algunes fotografies d'exemple per intentar limitar els riscos de danyar el manuscrit al mínim. En segon lloc, el fet de no disposar *in situ* d'un especialista en l'estudi del paper, ja que el manuscrit no pot sortir de la biblioteca, i haver de limitar les observacions i les posteriors

⁶⁴ Agraeixo el calcat dels dibuixos a David Fortino, dibuixant i amic.

descripcions als coneixements previs adquirits a partir de l'estudi de bibliografia especialitzada i la pròpia experiència en l'observació directa de fonts en d'altres arxius. En tercer lloc, les limitacions de la bibliografia existent, especialment pel que fa a marques d'aigua, que fan molt difícil la identificació exacta d'una marca. Per tant, en alguns casos, les dades que es poden donar no es poden considerar definitives, sinó més aviat una aportació més a l'estudi d'aquest àmbit que pot servir per a futures investigacions, tan important en la musicologia per ser encara molt incipient en general i sobretot a casa nostra, com senyala Ezquerro (2000:20).

Malgrat tot, considero necessari el seu estudi en tant que poden servir com a mitjà per a provar i confirmar aspectes relacionats amb la datació del manuscrit i la seva localització en diversos moments. Com diria Jan La Rue (1961:125-126), *watermarks operate admirably as a means of testing and confirm (...)* *In many instances, they may not offer direct proof, but rather a chain of reasoning culminating in a form of proof.*

Ezquerro (2000: 25) també assenyala la importància de poder determinar, a part de l'origen del paper, la zona de difusió i l'àrea d'influència de determinades fàbriques, així com el temps en què estigueren en ús i saber la ruta comercial que podia seguir un determinat paper. Aquí també ens trobarem amb la limitació dels estudis actuals sobre paper, que almenys en les marques que s'han pogut identificar en aquest manuscrit, no ofereixen dades sobre aquest aspecte. Els dos papers que s'han pogut identificar amb més precisió (Escut de Girona i Jacinto Vilardell), són de la zona de les conques del Ter i el Terri⁶⁵. Sabem que aquesta zona no va ser la més important en fabricació de paper i el seu comerç fins que no va ser pionera amb la fabricació de paper continu a partir del 1843⁶⁶, i fins i tot en el paper de Jacinto Vilardell, datat pels volts d'aquesta data i encara fins a dues dècades més tard, sabem que continuava fabricant paper tradicional (Sala, 2004: 48). I si tenim en compte la data de còpia del manuscrit i l'entorn de guerra, també cal saber que la indústria paperera pateix una regressió. Per tant, es podria deduir que l'àrea d'influència podria ser poc àmplia, però costa saber de quin abast concret estariem parlant.

⁶⁵ La làmina que il·lustra la pàgina 51 de l'article de Sala (2004) permet veure les fàbriques de les conques del Ter i el Fluvià.

⁶⁶ Clara, 1982; Hidalgo, 1995; Sala, 2004.

2.4.2 Catalogació de les marques d'aigua

La catalogació es fa a partir de les dades següents:

1. Mida de la filigrana: en mil límetres, primer l'alçada i després l'amplada.
2. Corondells: línies verticals, paral·leles al llong, es mesura en mil límetres la separació entre aquests corondells.
3. Origen: lloc de fabricació del paper que conté la marca. Més o menys aproximant segons les fonts consultades. En alguns casos, les fonts presenten més d'una localització per a marques similars, i s'noten de menys a més concreció geogràfica.
4. Datació: data de fabricació del paper, normalment aproximada i amb algunes variants segons les fonts. Cal tenir en compte que les datacions sempre provenen de marques que s'han pogut datar per diversos factors, però que un mateix molí paperer pot estar utilitzant la mateixa marca amb o sense variacions durant un temps indeterminat. Per tant, les datacions sempre cal llegir-les amb aquesta perspectiva. No obstant, com que el manuscrit està datat i hi ha estudis que afirmen que el temps entre la fabricació d'un paper i la seva utilització seria de 3 anys en general a 5 anys en música (La Rue, 1960: 127), s'ha tingut en compte aquesta hipòtesi alhora d'aproximar la datació. Per tant, en els papers que conformen el manuscrit i sense tenir en compte els folis solts, es pot dir que serien papers fabricats entre 1808-1813. Entre parèntesi s'afegeix la referència bibliogràfica de les datacions de marques similars.
5. Localització dins el manuscrit: foli o pàgines en què es troba una mateixa marca d'aigua. En el cas del cos del manuscrit, com que està paginat i no pas foliat, s'ha decidit conservar aquesta numeració. Per simplificar-ho, no obstant, no s'han posat els dos números de pàgina que formen un foli, sinó només el primer, és a dir, el que vindria a ser el *rectus* del foli. Entre parèntesi, la referència bibliogràfica.
6. Imatge: en dibuix i en fotografia amb llum ultraviolada la primera imatge, en cada cas, recull tot el foli, de manera que es pot apreciar la localització de la marca dins el full i també la seva proporció respecte la pàgina. La segona imatge mostra el detall de la marca. Aquesta presentació es troba duplicada en el cas que hi hagi marca i contramarca. El calc es va fer seguint les recomanacions de varis autors⁶⁷: la còpia directa sobre paper vegetal en una taula de llum ultraviolada, primer a llapis i posteriorment passat a tinta.

⁶⁷ Díaz De Miranda; Guerrero Montero, 2003; La Rue, 1961.

2.4.2.1 Creu grega⁶⁸

<p>Mides filigrana: 51 x 51 mm</p>	<p>Corondells: Separació de 50 i 125 mm</p>
<p>Origen: [França?]</p> <p>Origen marques similars: Itàlia (BRIQUET, 1923) Centre i nord d'Itàlia (PICCARD, 1981: 12, 21) Nàpols (VALLS i SUBIRÀ, 1970/I:384)</p>	<p>Datació: [Primera meitat del segle XVIII?]</p> <p>Datació marques similars: 1300-1501 (BRIQUET, 1923) 1294-1410 (PICCARD, 1981: 21) Segle XIV (VALLS i SUBIRÀ, 1970) 1293 (<i>Monumenta chartae...</i> Vol. III) 1294-1315 (<i>Monumenta chartae...</i> Vol. XV)</p>
<p>Localització dins el manuscrit: Full solt i plegat entre la portada i el primer full de guarda</p>	

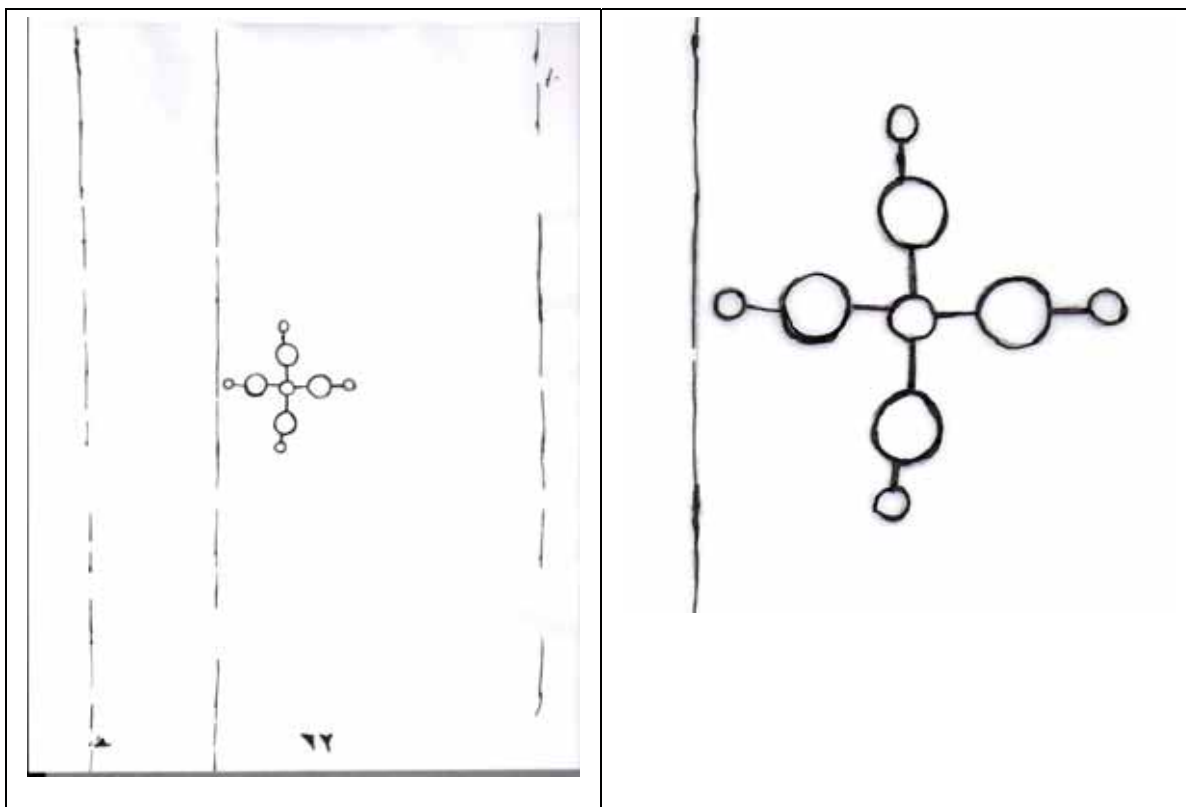


Figura 19. Creu grega (filigrana). Calc. Full solt i detall

⁶⁸ Creu que es caracteritza pel fet de tenir tots els braços iguals (Zapella, 1998: 137).

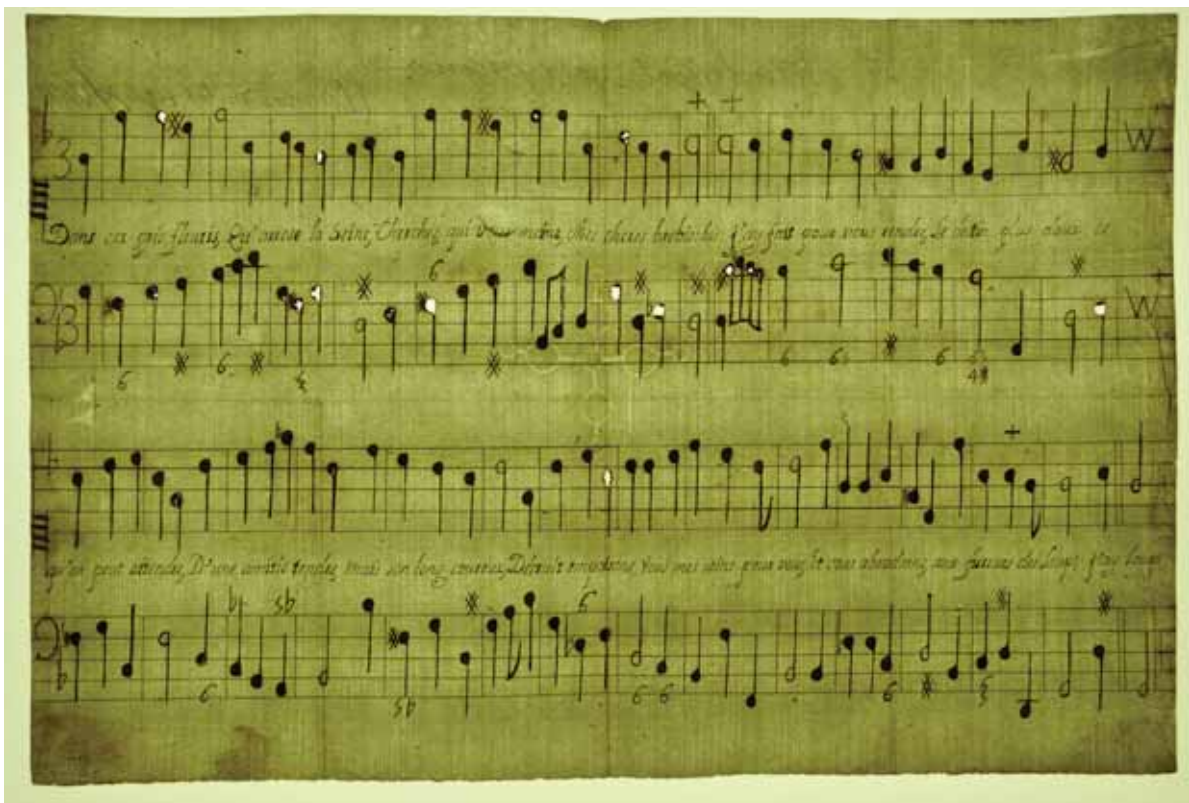


Figura 20. Creu grega (filigrana). Fotografia amb taula de llum. Full solt i detall

El foli on es troba aquesta marca s'ha utilitzat per escriure la música en format apaïsat (21 x 31,5 cm) tot i que la direcció dels corondells indica la posició vertical del foli.

En aquest cas, totes les marques similars que he pogut localitzar⁶⁹, són marques italianes i molt més antigues del que seria la data probable de la música que porta escrita. Tenint en compte que el text vocal és d'un poema de finals del segle XVII, i que la música seria escrita molt probablement entre aquesta data i primera meitat del segle XVIII, segons la notació musical, s'ha de pensar que, o bé es va utilitzar un paper fabricat amb molta antelació o que aquesta marca es va continuar utilitzant molt més enllà del que s'ha pogut constatar amb els estudis fets fins a l'actualitat i als quals he pogut tenir accés. Tenint en compte que la música d'aquest foli porta text francès i que la grafia faria pensar en un copista francès⁷⁰, també s'ha comprovat la bibliografia existent referent a filigranes franceses dels segles XVII i XVIII, sense trobar-hi, malauradament, cap correspondència (Gaudriault, 1995).

Tant si es tenen en compte les estimacions de Briquet (1923) que afirmen que un mateix motlle es podia utilitzar durant almenys 30 anys, com les de Sánchez Real (1972) que comenta com s'ha provat la utilització de paper fabricat entre 15 i 20 anys enrere si s'utilitza per algun escrit poc important (un esborrany, una nota...), com les de Jan La Rue (1960: 127), que qüestiona aquesta interval de temps particularment pels segles XVII i XVIII i que estima en un màxim de 3 anys pels estudis realitzats, la conclusió seria que segurament hi hauria un fabricant de paper de la primera meitat del XVIII que utilitzaria aquesta marca. I el fet que el braç inferior de la creu estigui lleugerament inclinat, indica que és un motlle que fa cert temps que s'utilitza i que ha anat patint aquesta deformació, una característica que ens ajudaria a datar-lo amb més precisió si ja sabéssim el nom del fabricant (La Rue, 1960: 128).

D'altra banda, resulta paradoxal veure com s'utilitza una forma relativament senzilla, que d'entrada indicaria una època anterior. Si tenim en compte les observacions de La Rue segons les quals les marques es van fent més grans i més elaborades a partir del segle XVIII (La Rue, 1960: 127), aquesta creu grega es diferencia de les recollides per Valls (1970) només en el fet d'afegir un cercle més al centre de cada braç. Per tant, sí que podem considerar que és una forma més elaborada, però continua essent una forma molt senzilla si la comparem amb les filigranes usuals dels segles XVII i XVIII. Però es fa difícil pensar que un paper hagi restat en blanc tant de temps i s'hagi utilitzat al cap de tants anys.

⁶⁹ Valls, 1970/Ii: 206-207; Briquet, 1923: 315 (I Figures 5396-5418); Piccard, 981: 21, 62-64; Zapella, 1998; *Monumenta Chartae...* Vol. III i XV.

⁷⁰ Agracixo aquesta observació al dr. Francès Cortès i Mir.

2.4.2.2 Jacinto Vilardell

Mides filigrana: 14 x 66 mm (“Jacinto”) 14 x 83 mm (“Vilardell”)	Corondells: No en té
Origen: Cornellà de Terri (Banyoles) (TORRAS BARRIUSO, 1993)	Datació: 1813-1862
Localització dins el manuscrit: Folis 5 i 6 de l'índex, solts	

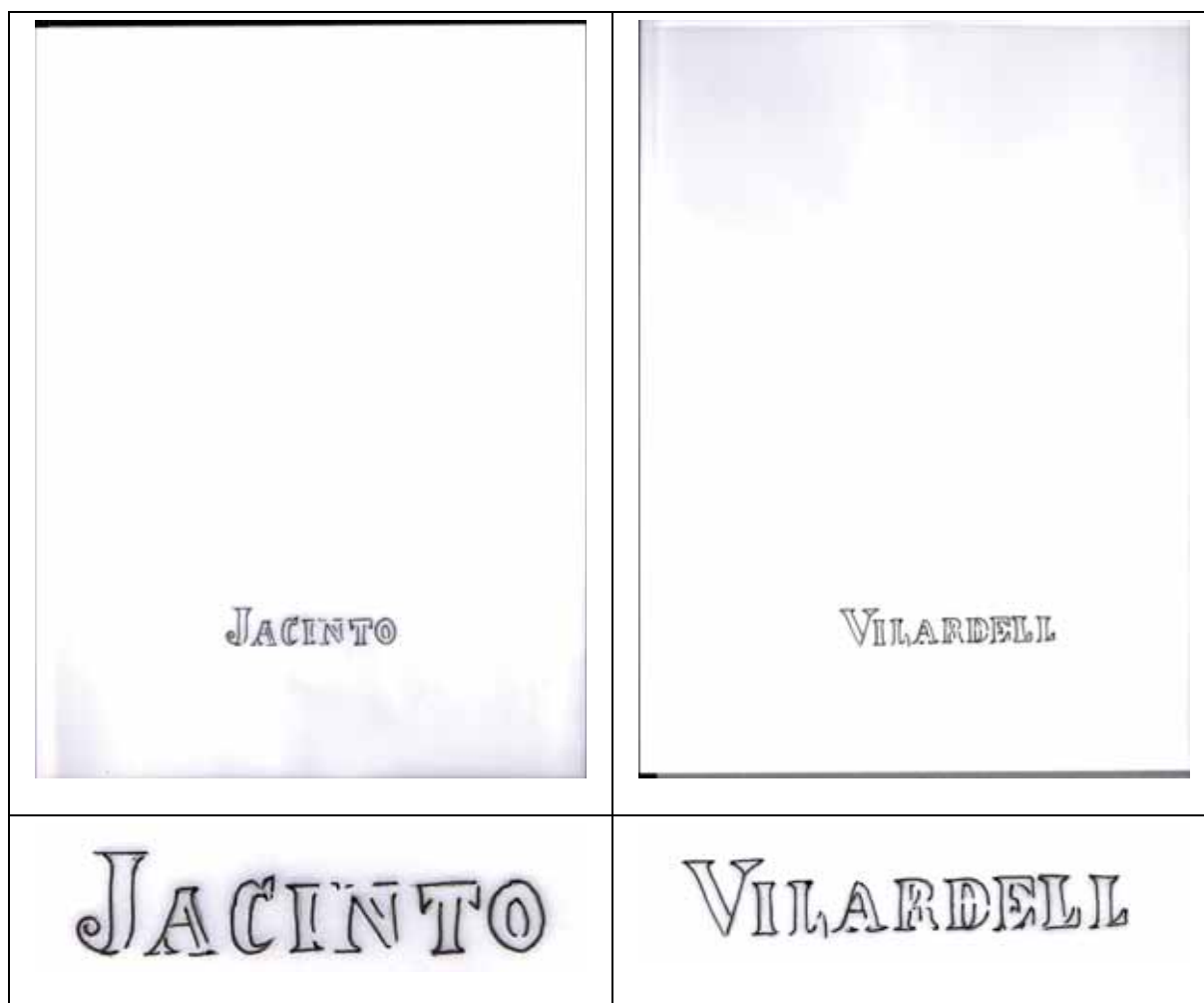


Figura 21. Jacinto Vilardell (filigrana). Calc. Folis 5 i 6 índex (full solt) i detalls



Figura 22. Figura 23. Jacinto Vilardell (filigrana). Fotografia amb taula de llum. Folis 5 i 6 índex (full solt) i detalls

El bifoli sencer on es troba la marca mesura 29,6 x 40,8 cm i cada part del nom es trobaria en un dels folis que el formen, és a dir, en els quadrants inferiors del bifoli desplegat.

Valls (1970: 338) identifica a Francisco⁷¹ i Josep Vilardell, que tenen molí paperer a la zona d'Anoia (Capellades) i que fabriquen paper de bona qualitat i datat a partir de 1800⁷². Però qui identifica un Jacinto Vilardell paperer és Torras (1993), qui remet a la *Guía fabril e industrial de España* de 1862 on es cita la fàbrica de paper comú de Jacinto Vilardell, que sembla que estaria situada a Cornellà de Terri (Girona). I també es troba a la *Exposición pública de productos de la Industria Española* (1844: 22, 45, 68), on apareix a la llista d'expositors i que el situa a Banyoles com a fabricant de teles i fils, de manera que podria ser el mateix empresari. De fet, en el cens

⁷¹ Bofarull (1900: XI) descriu la marca de Francisco Vilardell com un escut de tres estrelles coronat i el nom sota l'escut.

⁷² Valls (1970, II: 156), núm. 1069-1072. Sánchez (1973) parla d'una filigrana de Francisco Vilardell de 1819.

de Banyoles de 1847 a la *Plaza Constitución*, hi consta, en el núm. 89 de la *Calle Gerona*, un Jacinto Vilardell, la mateixa direcció on se situa la fàbrica.

D'altra banda, he pogut localitzar papers amb la mateixa marca d'aigua a l'Arxiu Comarcal del Pla de l'Estany (ACPE). Es troba paper Jacinto Vilardell en papers utilitzats pel cens entre 1843 i 1849. En el de 1843, se n'ha utilitzat un de blavós⁷³ de 1841; el de 1844, tot i que utilitza majoritàriament paper Masmitjà, fa servir el mateix paper blavós en un dels fascicles, datat també de 1841; el de 1845 n'usa un de 1843; el de 1847, *Cuartel 2º*, utilitza paper Jacinto Vilardell [18]45⁷⁴; un altre del mateix any de la "Plaza Constitución" permet veure que és un Jacinto Vilardell però queda tallada l'última xifra de l'any, de manera que només es pot llegir 184[?]; el de 1849 "Cuartel 3º", Jacinto Vilardell 1847. En l'inventari de bagatges majors, menors i arribades o carros, de 1846, es veu el mateix paper i un 5, per tant, potser seria paper de 1845. Per tant, podem veure l'ús d'aquest paper a Banyoles almenys entre 1843 i 1849.

També en alguns documents de la Capella dels Dolors de Vic, on almenys hi ha un paper datat en la mateixa marca d'aigua el 1853⁷⁵, i en rebuts de la capella de música de la catedral de Vic⁷⁶. Un dels rebuts emès l'any 1843 és un paper on es pot veure la marca JACINTO, així com en un de 1844. També s'ha usat el mateix paper (en aquest cas lleugerament blavós) en un rebut sense datar on es pot veure la marca VILARDELL i un 39, segurament part de la marca que indica l'any de fabricació de 1839. I per últim, en un rebut de 1853, també es pot veure la filigrana VILARDELL i es veu un 52 (1852). Per tant, queda clar que el paper Jacinto Vilardell es va utilitzar a la ciutat de Vic i en l'entorn de la capella de música i la Cofraria dels Dolors entre 1839 i 1853.

Casualment, també és el paper utilitzat en un manuscrit de l'Arxiu Comarcal del Ripollès (E-RI) per a un quadern de rondós de Baguer del Fons Cavalleria⁷⁷, datat el 1838.

⁷³ El color blau del paper indica papers que s'utilitzaven per a empaquetar els feixos de paper, ja que aquest color/tipus paper allunyava les rates, segons informa Madurell (1972).

⁷⁴ Aquesta marca sol portar l'any en el que seria la meitat de la fulla matriu de paper, de manera que segons com s'ha tallat, no es pot veure sencera.

⁷⁵ E-VI: Fons 8.2 Cofraria dels Dolors/ 25 (Documents varis, segles XVII-XIX): conté un full mida quartilla "JACINTO 18..." (no es pot acabar de veure l'any exacte). El mateix lligall on hi ha aquest paper solt és "JACINTO VILARDELL". És un lligall que fa d'índex i no hi ha cap data, tot i que en el que fa de primer bifoli i els abriga a tots s'insinua "1853".

⁷⁶ E-VI: ACV 59/173 *Recibos de la Capilla de Música a favor de la Minerva*.

⁷⁷ E-RI: A26 T2 LL5-6 5.21: *Quaderno de Rondons/ del Señor/ Carlos Baguer*.

La taula següent posa en relació totes les dades recollides per veure si es pot establir alguna relació entre elles. Amb les dades que s'han pogut recollir de les mides de la marca, sembla clar que variava lleugerament en la fabricació de cada paper, o almenys en els diferents anys de fabricació. Però no sembla que hi hagi una tendència concreta en el canvi de mesura del nom que ens pugui ajudar a deduir l'any de fabricació del paper solt que es troba al manuscrit objecte d'estudi. Només es podria fer la hipòtesi que, si tenim en compte que les mides més semblants són les de la marca de 1853, potser es podria haver fabricat al voltant d'aquesta data, tot i que és arriscat afirmar-ho amb contundència. En canvi, sí que es pot veure com un mateix paper es pot utilitzar fins a 3 anys després de la seva fabricació. Aquesta prova, confirma també l'estudi mencionat per Jan La Rue (1960: 127).

Taula 5. Comparativa de les dades recollides de paper Jacinto Vilardell ordenades cronològicament

	“JACINTO”	“VILARDELL”	Any fabricació	Any d'ús
E-VI 293, f.5 i 6 de l'índex	14 x 66 mm	14 x 83 mm	?	?
E_RI, A26 T2 LL5-6 5.21			1838	
E-VI, Capella de música	_ ⁷⁸	14 x 100 mm	[18]39	?
ACPE, cens Banyoles 1843	?	?	1841	1843
E-VI, Capella de música ⁷⁹	14 x 72 mm	-	18...	1843
ACPE, cens Banyoles 1844	15 x 72 mm	15 x 98 mm	1841	1844
E-VI, Capella de música	14 x 77 mm	-	-	1844
ACPE, cens Banyoles 1845	14 x 82 mm	14 x 100 mm	1843	1845
ACPE, inventari bagatges...	?	?	[184]5	1846
ACPE, cens Banyoles 1847	15 x 75 mm	15 x 93 mm	[18]45	1847
ACPE, cens Banyoles 1847	?	?	184[?] ⁸⁰	1847
ACPE, cens Banyoles 1849	15 x 70 mm	15 x 93 mm	1847	1849
E-VI, Capella de música	-	16 x 90 mm	[18]52	1853
E-VI, Confraria dels Dolors ⁸¹	14 x 60 mm	14 x 82 mm	1853	-

⁷⁸ No hi ha les dades de les mides quan la marca no es veia completa.

⁷⁹ ACV 59/173 és el topogràfic que agrupa els rebuts de la Capella de Música.

⁸⁰ Potser aquest paper i el que només té la última xifra podrien ser el mateix que s'ha tallat precisament en aquest punt. De manera que és possible que fos de 1845. Ja es veu en un altre cas on paper d'aquest any 1845 es fa servir durant el 1847.

⁸¹ E- VI 8.2.25: “Índice// de los papers de la Congregació y de la Corona de Ntra. Sra. Dels Dolors de la ciutat de Vich”. Tot i que de mides de la filigrana és semblant al del manuscrit, al tacte no. El de 1853 té un tacte molt fi. Tots els papers del lligall són iguals. **He fet foto (no la trobo...).**

2.4.2.3 *Escut de Girona*⁸², [Agustí Domènec?]

Mides filigrana: 81 x 43 mm	Corondells: separacions entre 20 i 25 mm
Origen: Borgonya (Banyoles)	Datació: [1808-1813]
Localització dins el manuscrit: f. índex 1, 3 i 4; pàg. música 17, 25, 31, 39, 163, 171, 175, 179, 181, 183, 187, 191, 195, 199, 201, 207, 211, [216], 251, 253, 255, 259, 267, 269, 271, 275, 277, 285, 289, 291, 293, 299, 301, 303, 305, 309, 313, 317, 321, 331, 333, 335, 341, 345, 347, 355, 363, 365, 367, 371, 379, 381, 383, 389, 397, 401, 403, 405, 408, 409.	

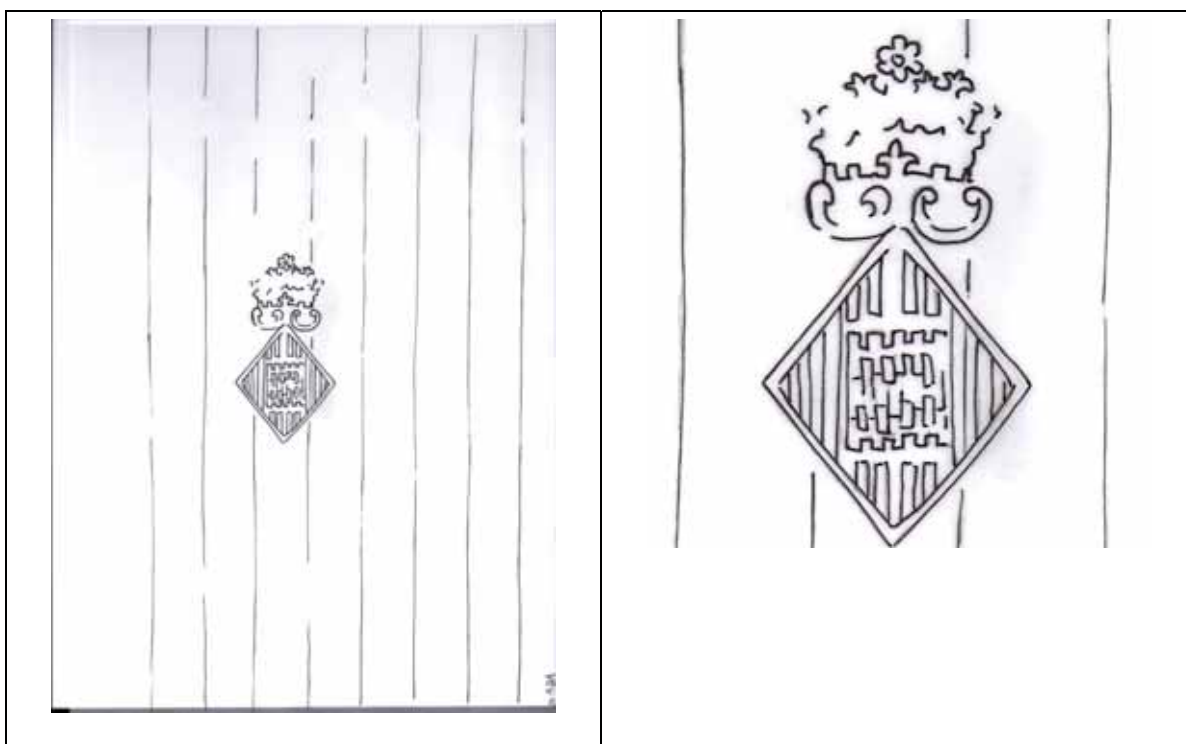


Figura 24. Escut de Girona [Agustí Domènec?] (filigrana). Calc. General i detall

⁸² L'escut de Girona dins de losange i rematat amb corona es troba per primera vegada en documents particulars gironins datats a partir de 1710 (BOFARULL, 1901: 549).

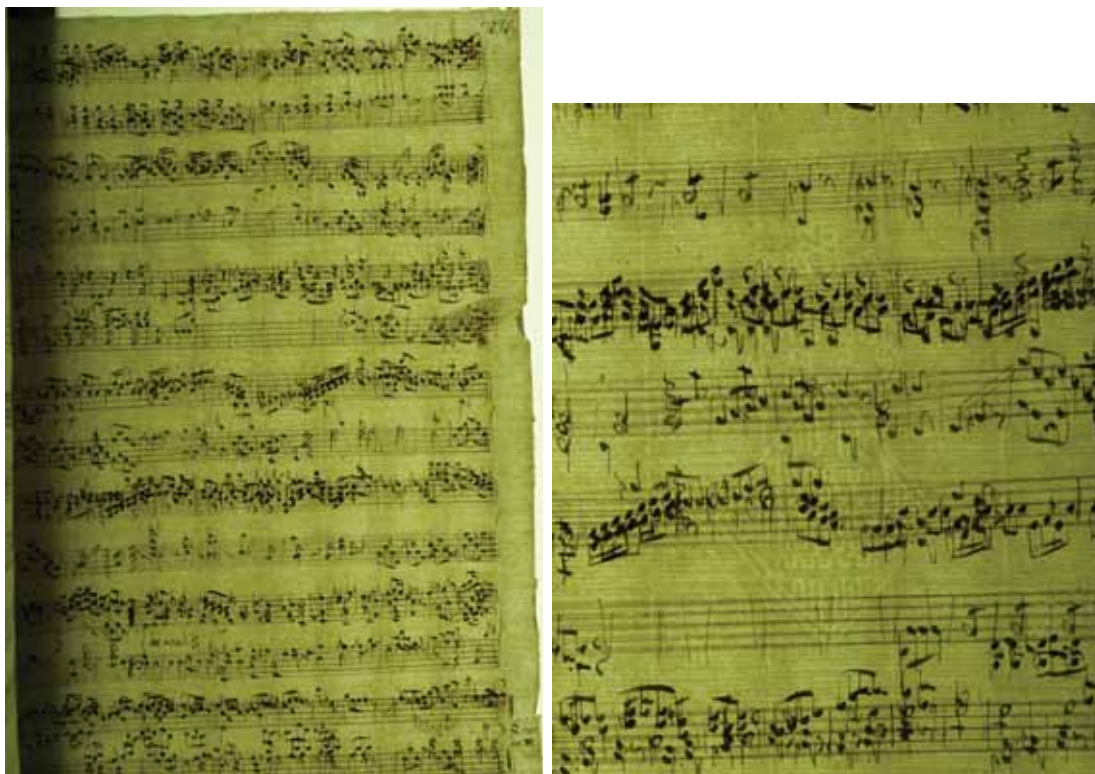


Figura 25. Figura 26. Escut de Girona [Agustí Domènec?] (filigrana). Fotografia amb taula de llum. General i detall

Una filigrana molt semblant a aquesta és identificada per Valls (1970, II: 47). Porta el número 312 i és datada el 1808. L'escut és pràcticament igual i només hi ha lleugeres diferències a la corona. Altres diferències en la corona i també de l'escut es poden veure en d'altres marques del mateix fabricant (núm. 313 i 314), datades el 1815 i el 1821. Per tant, és plausible pensar que pot tractar-se d'una variant d'aquest fabricant força propera al 1808, model amb el qual presenta més similituds.

2.4.2.4 Picardo-Escut lleons⁸³

Mides filigrana: 11 x 73 mm (“Picardo”); 117 x 84 mm (escut lleons)	Corondells: Separació entre 20 i 25 mm
Origen: [Itàlia?]	Datació: [1808-1813]
Origen marques similars: Gènova [HEADWOOD, 1950:147]	Datació marques similars: 1804-1819 [GRAVELL i MILLER, 1983:159, 160] 1825 [HEADWOOD, 1950:147]
Localització dins el manuscrit: “Picardo”: pàg. 1, 5, 9, 51, 59, 63, 67, 69, 75; Escut lleons: pàg. 3, 7, 11, 49, 53, 55, 57, 61, 65, 73.	

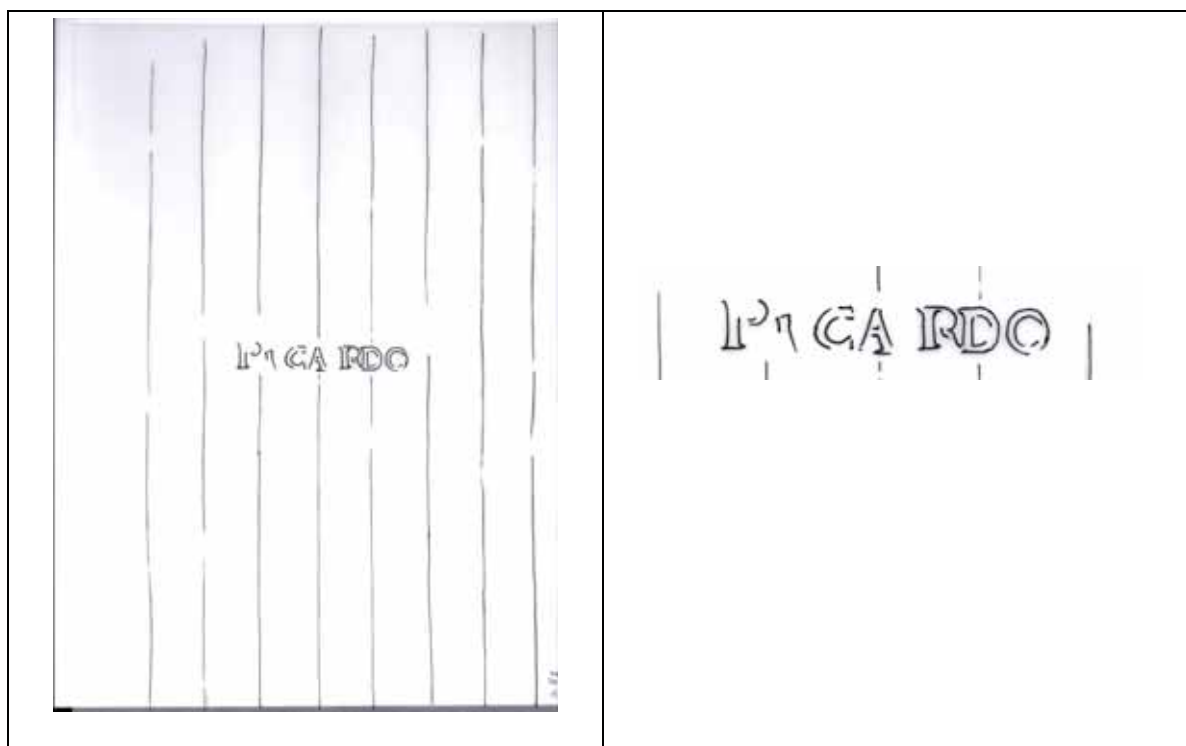


Figura 27. Picardo (filigrana). Calc general i detall

⁸³ Per simplificar el nom, s’ha optat per citar l’animal que surt a l’esquerra de l’escut, tot i que segons els dibuixos que he pogut observar a Bofarull (1910), l’animal de la dreta podria ser un llop. L’animal del centre sembla ser-ne un tercer, però no es prou clar per a identificar-lo.



Figura 28 Picardo (filigrana). Fotografia amb taula de llum. General i detall

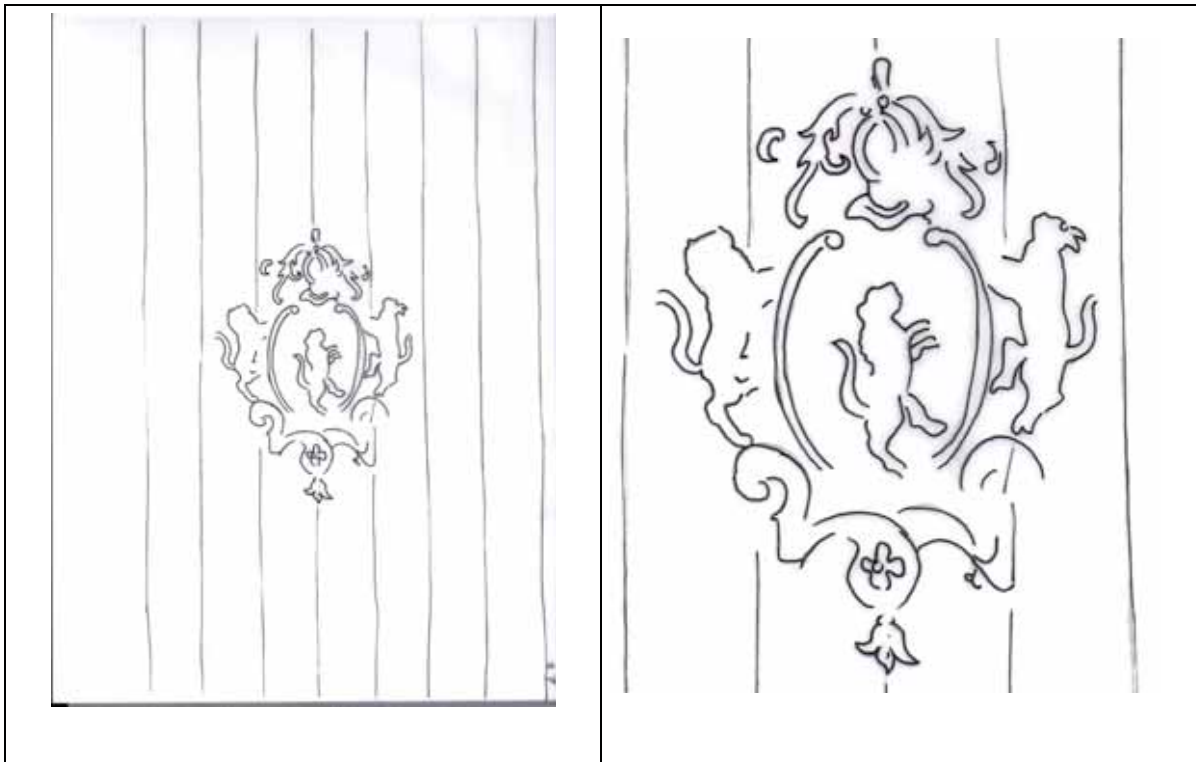


Figura 29. Escut lleons (filigrana). Calc general i detall



Figura 30. Escut lleons (filigrana). Fotografia amb taula de llum. General i detall

En aquest cas es tracta d'una marca que compta amb la seva contramarca, és a dir que una es troba en una part del bifoli, i l'altra, a l'altra part. Gravell (1983: 159) identifica una marca de Francisco Picardo⁸⁴ que semblaria una variant de la del manuscrit. En el nom *Picardo*, la tipografia és la mateixa, però no coincideixen ben bé allà on travessen els corondells ni les mides (13 x 67mm), fet que podria indicar una diferència en la datació però no necessàriament en el fabricant. L'altra diferència és que sota l'escut (molt similar al dels lleons en el dibuix i també en les mides: 95 x 85 mm), on hi diu "Francisco". Podria ser que en un moment abans o després, s'hagués utilitzat la marca sense el nom propi, però que igualment pertanyés al mateix fabricant. Els mateixos autors identifiquen una marca de "Ben[edet]to Picardo" amb contramarca "Gervino"⁸⁵, datada el 1819. I citen a Headwood (1850:147)⁸⁶, on s'identifica a Picardo com a genovès. El paper on es troba la marca fou localitzat a Lisboa i datat aproximadament el 1825 i té les lletres "A G" sota l'escut d'armes i la inicial "M" davant del nom Picardo. Tots aquests noms podrien fer referència a empreses de fabricació de paper aliades que abastien les ciutats de la costa nord-oriental d'Itàlia, però potser no de la Toscana⁸⁷. Curiosament, el nom Picardo també és el d'un impressor de Cadiz, anomenat Esteban Picardo, però aquí no tenim constància que fos, alhora, fabricant de paper⁸⁸.

Pel que fa a l'escut, amb les dades observades a BOFARULL i SANS (1910), és possible afirmar que estaria format per tres animals diferents, rampants, però no hi apareix cap escut prou semblant per a establir-hi una connexió directa. Sí que es pot veure que és un tipus de marca utilitzada des del segle XVII a principis del segle XIX⁸⁹. Però almenys a Alemanya, aquesta marca d'escut amb dos animals rampants al costat i un altre a dins, ja es pot trobar des del segle XVI⁹⁰.

Pot semblar estrany trobar un paper suposadament italià (i genovès) entre tots els altres, presumptament catalans. Però sembla provat que aquest paper devia tenir força mobilitat perquè s'ha trobat en documentació de llocs ben allunyats entre sí, de manera que podria ser

⁸⁴ Paper datat el 1804 i localitzat a Alexandria (Virgínia, Estats Units d'Amèrica).

⁸⁵ Gravell (1983: 160): filigrana 561, pertanyent a un paper localitzat a Philadelphia.

⁸⁶ Figura 3737.

⁸⁷ Tatsuo i Baker-Benfield (ed.) (2002: 87). El repàs per tots els possibles Picardo també es fa a partir de la descripció d'un manuscrit italià de 1822-23 que conté aquesta marca. El fet de descartar la zona de la Toscana com a consumidora d'aquest paper és el fet que aquests noms no apareixen al *Quadro sinottico delle Cartiere nel Granducato*, publicat per Luigi dal Pane.

⁸⁸ Cantos et al. (ed.) (2006: 83), en un capítol dedicat als diaris menors a finals de 1813, diu que la impremta de Esteban Picardo es troba a la *Calle de la carne* de Cádiz.

⁸⁹ Bofarull, 1910: 89, 90, 347.

⁹⁰ Piccard, 1981.

que també s'hagués comercialitzat a Catalunya. I també se sap que el paper genovès fou present a tota la península des del segle XV, per la demanda creixent de paper i de paper de qualitat. La dependència del paper genovès dura fins a finals del segle XVIII i en les colònies americanes fins a mitjans del segle XIX. Però aquest paper Picardo, segurament seria importat i no pas d'algun fabricant genovès establert a la península, almenys fins a 1812, que són les dades que recull José Carlos Balmaceda (2004).

2.4.2.5 *Cor travessat per set espases-T. S.*

Mides filigrana: 63 x 55 mm	Corondells: separació entre 20 i 25 mm
Origen: ?	Datació:
Localització dins el manuscrit: pàgines 45, 47, 81, 83, 85, 89, 93, 101?, 103, 109, 111, 113, 115, 117, 129, 131, 147, 149, 151, 153, 155, 157, 159, 221, 231, 233, 235, 237, 239, 241, 243.	

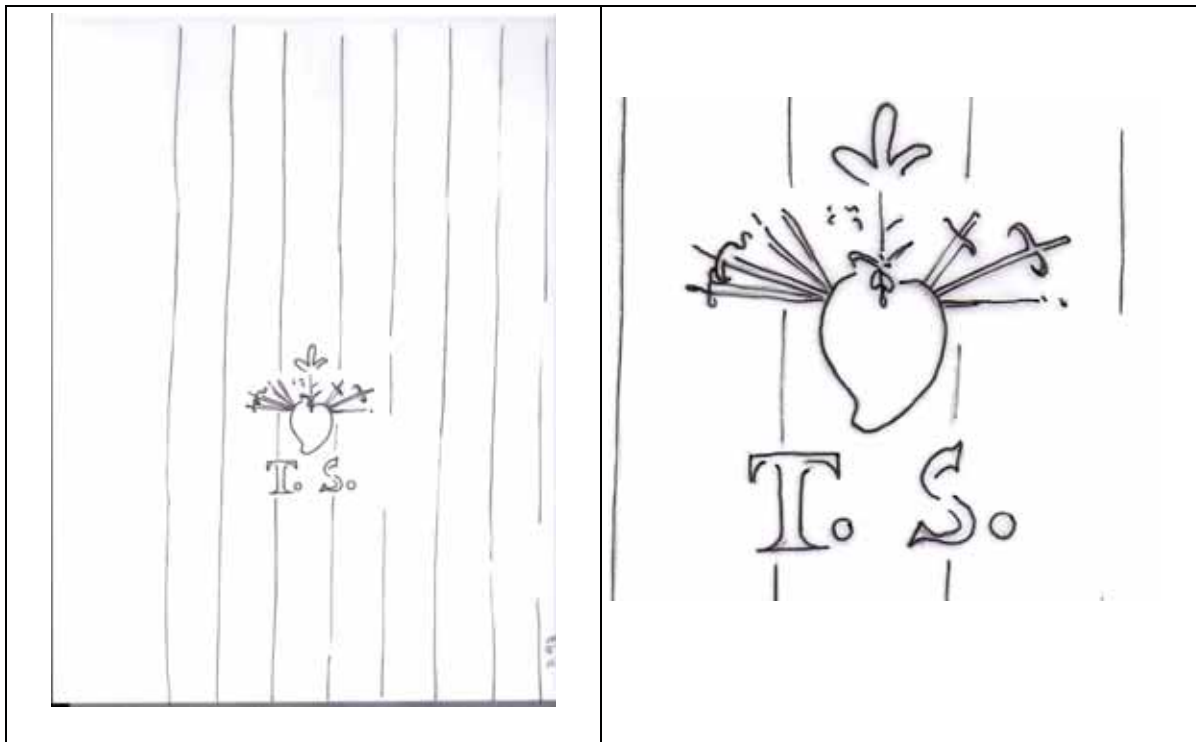


Figura 31. Cor travessat per espases, T. S. (filigrana). Calc general i detall.



Figura 32. Cor travessat per espases, T. S. (filigrana). Fotografia amb taula de llum. General i detall.

Aquesta marca encara no ha pogut ser identificada. La recerca ha portat a marques que usen el mateix símbol del cor travessat per espases en els fabricants Olivé⁹¹ (de la zona de la Riba), datades a partir del 1779, Romani⁹², datades entre 1804-1810, i la núm. 620. Entre les dues, sembla que la d'Olivé seria la més semblant a la del manuscrit, però no hi porta escrit el nom, sempre visible sota la marca en el paper utilitzat en el manuscrit de Vic, i tampoc coincidiria amb les inicials *T. S.*

La recerca de noms de fabricants que puguin coincidir amb aquestes inicials, ens remet al nom de Torroja Selles (Valls, 1970, II: 160), tot i que en aquest cas la marca és solament un cor amb el nom *Torroja* a dins i *Selles* a sota. Una altra coincidència podria ser la de Salvador Torras (Valls, 1970, II: 160) o la de Thomas Stempfer (Briquet, 1923, IV) amb una filigrana de dobles claus, tot i que cap dels dos casos aporta dades prou significatives per a decantar-nos-hi.

El fet que el cor travessat amb espases sigui el símbol de Maria Dolorosa, a qui tenen devoció els servites, em va fer preguntar si podria haver estat el símbol d'un molí paperer propi de l'orde, però no es té cap coneixement d'aquest fet⁹³.

2.4.2.6 *Monograma de Maria*

Mides filigrana: 85 x 55 mm	Corondells: 25 mm
Origen:	Datació:
Localització dins el manuscrit: Full de guarda 2 final	

⁹¹ Valls, 1970, II: 93, núm. 634-636.

⁹² Valls, 1970, II: 121, núm. 827-830.

⁹³ Agracixo aquesta informació als estudiosos del Museu del Paper de Capellades.

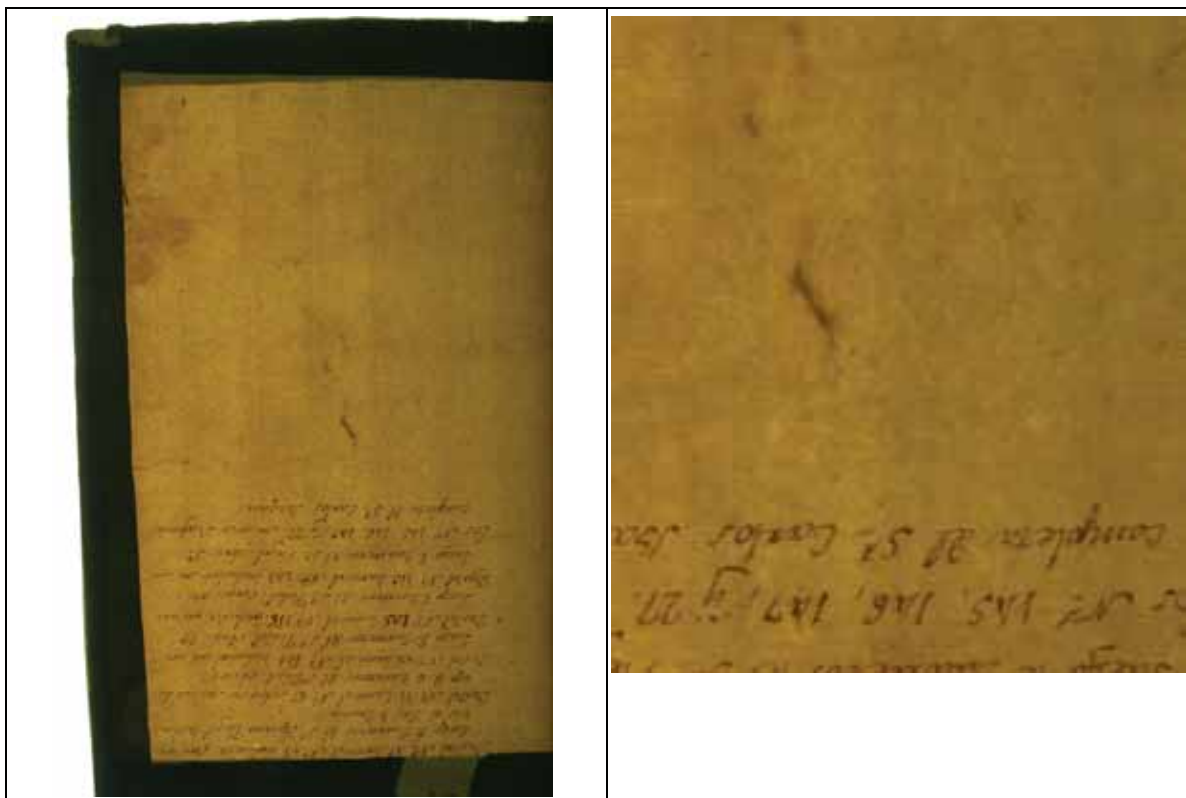


Figura 33. Monograma de Maria (filigrana). Fotografia amb taula de llum. Full de guarda 2 final.

El fet de trobar-se en un dels fulls de guarda, més gruixuts, fa que la marca no es vegi tan nítidament, de manera que es feia molt difícil calcar-la, ja que el sol fet de posar-s'hi a sobre amb un paper vegetal, feia que pràcticament no es veiés. Per això, en aquest cas, només es presenta la fotografia feta amb la taula de llum.

El símbol d'una M dins un escut, anomenat monograma de Maria, és utilitzat per diversos fabricants de paper amb lleugeres variacions. Un escut semblant el podem trobar en una de les filigranes de Carles Gibert, de 1798⁹⁴. En el mateix catàleg de Valls, apareix una granada oberta amb el monograma al mig i coronada, de 1780⁹⁵. Per últim, aquest monograma de maria es troba en les filigranes de Carbó, de 1750-1771⁹⁶, tot i que la *M* no acaba de ser igual i es veuen uns dissenys molt més rudimentaris. Cap de les tres marques d'aigua acaba de ser la del manuscrit que estudiem, però potser podria ser l'evolució d'alguna d'elles, potser essent la de Carles Gibert la més plausible de totes, ja que totes les catalogades són del segle XVIII. En tot cas, no hi ha prou elements per a poder identificar-la clarament.

⁹⁴ Valls, 1970, II: 71 (núm. 478); Valls, 1970, I: 278. Filigrana que també es troba fins i tot en un ms musical madrileny, de l'últim quart de segle XVIII conservat al Palacio Real de Madrid (MUS/MSS/334).

⁹⁵ Valls, 1970, II: 130 (núm. 899).

⁹⁶ Valls, 1970, II: 26-27 (núm. 158-164); Valls (1970, I: 252-253). Segons Bofarull (1910:150), Carbó continua fabricant almenys fins el 1820.

2.4.2.7 Escut sense identificar-G. L.



Mides filigrana: 124 x 60-75 mm ⁹⁷	Corondells: 20-25 mm
Origen:	Datació:
Localització dins el manuscrit: Full de guarda 1 final	
	

Figura 34. Escut [sense identificar] G. L. (filigrana). Fotografia amb taula de llum. Full de guarda 1 final

D'aquesta marca només es pot veure la coronació del que podria ser un escut i unes inicials a la part inferior: G. L. Mirant el catàleg de Valls, podria ser una evolució de marques de Josep Garreta⁹⁸. L'altra hipòtesi seria que G. L. fos l'abreviatura de *G de LA*, que al seu torn és l'abreviatura de Gardela, també datat de l'últim quart del segle XVIII. Però amb el que es pot veure de la marca del manuscrit, no s'assembla a cap de les que recull Valls al seu catàleg⁹⁹. Totes tenen un sol característic que en tot cas, no es pot arribar a veure en la filigrana del

⁹⁷ La marca d'aigua està parcialment tapada pel gravat que decora la pàgina i això fa difícil mesurar-la amb exactitud. La mida més petita de l'amplada indica el que realment es pot mesurar i la més gran de l'amplada, el que es podria deduir si tenim en compte que el dibuix seria simètric.

⁹⁸ Fabricant d'Arenys de Mar, trobat a arxius d'Olot, Barcelona i Lleida en documents entre 1761-1790. Se sap que el molí perdurà fins el 1959 (Valls, 1970, II: 66; núm. 441-444; Valls, 1970, I: 275).

⁹⁹ Valls, 1970, II: 66 (núm. 438-440).

manuscrit. Per tant, ens trobem altra vegada sense poder acabar de precisar l'origen i la datació d'aquest paper.

Finalment, només quedaria dir que, en els dos fulls de guarda que queden, els de l'inici del manuscrit, en un no hi ha cap marca (full guarda 1 inici) i en l'altra hi ha corondells, separats entre 26-28 mm (full guarda 2 inici).

2.4.3 Tipologia i conservació del paper

L'apreciació del tipus i qualitat del paper s'ha hagut de fer sense els instruments i els coneixements específics en aquesta matèria, però hi ha aportacions que es poden fer a simple vista i que poden donar informació rellevant. Aparentment, el manuscrit dóna la sensació de ser força unitari, tant pel que fa al gramatge del paper, en general poc gruixut, com al seu color, més aviat groguenc¹⁰⁰. Però observant al tacte cada un dels folis, es pot distingir entre els que podríem considerar més prims (Escut de Girona) i els que ho serien menys: Picardo-Escut lleons (també el més suau al tacte), Jacinto Vilardell i Cor amb les espases. Aquest últim paper és més rugós que Picardo i sempre més gruixut. La diferència és molt petita al tacte, però es nota en girar els fulls, en la manera com giren i en el so que fan en girar la pàgina. Els papers de Cor amb espases es mantenen més rectes en girar la pàgina. Els Escut de Girona, de seguida cedeixen i s'ondulen cap a la direcció del gir. Dels gravats, només es pot observar al tacte el de la batalla de Marengo, que seria el paper més fi de tots els utilitzats en el manuscrit. El fulls de guarda, tenen un gramatge molt més alt, donant per resultat un paper molt més gruixut i rígid. Pel que fa al color, aquests bifolis del Cor amb espases anomenats abans són lleugerament menys groguencs. També es pot observar com s'enfosqueix lleugerament el color en les pàgines 42 a 44 i 243 a 246, un fet difícil d'explicar. En el primer cas, perquè són papers d'un mateix fabricant des de la pàgina 21 a la 44 (Escut de Girona) i coincideix amb les primeres pàgines d'una peça que n'ocupa més; en el segon cas, es veu com són fulls que pertanyen a fabricants diferents i que són final i inici de dos fascicles diferents¹⁰¹ (Cor espases i Escut de Girona).

Algunes pàgines presenten, als marges exteriors, el que podrien ser taques d'humitat, molt visibles i en d'altres es pot veure com s'insinuen just al marge del foli (Figura 35), com si fos el límit del que havia estat una taca més gran, potser perquè aquests folis originalment havien estat

¹⁰⁰ En aquest aspecte, no es poden donar per vàlids els colors que apareixen a les fotografies, ja que en ser fetes en dies diferents, no sempre han estat fetes amb la mateixa màquina ni amb les mateixes condicions de llum.

¹⁰¹ No apporto cap imatge perquè és un aspecte difícil d'observar si no és de forma directa i pel fet que la presa de la llum en el moment de fer la fotografia o la impressió del treball poden distorsionar.

de majors dimensions i es van retallar per ajustar a l'enquadernació o a la mida unitària de tots els folis. Coincideix que les pàgines afectades per aquestes taques pertanyen als fascicles 1 i 3, majoritàriament paper Picardo, però també els primers papers Escut de Girona utilitzats al manuscrit. Per tant, seria plausible pensar que aquestes taques ja estarien al paper abans de ser utilitzat i que potser es tractaria d'un paper adquirit amb anterioritat. L'estudi de les marques d'aigua, no revela diferències entre la mateixa marca entre els fascicles 1 i 2, per exemple. Per tant, semblaria que han de ser papers adquirits junts o almenys en un espai de temps no molt gran (vid. 2.3.2). El bifoli solt de l'índex també presenta unes taques en forma de puntets petits i marrons a tota la part exterior del plec.

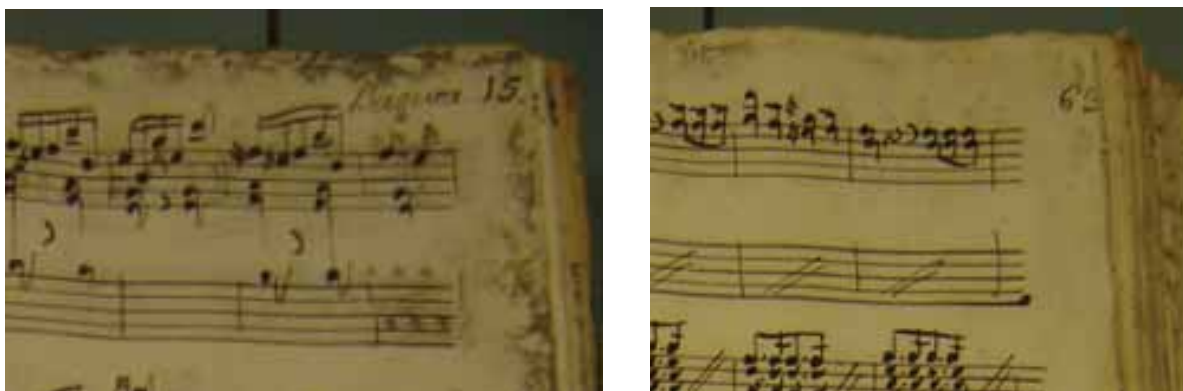


Figura 35. Marge superior dret de les pàgines 15 i 63

En les pàgines que van de la 349 a la 384 s'observa un tall al marge superior que podria haver estat fet en el moment de l'enquadernació, perquè aquestes pàgines pertanyen a la segona meitat del fascicle 10 i la primera del fascicle 11. L'altre tall ja mencionat i fet manualment és el que afecta al foli 1 de l'índex, fet amb posterioritat a l'escrit del contingut, ja que clarament retalla paraules tant en el *rectus* (Figura 4) com en el *versus* (Figura 36).



Figura 36. Marge superior dret del foli 1v de l'índex

El tall també s'ha fet amb posterioritat a l'escriptura en el foli 3 de l'índex, ja que es pot veure com les indicacions de tempo i el colofó de la indicació de pàgina estan tallades en el marge esquerra de l'incipit 75 (Figura 37).



Figura 37. Marge esquerra del foli 3v de l'índex

A diferència d'aquestes pàgines, n'hi ha d'altres que sembla que s'han estalviat el tall perquè eren lleugerament més curtes. Les pàgines 219-220 (segon foli del fascicle 9), encara es poden observar les fibres en el marge superior. Les pàgines 253-234 (foli 5 del fascicle 10) també té visibles aquestes fibres, tot i que no sembla més curta. I en les pàgines 403-404 (foli 10 del fascicle 15), els sobresurt el paper al marge inferior exterior. Sembla que hauria estat arrugat i no s'hauria tallat junt amb els altres i ara sobresurt.

També es pot observar un desgast en el marge inferior dret de tots els folis, més acusat en els folis de l'índex, fet que indicaria un ús considerable del manuscrit¹⁰².

2.5 Pautat

Si una tipologia la fa el conjunt de característiques concretes d'un paper (dimensions, qualitat, el pes), una combinació concreta de cada un d'aquests ítems més una marca d'aigua concreta (fabricant i data de fabricació del paper) acaben de configurar un tipus de paper. Però en el

¹⁰² En aquest cas, no adjunto cap imatge perquè és difícil d'apreciar si no és de forma directa.

paper de música, encara s'hi ha d'afegir una altra característica, el com ha estat pautaada la pàgina, és a dir, com s'han dibuixat els pentagrames o *staff ruling*¹⁰³.

En el cas que ens ocupa, ens trobem amb un paper pautaat vertical de 14 pentagrames, tant en els fulls de l'índex (excepte el primer que només en té 12 perquè el títol ocupa l'espai equivalent a un sistema) com en els de les peces musicals. Seria el mateix format que es troba en d'altres quaderns miscel·lanis de música per a tecla contemporanis, com ara E-Bu M. 1378 o E-PG 32.54 Top. BO 1321. Les imatges següents mostren les tres tipologies de pautaat que s'estudien en aquest capítol:



Figura 38. Folis 2r, 5r de l'índex i pàgina 23 de les peces musicals

2.5.1 Folis de l'índex

Sembla clara la utilització d'un instrument per a dibuixar simultàniament dos pentagrames, ja que entre els dos pentagrames d'un sistema sempre hi ha 12 mm, però entre dos sistemes/incipits varia la mida. I la mida del pentagrama sempre es manté en 9 mm. El *total span*¹⁰⁴ d'aquests fulls oscil·la entre 280 i 284 mm. Edge i Tyson ens parlen d'una variació d'1 o 2 mm respectivament per a poder parlar d'un mateix *total span*¹⁰⁵ però l'ús d'un instrument d'aquestes característiques queda descartat en fer l'estudi del *total span* dels papers amb peces musicals, de manera que seria poc lògic que s'hagués utilitzat només en unes poques pàgines i

¹⁰³ Per a l'estudi del pautaat m'he basat en el subcapítol "Staff ruling" de la tesi doctoral de Dexter Edge (2001: 354-381) i he optat per afegir aquest terme sense traduir perquè és l'utilitzat en la literatura científica i no n'existeix un d'equivalent en català.

¹⁰⁴ *The distance, in millimeters, between the top line of the top staff and the bottom line of the bottom staff* (Edge, 2001: 361).

¹⁰⁵ Edge (2001: 362), on també cita el treball d'Alan Tyson (1996).

no per a la resta de més de 400 pàgines del manuscrit. L'espai que queda com a marge superior en el foli 1r (calculant de la primera línia del primer pentagrama fins on arribaria la pàgina per la única punta de paper que ha quedat que ho pot indicar), aquest seria de 52 mm. En aquest mateix foli, el marge inferior (des de la última línia de l'últim pentagrama) seria de 21 mm. En la resta de folis de l'índex el marge superior oscil·la entre 14-16 mm i l'inferior entre 14-23 mm. L'espai de columna de text és de 15 a 40 mm, tan en aquests folis com en el foli solt de l'índex.

2.5.2 Foli índex solt

Aquí s'observen diferents mides entre els pentagrames d'un sistema, de manera que s'haurien fet d'un en un. I sembla que s'hauria aprofitat per traçar els pentagrames que estan en la mateixa horitzontal de cada columna. Aquest paral·lelisme entre els pentagrames alineats entre una i altra columna es reforça entre els incipits 112 i 119 en què es veu que s'han repassat les línies centrals del pentagrama (Figura 39), potser perquè en la primera passada la tinta no havia marcat suficientment aquestes línies. Aquesta correcció no es troba en cap altre pentagrama d'aquest foli. En aquest cas, el marge superior és d'11 mm i l'inferior d'entre 13,5 i 15mm. L'espai de columna de text és de 15 a 40 mm, tant en aquest foli com en els altres.

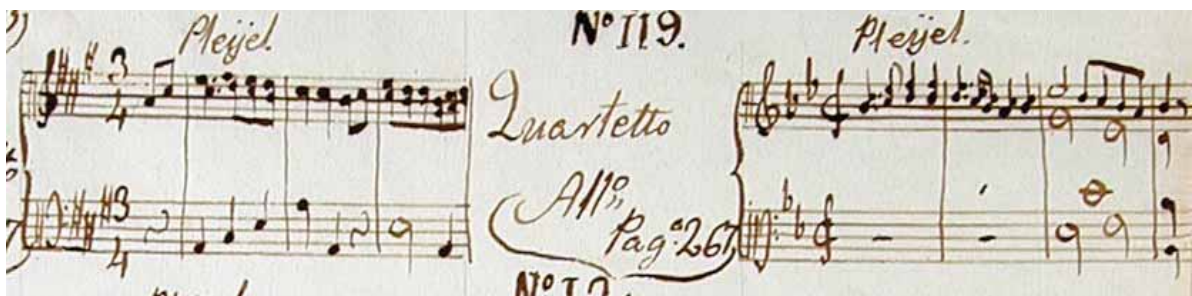


Figura 39. Fragment del foli 5r de l'índex

També es pot observar un petit séc que traça una línia pràcticament invisible en sentit vertical i que senyala, a tall de guia, on havia de començar i acabar cada sistema, fet a llapis. El *total span* és de 270 mm en la primera columna i 275 mm en la segona. Una diferència de 3 mm que correspon a l'error acumulat al llarg de tota una pàgina on s'han fet 14 pentagrames.

2.5.3 Les peces musicals

L'estudi del pautat en les peces musicals, vist l'aspecte general homogeni i la quantitat de pàgines del manuscrit, s'ha limitat a ser exhaustiu en algunes pàgines (1, 51, 101, 151, 201, 251,

301, 351, 401) i a comprovar aleatòriament en d'altres si els resultats es corresponien. Els mesuraments han donat sempre els mateixos resultats (i les excepcions queden explicades en aquest capítol), de manera que considero que es poden extrapolar a la resta de pàgines. I aquests resultats coincideixen amb els folis de l'índex 1 a 4, que correspondrien també al mateix copista de la música (vid. 2.6): 12 mm entre sistemes i 9 mm per pentagrama. Això ens porta a pensar que també s'haurien escrit amb un instrument capaç de dibuixar 2 pentagrames alhora.

El traçat dels pentagrames s'hauria fet pàgina per pàgina, ja que si uníssim amb una línia els pentagrames d'un *versus* i un *rectus*, corresponents a dos folis seguits, no hi ha coincidència. La uniformitat a l'inici dels pentagrames d'un *rectus* i final en els *versus*, oposada a la irregularitat del finals o inicis respectius, fa pensar en un traç en forma de mirall entre un i altre cara del foli, però costa saber en quina direcció. Si pensem que la part irregular correspon al moment d'aixecar l'instrument, aquesta irregularitat es podria deure al fet de ser poc curós o poc sistemàtic a l'hora d'aixecar l'instrument del paper. Un mateix gest, podria deixar sempre el mateix rastre de més o menys tinta al final, fins i tot en unes línies determinades del pentagrama. Però aquí no es veu sempre. En alguna pàgina es pot arribar a intuir, com en la pàgina 7, on pràcticament tots els pentagrames parells (corresponents a la música destinada a ser tocada amb la mà esquerra), tenen un excés de tinta al final de la primera línia (la inferior). Però sí que es pot observar que quan algun sistema no s'ha traçat del tot horitzontal, el traçat ondulant o lleugerament inclinat es repeteix de la mateixa manera en els dos pentagrames d'un mateix sistema (ex. últim sistema de la pàg. 12). Segons Edge (2001: 376), unes irregularitats sistemàtiques poden donar evidència d'un pautat individual, però el fet de no poder-les sistematitzar tampoc invalida el fet de pensar que s'ha fet amb un mateix instrument.

També he pogut observar alguna pàgina on hi ha petites oscil·lacions en la mesura de 12 mm entre pentagrames d'un mateix sistema (ex. pàg. 34 i 391), tot i que mai a l'inici del sistema. De manera que potser això faria pensar amb petites variacions que es podien produir per l'ús del mateix instrument. Aquestes variacions són presents al manuscrit a partir de la pàgina 329, donant mesures d'entre 11 i 14 mm (12 mm era la mesura fins a aquest punt), com si l'instrument hagués perdut certa estabilitat entre les dues forquilles encarregades de traçar cada pentagrama.

També es poden veure correccions a mà de fragments on el pentagrama no ha acabat de dibuixar-se, fet que dóna un traç més ondulant (ex. pàg. 145 i 401).

El *total span* de les pàgines amb peces musicals oscil·la entre 275 mm i 285 mm, unes variacions que es produeixen pels diferents espais entre sistemes, que van des de 10 mm a 13 mm, i que fan descartar que els pentagrames s'haguessin dibuixat amb un instrument de més de 2 pentagrames.

La taula següent permet veure la comparativa entre els diferents mesuraments:

Ítems de mesura segons Wolf i Wolf ¹⁰⁶	Foli peça vocal	Folis índex	Foli índex solt	Peces musicals
<i>Total span</i>	159-160 mm	280-284 mm	270-273 mm	275-285 mm
Pentagrama o <i>stave span</i>	12,5-13 mm	9 mm	6-8 ¹⁰⁷ mm	9 mm
Distància entre pentagrames del mateix sistema	12-5 mm	12 mm	10-14 mm	12 mm 11-14 mm
Distància entre sistemes	12,5 mm	9,5-12,5 ¹⁰⁸ mm	12,5-15 mm	10-13 mm
Longitud de pentagrama	313-314 mm	56-68 ¹⁰⁹ mm	64-67,5 mm	181-190 ¹¹⁰ mm
Característiques de les línies (gruix)	0,25 mm	0,25-0,75 ¹¹¹ mm	0,5-0,75 mm	0,25-0,75 mm

Taula 6. Comparativa entre les diferents mesures d'elements del pautat

Segons Wolf i Wolf, les quatre primeres mesures haurien de ser suficients per a identificar una manera individual de pautar. Els altres dos ítems no serien crucials, però completen els mesuraments.

¹⁰⁶ Sistema descrit per Edge (2001: 363) citant a Wolf, Wolf (1990).

¹⁰⁷ Les mesures entre un pentagrama i el seu horitzontal, són sempre iguals o amb petites diferències de mig mil·límetre que es poden donar per petites diferències en el gruix de les línies del pentagrama.

¹⁰⁸ Com que no sempre s'han traçat en una línia horitzontal perfecta, hi ha diferències de mesura entre sistemes fins i tot entre l'inici i el final d'aquests sistemes.

¹⁰⁹ Les medicions més petites corresponen als pentagrames de la columna de la dreta i les més grans, als de l'esquerra. L'espai de columna escrit va de 32-40 mm.

¹¹⁰ Algun ha estat allargat després de ser dibuixat amb la ploma de forquilla i arriba a 192 mm (ex. últim sistema pàg. 151). Hi ha el cas excepcional de la pàg. 308 en què ha començat a dibuixar el primer pentagrama sense deixar marge.

¹¹¹ Les diferències de gruix es poden produir entre les diferents línies d'un mateix pentagrama. Ex. incipit 83 mà esquerra.

2.6 Copistes

2.6.1 Consideracions prèvies

La identificació de les possibles mans que han intervingut en la còpia del manuscrit s'ha fet de la manera més rigorosa possible a pesar de les limitacions que suposa no ser experta en aquesta matèria. M'he basat en el capítol "The identification of musical handwriting" d'Edge (2001: 192-322) que alhora cita i explica diferents procediments de varis autors que també incorpora en el seu anàlisi i dels quals jo he tingut en compte els següents: Osborn (1910), Schünemann (1936), Bengtsson i Danielson (s. d., traduït el 1955), Dadelsen (1958), Tyson (1970), Ziffer (1984) i Nickell (1996).

Abans d'aplicar cap sistema d'anàlisi sistemàtic, l'estudi de la grafia sembla donar com a resultat 8 mans o intervencions diferents:

- Mà 1¹¹²: es podria considerar el copista principal i hauria escrit els 4 primers folis de l'índex, tota la música del manuscrit i el text que es troba al segon full de guarda 2r del final (Figures 7 i 38).
- Mà 2: seria present en les acotacions fetes en el marge esquerre del gravat de *La Batalla de Marengo* (Figura 17) i en el text amb cos de lletra més petit que es troba sobre el títol (foli 1r de l'índex) i que indica la donació del manuscrit el 1850 (Figura 4).
- Mà 2?: sembla ser la que hauria resseguit el text que acompanya el gravat amb l'escena musical de Rossini (full de guarda 2v inici; figura 15)
- Mà 3: seria la que hauria escrit el foli solt afegit a l'índex (foli 5r; figura 22 i 38).
- Mà 4: potser anterior a les altres, hauria escrit el full solt amb música vocal francesa (Figura 10).
- Mà 5: hauria escrit el nom de Narcís Teixidor que hi ha al full de guarda 1r de l'inici (Figura 5 i 11).
- Mà 6: hauria fet les correccions amb tinta malva que apareixen a la pàgina 326 (Figura 6) i possiblement també el nom de Ramon Teixidor del full de guarda 1r de l'inici (Figura 5 i 11)
- Mà 7: hauria fet els símbols i lletres que tapen el nom de Ramon Teixidor (Figura 5 i 11).

¹¹² Farem servir la paraula mà a partir d'ara, tot i que no sempre es podrà afirmar que dues mans no siguin en realitat dues intervencions d'una mateixa persona en diferents moments.

- Mà 8: molt més moderna que totes les anteriors, hauria escrit el text a llapis que es troba a la part de darrera del full solt amb música vocal (Figura 40).

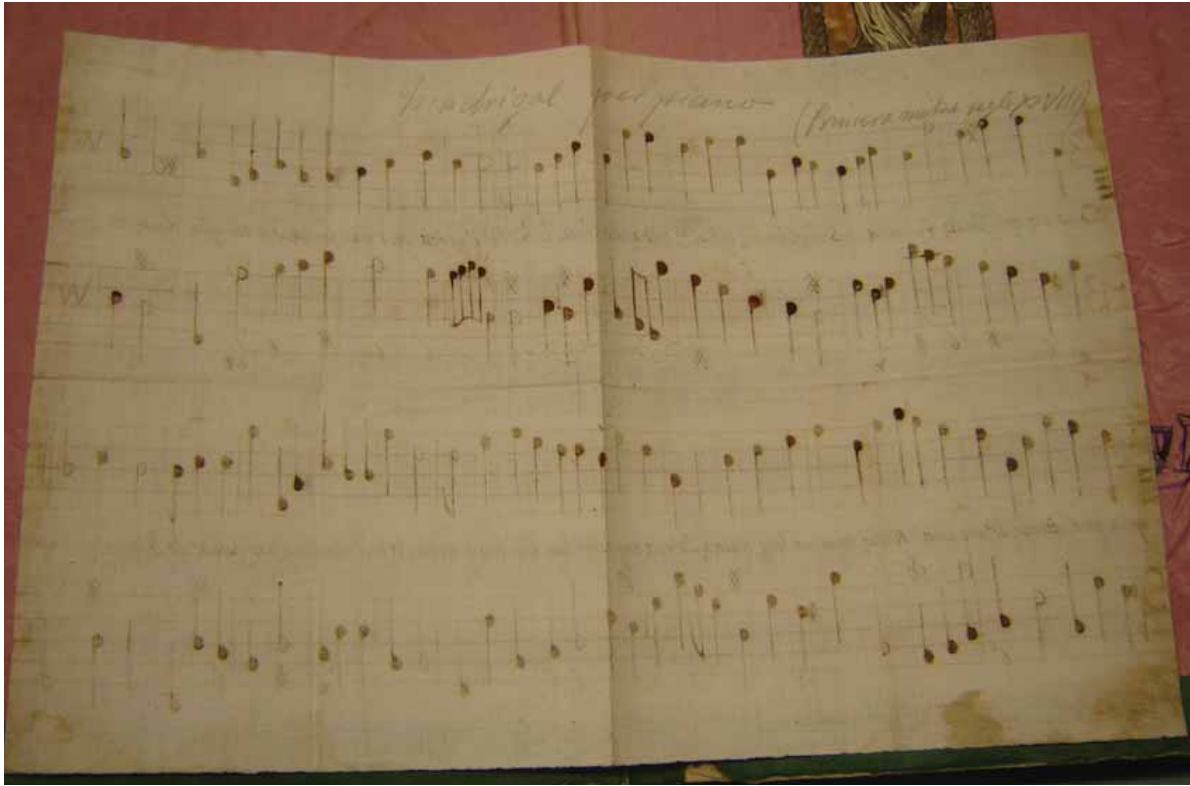


Figura 40. Foli solt amb música vocal francesa. Al versus es llegeix: *Madrigal per piano* (Primera mitat segle XVIII)

No obstant, segons Osborn i resumit en paraules d'Edge (2001: 242):

"Identity is proved when two handwritings both contain a sufficient number of significant characteristics, qualities and elements so that it is unreasonable to say that they would all accidentally coincide in two different handwritings."

O com expliquen Bengtsson i Danielson:

"(...) the determination of similarities, identifying characteristics, or invariances" (Edge, 2001: 203).

Per tant, caldrà fer un estudi acurat per a poder donar per vàlides les afirmacions o conjetures que es puguin fer. En el cas que ens ocupa, caldrà analitzar no només l'escriptura musical, sinó també la textual, per les anotacions musicals pròpies de les peces, però també per altres textos que s'hi han inserit, com ara el títol, les acotacions a la *Batalla de Marengo* (Figura 18), els noms, l'índex final (Figura 7), etc. Tot i que alguns autors, com Schünemann, posen èmfasi en focalitzar només en l'escriptura musical l'estudi de la identificació de copistes musicals, en

aquest manuscrit, els textos poden ser també part de la clau per a la identificació no només de les possibles mans que hi han intervingut, sinó també de les intervencions en diferents moments cronològics que ha tingut el manuscrit. El que no és possible és posar en relació l'escriptura musical d'aquest manuscrit amb un tipus d'escriptura estàndard o no d'una regió determinada, perquè no hi ha estudis fets d'aquestes característiques en el context català. Seria interessant poder disposar d'aquests estudis per a poder distingir entre el que serien similituds d'escriptura degudes a un estil comú (d'una regió en un determinat moment) i les similituds degudes a l'estil personal. Les característiques d'estil, no es podrien prendre mai com a ítems per a identificar una escriptura personal¹¹³.

I posteriorment, caldrà tenir en compte si les diferències entre dues mans es deuen a persones diferents o a escriptures diferents d'una mateixa persona però en moment vitals diferents. Perquè, segons Bengtsson i Danielson i com recull Edge (2001: 204), dues maneres no idèntiques d'escriure alguna cosa, no impliquen necessàriament dues mans diferents, i sempre és més fàcil arribar a conclusions sobre escriptures idèntiques que no pas arribar a establir que dues escriptures no ho són.

2.6.2 Elecció d'una metodologia d'anàlisi

L'anàlisi que proposo té en compte els ítems d'anàlisi proposats pels autors abans esmentats però en una síntesi que s'ajusta a l'anàlisi del manuscrit de Vic. Per tant, s'han obviat els ítems que fan referència a signes de dinàmica, articulació i expressió, perquè no hi apareixen, i s'han ampliat els ítems referents a l'escriptura textual respecte al que seria l'anàlisi d'una escriptura musical, per la importància que ja hem assenyalat que té en aquest manuscrit.

L'esquema d'anàlisi serà el que mostra la taula següent, on també he senyalat qui o quins dels autors, abreujats a la taula (D: Dadelson; O: Osborn, S: Schünemann; T: Tyson; Z: Ziffer; E: Edge), tenen l'ítem en qüestió en els seus sistemes d'anàlisi. No necessàriament, quan dos o més autors comparteixen un ítem d'anàlisi li donen exactament la mateixa nomenclatura, i evidentment, he hagut d'optar per a escollir-ne una però no he cregut necessari assenyalat de qui és exactament perquè l'essència semàntica és la mateixa. Alhora, hi ha ítems que alguns autors analitzen dins una mateixa categoria però que m'ha semblat necessari desglossar en dues.

¹¹³ L'escriptura que he pogut observar en el manuscrit E-Bbc 848 (vid. 1.4.2) té tals similituds amb la del manuscrit de Vic que podrien fer pensar en aquesta escriptura d'estil, per exemple.

Taula 7. Sistema d'anàlisi escollit per a l'estudi de les diferents grafies del manuscrit

	D.	O.	S.	T.	Z.	E.
I. CARACTERÍSTIQUES GENERALS	x			x	x	x
1. Disposició general	x	x	x	x	x	x
2. Aparència general de la mà					x	
3. Sistema						x
4. Inclinació	x	x	x	x	x	x
5. Mobilitat	x		x	x	x	
6. Pressió	x		x	x		
7. Mida i uniformitat de la mida	x	x	x	x	x	x
8. Espaiament		x				x
9. Estructura i col·locació	x			x	x	x
10. Proporció		x				x
11. Ombrejat i posició de la ploma		x				x
12. Correccions i canvis			x		x	
13. <i>Scribal habit</i>						x
II. CARACTERÍSTIQUES DE SIGNES I FORMES MUSICALS	x		x	x	x	x
1. Claus	x		x	x	x	x
2. Unió de pentagrames	x		x	x	x	x
3. Compassos	x		x	x	x	x
4. Barres de compàs	x		x	x	x	x
5. Signes de repetició			x		x	x
6. Silencis	x		x	x	x	x
7. Cap i plica de les notes	x		x	x	x	x
8. Barrat (<i>beams</i> i <i>flags</i>)	x		x	x	x	x
9. Alteracions	x		x	x	x	x
10. Notes accidentals	x			x		x
11. Notes ornamentals	x		x	x		x
12. Miscel·lània: lligadures, <i>custos</i> , <i>fermatas</i> , colofons, calderons, etc.	x			x		
III. CARACTERÍSTIQUES TEXTUALS	x			x		x
1. Tempo	x			x		x
2. Atribucions						x

	D.	O.	S.	T.	Z.	E.
3. Altres marques textuais a la partitura						x
4. Nombres		x				
5. Majúscules						
6. Minúscules						
7. Signautra						x

2.6.3 Característiques generals

L'anàlisi dels ítems corresponents a les característiques generals es centrarà en els fulls de l'índex, els fulls de música i el full de música solt, en els quals hi haurien intervingut 3 mans diferents. Serien les mans 1 (folis 1-5 de l'índex i tota la música), 3 (foli 5 de l'índex) i 4 (foli solt amb música vocal francesa). La resta d'intervencions són només textuais i en algun cas massa petites per a ser descrites degudament.

Taula 8. Descripció de les característiques de la mà 1

Mà 1	1. Disposició general	Tant en els folis de l'índex com en els de música, la música es troba escrita en vertical, al llarg de tota la pàgina i amb voluntat d'ocupar-la totalment però reservant un espai per a marges.
	2. Aparença general de la mà	Esriptura perfectament intel·ligible, però amb voluntat de ser més polida, pel que fa a la música, en els íncipits de l'índex que no pas en el cos de les peces musicals. Dóna més la sensació de ser una còpia per a ús propi que no pas una còpia feta per un copista professional.
	3. Sistema	
	4. Inclínació	Esriptura completament vertical i mantinguda en un pla horitzontal. Puntualment hi ha una lleugera inclinació en notes aïllades, molt poc significativa, que tant pot ser a dreta com a esquerra. Pel que fa a la horitzontalitat, no manté sempre la verticalitat és l'escriptura entre una mà i l'altra del teclat. Potser una mostra del fet d'haver-se copiat ràpidament i per a un ús personal.
	5. Mobilitat	Malgrat la verticalitat, l'escriptura dels barrats amb certa ondulació dóna a l'escriptura la sensació de dinamisme. També la sensació d'haver estat copiat amb certa rapidesa ¹¹⁴ .
	6. Pressió	El traç sempre és continu i no hi ha taques produïdes per una aglomeració puntual de tinta en el moment de posar la ploma sobre el paper o treure-la. Per tant, dedueixo que la pressió a l'hora d'escriure és moderada.
	7. Mida i	Esriptura petita, tot i que intel·ligible, sempre d'acord amb les mides del

¹¹⁴ Vaig consultar el professor Miguel Simarro (Escola Superior de Música de Catalunya), expert en grafia musical antiga, sobre la possibilitat de calcular el temps que podia destinar un copista a escriure una pàgina. La seva suggerència (després de les seves proves empíriques amb una de les pàgines del manuscrit) és que una persona experta de l'època, podia tardar uns 20 minuts en escriure una de les pàgines de música d'aquest manuscrit. No obstant, cal tenir en compte que les ornamentacions, quan n'hi ha, han estat fetes amb una altra ploma més petita, de manera que això afegeix més temps a la còpia, ja que s'ha d'anar canviant de ploma o potser fer-les totes al final de la pàgina quan la tinta del traçat general ja s'ha assecat. Fent el càlcul total, tot el volum hauria estat copiat en quasi 67 hores.

uniformitat de la mida	pentagrama, i uniforme al llarg de tot el manuscrit. Lleugerament més petita en la música escrita a l'índex.
8. Espaiament	Certa sensació d'atapeïment, per aquesta voluntat d'aprofitar el paper. L'espai que es deixa entre nota i nota, seria l'equivalent a la meitat d'una d'aquestes notes i l'espai entre paraules, seria l'equivalent a una lletra de la mateixa escriptura.
9. Estructura i col·locació	Els incipits es troben escrits en dues columnes, a l'esquerra dels quals hi ha les indicacions de cada un: nombre, títol, tempo i pàgina. La música està escrita sense deixar mai cap pentagrama buit. Fins i tot, s'utilitza l'espai que ha quedat al final d'un pentagrama un cop acabada la peça, per a posar el títol de la següent.
10. Proporció	La música no està feta amb escriptura proporcional, és a dir, que els compassos no tenen tots la mateixa mida i hi ha un espai per a cada nota equivalent a la seva durada, sinó que, d'acord amb l'atapeïment del que parlàvem, les notes es van escrivint una darrera l'altre, independentment del seu valor rítmic. Entre un incipit i el seu equivalent en l'inici de la peça pròpiament, hi ha una diferència de proporció. Tot i que el pentagrama té la mateixa mida, les notes s'han empetitit lleugerament en els incipits de l'índex per poder-hi escriure més nombre de compassos (una mitjana de 4).
11. Ombrejat i posició de la ploma	Hi ha un color més fosc en els caps de les notes i en els barrats i un color marró més clar en el pautat, pliques, barres de compàs i elements textuais que acompanyen la partitura. Podria ser degut a dues posicions de la ploma en escriure o a dos plomins diferents.
12. Correccions i canvis	No són molt abundants però sí constants al llarg de les 412 pàgines de música. Les correccions es fan encabint entre pentagrames un altre pentagrama petit escrit manualment i on s'hi afegeix música que s'ha omès o que s'ha escrit malament. Les equivocacions es tatxen amb la mateixa tinta. Si cal, també s'allarguen els pentagrames en el seu marge dret si amb això s'estalvia de començar un nou pentagrama per poques notes.
13. <i>Scribal habit</i>	

Alguns exemples de correccions fetes per la mà 1:



Figura 41. Fragment de la pàgina 2

Taula 9. Descripció de les característiques de la mà 3

Mà 3	1. Disposició general	S'ha copiat la mateixa disposició en columnes que alternen text-incipit com en els folis anteriors d'índex. També amb voluntat d'ocupar totalment la pàgina i en aquest cas, amb uns marges pràcticament inexistent, exceptuant el marge inferior.
	2. Aparència general de la mà	Esriptura perfectament intel·ligible, polida i de traç segur. Hi ha poc sentit estètic a l'hora d'escriure els elements textuais de cada incipit, per tant, no sembla tampoc ser obra d'un copista professional.
	3. Sistema	
	4. Inclinació	El pla horitzontal es manté tot i certa inclinació a elevar-se en certs moments i el pla vertical tindria certa inclinació cap a la dreta. En canvi, l'escriptura de la música és molt més vertical.
	5. Mobilitat	La música dóna molta més sensació d'estaticitat que la part textual, que és molt més dinàmica.
	6. Pressió	Sembla escriure amb pressió variable. Tot i que no hi ha fragments sense tintar, ni excessivament prim, sí que sovint es veu el traç més ample en determinats girs d'una lletra, en la clau que ornamenta la paginació, o en alguns elements musicals.
	7. Mida i uniformitat de la mida	La mida de les notes i els elements de la partitura és uniforme en tot el foli, però no els elements textuais, on la mida és variable tant en les lletres (fins a 3 mm en majúscules) com els nombres (fins a 2 mm). És un bon exemple veure com el nom de Pleyel, autor de la major part de les peces d'aquest foli, és escrit en moltes mides diferents.
	8. Espaiament	L'escriptura musical dóna més sensació d'espaiament que en la mà 1. L'espai entre notes seria l'equivalent a una nota. L'espai entre paraules és, en aquest cas, igualment equivalent a una lletra.
	9. Estructura i col·locació	Exactament com en els folis 1-4 de l'índex, copiant l'estructura i col·locació utilitzada per la mà 1.
	10. Proporció	Tampoc la música s'ha copiat en escriptura proporcional.
	11. Ombrejat i posició de la ploma	Aquí també hi ha un color més fos en els caps de les notes, els barrats i els silencis de compàs i més clar en el pautat, barres de compàs i pliques. En els elements textuais es barregen els dos traços en funció de l'element decoratiu o la majúscula, així com el traç d'alguns dels nombres, com ara l'un.
	12. Correccions i canvis	Només hi ha algunes lletres enmig de paraula amb tinta més fosca i una clau de sol, com si s'haguessin repassat.
	13. <i>Scribal habit</i>	Sembla poc constant en la manera i la mida de fer els símbols, musicals o textuais, com si fos una escriptura poc experta, per ser d'algú molt jove, o amb certa dificultat, per ser algú d'edat avançada. Utilitza el català en alguna paraula.

La comparativa entre un incipit i el seu equivalent en la peça musical agafant l'últim que hauria escrit la mà 1 i el primer que hauria escrit la mà 3, il·lustra la presència d'aquestes dues escriptures:



Figura 42. Fragments del foli 4v de l'índex, pàgina 250, foli 5r de l'índex i pàgina 253

Taula 10. Descripció de les característiques de la mà 4

Mà 4	1. Disposició general	No hi ha títol. La música està escrita al llarg de dos sistemes no units per cap clau, ocupant tot l'espai horitzontal del paper. Només hi ha els marges superior i inferior. El text de la música es troba escrit sota la part vocal, en l'espai que deixen els dos pentagrames del mateix sistema.
	2. Aparència general de la mà	Esriptura textual molt cal·ligràfica. La música té una aparença també polida, de traç net i senzill, molt estilitzada. Sembla una còpia feta a consciència, amb voluntat de fixar una escriptura bella i perfectament intel·ligible, potser obra d'un copista professional.
	3. Sistema	
	4. Inclinació	Tant la lletra com els nombres tenen una petita inclinació cap a la dreta. La música, en canvi, té unes pliques perfectament verticals, però tampoc es té en compte la verticalitat a l'hora d'escriure la veu i el seu acompanyament.
	5. Mobilitat	Malgrat estar escrit tot amb la precisió del que sembla un copista professional, la ornamentació de certes lletres dóna un aire de volatilitat a l'escriptura, a pesar que no es mou mai del pla horitzontal traçat i és constant en la petita inclinació que té.
	6. Pressió	Els elements musicals semblen haver estat fets amb una pressió constant, i en canvi, el text, és menys uniforme pel que fa al gruix de tinta sobre el paper, com si hi hagués hagut una pressió irregular a l'hora d'escriure-ho.
	7. Mida i uniformitat de la mida	Els caps de les notes no sempre tenen la mateixa mida, tot i que aparentment no hi ha una sensació de disparitat en les mides. L'espai entre línies del pentagrama és generós i a vegades s'escriu la nota ocupant-lo pràcticament tot, però a vegades n'ocupa uns 3/4. La diferència més observable a simple vista és entre el primer pentagrama i els altres, on a partir del segon, les notes són lleugerament més grans. Pel que fa a la mida de les pliques, es manté constant, d'aproximadament 3 espais de pentagrama. El text manté sempre una mida petita però intel·ligible, per poder-se situar adequadament sota cada nota, segons la síl·laba que pertochi.
	8. Espaiament	Es nota que s'ha escrit primer la part vocal i després s'ha encabint l'acompanyament en l'espai d'igual mesura en els compassos d'acompanyament, de manera que quan l'acompanyament té més notes que la part vocal, s'han hagut d'atapeir una mica. El text, tot i que intenta coincidir

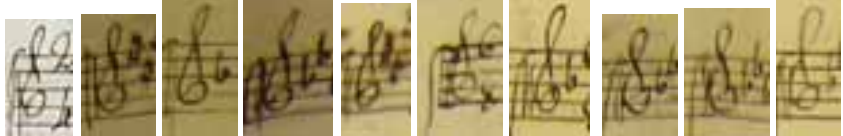
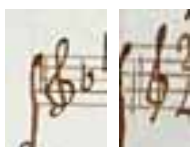
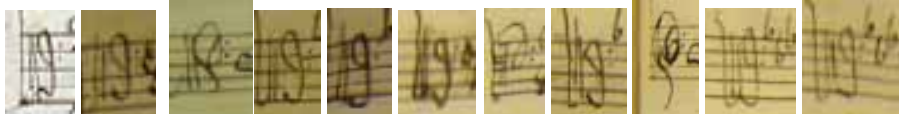
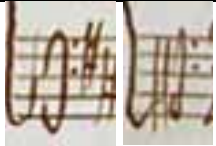
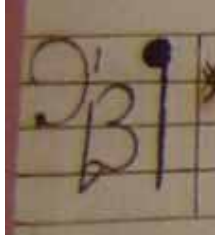
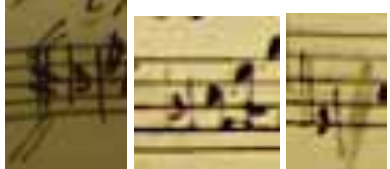

		amb la nota corresponent a cada síl·laba, no hi ha la sensació de fragments en forma d'acordió, sinó que més aviat el text es pot trobar una mica desplaçat si no hi cap bé. Com que la música és de valors rítmics força constants, també fa que el text es pugui escriure seguint una escriptura en l'espai molt natural. Per tant, i en general, l'espai entre paraules seria l'equivalent a una lletra.
9. Estructura i col·locació		Música escrita en format horitzontal, ocupant tot el foli. En quatre pentagrames.
10. Proporció		Constant.
11. Ombrejat i posició de la ploma		Sembla que hi ha hagut la utilització de dos plomes diferents, una per escriure les notes (tant el cap com les pliques) i una altra per a tots els altres elements, de traç molt més fi.
12. Correccions i canvis		No n'hi ha.
13. <i>Scribal habit</i>		Ortografia variable entre y-ÿ i entre cua-qua.

2.6.4 Característiques de signes i formes musicals

La comparativa entre mans, en aquest apartat, la faig directament amb imatges¹¹⁵. En el cas de la mà 1, per a poder provar si realment és la mateixa al llarg de tot el manuscrit musical, he seleccionat diverses imatges, més o menys cada 50 o 100 pàgines, per a poder comprovar la permanència de la mateixa mà. En el cas de les mans 3 i 4, en haver-hi menys música escrita, hi ha menys variabilitat. Tot i això, en la mà 3 també he cregut oportú posar més d'una imatge en alguns casos per a veure les petites variacions que ofereix una mateixa escriptura en un mateix foli.

¹¹⁵ La mida de les imatges intenta respectar la proporció existent entre les seleccionades per a una mateixa taula, però no es pot garantir al 100% per qüestions d'edició de les diferents taules.

Taula 11. Comparativa de la grafia de les claus


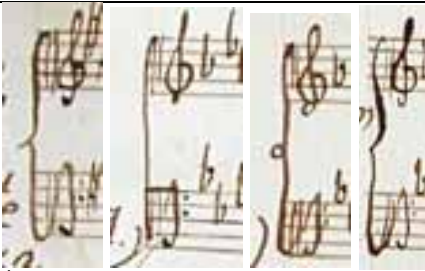
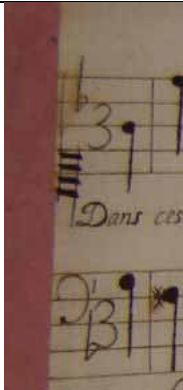
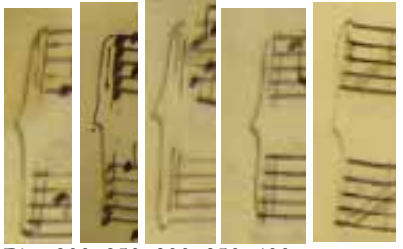
1. CLAUS		
Clau de sol	Mà 1	 <p>Íncipit¹¹⁶ 27 i pàg. 1, 51, 103, 150, 202, 250, 301, 351 i 401</p>
	Mà 3	 <p>Íncipits 120 i 124</p>
Clau de fa	Mà 1	 <p>Íncipit 27 i pàg. 1, 4, 51, 103, 150, 202, 250, 297, 351 i 401</p>
	Mà 3	 <p>Íncipits 118 i 124</p>
	Mà 4	 <p>Inici acompanyament</p>
Clau de do	Mà 1	 <p>Pàg. 23, 154 i 262</p>
	Mà 4	 <p>Segon pentagrama vocal</p>

En el cas de les **claus**, veiem que el copista de la mà 1, a l'hora de fer la clau de fa, té algunes variants (pàg. 4, 250 i 297) que estranyament s'allunyen força de les altres que ha dibuixat. Com que tots els altres elements no ofereixen diferències en aquestes pàgines, tot fa pensar que

¹¹⁶ La paraula íncipit fa referència a l'íncipit de l'índex. Amb la paraula pàgina, es fa referència a una peça del cos de la música.

serien escrites per la mateixa persona. Pel que fa a la clau de do, apareix ocasionalment en la mà esquerra d'algunes peces, i la diferència a vegades ve donada per la mida més petita en alguns casos (com la de la pàgina 154 en què la peça comença en clau de fa però la canvia momentàniament a do) que fa que es simplifiqui el traç.

Taula 12. Comparativa de la grafia de la unió de pentagrames

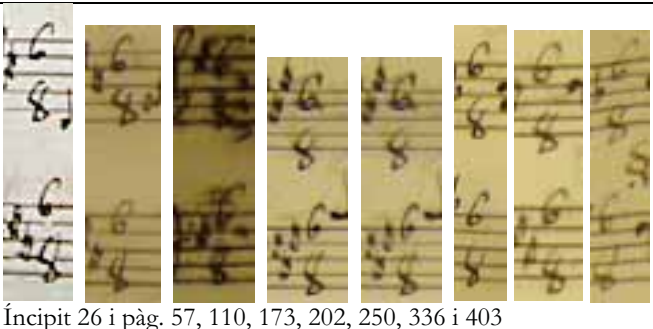

2. UNIÓ DE PENTAGRAMES		
Mà 1	Mà 3	Mà 4
 <p>Íncipit 1 i pàg. 1, 100 i 150</p>	 <p>Íncipits 111, 114, 120, 122</p>	
 <p>Pàg. 200, 250, 300, 350, 400</p>		

La **unió de pentagrames** es fa mitjançant una clau en la mà 1 i la 3. En el cas de la mà 4 no hi ha cap unió, però el fet que la música comenci ben bé al marge esquerra pot fer pensar que s'hauria tallat posteriorment el paper per ajustar-lo a alguna mesura i que s'hagués perdut aquesta part. Les mans 1 i 3 no realitzen la clau d'una manera exactament idèntica però la mà 1 és molt més sistemàtica que la 3, on es veuen formes molt més diferents. Tot i les diferents variants que cada una té, si tracéssim una línia recta des de l'inici superior a l'inferior d'una clau, en la mà 2 sempre es veu una tendència a allunyar-se d'aquest eix vertical cap a l'esquerra. En canvi, en la mà 3, aquest eix es manté molt més o, com es veu en el quart exemple, es sobrepassa cap a la dreta. Per tant, aquí també queda provada l'existència de dues mans diferents.

Taula 13. Comparativa de la grafia dels compassos

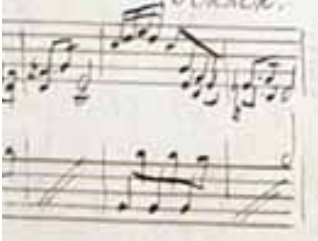

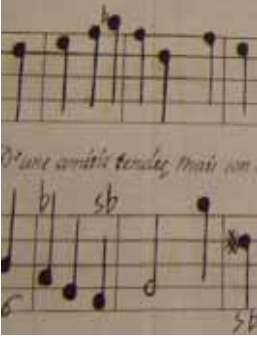
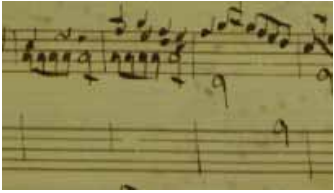


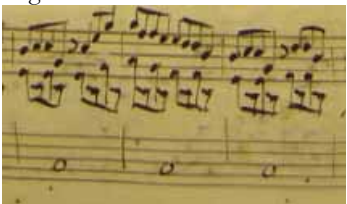
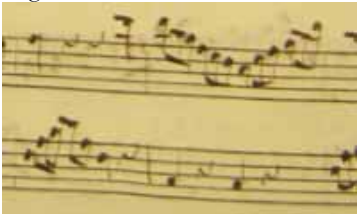

3. COMPASSOS			
	Mà 1	Mà 3	Mà 4
C/ C/	 <p>Íncipit 16, pàg. 2, 72, 103, 160, 245, 321 i 377</p>	 <p>Íncipits 113 i 119</p>	
C	 <p>Íncipit 2, pàg. 2, 54, 118, 163, 204, 291 i 357</p>		
2 4	 <p>Íncipit 3 i pàg. 38, 64, 108, 152, 222, 262, 303 i 354</p>	 <p>Íncipits 116 i 118</p>	
3 4	 <p>Íncipit 7, pàg. 1, 53, 137, 172, 203, 257, 302 i 353</p>	 <p>Íncipits 112 i 121</p>	
3 8	 <p>Íncipit 5 i pàg. 15, 81, 121, 158¹¹⁷, 253, 327 i 406</p>	 <p>Íncipit 111</p>	

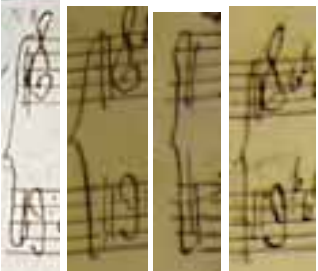

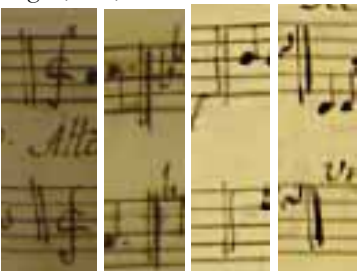

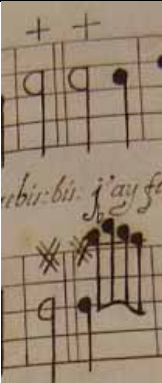
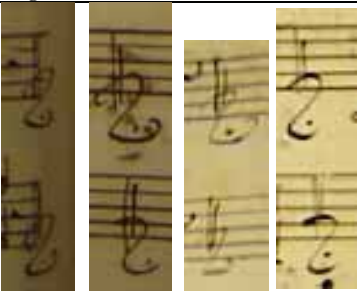

¹¹⁷ Aquí es pot observar com hi ha hagut una correcció del 6 pel 3 en el pentagrama de la clau de sol.

<p>6 8</p>			
<p>Íncipit 26 i pàg. 57, 110, 173, 202, 250, 336 i 403</p>			
<p>9 8</p>			
<p>Pàg. 326</p>			

En el quadre es pot observar com el **compàs** de 3/4 es troba escrit per les 3 mans i són clares les diferències amb la mà 4, que utilitza només un 3 que ocupa els dos espais centrals del pentagrama, i la semblança a pesar de la diferència entre les mans 1 i 3. Altres compassos són utilitzats només per les mans 1 i 3 (compàs partit, 2/4, 3/4 i 6/8). La diferència entre el compàs partit d'una mà i l'altra radica en una C entrada en la tercera línia del pentagrama però que no arriba a les línies superior i inferior en el cas de la mà 1, però que sí que ho fa en el cas de la mà 3. A aquesta diferència s'hi afegeix la lleugera inclinació diagonal que té la mà 1 en fer la línia de partició de la C, que en la mà 3 és molt més vertical. En els compassos de 2/4 i 3/4, la diferència més clara es veu en la grafia del nombre 4, més tendent a tancar-se en la mà 1, i menys en els nombres 2 i 3, tot i que es pot observar un traç inferior del nombre 2 més ondulant en la mà 1 i una tendència a fer la corba inferior del 3, en la mà 3, més tancada. Aquesta diferència és la que també es pot veure en la comparació del 3/8, juntament amb el tancament del nombre 8 en la mà 3 que mai es pot observar en la mà 1. La resta de compassos (C, 6/8 i 9/8) només els trobem escrits amb la mà 1. El quadre mostra igualment com el traç es manté al llarg de tot el manuscrit (excepte el compàs de 9/8 que només apareix en una peça). Malgrat no poder-se comparar íntegrament amb la mà 3, sí que ens permet corroborar les característiques observades en la C del compàs partit i en el nombre 8 del 3/8.

Taula 14. Comparativa de la grafia de les barres de compàs

4. BARRES DE COMPÀS			
	Mà 1	Mà 3	Mà 4
Simple	 Íncipit 17	 Íncipit 115	
	 Pàg. 3		
	 Pàg. 100		
	 Pàg. 200		
	 Pàg. 300		
	 Pàg. 400		
	 Pàg. 202		

<p>Doble</p>	 <p>Íncipit 20, pàg. 1 i 132</p>  <p>Pàg. 1, 100, 204 i 303</p>  <p>Pàg. 2, 128, 204 i 319</p>	 <p>Íncipit 124</p>	
<p>Final</p>	 <p>Pàg. 4, 102, 202 i 306</p>		


La mà 1 traça les **barres de compàs** simples sense unir els pentagrames d'un mateix sistema i no hi ha cap preocupació per fer el traç sense sobrepassar les línies del pentagrama o per ocupar-lo tot. Només les uneix quan pot no estar clara la verticalitat (pàg. 202). La mà 3 uneix sistemàticament els pentagrames d'un sistema. Tant una com l'altra, són línies fetes a pols. En el cas de la mà 4, són línies fetes segurament amb un objecte tipus regle, ja que coincideixen exactament en el mateix eix vertical entre els pentagrames d'un mateix sistema (però no entre

els dos sistemes, de manera que s'haurien anat escrivint a mesura que s'escrivia la música de la melodia, com ja he explicat anteriorment).

La doble barra de compàs s'utilitza tant com a frontera entre dues seccions (mà 1 i 4) com per marcar cada inici de pentagrama, sigui principi de peça i per això seguit de les corresponents claus, o no (mà 1 i 3). En el cas de la mà 1, n'utilitza de diferents per marcar aquesta frontera entre dues seccions, com si establís una jerarquia entre canvis de seccions més grans o importants o menys. Però no és sistemàtic en aquest ús i per tant, no es pot arribar a fer aquesta afirmació. Sí que s'observa, no obstant, que la doble barra més utilitzada és la més decorada.

Finalment, hi ha dos exemples de barra final (mà 1 i 4), molt diferents en cada cas. La mà 1 fa un traça semblant a un gran nombre 2 i un puntet que es situa més o menys al centre de la corba inferior. La mà 4 fa una mena de barra triple on cada una de les barres es dibuixa progressivament més petita, però sempre centrades en l'eix de la línia central del pentagrama.


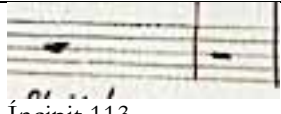

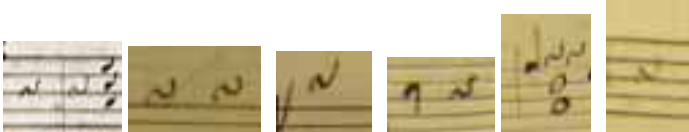
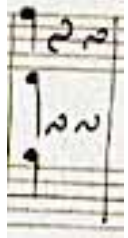
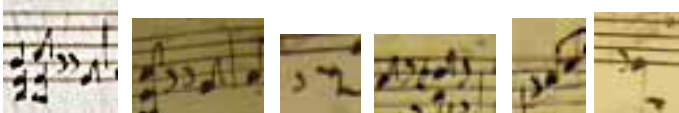
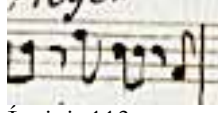
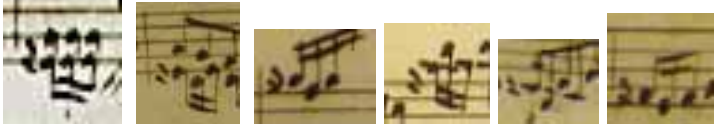
Taula 15. Comparativa de la grafia dels signes de repetició

5. SIGNES DE REPETICIÓ		
Mà 1	Mà 3	Mà 4
 <p>Pàg. 1, 64, 116, 151, 230, 250, 321, 351 i 402</p>	 <p>Íncipit 115</p>	
 <p>Pàg. 1</p>		
 <p>Pàg. 151, 230, 250, 321, 351 i 402</p>		
 <p>Pàg. 116 i 393</p>		
 <p>Pàg. 62, 125, 163, 208, 251, 304, 355 i 393</p>		
 <p>Pàg. 49, 178, 312</p>		
 <p>Pàg. 49, 178, 312</p>		
 <p>Pàg. 69 i 70</p>		

Si bé en les mans 3 i 4 només hi ha un sol **signe de repetició**, en la mà 1 en trobem de diferents tipus al llarg de tot el manuscrit, de manera que ens permet continuar corroborant la

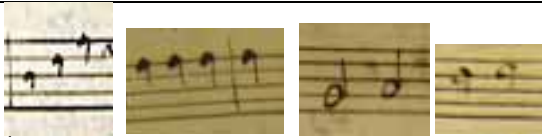

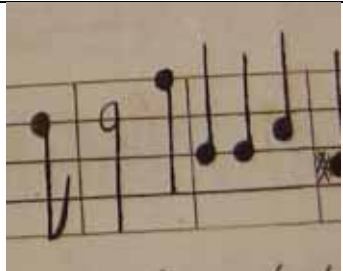
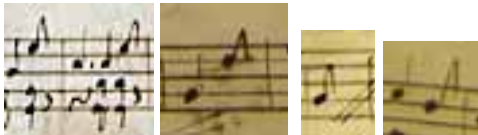

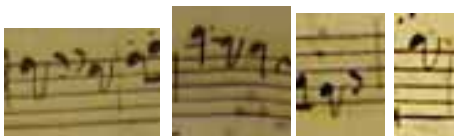
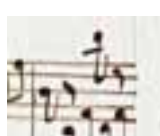



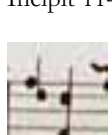
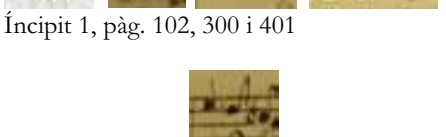

mateixa mà al llarg de tota l'escriptura musical. La creu que utilitza la mà 4 vindria a ser un símbol de la utilització de les caselles de 1a vegada i 2a vegada que també hi ha en l'últim exemple de la mà 1. En el cas de la mà 3, el símbol no permet distingir-la gaire dels mateixos exemples en la mà 1. És l'únic signe que hi trobem, no gens estrany si tenim en compte que la mà 3 només escriu un dels folis d'incipits de l'índex. Els que utilitza la mà 1 són de diferents tipus, en funció de si es repeteix una secció o s'indica un *da capo* (el primer i el segon indiquen punts d'inici de la repetició; el 3r i 4t indiquen el punt on finalitza el fragment a repetir; el 6è indica la repetició d'un fragment amb un final diferent). El 5è signe s'utilitza a l'inici i final d'un petit fragment d'entre 2 i pocs compassos. De tots els signes utilitzats per la mà 1, el 1r i el 3r o 4t, que solen anar junts, i el 5è són els més habituals. Els altres només apareixen en alguna ocasió.

Taula 16. Comparativa de la grafia dels signes del silenci

6. SILENCIS			
	Mà 1	Mà 3	Mà 4
Compàs	 Pàg. 8	 Íncipit 113	
Blanca	 Íncipit 2, pàg. 3, 103, 208, 301 i 400		
Negra	 Íncipit 7, pàg. 1, 100, 200, 300 i 400	 Íncipit 114	
Corxera	 Íncipit 1, pàg. 1, 100, 200, 300 i 400	 Íncipit 113	
Semicorxera	 Íncipit 48, pàg. 1, 100, [212], 301 i 374		

En el cas dels **silencis**, la mà 4 no ens ofereix cap exemple d'escriptura. En la mà 3, ens hem de limitar als que poden aparèixer en un sol foli d'índex, i per això no n'hi ha exemples d'alguns tipus de silenci. Però ja ens permet veure les diferències entre aquesta mà i la mà 1. N'hi ha una que es especialment significativa: la mà 1 sempre deixa els compassos de silenci en blanc, no hi fa cap mena de símbol. En canvi, la mà 3 n'hi fa un al voltant de la línia 3 del pentagrama, indistintament a dalt o a baix d'aquesta línia, tot i que predomina l'escriptura per sota d'aquesta línia 3. Pel que fa als silencis de negra, la mà 3 sembla que té una tendència a fer-los més ondulats i, com també passa amb la mà 1, no hi ha una posició fixa en el pentagrama per a dibuixar-los. Generalment la mida seria l'equivalent a un espai de pentagrama, però a vegades (com es pot veure en la mà 3), es sobrepassa aquesta mesura. En el cas del silenci de corxera, l'angle que formen els dos traços del silenci és molt més tancat en la mà 1 que en la 3. De la resta de silencis, només en tenim exemples a la mà 1, que veiem com els traça de la mateixa manera al llarg de tot el manuscrit: el de blanca és quasi un punt allargat en la part superior de qualsevol línia del pentagrama; el de semicorxera, vol ser com el de corxera amb una barra afegida, però el poc espai que normalment té en els llocs on ha de ser escrit fa que s'esquematzitzi, molt sovint, en dues petites línies en diagonal descendent i no sempre es veu el traç que faria la perpendicular.




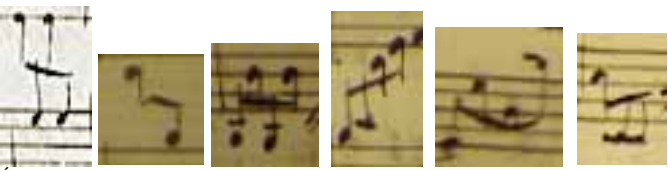
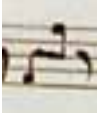


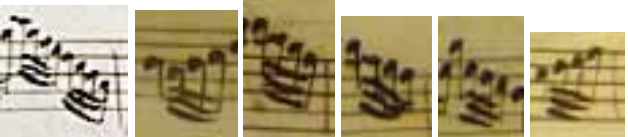


Taula 17. Comparativa de la grafia dels caps i pliques de les notes

7. CAP I PLICA DE LES NOTES		
Mà 1	Mà 3	Mà 4
 <p>Íncipit 8, pàg. 1, 107 i 400</p>	 <p>Íncipit 121</p>	
 <p>Íncipit 33, pàg. 102, 309 i 406</p>	 <p>Íncipit 124</p>	
 <p>Pàg. 1, 107, 311 i 402</p>	 <p>Íncipit 115</p>	
 <p>Íncipit 28, 100, 303 i 400</p>	 <p>Íncipit 114</p>	
 <p>Íncipit 1, pàg. 102, 300 i 401</p>	 <p>Íncipit 117</p>	
 <p>Íncipit 36, pàg. 3, 106, 300 i 387</p>	 <p>Íncipit 119</p>	

En els **caps** i les **pliques** de les notes hi ha una clara diferència que marquen les dimensions molt més grans de la mà 4, que es caracteritza per uns caps molt arrodonits i unes pliques molt estilitzades. La mà 1 i 3 tenen una escriptura emparentada, però els caps de la mà 1 tenen una inclinació més diagonal i unes pliques més curtes que la mà 3. I també és veu la tendència a fer cada plica per separat en els acords de la mà 1 que en la mà 3 clarament és un sol traç que

agrupa totes les notes d'un acord. Pel que fa a les cues de les corxeres soltes, les dues mans comparteixen una cua que cau fins al cap de la nota, però el traç de la mà 3 és més tendent a fer una corba, en qualsevol de les direccions, però que en la mà 1 és més angular, especialment quan la cua és caient. I totes 3 mans escriuen les pliques al cantó dret de la nota, tant si és baixant com pujant.

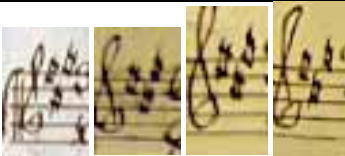

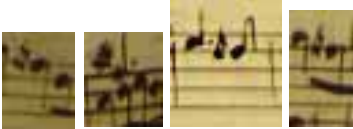


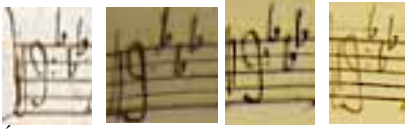

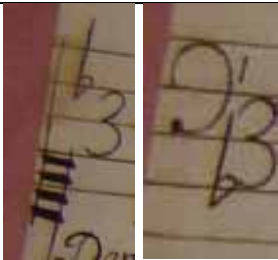


Taula 18. Comparativa de la grafia del barrat


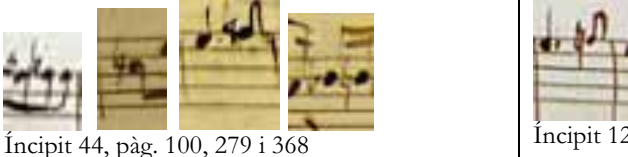
8. BARRAT			
	Mà 1	Mà 3	Mà 4
Corxeres	 Íncipit 56, pàg. 2, 105, 211, 311 i 400	 Íncipit 111	
	 Íncipit 44, pàg. 1, 105, 214, 306 i 401	 Íncipit 123	
Semicorxeres	 Íncipit 13, pàg. 1, 105, 211, 300 i 401	 Íncipit 116	
Fuses	 Íncipit 18, pàg. 25, 109, 211, 301 i 399		
Rítme puntejat	 Íncipit 1, pàg. 1, 106, 211, 301 i 404	 Íncipit 117	

En el **barrat**, les diferències amb la mà 4 se sumen a totes les altres que ja s'han analitzat anteriorment, i en el cas de la mà 4 només hi ha un únic exemple en tota la partitura per a comparar, però amb les altres dues mans que sovint tenen una escriptura relativament semblant, aquí es pot observar bé aquesta diferència. La mà 3 és molt més curiosa a l'hora de fer un barrat que vagi de plica a plica. En canvi, la mà 1 ho és menys, no hi ha una preocupació per

fer el traç recte ni per arribar o no sobrepassar les pliques de les notes extremes del ritme en qüestió. Sembla que utilitza una manera d'escriure en què recolza més al moment d'iniciar el traç, a l'esquerra on es pot veure un traç més gruixut, i que aixeca ràpid en finalitzar-lo, on es veu un traç més fi. El ritme puntejat, en aquest cas de corxera en punt i semicorxera, també es diferencia per la mida de la línia que marca la semicorxera: la mà 3 té una tendència a fer-la d'una mesura que dobla la longitud del cap de la nota, mentre que la mà 1 té una tendència a fer-la sempre més petita.

Taula 19. Comparativa de la grafia de les alteracions i les notes accidentals


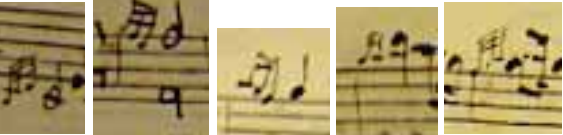
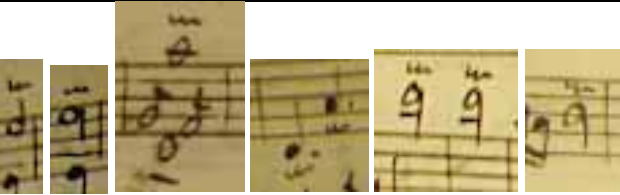
9. ALTERACIONS/10. NOTES ACCIDENTALS			
	Mà 1	Mà 3	Mà 4
Sostinguts	 <p>Íncipit 1, pàg. 173, 253 i 391</p>	 <p>Íncipit 111</p>	
	 <p>Pàg. 5, 100, 279 i 368</p>	 <p>Íncipit 124</p>	
Bemolls	 <p>Íncipit 10, pàg. 103, 261 i 368</p>	 <p>Íncipits 114 i 115</p>	
	 <p>Pàg. 5, 100, 252 i 368</p>		

Becaires	 <p>Pàg. 19, 95, 262 i 321</p>		
	 <p>Íncipit 44, pàg. 100, 279 i 368</p> <p>Íncipit 124</p>		

Per comparar les **alteracions**, s'han agafat mostres tant d'armadures com d'alteracions soles que acompanyen notes, en la mesura del que oferia cada copista. Podem comparar les tres mans en una armadura de bemolls i en el cas d'un sostingut acompanyant una nota. La mà 4 torna a fer els símbols d'una manera molt diàfana i amb la característica d'un sostingut molt inclinat, quasi convertit en una doble aspa. Pel que fa a les altres dues mans, es poden comparar en més coincidències: en les armadures de sostinguts es veu que la mà 3 fa les línies verticals dels sostinguts més llargues i les horitzontals mai sobrepassen la perpendicular; la mà 1 dibuixa les línies verticals més curtes i no hi ha cura per no sobrepassar les perpendiculars. La mateixa tendència es veu quan és un sostingut sol que acompanya una nota, encara sovint més petit en la mà 1 i, com veurem amb els altres tipus d'alteració, sense una preocupació sistemàtica per col·locar l'alteració al davant exacte de la nota¹¹⁸. Les armadures de bemolls ens mostren un símbol força semblant entre les dues mans, però lleugerament més gran en la mà 3, que també utilitza indistintament el si bemoll a dalt o a baix en l'armadura en clau de fa. En aquest cas, no hi ha cap exemple d'aquesta mà d'un bemoll sol acompanyant una nota en els incípits que ha escrit, de manera que aquest símbol només el podem veure al llarg del manuscrit en la mà 1 i també en la mà 4, que curiosament el dibuixa molt més petit que el cap de la nota. Finalment, les armadures de becaires, utilitzades quan hi ha un canvi de tonalitat al mig d'una peça o en algun canvi de secció, es troben al llarg de tot el manuscrit escrit per la mà 1. Escrit sol, i comparat amb un dels pocs exemples de la mà 3, ens permet veure com la manera d'escriure'l respon en cada cas a un ordre diferent de les seves línies: la mà 1 escriu la L i la L invertida que formen el becaire en aquest ordre; en la mà 3 no es pot seguir tant el curs del traç perquè el rastre de la tinta és més uniforme i no es sobrepassa cap de les línies.





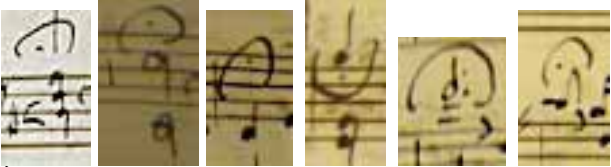
¹¹⁸ No se n'han posat exemples, perquè no es podien comparar amb les altres mans, però quan hi ha poc espai a la partitura, generalment perquè és un passatge de moltes notes en ritmes de durada més curta, les alteracions es poden col·locar sobre o sota la nota i fora del pentagrama.

Taula 20. Comparativa de la grafia de les notes ornamentals

11. NOTES ORNAMENTALS			
	Mà 1	Mà 3	Mà 4
Una nota	 <p>Íncipit 14, 28, pàg. 4, 89, 207, 331 i 391</p>		
Més d'una nota	 <p>Pàg. 4, 92, 202, 331 i 399</p>		
Mordents	 <p>Pàg. 2, 2, 108, 211, 332 i 391</p>		

Només hi ha **notes ornamentals** en l'escriptura de la mà 1. En les notes ornamentals escrites, tant si són una com més d'una, l'escriptura és similar al mateix valor quan no és ornamental però amb els condicionants que té el fet d'escriure'l d'una mesura més petita. Així, el cap de la nota és mínim i a vegades fins i tot no s'arriba a distingir quan és una nota. L'escriptura del mordent és el símbol que es podria descriure com una *m* al revés. Sembla que el fa servir tant per a indicar un ornament de tres notes tipus brodadura, com també pel que podria ser un trinat en el primer acord d'una cadència final (pàg. 108). La manera d'escriure'l mai és escrupolosament exacta, com es pot veure en les dues vegades que l'utilitza en la pàg. 2. En tots els casos, no obstant, ens permet observar la mateixa mà al llarg de tot el manuscrit.

Taula 21. Comparativa de la grafia de lligadures, *custos*, *fermatas*, colofons i calderons

12. MISCEL·LÀNIA			
	Mà 1	Mà 3	Mà 4
Lligadures	 <p>Pàg. 2 i 393</p>   <p>Pàg. 2, 158, 214, 301 i 344</p>		
<i>Custos</i>			
<i>Fermatas</i>	 <p>Pàg. 57</p>		
Colofons			
Calderons	 <p>Íncipit 34, pàg. 2, 101, 157, 205 i 309</p>		

Dins aquesta **miscel·lània** hi ha diversos signes musicals que no trobem sistemàticament en tots els copistes. De fet, no n'hi ha cap en la mà 3, i la mà 4 només s'hi troba representada en el cas del *custos*, que tampoc el podem comparar amb cap altra mà, perquè la mà 1 no n'utilitza. De colofons, tampoc se'n troben. Ja hem vist com les mans 1 i 4 feien les barres finals i mai hi ha

més decoració. En el cas de les lligadures, malgrat que el traç no té perquè ser diferent, he volgut distingir entre les lligadures d'expressió o articulació de les de prolongació. Les primeres es troben molt excepcionalment en el manuscrit, només en dues peces i no sistemàticament dins les peces en qüestió. Sembla més un signe posat per la còpia d'un altre font que no pas per la consciència o la voluntat de l'articulació. En les lligadures de prolongació, tampoc molt abundants però sí amb presència al llarg del manuscrit, s'utilitzen tant per l'allargament d'un valor rítmic entre un compàs i el següent, com per llargs pedals que duren varis compassos (pàg. 2, 158 i 344), amb algun cas en què la lligadura abraça tota la durada.

2.6.5 Característiques textuais

Taula 22. Comparativa de la grafia de les indicacions de tempo

1. TEMPO		
Mà 1	Mà 2	Mà 3
 <p>Íncipit 53 i peça 114¹¹⁹</p>		 <p>Íncipit 114</p>
 <p>Íncipit 48, peça 120 i pàg. 163</p>		 <p>Íncipit 120</p>
 <p>Íncipit 1</p>		
 <p>Íncipit 10 i peça 111</p>		 <p>Íncipit 111</p>

¹¹⁹ Aquí s'indica el número d'íncipit quan és una imatge extreta dels folis de l'índex i nombre de peça quan és una imatge del corpus de música del manuscrit, en aquest cas perquè es pugui veure la coincidència del mateix tempo fet per una mà i l'altra quan concorden una peça musical amb un íncipit escrit per una altra mà.

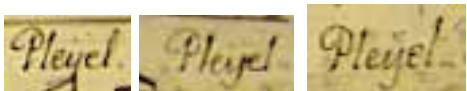


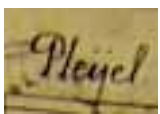

<p>Íncipit 77 i peça 113</p> <p>Íncipit 33 i peça 117</p> <p>Íncipit 9 i peça 121</p>		<p>Íncipit 113</p> <p>Íncipit 117</p> <p>Íncipit 121</p>
<p>Íncipit 3 i peça 119</p> <p>Íncipit 12, peça 124 i pàg. 76</p>		<p>Íncipit 119</p> <p>Íncipit 124</p>
<p>Íncipit 20 i peça 20</p>	<p>Acotació al gravat de la Batalla de Marengo</p>	
<p>Íncipit 22 i peça 115</p>		<p>Íncipit 115</p>
<p>Pàg. 42</p>	<p>Acotació al gravat de la Batalla de Marengo</p>	

Les anotacions de **tempo** són un dels primers signes textuais on es perceben a primera vista les diferències entre diversos copistes. En aquesta taula s'han posat en comparació els noms de tempo que fan servir almenys dues mans. No hi consten els que només es troben en la mà 1, perquè considero que ja ha quedat provada la seva presència al llarg de tot el manuscrit musical i aquí m'he volgut centrar en les diferències textuais entre els tres copistes que fan servir aquest signe. En l'Adagio, són ben clares les diferències especialment entre la *A*, la *d* i la *g* entre les mans 1 i 3, tot i que apareix un dels pocs casos en què canvia la grafia de la *g*¹²⁰. En l'Andante, que la mà 3 mai escriu abreujat, s'hi afegeix la distinció entre l'alçada de la *t* i la seva execució en un sol traç o dos en el cos de la lletra. En l'Allegretto i l'Alegro s'hi

¹²⁰ Veure el cas de l'Allegro.

afegeix la distinció entre una /feta en un traç descendent en la mà 1 i un traç que primer puja i després baixa en la mà 3. Però cal destacar el fet que en una única ocasió en tot el manuscrit, apareix una *g* escrita de manera diferent. En el tempo Maestoso, un dels dos que trobem escrit per la mà 2 i el podem comparar amb la mà 1, les diferències se centren en la manera d'escriure la *M*, la *s* i la *t*. I tot i que aquest tempo no el tenim escrit per la mà 3, aquestes mateixes lletres que la distingeixen de la mà 1 també la distingirien de la mà 3 si les comparem en l'escriptura d'altres tempos. El Moderato, on a part de les lletres que ja s'han comparat anteriorment, es pot observar la diferència en la grafia de la *r*. Per últim, el Vivo, escrit en una de les seccions de la peça 20, on es veu un traç molt més hieràtic en la mà 1.

Taula 23. Comparativa de la grafia de les atribucions

2. ATRIBUCIONS	
Mà 1	Mà 3
 <p>Íncipits 21, 43 i 71</p>	
 <p>Peces 111, 112 i 113</p>	 <p>Íncipits 111, 112 i 113</p>
 <p>Peces 114, 115 i 116</p>	 <p>Íncipits 114, 115 i 116</p>
 <p>Peça 117</p>	 <p>Íncipit 117</p>

Per a les **atribucions** s'ha fet servir només la comparació del nom Pleyel ja que és l'únic que comparteixen les dues mans que n'escriuen. Uns quants exemples de cada mà permeten veure que no sempre l'escriptura és exacta en un mateix copista: la / final de la mà 1 a vegades fa el llaç i d'altres és només un sol traç descendent, i la *y* a vegades acomoda la corba inferior a l'espai del qual disposa; en la mà 3, la *P* inicial no sempre té la pestanya en la part superior esquerra, i el copista no és sistemàtic en l'ús de la dièresi en la *y* ni en el punt final. Entre les dues mans, es distingeixen diferències molt evidents en la *P*, la *y* i la *l*.

Taula 24. Comparativa de la grafia dels títols de peça

3a. ALTRES MARQUES TEXTUALS DE LA PARTITURA: títols de peça		
Mà 1	Mà 2	Mà 3
 Pàg. 46	 Acotacions al gravat de la Batalla de Marengo.	
 Íncipit 20	 Acotacions al gravat de la Batalla de Marengo.	
 Peça 20	 Peça 20	
 Íncipit 99 i peça 122		 Íncipit 122
 Pàg. 42	 Acotacions al gravat de la Batalla de Marengo.	
 Íncipit 7 i peça 112		 Íncipit 112
 Íncipit 32		

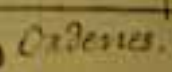
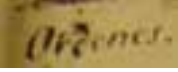
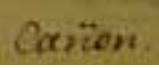
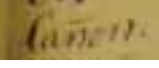
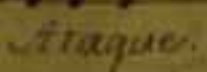
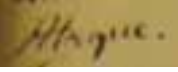

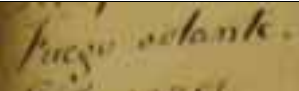
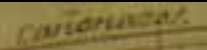
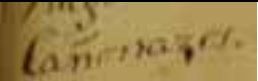
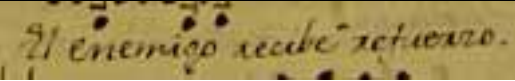
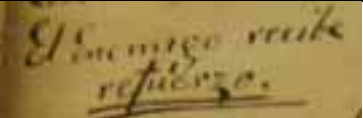
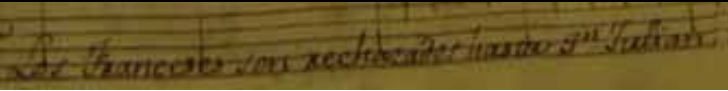
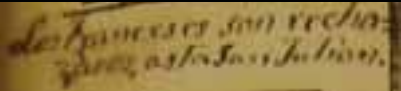
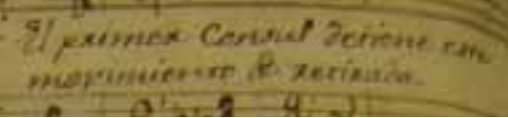
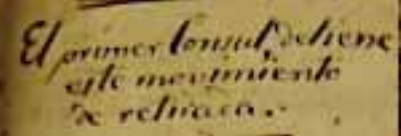
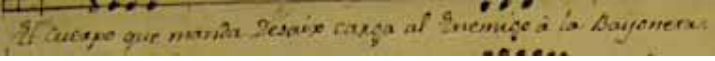
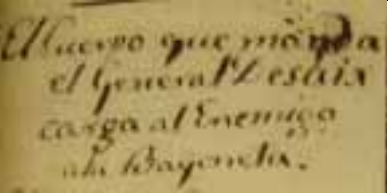
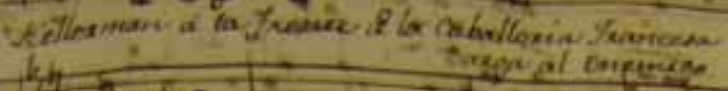
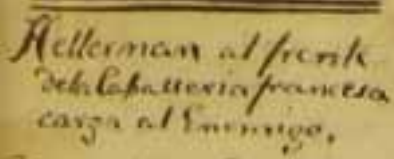
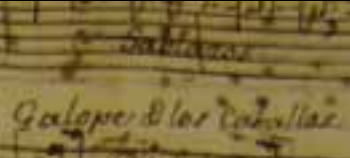
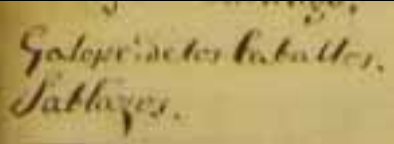
 <p>Íncipit 52 i peça 111</p>  <p>Peça 113</p>  <p>Peça 123</p>		 <p>Íncipit 111</p>  <p>Íncipit 113</p>  <p>Íncipit 123</p>
 <p>Íncipits 1 i 51</p>  <p>Íncipit 102 i peça 115</p>		 <p>Íncipit 115</p>

Per a l'anàlisi de les **altres marques textuais a la partitura**, he vist necessari dividir-ho en tres seccions, una per a títols de peça (3a), una altra per les acotacions a la peça de *La batalla de Marengo* i una tercera per a altres marques. El primer de la taula, és un dels títols inserits en les últimes peces que formen part de *La Batalla de Marengo, Aire*, on es veuen les diferències entre les dues mans en cada lletra de la paraula. D'altra banda, precisament el títol de *La batalla de Marengo*, es troba escrit per la mà 1 en l'íncipit i per la mà 2 a l'inici de les acotacions al gravat que il·lustra la peça. Però si ens fixem en el títol escrit a l'inici de la peça musical, s'observa que primer fou escrit d'una manera (hem de suposar que per la mà 1 perquè és la que fa tots els títols a les peces musicals) però que posteriorment va ser resseguit per a ressaltar-lo, fent que totes les lletres tinguin un traç més gruixut. Costa distingir quina mà ho hauria fet, perquè hi ha una voluntat de seguir la grafia anterior. Però si s'observa la paraula *de*, es veu clarament com el traç de la lletra *d* canvia i s'inclina cap a l'esquerra, una tendència que es veu en la manera d'escriure d'aquesta mà¹²¹ i que la mà 1 mai fa quan es tracta d'aquesta lletra a inici de paraula. Una altra lletra delatora és la *g* en la paraula *Marengo*, per a la qual determinariem les mateixes conclusions. Són dues lletres que cap de les altres mans fan d'aquesta manera. El títol *Marcha* també es troba en aquestes dues mans, però en aquest cas amb diferències menys evidents.

¹²¹ Veure taules comparatives següents per a complementar-ho.

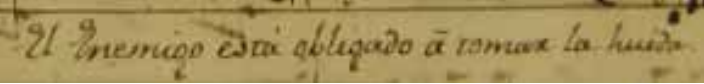
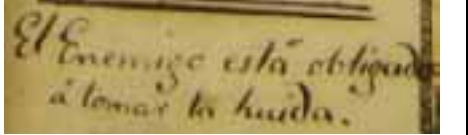
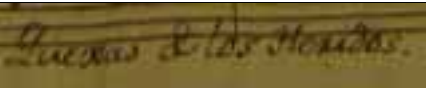
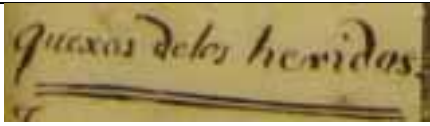

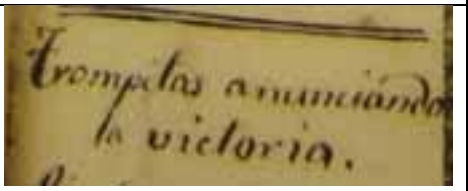
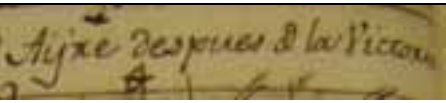
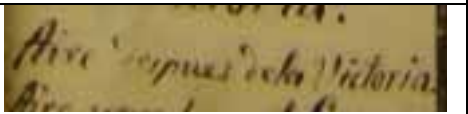
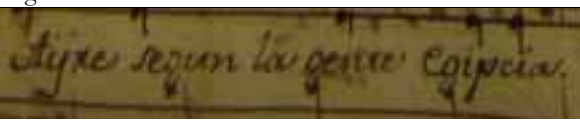
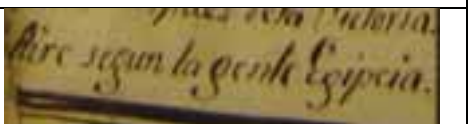
Després segueix la comparació amb els títols de peça que comparteixen les mans 1 i 3 on podem anar veient algunes de les diferències ja observades en taules anteriors i algunes de noves: la distinció molt evident entre les lletres *F*, *n* i *l* de *Finale*; les *M*, *n* i *t* de *Minuetto*, que la mà 1 en una ocasió escriu amb una terminació ortogràfica diferent; la *Q* més inclinada en la mà 1 i les diferents *r* i *t* en *Quartetto*, sumat al fet que la mà 3 utilitza indistintament la *Q* o la *C* per a aquesta paraula; i finalment, les *R*, *d* i *n* que distingeixen les dues maneres d'escriure *Rondon*, tot i que en alguna ocasió, la mà 1 ha escrit el títol en francès fonetitzat.

Taula 25. Comparativa de la grafia de les acotacions

3b. ALTRES MARQUES TEXTUALS DE LA PARTITURA: acotacions	
Mà 1	Mà 2 ¹²²
 Pàg. 42	
 Pàg. 42	
 Pàg. 42	
 Pàg. 43	
 Pàg. 43	
 Pàg. 43	
 Pàg. 43 ¹²³	
 Pàg. 44	
 Pàg. 44	
 Pàg. 45	
 Pàg. 45	

¹²² Totes les imatges de la mà 2 en aquesta taula són extrems de les acotacions al gravat de la Batalla de Marengo.

¹²³ Aquesta imatge i les segones de les pàg. 44 i 45 han hagut de ser reduïdes proporcionalment per poder-se encabir a la taula.

 <p>Pàg. 45</p>	
 <p>Pàg. 45</p>	
 <p>Pàg. 46</p>	
 <p>Pàg. 46</p>	
 <p>Pàg. 46</p>	

En aquestes acotacions¹²⁴ es poden veure les diferències d'escriptura entre la mà 1 i la mà 2. En les inicials majúscules, especialment *A*, *E*, *G*, *K*; i les minúscules, molt diferents en les lletres *d*, *g*, *n*, *s*, *t*.

¹²⁴ Només s'han posat a la taula les acotacions que es podien extreure en una sola imatge.

Taula 26. Comparativa de la grafia d'altres marques textuais

3c. ALTRES MARQUES TEXTUALS DE LA PARTITURA: altres		
Mà 1	Mà 2	Mà 3
 Íncipit 7  Íncipit 46  Íncipit 1		 Íncipit 111  Íncipits 116 i 124  Íncipit 117
 Íncipit 1 i pàg. 1 i 225		 Íncipits 111, 114 i 123
 Foli 1 índex	 Acotacions al gravat de la Batalla de Marengo.  Foli 1 índex	
 Íncipit 82 i peça 82   Pàg. 167, 259 i 352		 Íncipit 113  Íncipit 115

En aquest tercer apartat d'**altres marques textuais** a la partitura hi ha la comparació entre la paraula *página* o *pàg.*, que acompanya cada un dels íncipits de l'índex del manuscrit. Per tant, el fan servir les mans 1 i 3. La primera diferència, que vol comparar la primera imatge, és el colofó amb què decoren cada nou anunci d'una pàgina. En una mà és ondulat i en l'altra és una clau. Si ens fixem en les lletres, pròpiament, són ben clares les diferències entre la *P* inicial i la *g*, tot i que cada mà no és totalment exacta a l'hora d'escriure-ho. La mà 1 a vegades varia la *P* inicial i en el primer íncipit escriu la paraula *página* sencera. La mà 3, menys sistemàtica en general pel

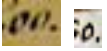




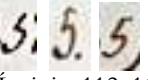


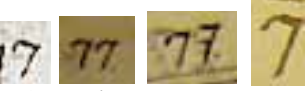

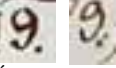
que fa a la part textual, té diferents maneres de posar l'abreujament i també posa la paraula sencera en una sola ocasió, tot i que no sembla tenir cap sentit especial.

Amb l'abreviatura de número, present en l'índex d'incipits però també en el cos del manuscrit a l'inici de cada peça, es poden seguir distingint diferències entre les dues mans: la 1 és sistemàtica i té una tipografia molt d'impremta per a fer la *N*, i en canvi la mà 3, que primer sembla que la vulgui imitar, no l'acaba de dibuixar mai de la mateixa manera i fins i tot en alguna ocasió se li escapa el tret al revés.

Seguim amb les anotacions amb dates. Malgrat que no s'escriu mai la mateixa data, els tres exemples que trobem en el manuscrit, comparats amb les anàlisis fetes fins ara de la grafia, permeten atribuir-les a la mà 1 i la mà 2. És especialment interessant veure com l'anotació que fa referència a 1850 afegida al foli 1 de l'índex correspon a la mà 2, en un espai copiat íntegrament per la mà 1, i per tant, afegit amb posterioritat. Són especialment significatives de la mà 2, la *E*, la *d* i els nombres 1 i 8 que sí que podem comparar entre dues dates escrites per aquesta mà.



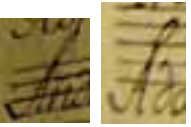










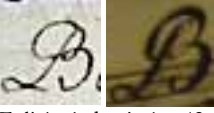
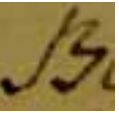

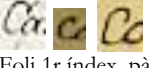

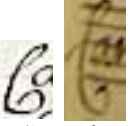



Finalment, la paraula *unisonus*, utilitzada en peces que són arranjaments i on es vol estalviar d'escriure el mateix en els dos pentagrames. Es distingeixen per la *U*, la *n* i el fet que la mà 3 utilitza dues maneres ortogràfiques diferents que la mà 1 mai no utilitza.

Taula 27. Comparativa de la grafia dels nombres

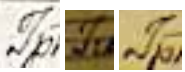





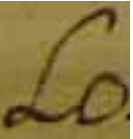







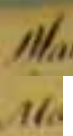







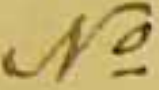





4. NOMBRES				
Mà 1	Mà 2	Mà 3	Mà 4	Mà 6
 Íncipit 7, pàg. 20, peça 20 i full de guarda 2r final	 Acotacions gravat Batalla de Marengo i foli 1	 Íncipit 120		
 Foli 1 índex, pàg. 111, peça 111 i full de guarda 2r final	 Acotacions gravat Batalla de Marengo i foli 1	 Íncipits 111, 115 i 124		 Pàg. 326
 Íncipit 2, pàg. 222 i peça 22 i full de guarda 2r final		 Íncipits 120, 123 i 112		
 Foli 1 índex, íncipit 3, peça 33 i pàg. 333 i full de guarda 2r final		 Íncipits 111, 113 i 123		
 Íncipit 4, peça 44 i pàg. 44 i full de guarda 2r final	 Acotacions gravat Batalla de Marengo	 Íncipits 114, 112 i 122		 Pàg. 326
 Íncipit 5, pàg. 55 i peça 55 i full de guarda 2r final	 Foli 1	 Íncipits 112, 115 i 118		
 Íncipit 6, pàg. 66 i peça 66 i full de guarda 2r final		 Íncipits 115 i 118		
 Foli 1 índex, pàg. 77 i peça 77 i full de guarda 2r final		 Íncipits 117 i 123		
 Foli 1 índex, pàg. 88 i peça 88 i full de guarda 2r final	 Acotacions gravat Batalla de Marengo i foli 1	 Íncipits 111 i 118		
 Íncipit 9, pàg. 99 i peça 99 i full de guarda 2r final		 Íncipits 119 i 124		

Amb la grafia dels **nombres** introduïm una cinquena mà, que és l'anomenada mà 6 (fent una hipòtesi cronològica de les intervencions de les diferents mans, la mà 5, com es veurà en el quadre de majúscules i minúscules, hauria intervingut abans, tot i que no escriu cap nombre). Malgrat les semblances que hi pugui haver en alguns nombres, el quadre general ens torna a mostrar les diferències entre totes les mans presents al manuscrit. No hi ha exemples per a comparar tots els nombres, però la mostra és prou significativa. La mà 4 torna a distingir-se sense problemes de la resta. La novetat de la mà 6, que només apareix fent nombres amb una tinta diferent en aquest punt per a corregir una pàgina errònia ([vid. 2.2.3.2](#)), demostra clarament una manera nova d'escriure el 4, que no coincideix amb cap de les altres mans. La mà 2, la més difícil d'observar per les mides tan petites del text, que ha inserit en el foli 1r de l'índex o a les acotacions del gravat de la Batalla de Marengo, pot tenir semblances amb les mans 1 i 3, sense acabar-hi de coincidir completament. Entre aquestes dues mans, hi ha la tendència a fer el zero de mida més petita que la resta de nombres, però la mà 1 sempre enganxa o té una separació mínima entre els dos nombres. En el cas del nombre 1, la mà 1 és molt més regular a l'hora d'escriure'l, amb la característica cua al final. La mà 3 és més variable en la grafia d'aquest nombre. Pel que fa al 2, també més constant en la mà 1, però amb alguna semblança entre la proporció del cap, molt més gros respecte el peu. El cas del nombre 3 és dels que presenta menys diferències entre aquestes dues mans, que es tornen a mostrar amb el nombre 4, present en totes les mans i ben diferenciat en cada una d'elles. Amb el nombre 5 es repeteix una mica el que passava amb el nombre 3, però aquí amb les 3 primeres mans. El nombre 6 es diferencia clarament pel ganxo superior en la mà 1, i el nombre 7 pel ganxo superior de la mà 3 que en la 1 és una corba. Amb el 8, cal fixar-s'hi més per a veure les diferències, però la mà 1 sempre deixa la figura oberta per la part superior, i entre les mans 2 i 3 cal veure la diferència entre la inclinació de la figura. I finalment, el nombre 9, força semblant, però amb el cap més petit, en proporció, a la mà 1. Per tant, malgrat les semblances puntuals, tornen a quedar ben distingides les diferents grafies i que continuen sumant evidències quadre rere quadre.

Taula 28. Comparativa de la grafia de les majúscules

5. MAJÚSCULES							
Mà 1	Mà 2	Mà 2?	Mà 3	Mà 4	Mà 5	Mà 6?	Mà 7
 Foli 1r índex i pàg. 202  Foli 2v índex  Pàg. 1 i 207  Foli 3r índex i pàg. 310	   Acotacions gravat Batalla Marengo	 	  Íncipits 111 i 120				
 Foli 1r, pàg. 4 i 331  Foli 1v índex i pàg. 42  Full de guarda 2r final	 Acotacions gravat Batalla Marengo						
 Foli 1r índex, pàg. 44 i 322  Full de guarda 2r final  Foli 4r índex i pàg. 207	 Acotacions gravat Batalla Marengo		 Íncipit 123				

  Pàg. 20, 204 i 342  Full de guarda 2r final	 Acotacions gravat Batalla Marengo	 		  			
 Foli 2v índex  Pàg. 43 i 136	  Acotacions gravat Batalla Marengo  Foli 1r índex		 Íncipit 116				
 Foli 1r índex  Pàg. 23 i 222	 Acotacions gravat Batalla Marengo		 Íncipit 122				
 Foli 1v i 4r índex  Pàg. 38 i 385  Pàg. 202 i 379	 Acotacions gravat Batalla Marengo						
 Foli 1r índex  Full de guarda 2r final							

 Foli 1v índex i pàg. 43 i 375  Full de guarda 2r final	 Acotacions gravat Batalla Marengo						
 Pàg. 45	 Acotacions gravat Batalla Marengo						
 Foli 1r índex i pàg. 8  Full de guarda 2r final	  Acotacions gravat Batalla Marengo						
 Foli 1r índex  Pàg. 302  Foli 1r índex  Pàg. 4 i 204	 Acotacions gravat Batalla Marengo	  	  Íncipits 112 i 121				
 Íncipit 1 i pàg. 1  Pàg. 225  Full de guarda 2r final	  Foli 1r índex		   Íncipits 111, 114 i 123				

 Folio 1r índex  Pàg. 57	 Acotacions gravat Batalla Marengo						
 Folio 1r índex, pàg. 53 i 253  Full de guarda 2r final			 Incipit 111				
 Folio 2v índex i pàg. 45  Pàg. 211 i full de guarda 2r final			 Incipits 111 i 119				
 Folio 1r i 2r índex  Pàg. 37 i full de guarda 2r final  Folio 1v índex i pàg. 1  Pàg. 249			 Incipits 115, 118 i 122				
 Folio 1r índex i pàg. 4  Pàg. 326 37 i full guarda final 1r	 Acotacions gravat Batalla Marengo	 					

 <p>Foli 4v índex i pàg. 243</p>  <p>Pàg. 23 i 243</p>	 <p>Acotacions gravat Batalla Marengo</p>  <p>Foli 1r índex</p>						
 <p>Pàg. 205</p>							
 <p>Foli 1v índex, pàg. 48 i 237</p>  <p>Pàg. 394</p>	 <p>Acotacions gravat Batalla Marengo</p>						
		 					

Amb les **majúscules** podem començar a comparar totes les intervencions de text que hi ha hagut al manuscrit. Un cop posades sobre la taula, sembla que n'hi hauria 7 de diferents, amb una de dubtosa. El text que acompanya el gravat amb l'escena musical de Rossini, ha estat escrit per una mà, o ja estava gravat amb el text, i després resseguit per una altra. La dificultat d'analitzar l'escriptura que hi ha per sota de la resseguida fa que no pugui aventurar cap hipòtesi sobre una mà concreta, però alguns indicis farien pensar que qui ho ha resseguit seria la mà 2, per això apareix en una columna amb l'interrogant. De la mà 1 hi ha mostres de l'índex d'incipits i el títol que es troba en aquest primer foli de l'índex, del cos del manuscrit i també de l'anotació final (Figura 7) que indica l'agrupació d'algunes peces del manuscrit. De la mà 2, s'han agafat mostres de les acotacions al gravat de la Batalla de Marengo i del text afegit, presumptament l'any 1850, sobre el títol del foli 1 de l'índex i que tot sembla indicar que seria fet per la mateixa mà. La mà 3 és la que intervé en el foli solt de l'índex i la mà 4 és la que escriu la peça musical que també es troba en un full solt. Les mans 5, 6 i 7, mostren petites


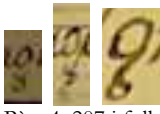



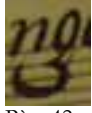






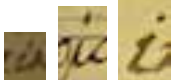






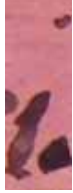


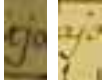






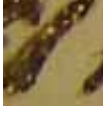
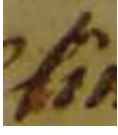








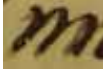



intervencions posteriors, que no es pot afirmar que siguin de cap de les mans anteriors. La 5 seria la que ha escrit el nom de *Narciso Texidor* al full de guarda 1r de l'inici (Figura 5), on també hi hauria les intervencions de la mà 6 (suposadament la mateixa de la correcció del número de peça feta amb la mateixa tinta a la pàgina 326) que escriu el nom de *Ramon Texidor*, i la mà 7 que és qui intenta tapar aquest nom amb unes grafies que barregen lletres amb símbols/dibuixos, sense cap intenció aparent d'escriure alguna cosa amb significat, sinó més aviat de tapar, simplement, el nom.

Un cop agafades totes les mostres, es poden observar altres aspectes. En primer lloc, l'habilitat de la mà 1 per a fer diferents tipus de majúscules d'una mateixa lletra, a vegades gratuïtament, a vegades en funció de l'espai (com més gros, més ornamentada o complexa). En segon lloc, que a pesar de semblances puntuals entre algunes majúscules, queda prou clara la distinció, altre cop, entre totes les mans. En tercer, aquest estudi de les majúscules permet afirmar que l'abreviatura *Fr.* introduïda davant el nom de *Jajme Parella* seria feta per la mateixa mà 1, tal com demostra la comparació d'aquesta *F* amb les demés que poden aparèixer d'aquesta mà i les d'altres mans. Malgrat que la *S* de *Servita*, paraula també afegida posteriorment sobre *Pbro* en aquest mateix lloc, costa de distingir completament perquè es barreja amb la paraula que intenta tapar, seria plausible suposar que també l'hauria feta la mateixa mà. En aquest cas, caldrà corroborar-ho amb l'estudi de les minúscules que farà la taula següent. En quart lloc, queda provat (juntament amb l'estudi de minúscules de la taula següent) que la mà 1 és també l'autora del text que apareix en el full de guarda final 1r (Figura 7).



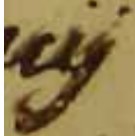
El que presenta més dubtes és la mà 2 com a mà que ressegueix el text del gravat amb l'escena musical de Rossini. En algunes majúscules podria no haver utilitzat la seva grafia personal per tal de resseguir el traç que hi ha a sota, com amb les lletres *A*, *D* i *M*, que curiosament tenen una grafia semblant a la mà 1 (tot i que després hi ha lletres que no permeten acabar d'assegurar que sigui l'autora del primer text) o la mà 3 (però la comparació conjunta de totes les lletres ho desmenteix). Malgrat que la taula només vol incorporar les majúscules que realment es puguin comparar entre diferents mans, en aquest cas he decidit posar-hi també la lletra *Y*, perquè apareix sense dièresi i he considerat que era una dada a tenir en compte, ja que, per exemple, la mà 1 sempre l'escriu en dièresi (tot i que mai apareix una *Y* majúscula), i la mà 3, a vegades.

Taula 29. Comparativa de la grafia de les minúscules

6. MINÚSCULES						
Mà 1	Mà 2	Mà 2?	Mà 3	Mà 4	Mà 5	Mà 6?
 <p>Foli 1r índex Pàg. 2, 202 i full de guarda 2r final</p>	 <p>Foli 1r índex Acotacions gravat Batalla Marengo</p>					
 <p>Foli 1r índex Pàg. 2, 207</p>	 <p>Foli 1r índex Acotacions gravat Batalla Marengo</p>					
 <p>Foli 1r índex Pàg. 15, 202 i full de guarda 2r final</p>	 <p>Acotacions gravat Batalla Marengo</p>					
 <p>Foli 1r índex, pàg. 4, 202 i full de guarda 2r final</p>  <p>Foli 1r índex, pàg. 42, 265, 412 i full de guarda 2r final</p>	 <p>Foli 1r índex Acotacions gravat Batalla Marengo</p>  <p>Pàg. 42</p>	 				
 <p>Foli 1r índex Pàg. 2, 202 i full de guarda 2r final</p>	 <p>Foli 1r índex Acotacions gravat Batalla Marengo</p>					
 <p>Foli 1r índex</p>  <p>Pàg. 43 i full de guarda 2r final</p>	 <p>Acotacions gravat Batalla Marengo</p>	 				

 <p>Foli 1r índex</p>  <p>Pàg. 4, 207 i full de guarda 2r final</p>  <p>Pàg. 396</p>	 <p>Foli 1r índex</p>  <p>Acotacions gravat Batalla Marengo</p>  <p>Pàg. 42</p>	  				
 <p>Foli 1r índex</p>  <p>Pàg. 2, 207 i full de guarda 2r final</p>	 <p>Foli 1r índex</p>  <p>Acotacions gravat Batalla Marengo</p>	 				
 <p>Foli 1v índex</p>  <p>Pàg. 62, 409</p>						
 <p>Foli 1r índex</p>  <p>Pàg. 4, 207 i full de guarda 2r final</p>  <p>Pàg. 57, 209 i full de guarda 2r final</p>	 <p>Foli 1r índex</p>  <p>Acotacions gravat Batalla Marengo</p>	  				
 <p>Foli 1r índex</p>  <p>Pàg. 2, 243</p>	 <p>Foli 1r índex</p>  <p>Acotacions gravat Batalla Marengo</p>	 				

 Foli 1r índex  Pàg. 4, 202 i full de guarda 2r final	 Foli 1r índex  Acotacions gravat Batalla Marengo	 	 		
 Foli 1r índex  Pàg. 4, 202 i full de guarda 2r final	 Foli 1r índex  Acotacions gravat Batalla Marengo	 	 		  
 Foli 1r índex  Pàg. 20, 243	 Acotacions gravat Batalla Marengo				
 Pàg. 44, 253	 Acotacions gravat Batalla Marengo				
 Foli 1r índex  Pàg. 2, 202 i full de guarda 2r final	 Foli 1r índex  Acotacions gravat Batalla Marengo Pàg. 42	  	 	 	 
 Foli 1r índex, pàg. 2, 205 i full de guarda 2r final  Pàg. 2, 202 i full de guarda 2r final  Pàg. 2, 213, 245	 Foli 1r índex  Acotacions gravat Batalla Marengo	 	 		
 Foli 1r índex  Pàg. 2, 202 i full de guarda 2r final	 Foli 1r índex  Acotacions gravat Batalla Marengo	 			

 Foli 1r índex  Pàg. 4, 204 i full de guarda 2r final	 Acotacions gravat Batalla Marengo	 	 			
 Foli 1r índex  Pàg. 42, 263 i full de guarda 2r final	 Foli 1r índex  Acotacions gravat Batalla Marengo		 			
 Foli 2v índex  Pàg. 44, 263	 Foli 1r índex  Acotacions gravat Batalla Marengo		 			
 Foli 1r índex  Pàg. 44, 209 i de guarda 2r final	 Acotacions gravat Batalla Marengo	 	 			
 Foli 1r índex  Pàg. 43, 412	 Acotacions gravat Batalla Marengo					

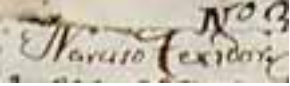
En aquesta taula de **minúscules** hi apareixen 6 mans. La 6a mà apareix igualment amb interrogant, perquè suposem que és la mateixa que fa els números amb aquesta mateixa tinta blavosa, i la setena no hi apareix perquè en els símbols o lletres que fa, no n'hi ha cap que es pugui considerar una lletra minúscula. També hi ha la columna per a les lletres que suposadament hauria fet la mà 2, tal com s'ha explicat a la taula anterior. Per a l'exemplificació de la mà 1, s'han agafat mostres de l'índex, el cos del manuscrit en diferents pàgines, i també del text final del full de guarda. Totes les imatges corroboren que és la mateixa mà en tots aquests espais. Es poden observar petites diferències si les lletres estan escrites en un espai més petit o més gran, i també si són a principi, meitat o final de paraula (els exemples més clars són amb les lletres *s* i *d*, on especialment amb aquesta lletra es veu el símbol concret que fa quan l'utilitza en la paraula *de* en què les dues lletres es fusionen). Amb la mà 2, es vol continuar demostrant com seria la mateixa en dos punts del manuscrit, les acotacions al gravat de la Batalla de Marengo i el text afegit al full 1r de l'índex. Malgrat haver de comparar textos fets amb una mesura diferent

(el del full 1r de l'índex ha hagut d'utilitzar un cos de lletra molt petit), la concordança de traços en lletres molt significatives, com les lletres *d*, *g*, *r*, *x* ho corroboren, alhora que desmarquen aquesta escriptura de les altres mans. La mà 3 es distingeix de les anteriors per aquestes mateixes lletres i la *y*, que no sempre escriu amb dièresi. La mà 4 continua distingint-se amb claredat com amb la resta de taules, i les mans 5 i 6 poden presentar dubtes per les poques mostres que aporten. Està clar que són intervencions temporalment diferents i amb instruments diferents, i utilitzant un cos de lletra molt més gran, però algunes lletres fan que no es pugui acabar d'afirmar que ho ha fet alguna de les mans anteriors. Hi ha similituds amb la mà 3, però costa acabar d'afirmar que siguin la mateixa mà. Entre la mà 5 i 6 podem veure similituds entre la *r* i la *x*, però no es pot tenir la seguretat total sense uns estudis grafològics més especialitzats. Per fer una comparativa general de totes les mans o intervencions, podem observar la comparativa en horitzontal d'algunes lletres que són presents en totes o quasi totes aquestes mans amb diferències prou significatives: *d*, *g*, *r*, *x*, *y* i *z*. Malgrat les coincidències en algunes grafies entre diferents mans, sempre hi ha alguna lletra que desmenteix la coincidència total.

Per a la possible mà 2, hi ha unes lletres que són les que fan pensar en aquesta hipòtesi: la distintiva *g*, la inclinació del ganxo superior en la *d*, el fet que afegeix la dièresi almenys en una *y*, tot i que es veu clarament que el text de sota no en duu mai. I hi ha una altra sèrie de lletres que tenen una coincidència amb aquesta mà tot i que no tenen una escriptura prou singular per a tenir una identitat prou definitòria: *b*, *f*, *r* i *t*. En aquestes minúscules també es pot percebre força bé el traç inferior d'alguna de les lletres, com la *d* o la *g*. En el cas de la primera, el traç faria pensar amb la mà 1, però després queda desmentit pel de la *g*, que més aviat recorda el de la mà 3. Tot plegat fa que es faci molt difícil determinar amb exactitud si realment pertany a alguna de les mans que s'hi han distingit clarament o és una de nova. El major nombre de coincidències amb la mà 2 és el que m'ha fet decidir a llançar aquesta hipòtesi, així com el fet que sembla clar que la segona mà és qui decora amb el gravat de la Batalla de Marengo i potser també és l'encarregada d'aquesta decoració. Però amb tots els interrogants, ja que són hipòtesis fetes sense mètodes de detecció i d'anàlisi de la grafia com un vídeoespectre de comparació¹²⁵.

¹²⁵ *Tècnica mitjançant la qual els documents s'exposen a les diferents intensitats de llum (...); posteriorment, amb l'ajuda d'uns filtres es poden discriminar diferents tipus de tinta en els documents.* (Salvador, 1998).

Taula 30. Comparativa de la grafia de les signatures

7. SIGNATURA	
Mà 1	 <p>Foli 1r índex</p>
Mà 2	 <p>Foli 1 r índex</p>
Mà 5	 <p>Full guarda 1r inici</p>
Mà 6?	 <p>Full guarda 1r inici</p>

Com a **signatura** s'han agafat els noms propis que apareixen, cada un fet per una mà diferent. Fins i tot, en el cas de Narcís Teixidor, no es pot afirmar que sigui la mateixa mà la que escriu els dos noms. Tampoc hi ha coincidència amb la manera d'escriure el cognom Teixidor les dues vegades que apareix al full de guarda 1r de l'inici del manuscrit. I el nom del copista principal (mà 1) continua tenint clarament una escriptura diferenciada.

3 CATALOGACIÓ

3.1 Criteris d'edició del catàleg

3.1.1 Consideracions generals

El manuscrit objecte d'estudi s'ha catalogat com a manuscrit col·lectiu. És a dir, que es presenta amb 201 fitxes, la primera de les quals amb els camps que fan referència al conjunt del manuscrit i les 200 següents per a cada una de les peces que conté.

3.1.1.1 La normativa RISM

La recollida de dades s'ha fet seguint els criteris de la normativa internacional RISM (González, 1996), exceptuant els de llengua, ja que el català no n'és llengua oficial, però sí que és la llengua amb què es presenta tot aquest treball d'investigació. Pel que fa a la recopilació de dades, sí que s'han recollit tots els camps que es consideren obligatoris, i que es trobaran repartits entre la fitxa de manuscrit col·lectiu i les fitxes individuals, segons la naturalesa de cada camp:

- Nom del compositor normalitzat amb dates de naixement i mort
- Nom del compositor no normalitzat
- Títol uniforme
- Forma musical normalitzada
- Títol diplomàtic
- Els camps que fan referència a la descripció física del manuscrit (número de partitures, número de pàgines i mides)
- Instrumentació
- Tots els camps que fan referència a l'incipit musical (ordre numèric, tonalitat, compàs, tempo i epígraf)
- Ciutat i nom de la biblioteca o arxiu que custodia el manuscrit
- Signatura moderna

Però també s'han inclòs camps optatius que considero que aporten informació necessària i interessant, i que han pogut ser omplerts en la major part de les fitxes del catàleg. Perquè el mateix manuscrit proporcionava algunes d'aquestes dades o perquè s'han aconseguit durant la investigació.

D'aquests camps optatius, s'han afegit a la fitxa de manuscrit col·lectiu els següents:

- Marques d'aigua
- Data del manuscrit
- Nom del copista
- Nom del propietari
- Signatura antiga
- Observacions referents al manuscrit en general

En les fitxes individuals, s'hi han afegit els següents camps:

- Numeració de la fitxa
- Indicació de número d'obra
- Relació amb altres peces del manuscrit (en el cas de peces que formen part d'una mateixa obra)
- Localització (paginació)
- Número de catàleg
- Identificació de fragments
- Any de composició
- Altres títols
- Estrena i altres representacions (en el cas d'òperes i ballets)
- Impresos i edicions modernes
- Observacions referents a la peça en concret

3.1.1.2 El disseny de la fitxa

Per al disseny de la fitxa, he optat per prioritzar els criteris de claredat i unitat visual, així com l'optimització de l'espai. Per tant, s'han obviat molts dels camps no obligatoris de la fitxa RISM i que no eren necessaris pel tipus de peça que té el manuscrit catalogat. I he elaborat diferents models de fitxa ([vid. 3.1.2](#)) amb la finalitat de tenir una fitxa simple com a estàndard i uns models complementaris en funció del tipus de peça o la quantitat d'incipits que calgués recollir.

Aquesta simplificació m'ha permès complir, en la pràctica totalitat del manuscrit, amb la relació següent: 1 pàgina/1 fitxa. Només ha estat impossible en el cas de peces on era necessari recollir molts incipits o tenien informació addicional, per a les quals han calgut dues o més pàgines.

Dins aquesta fitxa, la informació s'articula en diferents quadres de text que agrupen els camps seguint, d'alguna manera, els blocs amb què es divideix una fitxa RISM. Així per exemple, en el cas de les fitxes individuals, els quadres de text anteriors al d'incipit/s farien referència als camps del bloc I d'una fitxa RISM (elements bàsics de la descripció), el quadre dels incipits correspondria al bloc VII, i els dos últims formarien part del bloc VI i l'annex.

Per tal que la informació sigui fàcil i ràpida de localitzar i llegir, a part d'aquesta divisió en quadres de text, he decidit destacar el primer dels grans quadres amb un fons negre i lletra blanca. Aquesta inversió de colors respecte els altres quadres es fa per portar la vista, en primer lloc, al que seria la informació bàsica: *compositor normalitzat-títol uniforme-instrumentació* per a la fitxa de manuscrit col·lectiu i *compositor normalitzat-títol uniforme-número de catàleg* per a la fitxa individual.

També he optimitzat el cos de la lletra: petit per al nom dels camps i més gran per a la pròpia informació del camp (només en casos de falta d'espai, especialment en el camp de les observacions, ha calgut reduir aquest cos de lletra). Això també ha de permetre llegir ràpidament la informació concreta de cada peça, un cop memoritzada l'organització de la fitxa, però alhora tenir a mà el nom del camp si és necessari recordar-lo.

3.1.2 Els diferents models de fitxa

Aquests diferents models de fitxa responen a la necessitat d'optimitzar l'espai i a la recerca d'una unitat visual i de facilitat i rapidesa en la lectura de la informació. El fet d'haver de mantenir tota una sèrie de camps que no sempre caldria omplir, hagués obligat a dissenyar una fitxa molt més extensa, ampliant innecessàriament les dimensions del catàleg.

La primera gran diferència entre models de fitxa rau entre la que s'ha dissenyat per a la informació del manuscrit col·lectiu (Figura 43.1) i les que s'han dissenyat per les peces individuals del manuscrit (Figura 43.2 a 43.5)

3.1.2.1 *Manuscrit col·lectiu*

Aquesta fitxa recull la informació que fa referència a tot el manuscrit en el seu conjunt o que és genèrica per al conjunt de les 200 peces que conté. Consta de 6 quadres de text.

Destaca el quadre superior, de colors invertits, que aporta la informació essencial del manuscrit:

- compositor normalitzat
- títol uniforme
- instrumentació

El segon quadre està dedicat al títol diplomàtic. El tercer, a la informació material del manuscrit:

- mides
- extensió
- marques d'aigua

El quart quadre conté:

- nom del copista
- nom dels propietaris
- data de còpia

El cinquè està reservat a les referències topogràfiques:

- biblioteca que el custodia actualment
- la signatura actual i l'antiga

Per últim, un quadre amb les observacions. Els quadres 1, 2 i 6 també els trobarem en la fitxa de manuscrit individual i ocupant la mateixa posició.

3.1.2.2 Manuscrit individual

En aquest cas, s'ha elaborat més d'una fitxa, per les raons explicades anteriorment, que recull la informació concreta de cada una de les 200 peces del manuscrit. A partir de la fitxa simple d'un incipit, s'han desenvolupat les altres, que la complementen quan és necessari.

3.1.2.2.1 La fitxa simple

La fitxa simple (Figura 43.2) té els camps que seran comuns a tots els tipus de fitxa de manuscrit individual.

En la part superior hi ha 3 quadres de dimensions més reduïdes per a les numeracions que fan referència a la localització de la peça corresponent:

- número correlatiu de peça dins el manuscrit
- número d'obra (necessari perquè sovint hi ha diferents moviments d'una mateixa obra que no es troben sota el mateix número de peça)
- numeració de les pàgines.

Després d'aquest quadre de situació, ja ens situem en el quadre principal de la fitxa, destacat pels colors invertits, on hi ha la informació essencial de la peça:

- compositor normalitzat
- títol uniforme
- número de catàleg.

El següent quadre complementa aquesta informació amb:

- identificació de fragments
- any de composició.

El tercer quadre aporta:

- forma musical normalitzada
- informació diplomàtica de títol i compositor

L'espai central és ocupat pel quadre d'incipit, del qual es recull la tonalitat, el compàs, el tempo i la fotografia de l'incipit en qüestió amb les acotacions que siguin necessàries. La part inferior la completa el quadre dedicat als impresos o edicions modernes i les observacions.

Els quadres centrals (incipit) i inferiors (impresos/edicions modernes i observacions) són quadres que poden variar la seva extensió en funció del seu contingut, però no pas els quadres del cos superior de la fitxa, que seran sempre iguals.

Tot i que aquests quadres i els seus camps seran comuns en tots els tipus de fitxa, no vol dir necessàriament que siguin camps que sempre es puguin omplir. Però fins i tot el fet que hagin de quedar en blanc ens aporta algun tipus d'informació. Per exemple, el número de catàleg només s'indica quan existeix, però el fet que no hi sigui ens indica aquesta mancança. Al mateix temps, que no s'omplin camps amb informació diplomàtica (títol i compositor), indica peces

que al manuscrit són anònimes o que s'han copiat sense cap indicació de títol. Per tant, posen encara més de relleu la investigació duta a terme per a descobrir-ne l'autoria i el nom o tipus de peça. En el bloc d'incipit, podem trobar que no hi ha indicació de tempo. I pel que fa als impresos o edicions modernes, també és significatiu veure quan no n'hi ha.

3.1.2.2.1.1 *Un incipit*

És el cas més simple però no necessàriament el més extens. Correspon a les peces d'un sol moviment, o peces de moviments solts d'una obra formada per més d'un moviment però que només és present al manuscrit amb aquest moviment solt.

3.1.2.2.1.2 *Íncipit múltiple*

La diferència respecte la fitxa anterior, és que el quadre central conté més d'un incipit (Figura 43.3). Aquesta casuística es dona en els següents casos:

1. La peça està formada per més d'un moviment. Aquest cas no implica necessàriament que hi hagi tots els moviments dels quals està formada l'obra, ni que, en el cas que no hi siguin tots, els altres moviments siguin presents en el manuscrit. Per tant, es pot tractar d'una obra sencera, o d'un fragment d'obra.
2. La peça correspon a un minuet, per la qual cosa s'inclou també l'incipit de la secció del trio. Aquest cas, també es troba en algún rondó.
3. La peça correspon a un tema amb variacions, de manera que consten els incipits de totes les variacions. En aquest cas, se'n recull un fragment més breu per qüestions d'espai.
4. La peça està formada per diverses seccions diferenciades. Un exemple molt clar, és la peça 20, que descriu una batalla.

Figura 1. Fitxa de manuscrit col·lectiu

Figura 2. Fitxa simple d'un incipit

Figura 3. Fitxa simple de més d'un incipit

Figura 4. Fitxa pels diferents moviments d'una mateixa obra

Figura 5. Fitxa per a obres escèniques

Figura 43. Els diferents models de fitxa del catàleg

3.1.2.2.2 La fitxa pels diferents moviments d'una mateixa obra

Aquesta fitxa (Figura 43.4) es fa necessària perquè el manuscrit conté, en alguns casos, els diferents moviments d'una obra en números de peça diferents i no hi ha cap indicació que ho faci constar. Per tant, aquesta fitxa té com a base la fitxa simple d'un o més d'un incipit, però incorpora un petit quadre de text en la part superior, junt amb els altres quadres numèrics, i

relaciona la fitxa en qüestió amb les altres que continguin moviments de la mateixa obra. Generalment, relacionarà peces que es troben correlatives, però no sempre.

3.1.2.2.3 La fitxa per a obres escèniques

El manuscrit conté algunes obertures i danses d'òperes o espectacles escènics per a les quals calia una adaptació de la fitxa. En aquest tipus d'obra és molt important la informació que poden aportar dos camps: altres títols i representacions (estrena i altres representacions, com pot ser la primera representació a Barcelona). Són informacions que aporten dades sobre la immediatesa o no de la còpia, o la seva difusió en el temps, i poden ajudar a localitzar-la en d'altres arxius on es pugui trobar amb noms diferents¹²⁶. En aquest cas, s'ha intercalat un nou quadre de text amb aquests dos camps abans del quadre central dels incipits (Figura 43.5).

3.1.3 Els diferents camps de la fitxa. Criteris d'edició i correspondència amb la fitxa RISM

3.1.3.1 La fitxa de manuscrit col·lectiu

Seguint els quadres de text i els camps que hi ha en cada una de les fitxes de dalt a baix i d'esquerra a dreta (Figura 43.1), els camps i els seus criteris d'edició són els següents:

Quadre 1

1. **Compositor normalitzat (RISM 50¹²⁷):** en aquest cas, com que es tracta d'un manuscrit col·lectiu de diferents peces, aquest és precisament el terme que cal col·locar en aquest espai: *Manuscrit col·lectiu*.
2. **Títol uniforme (RISM 100):** amb l'objectiu de reunir sota un únic títol tota la col·lecció, la varietat de peces fa que calgui usar el genèric *peces per a tecla*, ja que la instrumentació és el que li dona unitat. També s'ha inclòs el número de composicions en aquest títol (RISM 90).
3. **Instrumentació (RISM 862):** s'han usat les abreviatures que preveu la normativa RISM per als instruments, en aquest cas tots de tecla.

¹²⁶ Es va descartar aportar les mateixes dades d'estrena i altres execucions a totes les altres fitxes, perquè en la majoria dels casos hauria estat impossible de saber.

¹²⁷ Aquesta numeració fa referència al número que té cada camp en la fitxa RISM. Veure González, 1996.

Quadre 2

1. **Títol diplomàtic (RISM 320):** escrit tal i com apareix a la font i separant amb barres cada una de les línies amb què està escrit. Així mateix, s'indica entre claudàtors el lloc d'on es recull.

Quadre 3

1. **Material (RISM 750):** recull la informació de les mides del manuscrit en centímetres (cm) i donant primer la mesura de l'alçada. Al mateix temps, s'indica la qualitat de *manuscrit* (que anul·la les d'autògraf o imprès).
2. **Extensió (RISM 620):** en aquest cas es posa el número total de pàgines, per utilitzar la mateixa numeració que ja fa servir el manuscrit. Inclou les 412 pàgines de peces musicals més els 6 bifolis de l'índex (12 pàgines).
3. **Marques d'aigua (RISM 760):** el nom de cada marca d'aigua correspon al seu nom conegut o a un que la descriu de la manera més sintètica possible. Aquí no s'hi incorpora la informació bibliogràfica perquè aquesta tesi ja incorpora un capítol dedicat a les marques d'aigua del manuscrit.

Quadre 4

1. **Copista (RISM 560):** es transcriu de forma normalitzada¹²⁸, aportant primer el cognom i després el nom. Malauradament no s'han pogut documentar les dates de naixement i mort.
2. **Data (RISM 540):** la informació de la data de còpia l'aporta el mateix manuscrit. En ser una data tan precisa (dia, mes i any), i tenint en compte l'extensió del manuscrit, caldria considerar-la una data d'inici o d'acabament. Per això, tot i que la normativa convida a ser el més precís possible, en la fitxa només s'indica l'any, i en les observacions s'acaba de donar la resta de la informació.
3. **Propietari (RISM 912):** s'hi escriu la relació de noms que apareixen al manuscrit de forma normalitzada (veure nota 127) i que podrien haver estat els diferents propietaris del manuscrit. Aquí tampoc s'han pogut documentar les dates de naixement i mort.

¹²⁸ Per a la normalització dels noms en catalans s'ha utilitzat la *Gran enciclopèdia de la música*.

Quadre 5

1. **Biblioteca (RISM 982):** Ciutat i nom de la biblioteca que custodia actualment el manuscrit, precedit de l'abreviatura segons les sigles de biblioteques RISM.
2. **Signatura (RISM 984):** signatura moderna o actual del manuscrit.
3. **Signatura antiga (RISM 932):** la numeració, entre cometes; i la informació del lloc on es troba, entre claudàtors.

Quadre 6

1. **Observacions (RISM 962):** camp on hi ha la possibilitat d'escriure les informacions que procedeixen directament de la font i que no poden ser incloses en els altres camps que preveu la fitxa. S'hi ha inclòs informació sobre la decoració gràfica del manuscrit, entre altres.

3.1.3.2 Les fitxes de manuscrit individual

Quadres d'encapçalament

1. **Peça (RISM 510):** numeració correlativa de les peces dins el manuscrit.
2. **Obra** numeració que no correspon a cap camp de la fitxa RISM però que permet relacionar diferents moviments d'una mateixa obra que al manuscrit estan diferenciats per número de peça i que d'altra manera no podríem relacionar. Generalment, agrupa peces correlatives, però no sempre és així.
3. **Peces de la mateixa obra:** posa en relació les peces que formen part d'una mateixa obra i que per tant, compartiran la mateixa numeració en el camp anterior. De la mateixa manera, podrem trobar que relaciona peces correlatives en la major part dels casos.
4. **Localització (RISM 620):** a diferència de la informació d'aquest mateix camp RISM en la fitxa de manuscrit col·lectiu, s'indica les pàgines concretes que ocupa cada peça. La numeració pròpia del manuscrit conté alguns errors, però la paginació que es fa servir en aquest camp ja està corregida. Per tant, pot ser que algun número de la paginació no correspongui exactament a l'original del manuscrit (Taula 3).

Quadre 1

1. **Compositor normalitzat (RISM 50):** nom del compositor normalitzat¹²⁹, de manera que s'escriu primer el cognom, després el nom i les dates de naixement i mort (si no es coneixen, s'opta per una aproximació de les dates segons les abreviatures RISM). A pesar que la font no ens indiqui el nom del compositor o només hi aparegui el cognom (camp de compositor diplomàtic, explicat posteriorment en el quadre 3), si la investigació posterior m'ha permès determinar amb seguretat l'autoria, el nom complet i les dates de naixement i mort apareixen sense claudàtors. El mateix farem amb les falses atribucions que s'han pogut descobrir. No obstant, quan no es pot assegurar alguna part de la informació (algun nom de pila o les dates), llavors sí que s'escriu entre claudàtors

En el cas d'obres en les quals no s'ha pogut determinar l'autoria, apareix "ANÒNIM" en aquest camp.

En el cas d'arranjaments de peces d'un altre compositor (RISM 440), l'arranjador apareix sota el nom del compositor original. Aquest cas només s'ha pogut determinar en les últimes 20 peces. De la resta de peces no hi ha possibilitat de saber si l'arranjament és fet pel copista, és còpia d'un arranjament d'un altre manuscrit o un imprès de l'època. Per tant, en aquests casos s'ha escrit únicament el nom del compositor de la peça.

En adaptacions d'un altre compositor (RISM 82), el nom apareix sota el del compositor normalitzat.

2. **Títol uniforme (RISM 100):** per les característiques de les peces, aquest camp reuneix el títol seguint el criteri jeràrquic segons el qual, en primer lloc es posarà el títol literari habitualment conegut i en segon lloc, el gènere o forma musical. En el primer supòsit, hi haurà les obres relacionades amb el gènere escènic, però la major part de peces tindran títol procedent del gènere o forma, per la seva naturalesa.

¹²⁹ Per a la normalització dels noms s'ha utilitzat la base de dades RISM per als noms de compositors europeus i la *Gran enciclopèdia de la música* per als noms catalans.

A aquest títol uniforme amb nom de gènere o forma s’hi afegeix la **tonalitat (RISM 220, 260)** segons es coneix en el catàleg d’obres del compositor en qüestió, o en la tonalitat que apareix al manuscrit si no es té la informació anterior.

Quan cal també s’inclou l’especificació de **“Fragments” (RISM 110)** o **“Arranjaments” (RISM 120)**. Aquesta indicació apareix després del títol, entre parèntesi i abreujat. Són indicacions molt freqüents perquè sovint les peces són moviments solts d’una obra més extensa i per tant, cal considerar-los fragments; o són reduccions d’obres orquestrals o de cambra i, per tant, cal considerar-los arranjaments.

3. **Catàleg (RISM 200, 201)**: sigla de l’edició del catàleg d’obres del compositor, quan existeix, i segons l’abreviatura proposada per RISM i el número de l’obra en qüestió dins aquest catàleg. En el cas de C. Baguer, s’han considerat els números de catàleg que proposa Vilar (1994) per a les simfonies i es proposa una abreviatura per a anomenar el catàleg seguint els criteris RISM per a crear aquest tipus d’abreviatures. Un cas similar és el d’ A. Viola, en què la numeració de catàleg és la que aporta Cortada (1998). La indicació de número d’opus (**RISM 240**) també s’afegeix a aquest capítol, en els casos en què es coneix. En algun cas d’edicions antigues en què no existeix catàleg de l’obra del compositor, apareixen dos números d’opus si es coneixen d’aquesta manera.

Quadre 2

1. **Identificació de fragments (RISM 780)**: aquest camp informa de quin o quins fragments d’una obra es troben en una peça concreta: quin de tots els moviments d’una composició, el número de variacions, les seccions que conté determinada peça, etc.
2. **Any de composició (RISM 942)**: en aquest cas, totes les dates de composició (exactes o aproximades) s’han obtingut de fonts externes al manuscrit: catàleg d’obres del compositor, quan existeix, dates de còpia de les mateixes peces en altres manuscrits, o acotant al màxim l’espai temporal tenint en compte la vida del compositor, els elements compositius de la peça i l’any de còpia del manuscrit catalogat. Les abreviatures utilitzades són les que proposa la normativa RISM.

Quadre 3

1. **Forma normalitzada (RISM 140)**: escollides d’acord amb el llistat proposat per la normativa RISM però en català, perquè aquesta és la llengua pròpia de tot el treball

d'investigació. Es presenten en plural i pot haver-n'hi més d'una. Aquests casos es produeixen perquè es presenta sovint el cas d'una peça que és el moviment o secció d'una obra de més grans dimensions (una obertura d'òpera, un minuet que forma part d'un quartet de corda, un rondó que és un dels moviments d'una sonata, etc.). L'opció de donar més d'una forma normalitzada dona molta més informació a l'hora de catalogar una peça determinada.

S'ha optat per no donar el nom diplomàtic de la forma musical, perquè pel tipus de peces d'aquest manuscrit, coincidiria en molts casos amb el de títol diplomàtic, camp que es recull en aquest mateix quadre. Cal tenir en compte que és un dels camps no obligatoris.

2. **Títol diplomàtic (RISM 320):** transcrit literalment tal i com apareix a la font, separant amb barres cada una de les línies en què apareix. Si cal, s'han desplegat les abreviatures. En les peces 1 a 124, com que també apareixen citades en l'índex del mateix manuscrit, s'ha optat per escriure el títol que fos més complet. Si no es diu el contrari, el títol diplomàtic procedeix de l'inici de la mateixa peça musical. S'indica entre claudàtors, quan procedeix de l'índex o d'una pàgina diferent a la d'inici de peça. Quan aquest camp apareix buit, és que la font no presenta cap títol propi.

3. **Nom del compositor diplomàtic (RISM 70):** nom de l'autor, transcrit tal i com apareix al document. S'escriu primer el cognom, seguit d'una coma i el nom. En el cas que la font no doni aquesta informació, aquest camp apareix buit. Una ràpida ullada al camp de compositor normalitzat permetrà veure quan la investigació ha permès descobrir l'autoria de la peça o si aquesta continua sent anònima.

Quadre 3 bis¹³⁰

1. **Altres títols (RISM 150):** tot i que la normativa RISM contempla aquest camp per a altres títols que apareguin a la font, s'ha incorporat aquest camp en les fitxes per a obres escèniques per poder oferir les variants dels títols amb què sovint es coneix una òpera o un ballet, incloses algunes traduccions a altres llengües. Pretén ser una informació útil per poder identificar la mateixa peça en un altre lloc on aparegués amb diferent títol. Com que aquesta informació era comuna en aquest tipus de peces, va semblar oportú

¹³⁰ Aquest quadre porta aquest numeració perquè és el que s'afegeix només en les fitxes per a obres escèniques.

crear el camp i no col·locar-la en el camp d'observacions, on podria passar més desapercibuda. Evidentment, els títols alternatius apareixen normalitzats, si el títol normalitzat apareix a la base de dades RISM, i no contempen les petites variacions ortogràfiques que hi pot haver amb determinats noms¹³¹.

2. **Representacions (RISM 944, 946):** contempla l'estrena i altres representacions, tot introduint les dades de la data- la ciutat- el teatre,. En aquest últim cas, s'ha optat per indicar la població més propera geogràficament al lloc on actualment es troba el manuscrit, Barcelona, i que per tant podria haver estat rellevant en el fet que aquesta música hagi estat copiada. Les dues dates han de poder donar dades interpretatives sobre la rapidesa o no de la difusió o permanència d'una determinada peça.

Quadre 4

1. **Número d'incipit (RISM 800):** Aquest número consta de tres dígits separats entre sí per un punt. El primer dígit, correspon a la peça; el segon, al moviment o secció; i el tercer, al número d'ordre de l'incipit musical dins el moviment. Per les característiques del manuscrit, el primer i tercer dígits sempre mantenen el número 1. Varia el segon dígit, sempre que s'hagi recollit més d'un incipit.

A pesar que la normativa només exigeix la recollida d'un únic incipit, s'ha optat per recollir tots els incipits possibles:

- a. Cada un dels moviments d'una obra que estigui sota un mateix número de peça.
 - b. Cada una de les seccions d'una peça (per exemple, en el cas d'un minuet que té trio o les diferents seccions d'una batalla).
 - c. Cada una de les variacions, en el cas de temes amb variacions.
2. **Tonalitat (RISM 822):** en aquest cas és la tonalitat correspon a l'incipit en concret, de manera que no necessàriament ha de coincidir amb la tonalitat de la peça i que és la que consta en el títol uniforme. Per qüestions d'espai, s'ha optat per la forma abreujada segons la nomenclatura anglo germànica de denominació de les notes i, conseqüentment, les tonalitats. Cal dir, no obstant, que aquesta ja és la forma que contempla la normativa RISM.

¹³¹ En el cas de la peça 24, s'ha optat per a posar totes les variants recollides en la recerca de correspondències perquè puguin ajudar a resoldre les incògnites que encara queden sobre el seu títol i l'autoria en investigacions futures.

3. **Compàs (RISM 823):** compàs de l'incipit musical en concret.
4. **Tempo (RISM 807):** s'han recollit de forma normalitzada.
5. **Íncipit musical (RISM 826):** es presenta fotogràficament, fet que aporta informació addicional (grafia, notació, etc.) i alhora anul·la possibles errors de transcripció. En la mesura del possible, es procura aportar una llargada significativa de l'incipit, que el faci comprensible musicalment. Quan no és possible fer-ho amb una sola fotografia, perquè l'incipit no comença a l'inici del sistema i cal completar-lo amb la seva continuació al sistema següent, s'hi afegeix la fotografia corresponent, separada per un espai que ha d'indicar que es tracta de dos fragments que pertanyen a sistemes diferents, tot i que musicalment van seguits.

En el cas de fitxes on s'ha optat per recollir més d'un incipit, sempre que les qüestions d'espai ho permetin, s'intenten presentar tots els incipits musicals amb aquests mateixos criteris, però en alguns casos, ha estat necessari reduir les dimensions de la fotografia i per tant, la llargada musical. Un d'aquests casos és el dels temes amb variacions i la batalla. A part de presentar un incipit molt més curt, també s'han eliminat informacions repetitives (compàs i tonalitat si no canvien) o inexistents (el tempo sol aparèixer només al principi, al tema amb variacions).

6. **Epígraf de l'incipit (RISM 806):** reproducció dels termes que precedeixen l'incipit segons consten en el document. Apareix sota la fotografia i s'especifica entre claudàtors on apareix aquesta informació.

Quadre 5

1. **Impresos:** la fitxa RISM demana recollir, en els camps referents a edició, la nota bibliogràfica d'un imprès que reculli l'obra manuscrita que s'està catalogant (RISM 948, 952, 954, 956, 957, 960). Aquí s'ha decidit utilitzar aquest camp per a donar informació de la primera edició impresa de la peça, la primera edició impresa per a tecla i la primera edició catalana o espanyola si es coneixen o existeixen. Aquestes dues últimes, si no coincideixen amb la primera. Pel contingut d'aquest manuscrit, només es troben impresos del repertori de compositors no catalans. En el cas dels impresos de Pleyel, s'ha optat per donar la numeració RISM d'impresos, sense fer distinció entre les primeres edicions (original i arranjament de tecla), perquè moltes vegades no es disposa

d'aquesta informació cronològica. Alhora, el fet d'incloure la referència de tots els impresos (amb la formació original), ajuda a reflectir l'abast de la difusió de la seva obra.

Edicions modernes: d'altra banda, precisament amb aquest repertori català que no ha estat mai imprès, sí que era interessant deixar constància de les edicions modernes que s'han fet, perquè dóna una idea de l'estat d'estudi musicològic d'un determinat repertori o compositor. Vindria a ser una informació bibliogràfica concreta (RISM 974, 976), que després també s'acaba de completar al camp d'observacions (Quadre 6).

Quadre 6

1. **Observacions (RISM 962, 972, 974, 976):** informacions de la font que no han pogut ser incloses en altres camps i de fonts secundàries. Aquest últim, per exemple, és el cas de la informació referent a còpies/correspondències en d'altres arxius catalans.

3.2 Catalogació de les autories

3.2.1 Anònims

Un dels objectius de la recerca en la catalogació era la identificació de les peces anònimes del manuscrit, que en origen eren 40 de les 200 peces que en total té el manuscrit. Per tant, representa el 20% del total¹³². Seguint diferents vies per a la identificació, finalment només resten sense identificar 16 peces, 7 de les quals sabem que almenys s'han copiat a partir dels arranjaments d'Amand Vanderhagen (1753-1822) fets en el seu mètode de clarinet¹³³. Per a la identificació d'aquests anònims he seguit la següent metodologia:

1. Recerca per incipit musical a la base de dades online de RISM. Especialment útil quan les peces són del repertori europeu, però nul en peces que han resultat ser de compositors catalans (encara molt poc presents en aquesta base de dades) i no sempre

¹³² Aquí no hi comptem les 2 peces falsament atribuïdes a Vanderhagen en el manuscrit que la investigació ha determinat que eren anònimes, tal com s'explica al capítol següent, dedicat a les falses atribucions, però sí que s'han comptabilitzat a l'hora de fer el recompte final de peces que resten per a identificar.

¹³³ Amand Vanderhagen (Antwerp, 1753; Paris, 1822), clarinetista flamenc que el 1785 emigra a París, on publica el seu *Méthode nouvelle et raisonnée pour la clarinette* aquell mateix any, considerat el primer mètode per a aquest nou instrument, amb un enfoc pedagògic modern i reeditat diverses vegades. A part d'aquest i d'altres mètodes per a instruments de vent, publica un *Nouvelle méthode de clarinette* a finals de segle (el 1796 segons Lawson (1995) i Blazich (2005); el 1798 segons Rendall; Audéon (R1972) a *Grove Music Online* i Lescat; Saint-Arroman (2000) i la data que en aquesta tesi agafo com a vàlida; 1799 segons Blazich (2009) i Rice (1008)) que és d'on s'han copiat les últimes 20 peces del manuscrit. Vanderhagen exercí a París com a clarinetista a la banda del regiment reial Gardes-Françaises, a l'orquestra del Théâtre-Français (Comédie Française) i acabà la seva carrera musical com a Sous-chef de musique des Grenadiers de la Garde Impériale.

fiable per a identificar segons, tercers o quarts moviments de repertori europeu conegut ja que en moltes obres només es troba catalogat l'incipit del primer moviment. Seria el cas de les identificacions de moltes de les peces d'Ignace Pleyel (1757-1831)¹³⁴, Joseph Haydn (1732-1809)¹³⁵, d' *El califa de Bagdad* d'Adrien Boieldieu (1755-1834)¹³⁶, la *Batalla de Marengo* de Bernard Viguerie (1761-1819)¹³⁷, la sonata de Mattia Vento (1735-1776)¹³⁸ i els quartets de Jean-Baptiste Davaux (1742-1822)¹³⁹.

2. Recerca en catàlegs de compositors. Especialment en els casos de Pleyel i Haydn, que tenen catàlegs que inclouen sistemes de cerca per incipit. Aquí sí que ha estat possible identificar aquests segons, tercers o quarts moviments que per la via anterior no es

¹³⁴ Ignace Pleyel (Ruppersthal 1757-Paris 1831). Estudià primer amb Vanhal i després passà a ser alumne de Haydn a Eisenstadt el 1772. Inicia la carrera professional com a mestre de capella del comte Erdödy. Durant la dècada de 1780 viatja per Itàlia, abans d'esdevenir el mestre de capella de la catedral d'Estrasburg el 1789, d'on ja era assistent de l'anterior mestre. Els anys d'Estrasburg són dels més prolífics a nivell compositiu, ja que la majoria de les seves obres daten de 1787-1795. Sense funcions religioses després de la Revolució, Pleyel viatja a Londres per dirigir el Professional Concert (1791-92) i a principis de 1795 s'instal·la a París, on obre botiga de música i funda una de les més grans editorials de música del moment, que va arribar a publicar uns 4000 volums en els seus quasi 40 anys d'existència (Benton, *Grove Music Online*).

¹³⁵ Joseph Haydn (Rohrau, baixa Àustria, 1732- Viena 1809), després d'uns anys com a compositor i professor de música, entra al servei de la cort Esterházy a Viena el 1761, primer com a *vice-Kapellmeister* i més tard, el 1766 ja com a mestre de capella. Les seves obligacions incloïen totes les tasques relacionades amb les activitats musicals del dia a dia. Ocupà el càrrec fins el 1790. Des de feia una dècada, havia signat importants contractes editorials per a la publicació de les seves obres i a partir d'aquest moment inicia dos trascendentals viatges a Londres que transformaran la seva manera de compondre. Conegut per tot Europa com un dels compositors més importants del moment, acaba la seva vida a Viena, essent un referent per a tota la comunitat musical i com a músic independent. (Webster; Feder, *Grove Music Online*).

¹³⁶ Adrien Boieldieu (Rouen 1775-Jarcy, Seine et Oise, 1834), compositor francès especialment conegut per les seves òperes, sobretot aquelles escrites en la tradició de l'*opéra comique*. Inicia la seva carrera musical com a organista a Rouen el 1791 i una mica més tard com a pianista, tocant el seu propi repertori. El teatre musical està considerat una de les seves influències, especialment l'*opéra comique*, gènere que compon per primera vegada el 1793. Un any després publica algunes de les seves obres a París, ciutat on finalment es trasllada el 1796 i on comença la seva reputació com a compositor d'òperes. El 1803 viatja a Rússia al servei de la cort imperial, com a director de l'Òpera Francesa. Torna a París el 1811 i retorna al món musical de la ciutat amb gran èxit en les composicions i els reconeixements (compositor de la cort, membre de l'Académie Royale de Musique i membre de l'Académie des Beaux-Arts). (Favre; Betzwieser, *Grove Music Online*).

¹³⁷ Bernard Viguerie (Carcassonne 1761-Paris 1819), compositor i distribuïdor de música francès. Amb 22 anys es trasllada a París per a acabar els seus estudis musicals. El 1795 obrí botiga de música. Fou molt conegut per la publicació d'un mètode per a piano (1795c), molt reeditat durant els anys posteriors i traduït a l'espanyol [es troba en alguns dels fons musicals consultats]. La *Batalla de Marengo* és una de les seves obres més famoses. (Fuller; Gustafson, *Grove Music Online*).

¹³⁸ Mattia Vento (Nàpols, 1735-Londres 1776), compositor italià que inicia la seva carrera com a compositor d'òpera al seu país natal, però que des de 1763 i fins a la seva mort és actiu a Anglaterra. La temporada 1775-76 fou designat director del King's Theatre i dels concerts públics. De la seva època londinenca són també les 11 col·leccions de sonates per a tecla, moltes amb violí acompanyant, reimpresses a París i presents en els catàlegs durant ben bé mig segle. Es considera que en aquestes obres hi ha una síntesi de l'estil preclàssic d'elements germànics, italians i anglesos (Kidd, *Grove Music Online*).

¹³⁹ Jean-Baptiste Davaux (La Côte-St André, 1742-Paris, 1822), arriba a París el 1767 i molt aviat obté una bona reputació com a compositor i violinista. Tot i no dedicar-se professionalment a la música, i considerar-se sempre un músic *amateur*, les seves composicions foren molt conegudes, elogiades per la crítica i difoses per tot Europa i fins i tot Amèrica. Compositor valorat per la seva aportació a la música de cambra per a corda, especialment els quartets, considerats una important aportació al gènere i que foren protagonistes dels concerts que oferia a la seva pròpia casa. La seva música també formà part de la programació del Concert Spirituel entre els anys 1773 i 1788. (Brook, et al., *Grove Music Online*).

podien trobar. També fou molt útil el catàleg de les simfonies de Carles Baguer (1768-1808)¹⁴⁰, comprès en la tesi doctoral de Josep Maria Vilar (1944) i el de l'obra d'Anselm Viola inclòs en la tesi doctoral de Cortada (1998).

3. Recerca en publicacions de peces de compositors que ja estaven identificats en el manuscrit, pensant que era lògic trobar-ne altres peces d'aquests mateixos compositors o d'altres d'afins (per exemple, buscant en publicacions de peces de tecla de compositors de l'escola montserratina o de compositors europeus menys coneguts). Aquesta fou una tasca prèvia a la de la següent via que només va ser fructífera en el cas de Vanderhagen, en localitzar un imprès de la segona edició del seu *Nouvelle méthode de clarinete*, d'on sembla que es van copiar literalment les últimes 20 peces del manuscrit.
4. Recerca de concordances a d'altres arxius o biblioteques de Catalunya. Imprescindible per a la identificació de peces de repertori català i tenint en compte que calia esperar a tenir la sort de trobar que alguna de les concordances identificqués la peça. Són els casos de la peça 6, un rondó de Felip Rodríguez (1759-1814)¹⁴¹ i les peces 39, 44 i 164 de Baguer. Però també el cas de la peça 34, una obertura operística que tot i ser d'un compositor europeu, Johann Simon Mayr (1763-1845)¹⁴², com que l'incipit del manuscrit tenia alguna variació en l'arranjament respecte l'original, no es va poder identificar fins a trobar-ne una concordança en un altre arxiu que portava el nom del compositor.

¹⁴⁰ Carles Baguer (Barcelona 1768-Barcelona 1808), compositor i organista català. Fou alumne del seu oncle Francesc Mariner a qui succeí en el càrrec d'organista de la catedral de Barcelona el 1786 i hi romangué fins a la seva mort. Són anys que coincideixen amb Francesc Queralt com a mestre de capella. També és un dels músics i compositors presents en les acadèmies musicals de la ciutat i de l'Oratori de St. Felip Neri. La seva obra fou inusualment àmpliament difosa per tot el territori català i encara avui es conserven moltes còpies de la seva música en els fons musicals catalans. (Ester-Sala (1983); Vilar (1994); Vilar; Ester-Sala, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*; Vilar, *Grove Musci Online*; Vilar, *Gran Enclopèdia de la música*).

¹⁴¹ Felip Rodríguez (Madrid 1759-Madrid 1814), compositor de l'escola montserratina. Ingressa als 7 anys a l'Escolania de Montserrat i hi estudia sota el mestratge del P. Anselm Viola. Als 17 entra a la comunitat com a monjo, on és considerat un molt bon organista. Més tard es trasllada al monestir montserratí de Madrid (*Montserratico*), lloc on se sap que compona precisament un volum de sonates per a tecla. Les que es conserven actualment a l'arxiu musical de l'Abadia de Montserrat, però, no està clar que provinguin d'aquest recull madrileny. (Pujol, 1990; Codina, 1992; Cortada, 1996). [Codina i Cortada donen com a data de naixement el 1760 i com a data de mort el 1815, però no expliquen de quina font extreuen aquests anys. Per tant, en aquesta tesi, he donat per bons els anys aportats per Pujol, que cita el que sembla que seria la única font per a aquesta dada, el *Catálogo de los monjes que siendo niños sirvieron de Escolanes*, pàg. 53, núm. 166 (Arxiu literari de Montserrat, Ms E, I)].

¹⁴² Johann Simon Mayr (Mendorf 1763-Bergamo 1845), compositor germànic, conegut especialment pel conreu de l'òpera *seria*. Segueix estudis musicals a Alemanya, Suïssa i Itàlia. La seva primera composició teatral data de 1794 i dos anys després ja és considerat com un dels millors compositors italians en el gènere. La seva fama el porta per tots els teatres del centre al nord d'Itàlia. A Bergamo, el 1805, encapçala la iniciativa per a la creació d'una escola gratuïta de música, d'on en serà director i professor de teoria i composició, a part d'escriure i traduir diversos tractats musicals per a la institució. El 1809 funda el Pio Istituto Musicale i el 1822 ajuda a organitzar la Unione Filarmonica, dues altres institucions benèfiques. La seva lleietat a la comunitat i l'amor per una vida tranquil·la fan que refusi la direcció de diversos teatres europeus i altres càrrecs de prestigi musical. Anirà deixant la producció musical d'òperes durant la dècada del 1820, en part per l'aparició de cataractes (Balthazar, *Grove Music Online*).

5. Recerca de concordances a la Biblioteca Nacional de França (F-Pn). Aquest és el cas de la última peça del manuscrit. Introduint aquest íncipit en la base de dades RISM, la cerca remet a una única fitxa (RISM 840003458) que és una recopilació de divertiments de diferents ballets de París (*Le Premier navigateur*, *La dansomanie* i *Le Jugement de Paris*) que alhora són *pasticcis* de peces de diferents compositors. Va caldre revisar les partitures conservades a la Biblioteca Nacional de França dels tres ballets per localitzar en l'últim acte del tercer ballet, la que era la peça coincident. Pràcticament la última dansa de l'òpera-ballet, però que sortosament portava escrit el nom del compositor, Etienne-Nicolas Méhul (1763-1817)¹⁴³.

Un cop identificats els anònims, un s'adona que, per la posició de la peça en el manuscrit, en alguns casos és fàcil pensar que el copista oblida posar el nom del compositor a cada peça (diferents moviments d'una mateixa obra) o dóna per entès que, identificant la primera d'una sèrie de peces d'un mateix compositor, aquest no canvia fins que no cal escriure el nom d'un altre compositor (per exemple, els quartets de Davaux). Tenint en compte que aquest tipus de quaderns manuscrits eren d'ús personal, té sentit fer-ho d'aquesta manera. En d'altres casos, sembla factible pensar que determinades peces circularien de forma anònima, perquè amb el títol de la peça ja se'n sabia el compositor o no era una dada que a tenir en compte donada la importància o el renom de la peça en qüestió per les circumstàncies del moment (seria el cas de peces com *La Batalla de Marengo* de Viguierie o la *Simfonia oriental* (obertura d' *El califa de Bagdad* de Boieldieu). D'altres, circularien de manera anònima perquè segurament eren peces considerades dins del que podríem anomenar repertori de farciment, més atemporals i idònies en diferents situacions musicals (podria ser el cas del rondó de Felipe Rodríguez o la sonata de Mattia Vento).

Dels anònims que han quedat sense identificar, en podem aventurar algunes **hipòtesis**. La peça que obre el manuscrit precedeix a tota una sèrie de peces de Baguer (2, 3, 4, 5, 7), només alterada per la incursió d'una peça de Rodríguez (peça 6) i se n'han trobat dues còpies a Montserrat, una de les quals en una altra tonalitat. Podríem pensar que pot ser de Baguer, però

¹⁴³ Etienne-Nicolas Méhul (Givet, Ardennes, 1763- Paris 1817), compositor francès i un dels principals compositors per a l'Opéra-Comique de Paris, durant la Revolució, el Consulat i l'Imperi. Havia arribat a París el 1778 per estudiar amb Edelman. A partir de la dècada de 1780 entra de plè en la societat musical i amateur parisina i estrena la seva primera òpera a la capital francesa el 1790. Durant la Revolució es feu molt conegut per la composició de cançons i cors patriòtics, generalment subvencionades pel govern, i és també l'època del seu ballet, freqüentment interpretat, *Le jugement de Paris* (Bartlet, *Grove Music Online*).

podria semblar estrany haver identificat totes les altres peces i precisament oblidar la primera, o podria tractar-se de la peça d'un altre compositor montserratí. No obstant, aquestes 6 peces que la segueixen són sonates o peces per a tecla (rondó, minuet) i la primera peça sembla, per l'escriptura i també pel fet d'haver-la trobat en una altra tonalitat, l'arranjament d'una peça orquestral o de corda, fet que la desvincula de les peces següents si les pensem com un tot. Per tant, no hi ha prou indicis per apuntar qui en podria ser el compositor concret.

La peça 33 es troba escrita després de tota una sèrie de peces de diferents compositors (Taula 4), molts dels quals presents al manuscrit només amb una sola peça, de manera que es fa força difícil apuntar una autoria.

La peça 38, també es troba entremig de tota una sèrie de peces de Baguer (36, 37, 39 –aquesta originalment també anònima- i 40) de manera que seria fàcil pensar que també és seva. Un altre indicatiu que apunta en aquesta direcció és que se n'ha trobat una còpia anònima en un quadern de versos d'orgue, manuscrit (E-Bbc 922/6), que també conté peces de Baguer (hi ha una còpia de la peça 44, també anònima). El manuscrit està datat el 1808.

La peça 41, podríem pensar que també es troba en aquest grup de peces de Baguer, però hi ha un indicatiu que en fa desconfiar. Hi ha dues peces a la base de dades RISM amb un inici pràcticament semblant (només en varia el valor rítmic de l'última nota recollida), també anònimes. Una està identificada com a divertiment (RISM núm. 850021741), i l'altra com un *air* (RISM núm. 900010688). Són peces recollides en manuscrits col·lectius de música per a pianoforte de finals del segle XVIII en un cas, i principis del segle XIX en l'altre, amb música de compositors europeus i d'altres peces anònimes. Per tant, fa pensar més en un tema que ha circulat per Europa durant aquest espai de temps que va de finals del segle XVIII i el primer quart del segle XIX. Seria poc probable que fos d'un compositor català. Es troba copiada només a Montserrat el 1792.

La peça 143 no deixa de ser especial. És un rondó, format per tres seccions diferenciades (secció central amb canvi de mode i tornada al mode inicial), però d'una durada excepcional. Les tres seccions són habituals en els rondós que són peces per a tecla soles o com a moviments de sonata, però no tant en rondós que s'utilitzin com a versos d'orgue. Però en cap d'aquests casos és habitual trobar una peça d'una llargada tan excepcional (4 pàgines en el manuscrit).

La peça següent, la 144, és la única peça religiosa del manuscrit. Són uns versets o variacions sobre el *Sacris solemnis* i el *Pange lingua*. Aquest tipus de peça és una composició habitual en quaderns de versos d'orgue i generalment és escrita per l'organista-copista per a ús propi. En tota la recerca per arxius, no n'he trobat mai dos d'iguals i generalment són peces anònimes. Per tant, potser és la única peça que podríem pensar que és de Jaume Parella, tot i que no sabem ben bé si aquest copista, que hem de suposar que era organista, també era compositor. No s'ha trobat cap peça seva en cap dels arxius consultats. De fet, i com ja s'ha conclòs en el capítol de l'estudi codicològic, continua essent un personatge molt misteriós.

Les variacions sobre el Mambrú, peça 150, són un tipus de peça que es pot localitzar en diferents arxius, anònima o amb autor conegut, però de la qual no n'he trobat mai dues versions iguals, tampoc. És un tema molt conegut a nivell europeu i que es va utilitzar durant força temps¹⁴⁴. Es troben variacions sobre aquest tema per a tecla o altres instruments en varis arxius i també publicats per compositors coneguts¹⁴⁵. És el tipus de peça que no sembla que es copiï, sinó que sembla més aviat que sigui sempre un mateix qui en fa l'arranjament i les variacions en cas de voler-la en el repertori d'ús habitual.

La peça 158 és un minuet que ve precedit d'uns tríos de Pleyel i va al davant d'una sèrie de moviments solts de compositors europeus (Haydn, Luigi Boccherini (1743-1805)¹⁴⁶ i Vento). Però no hi ha cap pista sobre la seva autoria.

¹⁴⁴ Vilar, 2003; Cortès; Esteve, 2012.

¹⁴⁵ Se'n localitzen tant a Catalunya (*Al malbruc con variaciones* de Francisco Rodríguez [?]-E-Bbc M848 portada, M850 f. 8r-9r- per a tecla, de 1784; E- Boc; *Malbruch* -E-CER 43B/11- i *Air de Malbruch* -E-CER 43B/11- per a duo de violins) com en d'altres arxius foranis (de l'arxiu personal de Gabriel Julià i Seguí de Ciutadella, amb còpia en paper al Fons MES de la Biblioteca de Catalunya -E-Bbc Fons MES M 4818 C. 159/2/3- on hi ha unes obres de l'organista de la primera meitat del segle XIX Onofre Reixach, entre les quals *Malbruch con variaciones* en Si b Major; a la Biblioteca Nacional de Lisboa, dins la Colecció Conde Redondo i escrita per Pedro Anselmo Marchal, *Marlborough/ Com variations Para Cembalo/ ou Piano forte* en Mi b Major i 4 variacions -P-Ln FCR MM228.206, col. XII- i una altra en la *Gazeta de Lisboa*, núm. 43, 2n suplement, de l'1 de novembre de 1794). El català Ferran Sor (1778-1839) en té unes per a guitarra, el seu op. 28, editades a París el 1827. Beethoven fa sortir la melodia en el seu op. 91, la *Batalla de Vitoria*. Al directori de RISM també se'n localitzen un bon número per a tecla, per a tecla i algun altre instrument o per a tecla i orquestra, tant d'anònimes com d'autor conegut _ Benaut, Capuzzi, Couperin, J. Fodor, Goës, Nonot, Rosengart, Rousseau, Sborgi, G. J. Vogler (lloades per la crítica de l'època (Morrow, 1997: 64)) o Haydn en arranjament_. I encara hi podríem afegir l'op. 209 d' H. Herz (1803-1888), l'op. 9 de G. P. Schulthesius (1748-1816) (Gervasoni, 1812) o les de Bucher per a flauta i pianoforte, op. 37, anunciades a *The Harmonicon, a monthly journal of music*, el gener de 1832. Tot plegat, alguns dels molts exemples que podem trobar de les Variacions compostades a partir d'aquest popular tema.

¹⁴⁶ Luigi Boccherini (Lucca 1743- Madrid 1805), compositor i violoncelista italià. D'estudiant ja destacarà com a virtuós del violoncel i aviat es dedicarà a fer concerts com a solista en diverses ciutats europees. Membre de l'Orquestra de la Cort Imperial Austríaca i de la capella palatina de Lucca. Actua a París amb el seu propi quartet de corda al Concert Spirituel, i també hi publica alguns quartets i tríos. El 1768 s'instal·la a Madrid i dos anys més

La número 166 és una sonata que es troba entre peces de Baguer. Aquesta col·locació podria ser una pista per a la seva autoria, però no se n'ha trobat cap correspondència en altres arxius i això és molt poc habitual si parlem de peces de Baguer (Taula 69). D'altra banda, presenta una cèl·lula cromàtica que sol ser habitual en les peces de Baguer (Vilar, 1994), per exemple la dels compassos 29 o 32 de la primera part de la sonata), tot i que no és un tret exclusiu de la seva escriptura musical ¹⁴⁷.

A partir d'aquí, ja només queden per a identificar les peces anònimes que es troben arranjades al mètode per a clarinet de Vanderhagen. S'ha descartat que siguin obres del mateix Vanderhagen, perquè ja les identifica amb el seu nom quan ho són. Són les peces 185, 195, 196, 198, 199. Potser consistien en temes que ja circulaven anònims en aquell moment, o prou coneguts per no haver-hi de posar el nom del compositor. En tot cas, cap de les vies de cerca ha donat un resultat per a trobar-ne l'autoria. Hem de suposar, això sí, que serien peces de compositors europeus.

La taula següent mostra, per ordre d'aparició en el manuscrit, en una columna els compositors identificats, quan això ha estat possible, i en l'altra, el nom del compositor tal com apareix a la font. En aquest cas, la columna és buida, tractant-se dels anònims inicials, però he decidit mantenir-la per utilitzar el mateix tipus de taula en les tres categories d'aquest capítol, i de manera que també mostri, d'una forma molt gràfica, l'absència ben visible del nom del compositor en origen o la falsa atribució.

Taula 31. Anònims identificats i no identificats

Peça	Compositor normalitzat	Compositor no normalitzat
1	Anònims	
6	[Rodríguez, Felipe (1760-1815)]	
20	[Viguerie, Bernard (1761c-1819)]	
25	[Boieldieu, Adrien (1775-1834)]	
33	Anònims	

tard és contractat per l'infant Lluís, germà del rei Carles III. A finals del 1785 o a principis de 1786 entra a formar part de la Capella Reial. Restarà a Madrid fins a la seva mort (Speck; Sadie. *Grove Music Online*).

¹⁴⁷ Vilar (1994: 438) analitza les semblances entre la simfonia 18 de Baguer i altres peces contemporànies de Haydn, Pleyel i Viotti, mostrant elements que formen part d'un llenguatge comú d'estil o d'assimilació de l'estil d'un determinat compositor.

34	[Mayr, Johann Simon (1763-1845)]	
38	Anònims	
39	[Baguer, Carles (1768-1808)]	
41	Anònims	
44	[Baguer, Carles (1768-1808)]	
143	Anònims	
144	Anònims	
150	Anònims	
154	[Pleyel, Ignace (1757-1831)]	
155	[Pleyel, Ignace (1757-1831)]	
156	[Pleyel, Ignace (1757-1831)]	
157	[Pleyel, Ignace (1757-1831)]	
158	Anònims	
159	[Haydn, Joseph (1732-1809)]	
161	[Vento, Mattia (1735-1776)]	
162	[Haydn, Joseph (1732-1809)]	
164	[Baguer, Carles (1768-1808)]	
166	Anònims	
170	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	
171	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	
172	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	
173	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	
174	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	
175	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	
176	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	
177	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	
178	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	
179	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	
180	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	
181	[Anònims]- Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Vanderhagen
182	[Anònims]- Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Vanderhagen
185	Anònims -[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	
195	Anònims -[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	
196	Anònims -[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	
198	Anònims -[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	
199	Anònims -[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	
200	[Méhul, Etienne-Nicolas (1763-1817)]-[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	

3.2.2 Falses atribucions

Hi ha 5 peces que al manuscrit apareixen atribuïdes a Pleyel, però que en realitat pertanyen a altres compositors. Pot ser un error del copista, o que ja fossin peces que circulaven amb aquesta falsa atribució, tot i que no sempre que se n'han trobat correspondències es reproduïx l'error d'identificació.

Aquestes falses atribucions es van detectar a l'hora de verificar l'autoria d'aquestes peces (vid. 3.2.3). En el cas de les de Haydn, es van poder corroborar amb el catàleg Hoboken (1957-1978). En el cas de les de Josephus Fodor (1751-1828)¹⁴⁸, la falsa atribució es va detectar en posar l'ínicpit a la base de dades RISM, però va caldre localitzar els impresos on apareixia el quartet en qüestió per poder realment verificar-ne l'autoria i poder-ne fer la catalogació completa¹⁴⁹.

La confusió entre les obres de Pleyel i Haydn és habitual en la música d'aquesta època conservada (Vilar, 1995), i el manuscrit de Vic no s'escapa de ser-ne testimoni. Les 3 peces de Haydn identificades corresponen als minuets de 3 simfonies (Hob. 70, 67 i 76 respectivament). Pertanyen al període central de la producció simfònica d'aquest compositor (Vilar, 1984). Els 3 minuets es troben a Cervera ben identificats (els dos primers també per a tecla i el tercer en parts orquestrals). A part d'aquestes correspondències, el primer minuet podria trobar-se a Montserrat¹⁵⁰.

Les dues peces de Fodor, pertanyen a un dels seus quartets de 1784¹⁵¹, època d'esplendor del *quatuor concertant* a París. La confusió no és d'estranyar si tenim en compte que tant Fodor com Pleyel componen peces del mateix gènere en el mateix període. No obstant, i si ens refiem del criteri de selecció emprat per Levy en la seva tesi doctoral sobre aquest gènere¹⁵², Fodor no seria un dels compositors més coneguts o destacats, a pesar dels seus 24 quartets compostats.

¹⁴⁸ Josephus Fodor (Venlo 1751- St. Petersburg 1828), compositor i violinista holandès. Després d'estudiar a Berlín amb Franz Benda es convertí en un virtuós del violí. Feu gires per tot Europa i arribà a tocar al Concert Spirituel de París el 1780. En aquesta època publica molts dels seus concerts per a violí i també els seus quartets a París. El 1792 es trasllada a St. Petersburg. (Forbes, *Grove Music Online*; Warszawski (2003-2010).

¹⁴⁹ Fodor, J. A.: *Six Quatuors à deux Violons, Taille et Violoncelle* opus 8, Berlin-Amsterdam, Hummel [1784?] (RISM F 1285) i *Six Quatuors concertants pour deux violons, alto et basse, composés par Mr. Fodor L'ainé, Oeuvre XIe*, Paris, Bailleux [1784].

¹⁵⁰ Vilar (1984) dona aquesta informació, però actualment no es troba aquesta obra a l'arxiu esmentat. El responsable de l'Arxiu, P. Daniel Codina, no té constància que hi sigui.

¹⁵¹ Op. 8 núm. 3 en l'edició de Hummel i op. 11 núm. 3 en la de Bailleux .

¹⁵² Levy (1971) no selecciona a Fodor com a compositor representatiu del gènere i el període, i en tot l'estudi només cita una de les seves publicacions, l'op. 3. La seva selecció com a base del seu estudi sí que inclou les obres de Pleyel o Davaux, autors també presents en el manuscrit.

Aquestes peces no s'han trobat en cap altre arxiu o biblioteca de Catalunya, però d'alguna manera devien arribar aquí, segurament a través d'alguna edició impresa parisina¹⁵³.

Les dues peces que apareixen atribuïdes a Vanderhagen segurament ho són per un error del copista. Formen part del grup de peces (duos arranjats o propis) copiades a partir del seu mètode de clarinet (vid. 3.2.1), on sí que n'hi ha de pròpies. Quan és així, en el mètode n'està escrita l'autoria, però aquestes dues peces apareixen sense autor, per tant, les hem de considerar anònimes i resten sense identificar. No obstant, hem de considerar a Vanderhagen com a arranjador, i així hi consta.

A la taula següent es poden veure aquestes identifications:

Taula 32. Falses atribucions

Peça	Compositor normalitzat	Compositor no normalitzat
29	[Haydn, Joseph (1732-1809)]	Pleÿel
30	[Haydn, Joseph (1732-1809)]	Pleÿel
32	[Haydn, Joseph (1732-1809)]	Pleÿel
55	[Fodor, Josephus (1751-1828)]	Pleÿel
56	[Fodor, Josephus (1751-1828)]	Pleÿel
181	[Anònims]- Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Vanderhagen
182	[Anònims]- Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Vanderhagen

3.2.3 Verificació d'autories

La resta de peces del manuscrit porten ja el nom del compositor a la mateixa font, però igualment, ha calgut fer una verificació de cada una de les autories per a assegurar que el nom que escrivia el copista era el correcte.

Les vies per a la verificació d'autories han estat les següents:

1. Catàleg crític editat del compositor en qüestió. És la màxima autoritat en aquest aspecte, però només és possible en els casos en què està publicat o s'ha inclòs dins la

¹⁵³ No se n'ha trobat cap exemplar en biblioteques catalanes, però sí a la Biblioteca Nacional de Madrid (E-Mn MP/2410/5).

investigació de l'obra d'un determinat compositor¹⁵⁴: C. Bager per a les simfonies, L. Boccherini, J. Haydn, I. Pleyel, Anselm Viola (1738-1798)¹⁵⁵ i Giovanni Battista Viotti (1755-1824)^{156 157}. En el cas de Domenico Cimarosa (1749-1801)¹⁵⁸, hi ha una tesi doctoral sobre el compositor (Johnson, 1976) a la qual no he pogut tenir accés, i que el *Thematic Catalogues in Music* (Brook, 1997) posa com a referència per a l'obra del compositor. Per tant, en aquest cas, tot i existir la catalogació de l'obra del compositor, la verificació s'ha basat en la base de dades RISM, a partir de l'incipit musical.

2. Base de dades RISM. Molt útil i ràpid com a pas previ abans d'una verificació per catàleg de compositor, però com ja s'explica anteriorment, no sempre fiable per a identificar segons, tercers o quarts moviments de repertori europeu conegut ja que en moltes obres només es troba catalogat l'incipit del primer moviment. I, atès el contingut que actualment té la base de dades, no és útil per a localitzar el repertori català. Però sí, per a les peces de Boccherini, Cimarosa, Haydn i Pleyel.
3. Publicacions antigues. S'han obviat, com a mètode de recerca de verificació d'autoria, les de compositors que tenen catàleg d'obres publicat, però ha estat útil per a la verificació de les peces de Vanderhagen (les pròpies i les arranjades, tal com s'explica al

¹⁵⁴ Serien els casos de les tesis doctorals sobre les simfonies de Bager (Vilar, 1994) o l'obra de Viola (Cortada, 1998).

¹⁵⁵ Anselm Viola (Torroella de Montgrí 1738- Montserrat 1798) ingressa a l'Escolania de Montserrat el 1748 i finalitza la seva estada a l'Escolania entrant com a monjo a la comunitat benedictina el 1756. El 1758 ingressa al monestir de Montserrat a Madrid, on hi completa i perfecciona els estudis musicals. Durant els anys que roman a Madrid, fins el 1767, es dona a conèixer com a compositor i fins i tot la Capella Reial interpretarà obres seves. Després, retorna a Montserrat i n'esdevé el mestre de l'Escolania i la capella de música un any més tard, el 1768. Desenvoluparà aquesta tasca durant 30 anys. (Cortada, 1998).

¹⁵⁶ Giovanni Battista Viotti (Fontanetto da Po 1755- Londres 1824), compositor i violinista italià. Alumne de Pugnani des de 1770 i cinc anys més tard membre de l'orquestra de la capella reial de Turín. El 1780 inicia una gira amb Pugnani per Europa i un any més tard publica el seu primer concert per a violí. Debuta al Concert Spirituel el 1782. El 1788 administrará el Théâtre de Monsieur de París. Viatja a Londres a mitjans de 1792 i finalitza el seu període més influent, incloent la publicació de 19 concerts per a violí. A Londres toca als concerts Salomon i en salons privats, a part de dirigir els Opera Concerts, l'òpera italiana i l'orquestra del King's Theatre. El 1798, acusat de jacobí, ha d'abandonar el país. Hi torna el 1801, però es dedicarà a tocar i compondre només pels amics, mentre les seves obres se segueixen publicant a Londres i París. Encara dirigirà l'Òpera de París del 1819 al 1821. Torna a Londres el 1823 (White, *Grove Music Online*).

¹⁵⁷ Benton (1977) per Pleyel, Cortada (1996) per Viola, Hoboken (1957-1978) per Haydn, Vilar (1994) per les simfonies de Bager, White (1985) per Viotti i Yves (1969) per Boccherini.

¹⁵⁸ Domenico Cimarosa (Nàpols 1749- Venècia 1801), compositor italià que estudià al conservatori de Nàpols. Estrena la seva primera òpera el 1772 i aviat esdevé un compositor famós a la ciutat i a tot el sud d'Itàlia, especialment per les seves òperes *buffa*. Fou mestre de l'Ospedaletto (conservatori venecià per a noies), mestre de capella a St. Petersburg i a Viena, on hi estrena la seva òpera més famosa el 1792, *Il matrimonio segreto*. Un any més tard torna a Nàpols com a mestre de la capella reial. La seva simpatia per la causa republicana fa que quan l'armada francesa entra a Nàpols el 1799 ell composi un himne patriòtic. De retorn a St. Petersburg, mor a Venècia. La seva obra fou molt popular durant la seva vida i principis del segle XIX. A partir de 1815, la figura de Rossini el suplantarà (Arnold; Parker, *The Oxford Companion to Music* [online]).

capítol referent als anònims), en localitzar l'imprès del seu mètode de clarinet, o la museta de Johann Christoph Vogel (1758-1788)¹⁵⁹, precisament una de les peces arranjades per Vanderhagen.

4. Recerca de correspondències en altres arxius i biblioteques de Catalunya. Especialment útil per a les peces de compositors catalans, com Baguer i Ferrer. En sí, el fet de trobar una correspondència amb el mateix nom de compositor no podem dir que en verifiqui del tot l'autoria (una peça es podria haver difós erròniament amb el nom d'un compositor que no en fos realment l'autor), però podem dir que, si no hi ha cap nova informació, el fet de trobar la mateixa peça en dos llocs diferents i amb el mateix nom de compositor, en verifica temporalment l'autoria.

La taula següent mostra totes les peces que al manuscrit duïen el nom del compositor escrit, sense tenir en compte les falses atribucions:

Taula 33. Verificació d'autories

Peça	Compositor normalitzat	Compositor no normalitzat
2	Baguer, Carles (1768-1808)	Carlos Baguer
3	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Baguer
4	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Baguer
5	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Baguer
7	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Baguer
8	Ferrer [Beltrán?], Josep [(1745c-1815)]	D[o]n Joseph Ferrer
9	Ferrer [Beltrán?], Josep (1745c-1815)	Ferrer
10	Ferrer [Beltrán?], Josep (1745c-1815)	Ferrer
11	Ferrer [Beltrán?], Josep (1745c-1815)	Ferrer
12	Ferrer [Beltrán?], Josep (1745c-1815)	Ferrer
13	Ferrer [Beltrán?], Josep (1745c-1815)	Ferrer
14	Ferrer [Beltrán?], Josep (1745c-1815)	Ferrer
15	Ferrer [Beltrán?], Josep (1745c-1815)	Ferrer
16	Ferrer [Beltrán?], Josep (1745c-1815)	Ferrer
17	Ferrer [Beltrán?], Josep (1745c-1815)	Ferrer
18	Ferrer [Beltrán?], Josep (1745c-1815)	Ferrer
19	Ferrer [Beltrán?], Josep (1745c-1815)	Ferrer

¹⁵⁹ Sense cap referència prèvia, però intuït que havia de ser música escènica, la única manera de trobar la museta va ser visualitzant tot el que hi havia digitalitzat d'aquest compositor. Sortosament la museta apareixia en una de les seves obres impreses i digitalitzada, l'òpera *Démophon*. Johann Christoph Vogel (Nuremberg 1756- París 1788), compositor germànic actiu a França. Hi arriba el 1776 i entra al servei del Duc de Montmorency. Més tard, al del comte Valentinous com a trompista. En aquesta època compon molta música orquestral i de cambra. *Démophon*, és la segona de les seves dues òperes, composta el 1786, estrenada pòstumament el 1789 i amb una obertura que fou molt popular a principis del segle XIX. (Jacobshagen, *Oxford Music Online*)

21	Pleyel, Ignace (1757-1831)	Ignacio Pleÿel
22	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleyel
23	Haydn, Joseph (1732-1809)	Joseph Hayden
24	Pucitta, Vincenzo (1778-1861)	Vicente Pucita
26	Mitjans, [Antoni? (18.es-1825p)]	Mitjans
27	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Baguer
28	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
31	Cimarosa, Domenico (1749-1801)	Domingo Cimarosa
35	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Baguer
36	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Baguer
37	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Baguer
40	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Baguer
42	Viola, Anselm (1738-1798)	Anselmo Viola
43	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
45	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
46	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Ferrer
47	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
48	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
49	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
50	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
51	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
52	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
53	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
54	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
57	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
58	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
59	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
60	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
61	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
62	Casanovas, Manuel (1771/72-1816p)	Manuel Casanovas
63	Casanovas, [Manuel] (1771/72-1816p)	Casanovas
64	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Baguer
65	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Baguer
66	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Baguer
67	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Baguer
68	Casanovas, [Manuel] (1771/72-1816p)	Casanovas
69	Casanovas, [Manuel] (1771/72-1816p)	Casanovas
70	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Ferrer
71	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
72	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
73	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
74	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
75	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
76	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
77	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
78	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
79	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
80	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
81	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
82	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
83	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel

84	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
85	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleyel
86	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
87	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
88	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
89	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleyel
90	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
91	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleyel
92	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
93	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
94	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
95	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
96	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleyel
97	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
98	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
99	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
100	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
101	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
102	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
103	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
104	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleyel
105	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
106	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
107	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
108	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
109	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
110	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
111	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
112	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
113	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
114	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
115	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
116	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
117	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
118	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleyel
119	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
120	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
121	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
122	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
123	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleyel
124	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
125	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
126	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
127	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
128	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
129	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
130	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
131	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
132	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
133	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
134	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel

135	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
136	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
137	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
138	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
139	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
140	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
141	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
142	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleÿel
145	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Baguer
146	Baguer, Carles (1768-1808)	Carlos Baguer
147	Baguer, Carles (1768-1808)	Carlos Baguer
148	Boccherini, [Luigi (1743-1805)]	Luis Bocherini
149	Boccherini, [Luigi (1743-1805)]	Bocherini
151	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Baguer
152	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Baguer
153	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Pleyel
160	Boccherini, [Luigi (1743-1805)]	Boccherini
163	Cimarosa, Domenico (1749-1801)	Cimarosa
165	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Baguer
167	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Baguer
168	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Baguer
169	Stain, J[ose]ph (1767-1793)	J[ose]ph Stain
183	Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Vanderhagen
184	Viotti, [Giovanni Battista (1755-1824)]-[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Viotti
186	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]-[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Pleÿel
187	Haydn, [Joseph (1732-1809)]-[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Hayden
188	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]-[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Pleÿel
189	Fodor, [Josephus (1751-1828)]-[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Fodor
190	Haydn, [Joseph (1732-1809)]-[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Hayden
191	Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Vanderhagen
192	Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Vanderhagen
193	Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Vanderhagen
194	Vogel, [Johann Christoph (1758-1788)]-[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Vogel
197	Haydn, [Joseph (1732-1809)]-[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Hayden

Però malgrat que aquí hi ha totes les peces que al manuscrit original contenien el nom del compositor i que en la majoria dels casos ha estat verificat seguint el sistema explicat, podem parlar de diferents graus de certesa en quant a aquestes autories.

Les peces de Boccherini, Haydn, Pleyel i Viotti s'han pogut contrastar en els seus respectius catàlegs d'obra del compositor; les simfonies de Baguer i el rondó de Viola, consten també en els catàlegs sobre l'obra d'aquests compositors fets en les tesis doctorals de Vilar (1994) i Cortada (1998) respectivament; les peces de Cimarosa han estat autenticades a partir de la base

de dades de RISM; les peces de Fodor, Vanderhagen, i Vogel s'han localitzat en música impresa.

Un altre nivell de verificació d'autoria seria el d'aquelles peces que s'han trobat en més d'un arxiu amb el mateix nom de compositor. Aquí hi hauria les peces de Baguer que no són simfonies, excepte un minuet (peça 7) del qual no se n'han trobat correspondències i algunes de les sonates de Ferrer (peces 8, 9, 12, 13, 15, 16, 17, 46).

En el cas de Josep Ferrer també inclou la problemàtica de determinar de quin Josep Ferrer es tracta. El fet que hi hagi més d'un compositor amb aquest nom de forma coetània i que les fonts, quan identifiquen el compositor, ho fan amb el primer cognom o el nom i el primer cognom, dificulten la identificació concreta de l'autor. És habitual trobar sonates i minuets atribuïts a Josep Ferrer, o simplement Ferrer, en els fons musicals consultats, però no és fàcil saber si totes farien referència a un Josep Ferrer concret, o caldria atribuir-les a diferents Josep Ferrer. El que sí que podem pensar és que les peces del manuscrit de Vic pertanyen a un únic Josep Ferrer, per tal com el copista disposa el nom sencer (nom i primer cognom) en la primera de les peces que li són atribuïdes, i després ja només hi escriu el cognom. El més conegut i coincident amb el manuscrit, i tenint en compte que algunes de les sonates s'han pogut datar, a través de les concordances, com a anteriors a 1785, seria Josep Ferrer Beltrán (1745c-1815)¹⁶⁰. Se sap que durant la seva estada a Pamplona publica dos col·leccions de sonates, entre 1780 i 1781, publicades a la *Gaceta de Madrid*¹⁶¹ però de les quals no se'n coneix cap exemplar actualment¹⁶².

Tres Sonatas para clave y forte piano con acompañamiento de un violin : por Don Joseph Ferrer organista de la Santa Iglesia Catedral de Pamplona : obra segunda. Se hallará en Madrid en la Librería de Esparza , Puerta del Sol , en Pamplona Librería de Joachin Domingo , y en Barcelona casa de D. Joseph Alsinas. Igualmente se hallarán las 6 Sonatas para forte piano que pueden servir para clavicordio , de dicho autor, dadas á luz anteriormente.

Figura 44. *La Gaceta de Madrid*, 23 de febrer de 1780, pàg. 153.

¹⁶⁰ Josep Ferrer Beltrán (Mequinença 1745c- Oviedo 1815) fou ordenat sacerdot als 25 anys i se sap que oposità per la plaça d'organista de la catedral de Lleida (1767) provenint de la de Tremp i n'ocuparà la plaça durant deu anys. El 1777 és elegit organista de la catedral de Pamplona fins que nou anys després, el 1786, és elegit per ocupar l'organistia de la catedral d'Oviedo, on s'hi quedarà durant 25 anys, fins a la seva mort (Preciado, 1979; Personat, 2011).

¹⁶¹ Les primeres el 4 de juliol de 1780 i les segones, el 23 de febrer de 1781.

¹⁶² Aquest fet ha fet pensar a Bernardó; Marín (2012: 214), que aquests anuncis a la premsa de les sonates de Ferrer, farien referència, en realitat a la venda de còpies manuscrites, una pràctica habitual a l'època.

Dionisio Preciado publica unes sonates per a tecla d'un Ferrer, extretes d'un manuscrit col·lectiu de Valderrobes (Teruel), juntament amb unes altres d'anònimes del mateix manuscrit i que ell atribueix, amb arguments que aporta a l'edició, a aquest Josep Ferrer i Beltrán¹⁶³. No n'hi ha cap de coincident amb el manuscrit de Vic, però estilísticament tenen trets en comú i podríem pensar que han estat escrites per la mateixa persona. Preciado ho descriu així:

Estas sonates son de cuño scarlatiano, como se ha dicho: un tiempo bipartito y monotemático. Sin embargo, algunas de ellas són bitemáticas; aparece un segundo tema al comienzo de la segunda parte. Al final de la misma, siempre se vuelve a primer tema, dando así unidad a la sonata. Predomina el tempo allegro. [...]

[...] suenan en perfectos modos mayores y menores modernos. [...] La harmonia de alguna de ellas es muy rica y sorprendente.[...] La relación tonal entre las dos partes o secciones de cada sonata es, generalmente, de tónica y dominante. (Preciado, 1979: IX-X)

S'hi podria afegir, tant per a unes sonates com per a les altres, que malgrat que el discurs musical es compon encara de cèl·lules motiviques curtes, d'uns dos compassos, sovint repetides segons és habitual, el material temàtic ja fa pensar més en una escriptura pianística que no pas clavecinística. I aquesta tornada al primer tema que tenen algunes sonates cap al final, no deixa de ser una mena de reexposició, donant a l'estructura una dimensió que queda entremig de la sonata bipartita i la tripartida típicament clàssica.

Preciado també ens parla, citant altres fonts¹⁶⁴, d'altres possibles Josep Ferrer. Hi ha un Josep Ferrer Monfort (Climent, 1999) nascut a Cañada de Benatanduz (Teruel) el 1682, pel qual, aquestes sonates serien estilísticament massa avançades. Hi ha un altre Josep Ferrer, mestre de capella a la catedral de Teruel, que mor el 1724, pel que podríem dir el mateix. Dos altres Josep Ferrer apareixen a la diòcesi d'Urgell que serien contemporanis de Josep Ferrer Beltrán. I encara hi podríem afegir el Josep Ferrer (fl. 1783-1791), valencià, de qui ens parla Alfredo Personat (2011) en la seva tesi doctoral. És a aquest compositor que atribueix la *Sonata en Do Major*¹⁶⁵ trobada a l'església arxiprestal de Sant Jaume de Vila-real (Castelló), una sonata estilísticament més avançada que les del manuscrit de Vic. Aquest tret i el fet que geogràficament es trobi allunyat de tots els indrets on han aparegut còpies de les sonates del manuscrit de Vic (Puigcerdà i Montserrat), malgrat ser un compositor actiu a finals del segle XVIII, fan pensar que no en seria l'autor.

¹⁶³ Preciado, Dionisio (ed.) (1979): *José Ferrer (ca. 1745-1815) Sonatas para clave*, Madrid, Real Musical.

¹⁶⁴ *Diccionario de la música Labor, Catàlech de la biblioteca musical de la Diputació de Barcelona* de Felip Pedrell i el *Diccionario de Baltasar Saldoni*.

¹⁶⁵ Editada per Personat (2011), vol. III.

Precisament, el fet que sembla que siguin unes sonates que van tenir certa difusió en el seu moment encaixa més amb el perfil d'un músic de certa rellevància com ho va ser Josep Ferrer Beltrán. Malgrat que no sempre va estar actiu a Catalunya, segurament hi mantindria algun tipus de contacte i, almenys, la seva obra era coneguda a través de les publicacions que també es venien a Barcelona, com hem vist.

Caldria un estudi amb més profunditat que abracés totes les obres per a tecla atribuïdes a Josep Ferrer que es troben en arxius catalans i de territoris propers per a poder parlar amb més autoritat de paternitats, però de moment, a falta de més dades, sembla plausible pensar que aquestes sonates podrien haver estat compostades per Josep Ferrer Beltrán.

Un cas especial és el de Vincenzo Pucitta (1778-1861)¹⁶⁶. És un compositor que apareix al manuscrit com a autor d'una simfonia, que amb la recerca actual no queda clar si és l'obertura d'una òpera o la simfonia d'un ballet o el ballet de l'òpera¹⁶⁷, ni tampoc si realment en seria el compositor. En la següent taula es pot veure que en diferents fonts on apareix aquesta peça hi ha un ball de noms pel títol i en molt poques hi apareix el nom del compositor.

Taula 34. Concordances localitzades de la peça 24 de V. Pucitta

Localització	Títol diplomàtic	Compositor diplomàtic	Data
E- MO 2508/19-23	Sinfonia de la Opera		1802
E-VN Ms. 588/2 pàg. 5-8	Sinfonia con variaciones/ Sinfonia del vaïle de Ariana		1805
E-ESPborras [E-Bbc Fons MES M4818 C. 158/3]	Sinfonia De Arianna		1812
E-VI Ms. 293/24	Sinfonia	Vicente Pucita	1813
E- Olc 85/10	Sinfonia Ariana	Vincenzo Pucitta	1830?
E-MO 1686/1-16	Simfonia d'ę Diana Abandonata	Vizenzo Posite	1840

¹⁶⁶ Vincenzo Pucitta (Civitavecchia 1778- Milà 1861) és un compositor italià. Estudià al conservatori de Nàpols i estrena la seva primera òpera el 1799. Els anys següents escriu pels teatres de Venècia i Milà. El primer gran èxit li arriba el 1804 amb *La burla Fortunata*. Viatja a Lisboa el 1806, dirigeix l'òpera italiana a Amsterdam i, del 1809 al 1814, dirigirà el King's Theatre de Londres. Època de la seva associació amb la soprano Angelica Catalani, per a qui escriu òperes, còmiques i serioses, com *La vestale* (1810) i amb qui realitza una gira de concerts. El 1814 és nomenat director i compositor resident del Théâtre Italien de París. Torna a Itàlia el 1817 i dos anys més tard comença una gira per Àustria i Alemanya amb la seva alumna Elisabeth Ferron [la premsa barcelonina els situa a la capital catalana el 1818, tal com explico a la pàg. 176 d'aquesta tesi] cantant bona part del repertori escrit per a Catalani. Les seves últimes òperes van ser fiascos a Itàlia i deixà de compondre per a l'escena (Lanza. *Grove Music Online*).

¹⁶⁷ Per anuncis a la premsa com el que diu que s'interpretarà *el bayle del Matrimonio secreto* [de Cimarosa] (Suero, 1987, vol. II: 21), podem suposar que el fet que moltes vegades es faci referència a aquesta peça com *el baile de Ariadna*, per exemple, no exclou el fet que pugui ser el ballet d'una òpera.

E-MO 2326	Simfonia de Ariana		
E-MO 5053/52-55	Sinfonia		
AHMOM Fons Monné [f. 81v]	Sinfonia Ariana		
E-RI AHSMR A26 T2 LL5-6 4.47	Sinfonia del Bayle Ariana Abandonada		
E-VN Ms. 570 pàg. 11-12	Sinfonia de Arianna		
E-VN Ms 589	[sense títol]		
E-VIP C7/1 1362/2036B	Aryana		

Dels tres manuscrits on hi surt identificat, en un hi ha una lleugera variació en el cognom (no sembla que Posite sigui el nom de cap compositor conegut¹⁶⁸), però es tracta d'una còpia més tardana, de manera que podem pensar que en algun moment hi ha hagut un error en la cadena de còpia, o potser s'ha escrit el nom de memòria per algú que no l'ha sentit mai abans. És a dir, sembla lícit pensar que es refereix al mateix Vincenzo Pucitta.

Pel que fa als noms per designar el títol, excepte en dos casos, sempre hi apareix el terme “simfonia”, de manera que és factible afirmar que es tracta d'una obertura. Però algunes vegades el títol ens diu que és d'una òpera i en d'altres, d'un ballet. El que té variacions d'escriptura és el nom de la protagonista, que apareix en diferents versions (Ariana, Arianna, Ariadna, Adriana, Diana¹⁶⁹). Si mirem la cartellera musical de la Barcelona del moment a través del buidat de premsa¹⁷⁰ fet per Maria Teresa Suero Roca¹⁷¹, veiem que durant els anys que van de 1805 a hi ha unes representacions que poden concordar amb la peça de Pucitta. Les més primerenques, des de 1804, Suero les atribueix a Giuseppe Spontoni¹⁷² i no és fins el 1819 que apareix la mateixa peça atribuïda a Pucitta. La taula següent mostra el detall del buidat de premsa d'aquest ballet i hi podem observar que en les representacions del 17 i 18 d'abril de 1804 es remarca que el ballet és nou i se n'anomena el compositor, Spontoni. En les següents representacions aquesta informació ja sembla que es dóna per entesa.

¹⁶⁸ No apareix en cap de les obres de consulta biogràfiques de referència.

¹⁶⁹ I si extenem la recerca a d'altres arxius, el ball de noms continua. Al *Catálogo del archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña* (Liaño, 1999) hi apareix una *Sinfonia de la Adriana*; Al *Catálogo del Archivo de Música de la catedral de Albarracín*, la peça 416 es titula *Simfonia Arcana* i és la mateixa peça de Pucitta (forma part d'un quadern de música per a tecla, 48 composicions, copiat també a principis del XIX, on també hi ha la *Batalla de Marengo*).

¹⁷⁰ Bàsicament del *Diario de Barcelona*.

¹⁷¹ Suero, 1990, vol. II: 128, 129, 130, 131, 133, 134, 137, 138, 142, 147, 148, 149, 156, 157, 163, 245, 289 i 382; vol. III: 113, 114, 121, 192, 239 i 374; vol. IV: 263.

¹⁷² Joseph Spontoni apareix citat com a primer violí de l'orquestra del Teatre de la Santa Creu de Barcelona (i director efectiu de l'orquestra, diu Alier) en diferents temporades de finals del segle XVIII (Alier, 1990) i també com a primer violí de ballets pel Teatro de los Caños del Peral de Madrid (citat en la publicació de *Junaita y Bernardon*, el 1788 o al *Diario de Madrid*, 1 de juny de 1795). La Biblioteca de Catalunya conserva un imprès d'un dels seus ballets, titulat *El huérfano de la China*.

Taula 35. Representacions de *Ariadna abandonata di Teseo* a Barcelona entre 1800 i 1830

Any	Dia	Notícia a la premsa ¹⁷³
1804	17/04	[...] y el bayle nuevo titulado Ariadna abandonada de Teseo , heroico, de la composición del señor Pasqual Brunetti, y su Música de la de D. Joseph Spontoni [...]
	18/04	[...] y el bayle nuevo titulado Ariadna abandonada de Teseo, heroico, de la composición del señor Pasqual Brunetti, y su Música de la de D. Joseph Spontoni [...]
	19/04	[...] con el bayle heroico Ariana abandonada de Teseo.
	20/04	[...] con el bayle de Ariana abandonada de Teseo [...]
	21/04	[...] con el bayle de Ariana abandonada de Teseo.
	22/04	[...] con el bayle de Ariana abandonada de Teseo.
	25/04	[...] con el bayle de Ariana abandonada de Teseo.
	26/04	[...] con el bayle de Ariana abandonada de Teseo.
	29/04	[...] con el bayle de Ariana abandonada de Teseo.
	06/05	[...] con el bayle de Ariana abandonada de Teseo.
	10/05	[...] con el bayle de Ariana abandonada de Teseo.
	30/05	[...] intermediada del bayle de Ariana abandonada de Teseo. [...]
	08/06	[...] con el bayle de Ariana abandonada de Teseo.
	09/06	[...] con el bayle de Ariana abandonada de Teseo.
	13/06	[...] intermediada con el bayle de Ariana abandonada de Teseo. [...]
	14/06	[...] intermediada con el bayle de Ariana abandonada de Teseo.
	12/07	[...] con el bayle de Ariana abandonada de Teseo.
	17/07	[...] con el bayle de Ariana abandonada de Teseo.
	18/07	[...] con el bayle de Ariana abandonada de Teseo.
	24/07	[...] con el bayle de Ariana abandonada de Teseo.
	25/07	[...] con el bayle de Ariana abandonada de Teseo.
	27/07	[...] con el bayle de Ariana abandonada de Teseo.
	02/08	[...] con el bayle de Ariana abandonada de Teseo.
	03/08	[...] con el bayle de Ariana abandonada de Teseo.
	12/09	[...] con el bayle de Adriana abandonada de Teseo.
	30/11	[...] y el bayle de Ariadna abandonada de Teseo.
	01/12	[...] y el bayle Ariadna abandonada de Teseo.
	02/12	[...] y el bayle Ariadna abandonada de Teseo.
	09/12	[...] con el bayle Ariadna abandonada de Teseo. [...]
	1805	21/01
22/01		[...] con el bayle de Ariadna abandonada de Teseo. [...]
24/01		[...] con el bayle Ariadna abandonada de Teseo. [...]
04/02		[...] con el bayle Ariadna abandonada de Teseo. [...]
31/03		[...] con la acreditada sinfonia del bayle de Ariadna . [...]

¹⁷³ Transcrit a partir del buidat de Suero (1990).

1807	16/03	[...] <i>se tocarà la Simfonia de Ariadna.</i> [...]
	17/03	[...] <i>se tocarà la Simfonia de Ariadna.</i> [...]
1808	15/02	[...] <i>se tocarà la simfonia á grande orquesta del bayle de Arianna.</i> [...]
1813	28/02	[...] <i>el bayle la Simfonia Ariana.</i> [...]
	02/05	[...] <i>bayle Simfonia Ariana.</i> [...]
1819	01/05	[...] <i>Una simfonia del baile de Ariadna abandonada de Teseo, del maestro Puccita;</i> [...]
1826	05/10	[...] con la brillante simfonia á grande orquesta de la opera Ariadna, del maestro Pucita. [...]

El dilluns 2 d'agost de 1813, el Baró de Maldà relata un dinar amb música on es va poder escoltar aquesta mateixa simfonia, presumiblement, i és interessant senyalar que del text es desprèn que és una peça coneguda i força interpretada, però no podem saber si es refereix a la peça de Spontoni o a la de Puccita:

(...) i per infundir més bon apetit vingueres cegos músics ab guitarra¹⁷⁴ i violins que, en tot lo dinar, tocaren agradables simfonies: estes la Simfonia oriental¹⁷⁵, i la d' Ariadna, que ens és ja prou oïda, a més d'altres tocases que deleitaven nostres oïdos (...)¹⁷⁶

La primera interpretació d'una peça de Puccita en aquest període és el 1814, amb un duet de *Il marinero*¹⁷⁷ (27 de juliol) en un dels intermedis de la comèdia que aquell dia es representava al Teatre de la Santa Creu de Barcelona. El 28 de febrer de 1818, al saló del Palau del Teatre de la Santa Creu té lloc el concert de Quaresma, en què es pot sentir un duet de l'òpera de Puccita *Teresa e Wilke*¹⁷⁸. Uns anys després la premsa fa ressò de la vinguda de Puccita a Barcelona¹⁷⁹. El *Diari de Barcelona* del 28 de novembre de 1818 diu que:

Hallándose de paso en esta Ciudad Madama Elisabeth Ferron, primera cantarina del teatro Real italiano de Paris, en compañía de su maestro D. Vicente Puccita, compositor de los teatros italianos de Lóndres y de Paris; la Dirección [...] ha cedido el teatro á los referidos profesores por tres dias que seran hoy sábado, el dos y el cinco del próximo mes de diciembre. [...].

¹⁷⁴ A E-VN s'ha trobat una versió de la simfonia de Puccita amb la tabulatura per a guitarra.

¹⁷⁵ Hem de suposar que la de Boieldieu.

¹⁷⁶ *Calaix de sastrs, X, 1813-1814*, pàg. 99 (ed. 2003).

¹⁷⁷ Suero, 1987, vol. II: 424; i Bonastre; Millet: 2015: 89. El títol d'aquesta òpera no apareix en els llistats d'òperes conegudes de Puccita.

¹⁷⁸ Suero, 1990, vol. III: 73; Bonastre; Millet, 2015: 89.

¹⁷⁹ Se sap que el 1806 viatja de Itàlia a Portugal. Seria possible, per tant, que ja hagués passat per Barcelona, però no en tenim constància.

En aquests concerts, la soprano canta algunes àries de Pucitta i es diu que s'hi interpreta alguna simfonia, sense especificar-ne el compositor ni cap altre títol¹⁸⁰. El 1819 apareix per primera vegada el ballet (la simfonia del ballet) *Ariadna abandonatta di Teseo* atribuïda a Pucitta. El 1821 hi ha dos dies de representació de la seva òpera *I due prigioneri*¹⁸¹. L'any següent, 1822, dos dies més de representació d'una altra de les seves òperes, *Teresa e Wilk*¹⁸². I la última notícia que es té de música de Pucitta a Barcelona és el 1826, on es parla de la seva òpera *Ariadna*, un títol que no apareix en cap dels llistats publicats de les seves òperes.

En el moment de còpia del manuscrit, 1813, encara no s'ha representat a Barcelona el ballet de Pucitta, només el de Spontoni, i amb una quantitat significativa de representacions (38 representacions contra les 2 de Pucitta). També cal dir que la còpia més primerenca que s'ha trobat d'aquesta peça és de 1802, data en què tampoc s'ha representat el ballet de Spontoni a Barcelona. I cal afegir que a la base de dades RISM hi consta una simfonia manuscrita entre 1800-1810, l'incipit de la qual es correspon al de la simfonia de Pucitta en els dos primers compassos d'inici¹⁸³, atribuïda a J. S. Mayr. Tot plegat planteja algunes hipòtesis o incògnites:

1. La peça que es troba al manuscrit de Vic és realment el ballet *Ariadna* i el copista l'ha sentit en algun altre lloc o li ha arribat per alguna altra banda. No ajuda gens el fet de no saber-ne la data de composició ni tenir-ne notícies d'altres representacions fora de Barcelona.
2. La peça del manuscrit de Vic correspon al ballet de Spontoni, que d'acord amb el número de representacions, les dates en què es representa i el número de còpies que se n'han trobat que fan pensar en una peça molt coneguda pels seus contemporanis, i se n'ha fet una falsa atribució anys més tard, en una confusió amb el nou ballet del mateix títol compost per Pucitta i també representat a Barcelona. Això, de totes maneres, no explicaria que el 1813 s'hagi escrit com a compositor a *Vicente Pucita* (l'estudi codicològic del manuscrit fet en aquesta tesi, atribueix a la mà 1, la del copista principal,

¹⁸⁰ La cita de Suero (1990, vol. III: 113) del *Diario de Barcelona* on diu que el 28 de febrer la cantant Ferron cantà, de Pucitta, una *aria con variaziones* "No non ha diletto il cor", composta especialment per a ella.

¹⁸¹ Estrenada el 1804. A la Biblioteca de Catalunya es conserven alguns dels llibrets impresos per a l'ocasió (E-Bbc C400/2671, E-Bbc C400/340). Citada també per Virella(1888: 229).

¹⁸² Estrenada el 1802. A la premsa barcelonina surt anunciada com a *Teresa Wil*.

¹⁸³ El manuscrit es conserva a la Civica Biblioteca-Archivi storici Angeli Mai de Bergamo (RISM núm. 850006138), i no m'ha estat possible consultar-lo abans de finalitzar la redacció de la tesi. Els dos primers compassos són clarament iguals a la simfonia de Pucitta, però les dues notes que hi ha en la continuació de l'incipit catalogat i que corresponen a la primera part del següent compàs, no concorden exactament amb l'arranjament del manuscrit de Vic. Sense consultar el manuscrit, no es pot saber si la variació és total a partir d'aquest punt, o és només una variació originada pel fet de ser una música arranjada per persones diferents.

tota la música escrita, inclosos els títols i els noms de compositors, per tant, no s'hauria afegit aquest nom en concret anys més tard).

3. Si es comprovés que el manuscrit de Mayr i el de Vic tenen la mateixa simfonia, voldria dir que un dels dos compositors ha utilitzat la música de l'altre. Però sense poder consultar tot el manuscrit on hi ha la peça de Mayr, també es pot pensar que simplement comparteixen el mateix inici.

Per últim, hi ha els casos de les peces que només apareixen en aquest manuscrit, de manera que, si no sorgeixen informacions noves, de moment s'ha optat per donar per bona l'autoria.

En aquesta categoria es troben les peces dels compositors catalans M. Casanovas, J. Ferrer i algunes altres peces que no s'han trobat en cap altre arxiu¹⁸⁴, com les de Mitjans i J. Stain.

Manuel Casanovas (1771/72-1816p¹⁸⁵), nascut a Esparraguera (Constans, 1981: 164), seria el compositor de 4 peces del manuscrit (62, 63, 68 i 69). Semblen dues parelles de sonates en díptic, en una relació de tonalitat entre elles. Cada parella estaria composta per una sonata en un to principal i una en el to de la dominant de la primera. Només la primera porta el nom de pila del compositor, però es dona per fet que la resta serien del mateix compositor i que el copista ha trobat innecessari repetir-ne el nom. Curiosament, una d'aquestes sonates, la corresponent a la peça 68, sí que s'ha trobat en un altre arxiu. Apareix en un quadern de peces per a tecla del fons Florensa conservat a l'Arxiu Comarcal de l'Urgell a Tàrrrega. En aquest quadern hi apareix com a anònima, però en el catàleg publicat per Niubó (2010: 97), està atribuïda a Antoni Xaudiera (1785-1859). Segons l'autora del catàleg, aquesta atribució està feta a partir de la grafia¹⁸⁶. Tot i els quasi 15 anys de diferència que els distancien, podien haver estat en contacte a Banyoles, d'on Casanovas era prevere i organista del monestir de St. Esteve des

¹⁸⁴ Excepte una de les sonates de Casanovas, un cas que s'explica unes ratlles més endavant.

¹⁸⁵ En les actes conservades a la Catedral de Girona, quan es presentà el 1804 a la oposició per a la plaça d'organista, es diu que tenia 33 anys (Galdón, 2003: 715). Per tant, hem de pensar que va néixer el 1771 o el 1772. Organista a la parroquia de Santa Maria i del monestir de St. Esteve de Banyoles, on el 1807 encara n'és el titular (Grabuleda; Reverter, 2010), i ho és fins poc abans de la supressió de les ordes monàstiques [l'autor no acaba de concretar a quin any es refereix, però podria ser durant la Guerra del Francès, en què els invasors en fan el seu quarter (Zaragoza, 2013: 160), o el 1820, any de l'exclaustració]. El succeirà el banyolí i alumne seu mossèn Joaquim Ramió (Alsius, 1872: 286). El 1816 encara està en actiu en algun lloc, perquè al fons de música de St. Esteve d'Olot, hi ha unes completes de Bager copiadades per ell (Gregori; Monells: 2012: 213). Potser és el mateix Manuel Casanova/s que anomena el Baró de Maldà en el seu exili a Berga els anys 1813 i 1814 com a organista (*Calaix de sastre, X, 1813-1814*, pàg. 72, 143 i 181), músic d'acadèmies amb la viola (*Calaix de sastre, X, 1813-1814*, pàg. 9) i el que es fa portar el manicord del difunt Carles Bager fins a Berga (*Calaix de sastre, X, 1813-1814*, pàg. 80, 81).

¹⁸⁶ Aquesta és la resposta que em va donar Olga Niubó a la meua consulta feta per correu electrònic sobre la aquesta identificació. Em remarcà que, a falta d'anar a l'arxiu i revisar-ho, això era el que la memòria li recordava.

de 1796¹⁸⁷ i on havia nascut Xaudiera. Per tant, podria ser lògic que Xaudiera copiés de la seva mà una de les sonates de Casanovas. I encara hi ha una sonata i una contradansa amb un íncipit igual (la sonata en la mateixa tonalitat i la contradansa transportada) i també anònimes a la base de dades RISM¹⁸⁸, tot i que no he pogut consultar els documents *in situ* per a poder comprovar si coincideixen realment amb tota la sonata. En tot cas, com que la única atribució que s'ha trobat és a Manuel Casanovas, he decidit mantenir aquesta autoria.

Mitjans és el compositor d'una simfonia en dos moviments (peça 26) que tampoc s'ha localitzat en cap altre fons musical. Al manuscrit de Vic no hi consta el nom de pila del compositor, però podria fer referència a Antoni Mitjans, mestre de capella de Santa Maria de Mataró (1810-1815)¹⁸⁹ i organista de la catedral de Tarragona (1815-1825)¹⁹⁰, tot i que també hi ha algun estudiós que el situa a Ripoll després de la seva estada a Mataró¹⁹¹. Malauradament, només es conserva alguna obra litúrgica seva als fons de Sta. Maria de Mataró i de St. Esteve d'Olot¹⁹². Aquest organista també fou conegut per l'ensenyament de música a nens cecs¹⁹³.

En una publicació de mitjans segle XIX de Caietà Cornet (1858: 124) on es parla d'escolans de Montserrat que han arribat a llocs destacats dins l'ordre benedictina o en la carrera musical, hi figura un Francesc Miquel Mitjans, prevere, com a organista de Terrassa, Mataró i Tarragona. També Saldoni en parla en el seu diccionari, publicat dos anys després, en els mateixos termes¹⁹⁴. Citant dues publicacions de Saldoni¹⁹⁵, encara hi ha un altre autor, Josep Freixas Vivó,

¹⁸⁷ Marquès, 1999: 100; Constans et al., 1985: 258).

¹⁸⁸ Amb el núm. 85002306 de RISM, hi ha catalogada una sonata anònima que forma part d'una col·lecció de 4 sonates per a orgue en un manuscrit de la Biblioteca privada Giancarlo Rostirolla de Roma (I-Rostirolla MS MUS 601) i amb el núm. 854005267, una contradansa titulada *Ninetta* dins d'una col·lecció de 29 contradanses anònimes, també en una biblioteca de Roma (I-Ria Mss. Vess. 859x Mss. Vess. 1093x). En les respectives fitxes de catalogació hi ha un íncipit musical de 2 compassos coincident, fet que no permet afirmar categòricament que es tracti de la mateixa peça.

¹⁸⁹ Guanyabens, 2008. Gregori; Cabot, 2010: XXXI: citat com a mestre de capella de Santa Maria de Mataró entre 1810-1815 i on també es diu que el gener de 1815 fou admès com a organista a la catedral de Tarragona on hi romangué fins el 1825; pàg. XXXVII-XXXVIII: citat com a aspirant a organista en les oposicions que es celebraren entre l'11 i el 15 d'agost de 1810 i que guanyà Josep Matarrodona i com a mestre de Jaume Isern i Colomer (1798-1880) a Mataró i a la catedral de Tarragona. A la pàg. 49 de la mateixa publicació es diu que Mitjans fou mestre de la capella de música de Santa Maria de Mataró entre els anys 1810 i 1815.

¹⁹⁰ Sanchez De Haedo, 1818: 266; Sanchez De Haedo, 1824: 272; Ramon, 1974; Bonastre; Gregori; Canela, 2015: XX. Sembla que el 1824 ja hi deu tenir problemes, perquè segons un anunci de *la Gaceta de Madrid* del 21 de setembre de 1824 (pàg. 483), ha abandonat les seves obligacions i se li dona un termini de 60 dies per tornar-se a presentar al lloc de feina o la seva plaça es considerarà vacant. En aquesta època també dona mostres de la seva inclinació liberal (Feliu, 1972: 129).

¹⁹¹ Costa (1991: 47) diu que el 1815 dimiteix del seu càrrec a Mataró per anar al monestir de Ripoll.

¹⁹² *Ave Maris Stella/ à 4º Voces de Mitjans Prbro* (E-MAT 11/79); *Versos/ para la/ Salve de/ Anton Mit/ jans* (E-Olc 106/M 25).

¹⁹³ Campderá, 1837: 3; Thos, 1889; Gurrera, 2003: 143; Burgos, 2004: 41; Vilanou, 2009: 445.

¹⁹⁴ [...] *presbítero D. Francisco Miguel Mitjans* [...], *organista entonces de la iglesia de aquella ciudad* [Mataró], *y uno de los discípulos mas aventajados del colegio de Montserrat á fines del siglo XVIII.* / [...] Habiendo tenido su maestro, Sr. Mitjans,

que torna a parlar d'aquest Francesc Miquel Mitjans¹⁹⁶ en una publicació de 1980 sobre músics de Terrassa, però no el cita en una publicació més tardana sobre el mateix tema (Freixas, 2011). La coincidència del cognom i de dues de les places d'organista amb les que ocupà Antoni Mitjans fan sospitar més en un error per part dels autors que no pas en l'existència d'un altre Mitjans organista. Basant-nos en la font olotina, que l'anomena Anton, i en les catalogacions fetes als dos arxius on s'ha trobat música seva, hem de suposar que el nom correcte és el d'Antoni.

Per últim, hi ha el compositor Joseph Stain, del qual només tenim una sola peça en el manuscrit que no s'ha trobat en cap altre arxiu. L'única referència trobada d'un músic amb aquest nom és en una publicació de finals del segle XIX que en fa una breu biografia i deixa constància de les seves composicions (Garí: 1875). No parla específicament de cap sonata, però no hi ha cap indicatiu d'un altre músic amb el mateix nom, de manera que hem de suposar que és aquest:

En Barcelona el día 21 de febrero del año 1767 nació este mercedario, hijo de Miguel, natural de Strasburgo en Alemania, y de Paula Turet, de Barcelona. Inclinado á la piedad y dotado de buenas costumbres, á los quince años cumplidos vistió el hábito en su patria é hizo grandes progresos en la virtud y en el arte musical; de suerte que al mismo tiempo que era apreciado por su observancia y religiosidad, gozaba gran reputación de excelente y aventajado organista; pero Dios lo llamó á sí á la temprana edad de veinte y seis años, y murió en Barcelona el día 5 de diciembre de 1793. /Dejó escrito: 1º Una misa alternando con el coro/ 2º Cinco Misas de difuntos con motetes y un Responsorio general todo á cuatro voces.

que ausentarse de Mataró para ir á Tarragona á desempeñar la plaza de organista de la catedral, que obtuvo por oposición [...]. (Saldoni, 1960, vol. 1: 114-115).

¹⁹⁵ Saldoni, 1853; Saldoni, 1881.

¹⁹⁶ “Francesc M. Mitjans va ocupar el càrrec d'organista de l'Església del Sant Esperit de Terrassa, algun temps, comprès dins els anys primers del segle XIX. /Havia nascut a finals del segle XVIII en una data incerta però suposada en la dècada dels setanta. Fou escolà i alumne aventatjat de Montserrat i es traslladà a Terrassa per exercir el sacerdoci i el mestratge musical amb el càrrec d'organista del Sant Esperit. Després passà a exercir el mateix càrrec a Mataró, població en la que a partir de l'any 1810, tingué l'honor de poder educar en la pràctica de la música i de la pietat al nen Baltasar Dorda que després esdevingué gran músic, sacerdot i místic amb mèrits de santedat./ Finalment, en una data també imprecisa, però que per la història de Baltasar Dorda, es pot situar propera al 1820, car aquest fou el successor del seu mestre a Mataró, Francesc Miquel Mitjans, es traslladà a Tarragona amb el nomenament d'organista de la Catedral des d'on estengué el seu prestigi de músic excepcional./ El seu nom figura entre els dels organistes més poc biografiats a Terrassa per la qual cosa cal suposar que no fou terrassenc de naixement.” (Freixas, 1980: 36).

3.2.4 Consideracions generals sobre els compositors

3.2.4.1 Origen geogràfic i generació dels compositors

Pel que fa a l'origen geogràfic dels compositors, hem de parlar de dos grans grups: catalans i europeus. Per tant, és un manuscrit que agrupa composicions del que podríem anomenar compositors locals i d'altres que formarien un corpus de peces de compositors que podríem anomenar internacionals, per la difusió que ja tenien a l'època. És a dir, no són peces que excepcionalment arribessin aquí, sinó que el fet que aquí es rebessin és testimoni del fet que Catalunya és un territori que viu amb normalitat el fet musical europeu.

El manuscrit presenta 22 compositors diferents, 7 de catalans i 15 d'europeus. Però no tots estaven identificats en origen. Tal com he vist en el capítol d'anònims, la diversitat d'autors s'ha vist ampliada amb la identificació d'alguns d'aquests autors amb la investigació duta a terme. S'ha afegit un compositor a la llista de catalans i 4 a la d'europeus.

La taula següent mostra aquests dos grups de compositors i destaca les noves incorporacions, o les dades que han pogut completar un nom, entre claudàtors.

Taula 36. Compositors del manuscrit segons el seu origen geogràfic

Autòctons (7)	Europeus (15)
BAGUER, Carles (1768-1808)	BOCCHERINI, Luigi (1743-1805)
CASANOVAS, Manuel (1771/72-1816p)	[BOIELDIEU, Adrien (1775-1834)]
FERRER [Beltrán?], Josep [(1745c-1815)]	CIMAROSA, Domenico (1749-1801)
MITJANS, [Antoni? (18.es-1825p)]	[DAVAUX, Jean-Baptiste (1742-1822)]
[RODRÍGUEZ, Felipe (1759-1814)]	FODOR, [Josephus (1751-1828)]
STAIN, J[ose]ph (1767-1793)	HAYDN, Joseph (1732-1809)
VIOLA, Anselm (1738-1798)	[MAYR, Johann Simon (1763-1845)]
	[MÉHUL, Etienne-Nicolas (1763-1817)]
	PLEYEL, Ignace (1757-1831)
	PUCITTA, Vincenzo (1778-1861)
	VANDERHAGEN, [Amand (1753-1822)] ¹⁹⁷
	[VENTO, Mattia (1735-1776)]
	[VIGUERIE, Bernard (1761c-1819)]
	VIOTTI, [Giovanni Battista] (1755-1824)
	VOGEL, [Johann Christoph] (1756-1788)

¹⁹⁷ Vanderhagen apareix al manuscrit quan és l'autor de la peça (excepte un parell de fases atribucions), però no apareixia en les que hi és com a arranjador.

Si fem un anàlisi més detallat de l'origen geogràfic dels compositors, hem de tenir en compte, inevitablement, on han desenvolupat activament la seva vida musical. Així, dels 7 compositors catalans, predominen els que podríem situar a l'entorn de Barcelona: Baguer i Stain a la mateixa Barcelona, Rodríguez i Viola a Montserrat, Mitjans a Mataró¹⁹⁸. Dels altres dos, hi ha Josep Ferrer, que tot i haver estat a Tremp i Lleida, en la data de còpia del manuscrit ja ha passat per Pamplona i es troba a Oviedo, però és un músic de rellevància, la música del qual arriba a Barcelona impresa i es difon per tot el territori català manuscrita. I per últim, i potser el més significatiu, hi ha la presència de Manuel Casanovas, que trobem documentat a Banyoles almenys fins el 1807, i que el 1813 podria ser a Berga (veure nota 185). Aquesta presència excepcional d'un compositor actiu a Banyoles és un més dels elements, juntament amb algunes de les dades que ha aportat l'estudi codicològic en el capítol anterior, que ens podrien fer pensar que el copista, el servita Jaume Parella, podia haver estat a Banyoles en algun moment proper a l'inici de la còpia del manuscrit i haver coincidit amb Manuel Casanovas en el moment en què un residia al monestir de St. Esteve i l'altra a la comunitat servita de la mateixa població.

Dels 15 compositors europeus, podem parlar de diferents nacionalitats: hi ha els italians Boccherini, Cimarosa, Pucitta i Vento; els francesos Boieldieu, Davaux, Méhul i Viguierie; els germànics Mayr, Haydn, Pleyel i Vogel; l'holandès Fodor i el flamenc Vanderhagen. Però aquesta aparent disparitat amaga un centre comú que és París, ja sigui perquè alguns hi viuran durant un temps (Fodor, Pucitta i Viotti) o s'hi instal·laran des de ben aviat per desenvolupar-hi tota la seva vida musical (Pleyel, Vanderhagen i Vogel). La presència de 4 compositors francesos ja és un tret distintiu d'aquest manuscrit, però si hi afegim els 3 que podríem considerar "francesos d'adopció", es pot dir que la meitat dels compositors europeus del manuscrit són francesos, almenys, musicalment parlant. El contacte parisenc també el tenen altres compositors però es podria considerar un contacte més limitat en el temps. Serien els compositors que momentàniament actuen a París (Boccherini) i els que hi publiquen, que en aquest cas serien tots. Tenint en compte que el moment en què es copia el manuscrit, el 1813, Catalunya està en plena ocupació francesa, pot ser rellevant destacar que Cimarosa fou un compositor conegut per les seves afinitats revolucionàries, una afiliació que fins i tot li suposà la presó.

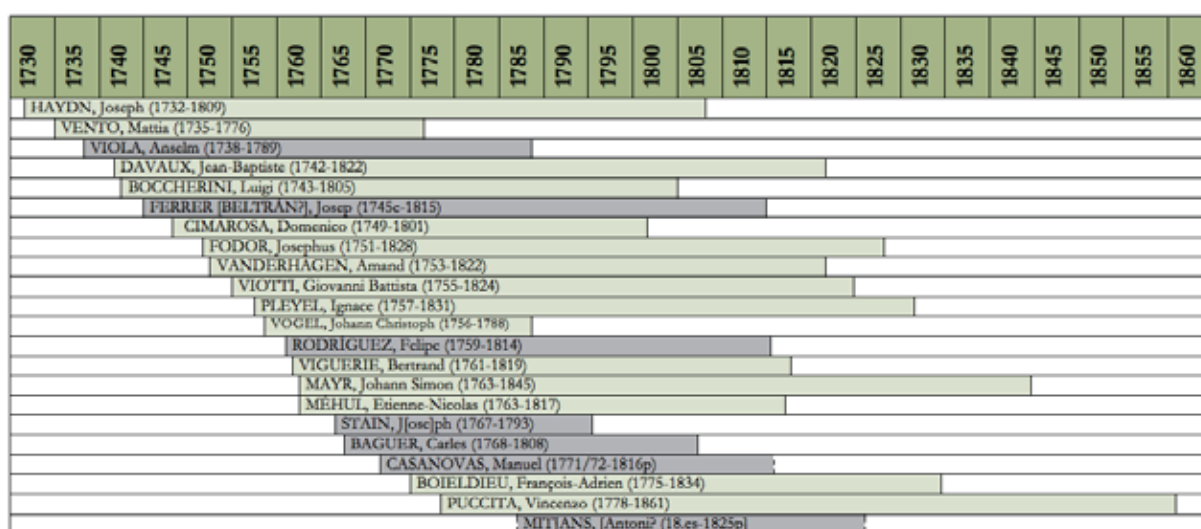
Per tant, aquesta forta presència francesa del manuscrit, no deixa de ser significativa en el context històric en què es copia. Potser indica que el copista sent afinitat per la causa

¹⁹⁸ El 1815 a Tarragona, però això ja seria en data posterior a la de còpia del manuscrit.

napoleònica o que es mou en ambients que hi són afins i que, per tant, d'alguna manera reclamen aquesta música, o que s'hi mostren propers pel delicat moment polític. També es pot tenir en compte que potser la música francesa, o d'origen francès si pensem en el lloc de publicació, tenia una influència molt gran en aquest tipus de repertori instrumental (equivalent al que seria la moda italiana en el terreny líric), independentment de la qüestió nacional.

D'altra banda, també podem fer una lectura des del punt de vista de l'època o la generació en què van viure aquests compositors. El següent gràfic els situa en un eix cronològic segons els anys que van viure:

Gràfic 2. Cronograma dels compositors del manuscrit



Una de les primeres dades que es pot observar és que entre la data de naixement del compositor més antic (Haydn) i el més modern del que tenim les dates completes (Pucitta) hi ha una diferència de 46 anys, un espai de temps que implica ben bé dues generacions.

Si tenim en compte la data de còpia del manuscrit (1813), es pot veure clarament que hi hauria més de la meitat dels compositors encara vius (Davaux¹⁹⁹, Ferrer, Fodor, Vanderhagen, Viotti, Pleyel, Rodríguez, Viguerie, Mayr, Méhul, Casanovas, Boieldieu, Pucitta i Mitjans). Tot i això, a pesar d'aquesta contemporaneïtat amb molts dels compositors, les dates de composició de totes les peces que s'han pogut datar són força anteriors a la data de còpia. Això, sumat a les peces de compositors ja morts en el moment de còpia, ens permet parlar d'una pervivència important de repertori anterior.

¹⁹⁹ Els compositors s'anomenen per ordre de naixement.

La taula següent mostra les peces del manuscrit ordenades segons any de composició, de més antiga a més moderna. Evidentment, no totes les peces s’han pogut datar amb precisió. Les que tenen una data coneguda, s’ha obtingut a partir de la informació del catàleg del compositor, de la primera edició impresa o la data coneguda d’estrena. Les dates aproximades tipus “1802a” generalment s’han obtingut per la localització d’una còpia datada. I finalment, queden les dates amb una aproximació més àmplia, tipus “18.ex-19.in” que són les que s’han fixat a partir de les dades biogràfiques del compositor i l’estil de la peça quan no hi ha cap informació sobre la data de composició.

Així, si tornem a agafar com a punt de referència la data de còpia del manuscrit, el 1813, observem que la peça que s’ha pogut datar més antiga és de 1766 i la més moderna, seria de 1802. Potser aquí, n’hi hauria alguna de més moderna, però es fa difícil precisar més amb les dades actuals. En tot cas, hi ha música escrita al llarg de quasi 40 anys. I hi ha quasi 50 anys de diferència entre la peça més antiga i la data de còpia del manuscrit. I és fàcil veure com pràcticament tot el repertori està compost al segle XVIII, malgrat que el manuscrit ja està copiat entrat el segle XIX. Per tant, queda clara la pervivència d’aquest repertori més enllà de la seva data de composició i és un testimoni de com els primers anys del segle XIX encara estan molt lligats als del final del segle XVIII²⁰⁰. Un estudi de conjunt amb les dades aportades per altres manuscrits col·lectius similars ens hauria de poder donar una visió més precisa dels gustos musicals de l’alta societat catalana, tenint en compte que, pel que sembla, aquest manuscrit i altres de similars serien reculls de peces per a ser tocades en acadèmies musicals.

Taula 37. Les peces del manuscrit segons l’any de composició

Data	Peça	Compositor normalitzat	Títol uniforme
1766	160	Boccherini, [Luigi (1743-1805)]	Trios (Frag.-Arr.) en Mi Major GerB 85/1
1769	148	Boccherini, [Luigi (1743-1805)]	Trios (Frag.-Arr.) en Fa Major GerB 92/1
1769	149	Boccherini, [Luigi (1743-1805)]	Trios (Frag.-Arr.) en Fa Major GerB 92/3
1772	161	[Vento, Mattia (1735-1776)]	Sonates (Frag.-Arr.) en Re Major Op. 7, núm. 5/1
1772-1773	23	Haydn, Joseph (1732-1809)	Simfonies (Frag.-Arr.) en Sol Major Hob I:47/3 – Sonates (Frag.-Arr.) en La Major Hob XVI:26/2
1773	159	[Haydn, Joseph (1732-1809)]	Sonates en Do Major Hob XVI: 21/1
1773	170	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major Op. 6, núm. 1/1
1773	171	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major Op. 6, núm. 1/2
1773	172	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major Op. 6, núm. 2/1
1773	173	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major Op. 6, núm. 2/2

²⁰⁰ Gribensky (1998) és un dels autors que parlen d’aquesta noció d’època per parlar del període que va de finals del segle XVIII a principis del segle XIX, com un període amb entitat pròpia.

1773	174	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major Op. 6, núm. 3/1
1773	175	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major Op. 6, núm. 3/2
1773	176	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major Op. 6, núm. 4/1
1773	177	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major Op. 6, núm. 4/2
1773	178	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major Op. 6, núm. 5/1
1773	179	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major Op. 6, núm. 5/2
1773	180	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major Op. 6, núm. 6/1
1774-1779	30	[Haydn, Joseph (1732-1809)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Fa Major Hob I:67/3
1778/9?	190	Haydn, [Joseph (1732-1809)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major "La imperial" Hob I: 53/2
1779	29	[Haydn, Joseph (1732-1809)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major Hob I:70/3
1781a	162	[Haydn, Joseph (1732-1809)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major Hob. I: 75/3
1781	187	Haydn, [Joseph (1732-1809)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major Hob I: 63/3
1781	197	Haydn, [Joseph (1732-1809)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major Hob. I: 63/2
1782	32	[Haydn, Joseph (1732-1809)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major Hob I:76/3
1782	184	Viotti, [Giovanni Battista (1755-1824)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Concerts en Do Major (Frag.-Arr.) WhiV 5/2 (G. 45)
1782-1783	71	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 301/1
1782-1783	72	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 301/2
1782-1783	73	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 301/3
1782-1783	74	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/1
1782-1783	75	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/3-4
1782-1783	76	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/2-2a
1782-1783	77	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en La Major BenP 303/1
1782-1783	78	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en La Major BenP 303/2-3
1782-1783	79	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Si bemoll Major BenP 304/1
1782-1783	80	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Si bemoll Major BenP 304/2
1782-1783	81	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Si bemoll Major BenP 304/3
1782-1783	82	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 305/1
1782-1783	83	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 305/2
1782-1783	84	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 305/3
1782-1783	85	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 306/1
1782-1783	86	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 306/2
1782-1783	87	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 306/3
1784	55	[Fodor, Josephus (1751-1828)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi Major Op. 8, núm. 3/1; Op. 11, núm. 3/1
1784	56	[Fodor, Josephus (1751-1828)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi Major Op. 8, núm. 3/2; Op. 11, núm. 3/2
1784	88	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 307/1
1784	89	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 307/2
1784	90	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 307/3-3a
1784	91	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 308/1
1784	92	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 308/2
1784	93	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 308/3
1784	94	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en sol menor BenP 309/1

1784	95	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en sol menor BenP 309/2
1784	96	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en sol menor BenP 309/3-3a
1784	97	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 310/1
1784	98	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 310/2-3
1784	99	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 310/4-4a
1784	100	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 311/1
1784	101	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 311/2
1784	102	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 311/3
1784	103	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 312/1
1784	104	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 312/2-3
1784	189	Fodor, [Josephus (1751-1828)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major Op. 2, núm. 1/2
1785a	8	Ferrer [Beltrán?, Josep [(1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Re Major
1785a	9	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Re Major
1785a	10	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Mi bemoll Major
1785a	11	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Mi bemoll Major
1785a	12	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Sol Major
1785a	13	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Sol Major
1785a	14	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Fa Major
1785a	15	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Fa Major
1785a	16	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Si bemoll Major
1785a	17	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Si bemoll Major
1785a	46	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates en do menor
1785	119	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 313/1
1785	120	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 313/2
1785	121	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 313/3-3a
1785	122	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 313/4
1785	123	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 314/1
1785	124	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 314/2
1785	125	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 314/3-3a
1785	126	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 314/4
1785	127	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en mi menor BenP 315/1
1785	128	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en mi menor BenP 315/2
1785	129	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en mi menor BenP 315/3-3a
1785	130	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en mi menor BenP 315/4
1785	131	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 316/1
1785	132	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 316/2
1785	133	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 316/3-3a
1785	134	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 316/4
1785	135	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 317/1
1785	136	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 317/2
1785	137	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 317/3-3a
1785	138	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 317/4
1785	139	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 318/1

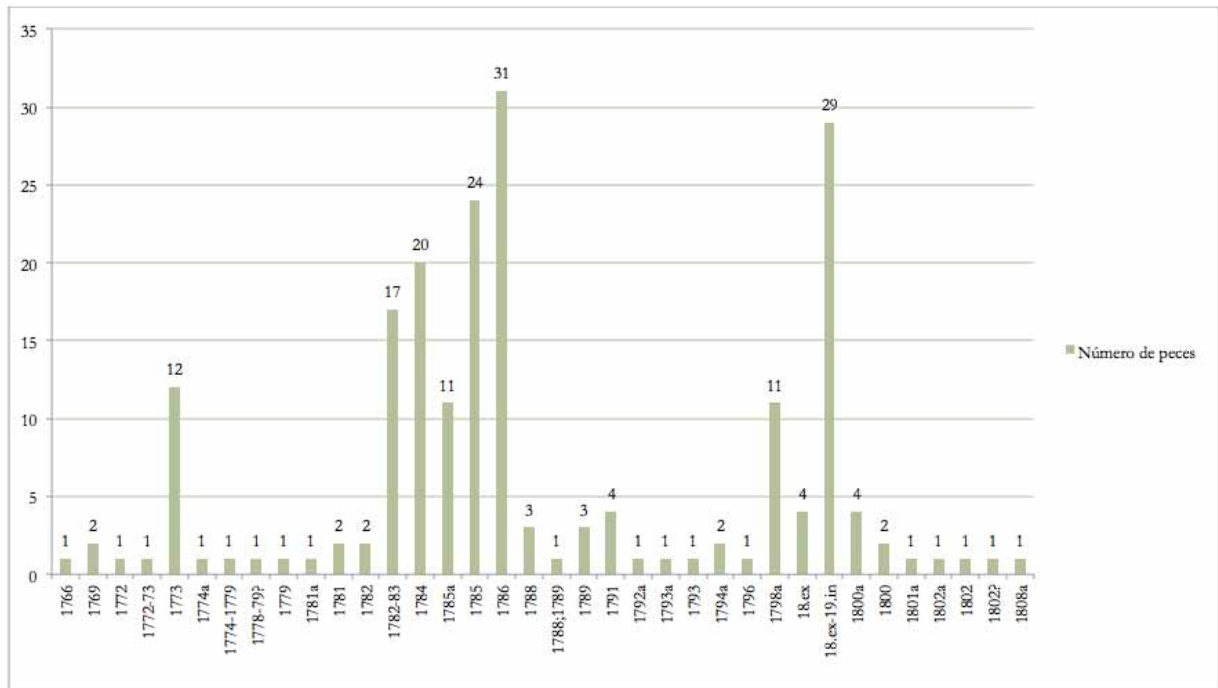
1785	140	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 318/2
1785	141	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 318/3-3a
1785	142	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 318/4
1786	22	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major BenP 321/2
1786	47	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Sol Major BenP 332/1
1786	48	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Sol Major BenP 332/2
1786	49	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Sol Major BenP 332/3
1786	50	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) <i>Die Wachtel</i> en Sol Major Ben. 340/1
1786	51	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) <i>Die Wachtel</i> en Sol Major Ben. 340/3
1786	52	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 334/1
1786	53	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 334/2
1786	54	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 334/3
1786	57	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Fa Major BenP 338/1
1786	58	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Fa Major BenP 338/2
1786	59	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Re major BenP 342/1
1786	60	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Re major BenP 342/2
1786	61	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en do menor BenP 341/2-2a
1786	105	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 319/1
1786	106	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 319/2
1786	107	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 320/1
1786	108	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 320/2
1786	109	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 320/3
1786	110	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major BenP 321/1
1786	111	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 322/1-2
1786	112	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 322/3-3a
1786	113	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 323/1
1786	114	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 323/2
1786	115	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 323/3
1786	116	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 324/1
1786	117	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 324/2-2a
1786	118	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 324/3
1786	163	Cimarosa, Domenico (1749-1801)	Le Trame deluse (Frag.-Arr.)
1786	188	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 135/4
1788	21	Pleyel, Ignace (1757-1831)	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 349/2-3
1788	28	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Trios (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 431/1
1788	186	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 350/2-2a
1788; 1789	43	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Fa Major BenP 343/2- Duos en La Major BenP 515/3
1789	45	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Duos (Frag.-Arr.) en sol menor BenP 520/1
1789	153	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Duos (Frag.-Arr.) en re menor BenP 524/3
1789	194	Vogel, [Johann Christoph (1758-1788)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Démophon (Frag.- Arr.)
1791	154	[Pleyel, Ignace (1757-1831)]	Trios (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 441/1-2

1791	155	[Pleyel, Ignace (1757-1831)]	Trios (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 441/4
1791	156	[Pleyel, Ignace (1757-1831)]	Trios (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 439/1
1791	157	[Pleyel, Ignace (1757-1831)]	Trios (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 439/2
1792a	41	Anònim	Rondós en Si bemoll Major
1793a	167	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en Do Major
1793	200	[Méhul, Etienne-Nicolas (1763-1817)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Le jugement de Paris (Frag.-Arr.)
1794a	35	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en La Major
1794a	37	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en Do Major
1794a	168	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en Fa Major
1796	31	Cimarosa, Domenico (1749-1801)	I Nemici generosi (Frag.-Arr.)
1798a	181	Anònim-Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Variacions en Do Major
1798a	182	Anònim-Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Variacions en Do Major
1798a	183	Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Variacions en Sol Major
1798a	185	Anònim-[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Duos en Fa Major
1798a	191	Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Marxes en re menor
1798a	192	Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Poloneses en Fa Major
1798a	193	Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Duos en Fa Major
1798a	195	Anònim-[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Romances en Fa Major
1798a	196	Anònim-[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Duos en Do Major
1798a	198	Anònim-[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Rondós en Do Major
1798a	199	Anònim-[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Rondós en Fa Major
18.ex	18	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en La Major
18.ex	19	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en La Major
18.ex	70	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates en Do Major
18.ex	169	Stain, J[ose]ph (1767-1793)	Sonates en Sol Major
18.ex-19.in	1	Anònim	Rondós en La Major
18.ex-19.in	7	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Mínquets en Do Major
18.ex-19.in	26	Mitjans, [Antoni? (18.es-1825p)]	Simfonies en Re Major
18.ex-19.in	27	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/4
18.ex-19.in	33	Anònim	Rondós en Mi bemoll Major
18.ex-19.in	36	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] II-2
18.ex-19.in	39	[Baguer, Carles (1768-1808)]	Rondós en Do Major
18.ex-19.in	40	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en Fa Major
18.ex-19.in	42	Viola, Anselm (1738-1798)	Rondós en La Major 30. A 1. 30
18.ex-19.in	44	[Baguer, Carles (1768-1808)]	Rondós en Do Major
18.ex-19.in	62	Casanovas, Manuel (1771/72-1816p)	Sonates en Si bemoll Major
18.ex-19.in	63	Casanovas, [Manuel] (1771/72-1816p)	Sonates en Fa Major
18.ex-19.in	64	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-9
18.ex-19.in	65	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-8/2
18.ex-19.in	66	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-8/1
18.ex-19.in	67	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-5/3
18.ex-19.in	68	Casanovas, [Manuel] (1771/72-1816p)	Sonates en Sol Major
18.ex-19.in	69	Casanovas, [Manuel] (1771/72-1816p)	Sonates en Re Major

18.ex-19.in	143	Anònim	Rondós en Re Major
18.ex-19.in	144	Anònim	Sacris solemniis i Pange Língua en Re Major
18.ex-19.in	145	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/1
18.ex-19.in	146	Baguer, Carles (1768-1808)	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/2
18.ex-19.in	147	Baguer, Carles (1768-1808)	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/3
18.ex-19.in	150	Anònim	Variacions sobre el Mambrú en Re Major
18.ex-19.in	151	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major [VilBa] I-12/1
18.ex-19.in	152	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Sol Major [VilBa] I-16/2
18.ex-19.in	158	Anònim	Mínquets en Re Major
18.ex-19.in	165	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Rondós en Do Major
18.ex-19.in	166	Anònim	Sonates en Mi bemoll Major
1800a	2	Baguer, Carles (1768-1808)	Sonates en Do Major
1800a	3	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en la menor
1800a	4	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en Si bemoll Major
1800a	5	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en Mi Major
1800	20	[Viguerie, Bernard (1761c-1819)]	Bataille de Maringo en Do Major
1800	25	[Boieldieu, Adrien (1775-1834)]	Le Calife de Bagdad (Frag.-Arr.)
1801a	6	[Rodríguez, Felipe (1760-1815)]	Rondós en Do Major
1802a	24	Pucitta, Vincenzo (1778-1861)	Ariadna abbandonata di Teseo (Frag. Arr.)
1802	34	[Mayr, Johann Simon (1763-1845)]	I Misteri eleusini (Frag.-Arr.)
1802?	164	[Baguer, Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) <i>La máscara real</i> en Do Major [VilBa] II-3
1808a	38	Anònim	Rondós en Do Major

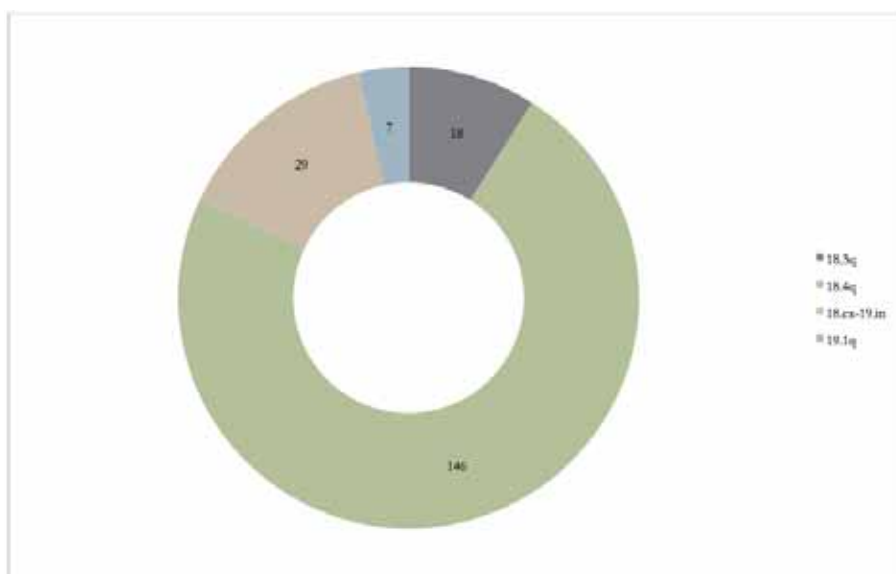
El gràfic següent mostra el número de peces composades un any determinat o en una franja temporal determinada, quan no s'ha pogut precisar més la datació. Això ens ajuda a observar d'una manera més analítica aquestes dades. És fàcil veure com el gruix de les peces estan composades al segle XVIII: almenys 164 de les 200 peces han estat composades abans del 1800, i n'hi ha 29 que també ho podrien haver estat. Aquestes 29 peces que ballen entre els dos segles també podrien haver estat escrites a principis del XIX, però en tot cas, només n'hi ha 3 que podem assegurar que s'hi han escrit, i unes altres 4 que hi tenen la data aproximada.

Gràfic 3. Any de composició de les peces



I per a tenir encara una altra lectura, el gràfic següent agrupa en tres grans grups temporals les peces del manuscrit. Escrites durant el tercer quart del segle XVIII, hi ha 18 peces (9%); 146 peces (73%) han estat escrites durant l'últim quart de segle; n'hi ha 29 (14,5%) que no s'han pogut datar amb més precisió i formen aquest grup que agrupa els anys que van de finals del segle XVIII a principis del XIX; i finalment, només 7 peces (3,5%) , incloent les que hi tindrien una data aproximada, foren escrites durant el primer quart del segle XIX.

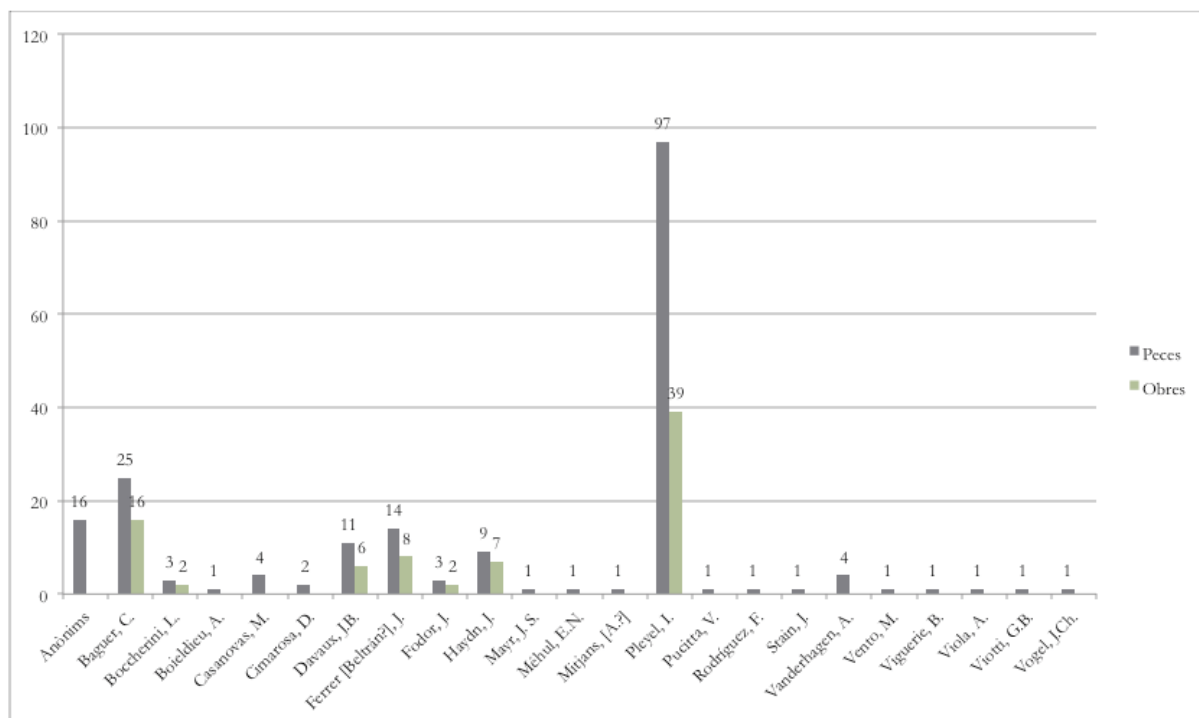
Gràfic 4. Època de composició de les peces



3.2.4.2 El número de peces per compositor

A pesar de la presència tan excepcional de 22 compositors diferents en un recull de peces²⁰¹, no tots hi tenen el mateix pes, si ens referim al número de peces per compositor. En el gràfic següent es pot veure de manera exacta el número de peces i obres²⁰² que hi té cada compositor:

Gràfic 5. Número de peces i obres per compositor



Una de les primeres dades visibles és que hi ha un compositor que destaca substancialment per sobre dels altres pel que fa al nombre de peces amb què és present al manuscrit. Es podria dir que la meitat del manuscrit està format per peces d'Ignace Pleyel. El segueix, en una posició força allunyada però també destacable, Carles Baguer, amb 25 peces. Per tant, dos compositors representen el 61% del manuscrit. La contraposició és que hi ha un nombre elevat de compositors (12) que hi són presents només amb una sola peça. En aquest cas, podríem dir que, més de la meitat dels compositors, tots junts, tenen només un 6% de presència dins el manuscrit. Cal recordar, no obstant, que hi ha 16 peces anònimes (el 8% del manuscrit) que

²⁰¹ Durant el temps de realització d'aquesta tesi he pogut tenir accés a molts manuscrits col·lectius de música de tecla, a través de la recerca en diferents arxius i biblioteques i de la base de dades de manuscrits RISM, i puc assegurar que un número tan elevat de compositors diferents és un tret diferenciador d'aquest manuscrit.

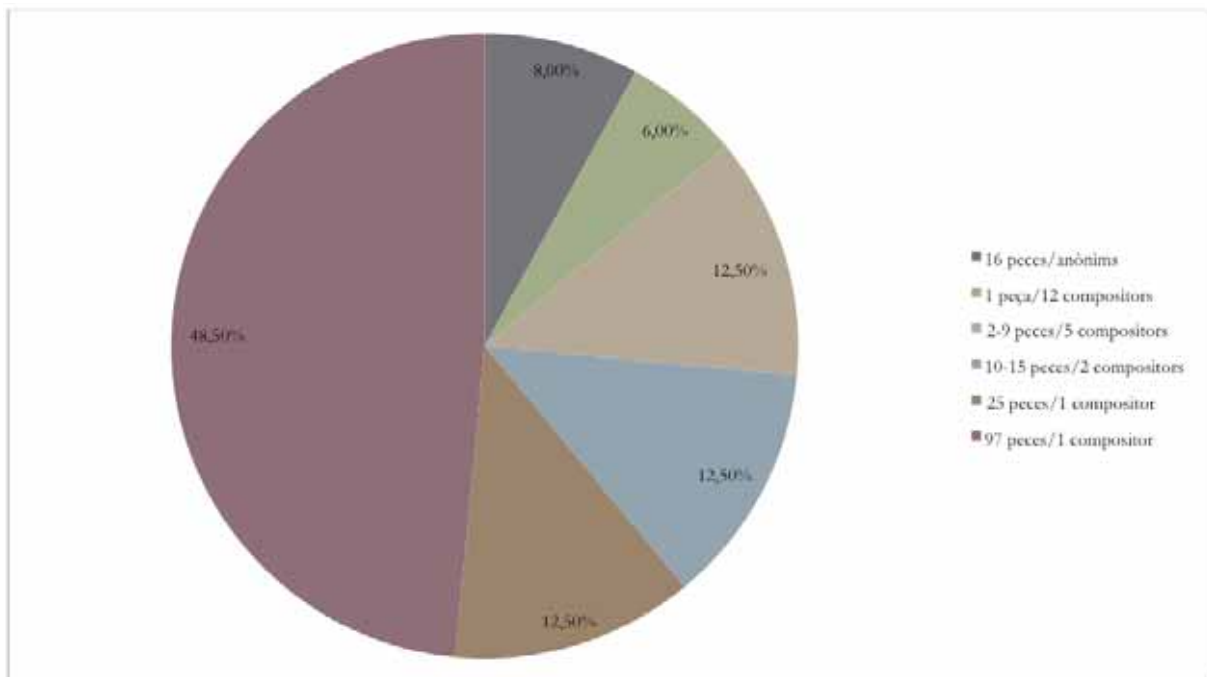
²⁰² S'entén que una obra pot estar formada per una o més peces musicals. El gràfic només mostra el número d'obres si aquest no coincideix amb el número de peces.

podrien forçar una reelaboració d'aquesta lectura si en un futur s'arribessin a identificar. I el 25% l'ocupen 7 compositors, un terç dels compositors, amb un número de peces cada un que oscil·la entre 2 i 14 (desglossats en dos grups en el gràfic).

El gràfic següent mostra el percentatge sobre el total de peces del manuscrit segons el número de peces que hi té cada compositor: 16 peces encara resten anònimes (8%); hi ha dotze compositors que hi són presents només amb una peça cadascú (6%); sis compositors hi apareixen amb un número de peces entre 2 i 9 (12,5%); dos compositors hi tenen entre 10 i 15 peces (12,5); un sol compositor n'hi té 25 (12,5%); i finalment, un altre compositor n'hi té 97 (48,5%). És fàcil veure com un compositor ocupa pràcticament la meitat del manuscrit, però també que amb 4 compositors ja hi ha quasi el 75% de tot el contingut. Però també és rellevant observar que més de la meitat dels compositors hi són presents només amb una peça.

Potser, a l'hora de poder determinar el perquè de la tria de determinades peces, es podria afirmar que algunes hi són per la peça en sí i d'altres, pel compositor que les ha escrit. Potser es podria parlar de compositors de moda i de peces de moda, com dues categories diferents.

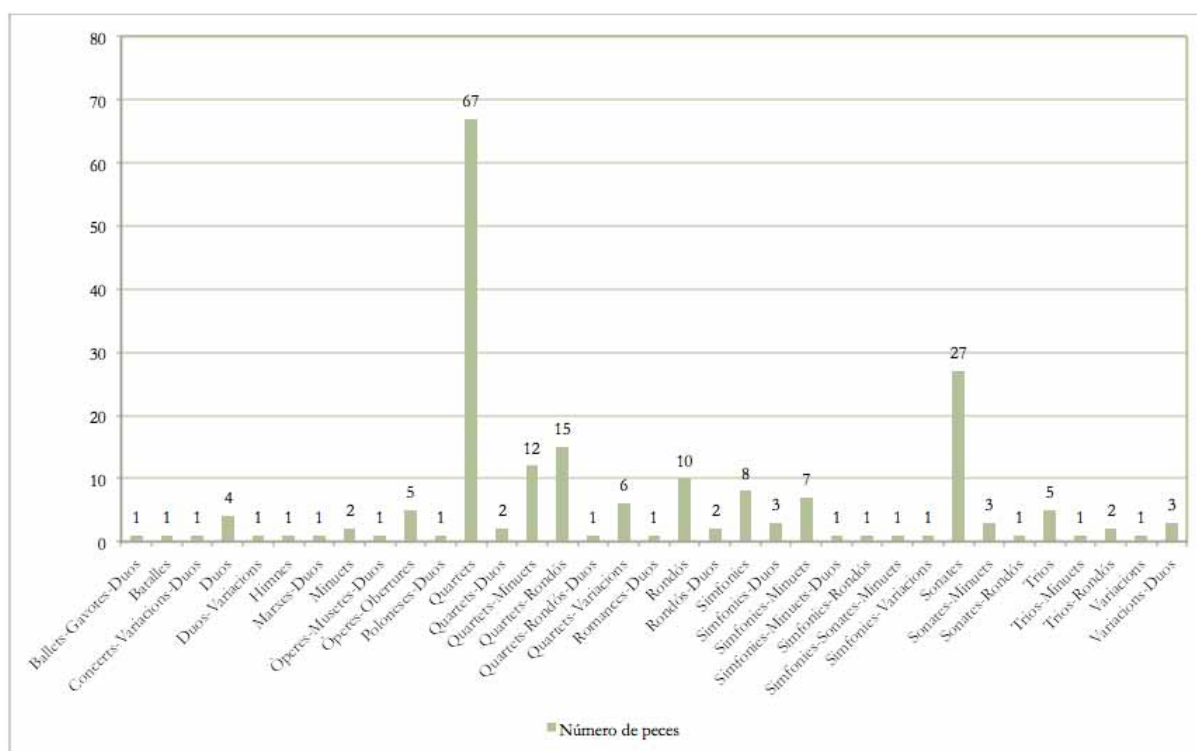
Gràfic 6. Percentatge sobre el total de peces del manuscrit segons el número de peces que hi té cada compositor.



3.3 Tipologia de peces musicals

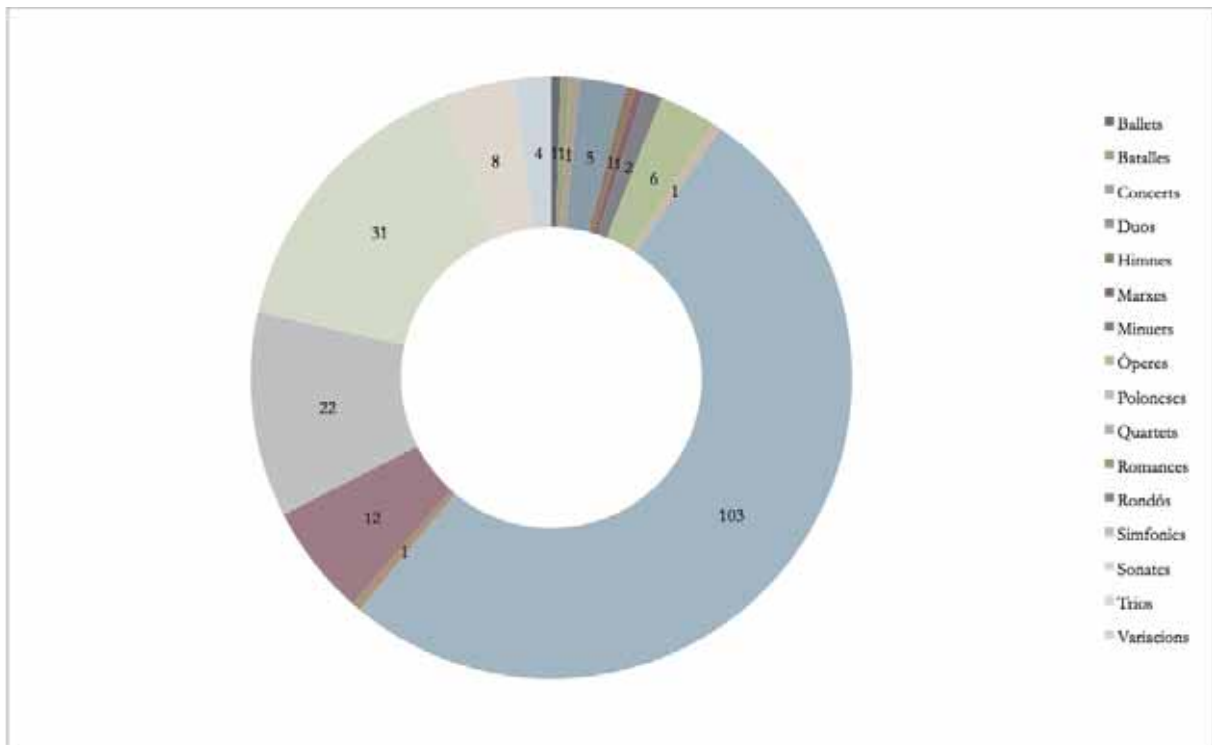
L'estudi de la tipologia de les peces del manuscrit ens aporta altres lectures per a la seva interpretació. Si agrupem les peces segons la seva forma musical normalitzada, ja tenim una idea força clara del contingut musical del manuscrit. En el següent gràfic es pot veure detallada aquesta informació. Cal tenir en compte que aquesta precisió en l'agrupació per forma musical normalitzada sovint dona dobles o fins i tot triples formes, ja sigui perquè es tracta d'un moviment característic d'una forma musical (per exemple, Quartets-Minuet), perquè es tracta de fragments d'una obra més extensa (per exemple, Òperes-Obertures), o perquè és una peça que es troba arranjada per a més d'una formació musical (per exemple, Variacions-Duos). En tot cas, la primera forma d'una correlació de dues o tres, sempre és la que defineix la forma principal de la peça.

Gràfic 7. Número de peces per forma musical normalitzada



Si sintetitzem la informació del primer gràfic reduint-la a la que seria aquesta forma principal, obtenim una lectura més clara del que serien les formes musicals predominants o minoritàries, tal com mostra el gràfic següent.

Gràfic 8. Número de peces per forma musical normalitzada. Versió sintètica.



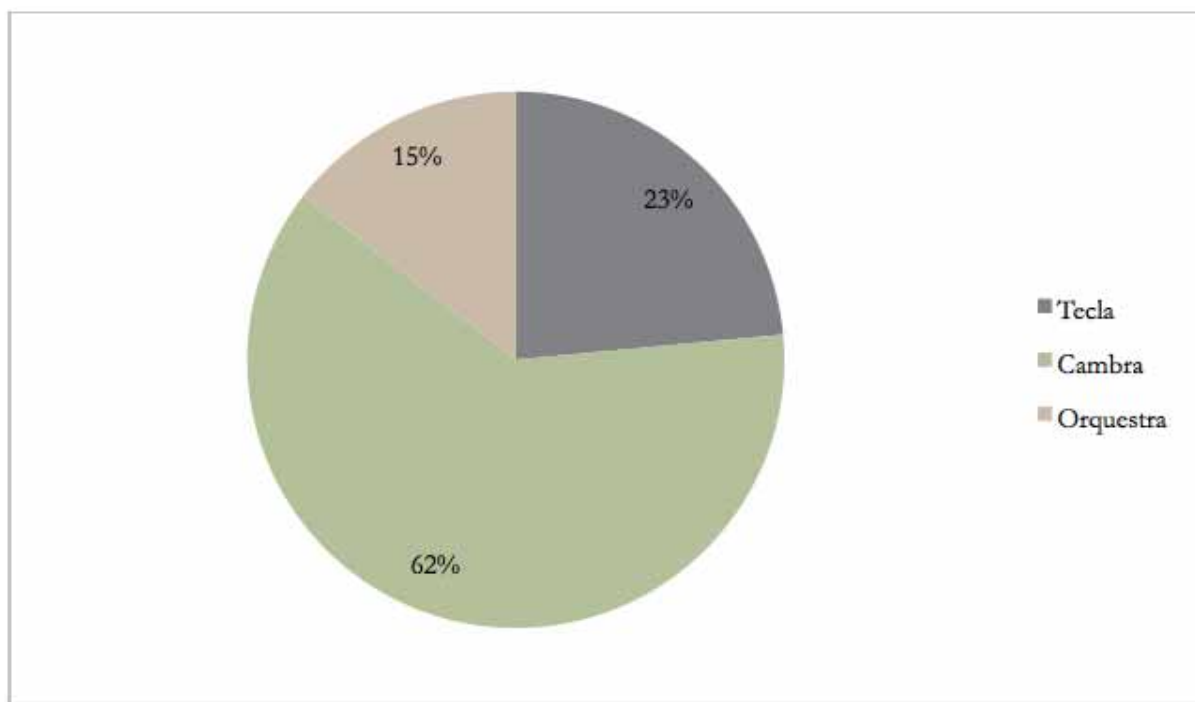
Queda clar que més de la meitat de les 200 peces del manuscrit són quartets, o més ben dit, moviments de quartet. A molta distància, però amb una presència del 15%, hi ha les sonates o moviments de sonata. Un 11% està format per moviments de simfonies i un 6% són rondós. Amb menys d'un 5% hi hauria el trios, els fragments d'òpera, els duos, les variacions i els minuets. La resta, són formes musicals que només podem atribuir a una sola peça.

És fàcil observar que la major part del manuscrit el formen peces que no són escrites originalment per a tecla. De fet, només hi hauria 47 peces que podem pensar que estan escrites per a tecla, pràcticament 1/4 part del manuscrit. I així i tot, si en un futur es pot avançar en la catalogació d'alguna d'elles, potser encara es descobrirà que alguna és un arranjament. Amb la informació recollida fins al moment, s'han considerat peces per a tecla totes les sonates, minuets i rondós escrits com a peces aïllades, la *Batalla de Marengo*, les variacions sobre el *Sacris solemnis* i el *Pange lingua*, la *Simfonia* de Mitjans (sense indicis clars que sigui una simfonia orquestral malgrat que l'escriptura ho podria ser, hem de pensar que és una simfonia per a tecla) i les *Variacions sobre el Mambrú*.

Les altres 3/4 parts del manuscrit restant són arranjaments de música de cambra (124 peces entre duos, trios i quartets) o orquestra (29 peces, fragments d'òpera i simfonies).

El gràfic següent mostra aquest repartiment en percentatges:

Gràfic 9. Número de peces per forma musical normalitzada. Versió sintètica



3.3.1 Música original per a tecla

3.3.1.1 “Per a orgue, pianoforte o clave”: ambivalència o elecció?

A l'índex del manuscrit es pot llegir “Musica para organo, Fuerte piano, o clave” (veure Fig. 4), com a indicació dels instruments als quals va destinada la música que hi conté. Aquesta triple adjudicació instrumental, habitual a l'època, ens hem de preguntar si seria una ambivalència real o una elecció de l'intèrpret. És a dir, aquesta música de tecla està escrita per a ser tocada amb qualsevol d'aquests instruments o caldria escollir-ne un de determinat en cada cas?

El manuscrit no presenta cap indicació de dinàmica²⁰³, de registració, d'articulació²⁰⁴ o de digitació que ens pugui donar alguna orientació. Això pot fer pensar en una inhibició del copista per deixar llibertat a l'interpret a l'hora d'escollir l'instrument, o precisament per deixar clara aquesta ambivalència del repertori. Aquesta absència també posa de manifest que no hi ha hagut cap intenció del copista d'adaptar obres més antigues a criteris estètics posteriors²⁰⁵.

Curiosament, la major part d'aquestes peces per a tecla, 35 de les 47, pertanyen als compositors catalans del manuscrit: Baguer, M. Casanovas, J. Ferrer, [Antoni?] Mitjans²⁰⁶, Rodríguez, Stain i Viola. Tots 7 hi són representats, i tots menys Baguer, només hi són presents amb aquest tipus de música. Alguns només amb una sola peça. Són compositors de l'àmbit eclesiàstic, com és habitual en el context musical català del moment i la seva producció està molt més centrada a l'entorn de la tecla. Això seria un tret comú en tots els manuscrits col·lectius semblants a aquest. Sembla que la música orquestral o de cambra que es consumeix és majoritàriament estrangera.

La resta de peces, 12, són anònimes o pertanyen a tres compositors estrangers (Haydn, Vento i Viguerie). D'aquests, només Haydn també el trobarem amb peces arranjades per a tecla. Per tant, quasi podem distingir els compositors que són al manuscrit amb peces originals per a tecla dels que hi són amb peces arranjades.

La taula següent mostra totes aquestes peces originals per a tecla ordenades per forma musical normalitzada.

Taula 38. Peces originals per a tecla ordenades per forma musical normalitzada

Forma	Peça	Compositor normalitzat	Títol uniforme
Batalles	20	[Viguerie, Bernard (1761c-1819)]	Bataille de Maringo en Do Major
Minuets	7	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Minuets en Do Major
Minuets	158	Anònim	Minuets en Re Major
Rondós	1	Anònim	Rondós en La Major
Rondós	33	Anònim	Rondós en Mi bemoll Major
Rondós	38	Anònim	Rondós en Do Major

²⁰³ Només hi ha una *P.* a l'inici de la tercera secció de la simfonia de Pucitta (pàg. 56 del manuscrit), que potser duia la font de la qual es copia la peça.

²⁰⁴ Únicament en les pàgines 2 i 393 del manuscrit es poden veure unes lligadures d'articulació, segurament copiades de la font primària en un gest d'inèrcia, però sense una intenció clara per part del copista (Taula 21).

²⁰⁵ Un exemple d'aquesta pràctica el podem trobar en dos quaderns de música per a tecla del monestir de San Pedro de Dueñas, en què, en la mateixa música copiada en un interval de 20 anys, s'hi ha modificat articulacions, s'hi incorporen notes d'ornament, se'n densifica la textura... per adaptar-se a un nou escenari estètic (Morales, 2007: 309-312).

²⁰⁶ Ja hem dit que en el cas de Mitjans no sabem si es tracta d'una simfonia per a tecla que té el seu equivalent orquestral o no.

Rondós	41	Anònim	Rondós en Si bemoll Major
Rondós	143	Anònim	Rondós en Re Major
Rondós	39	[Baguer, Carles (1768-1808)]	Rondós en Do Major
Rondós	44	[Baguer, Carles (1768-1808)]	Rondós en Do Major
Rondós	165	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Rondós en Do Major
Rondós	6	[Rodríguez, Felipe (1760-1815)]	Rondós en Do Major
Rondós	42	Viola, Anselm (1738-1798)	Rondós en La Major 30. A 1. 30
Sonates	166	Anònim	Sonates en Mi bemoll Major
Sonates	2	Baguer, Carles (1768-1808)	Sonates en Do Major
Sonates	3	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en la menor
Sonates	4	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en Si bemoll Major
Sonates	5	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en Mi Major
Sonates	35	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en La Major
Sonates	37	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en Do Major
Sonates	40	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en Fa Major
Sonates	167	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en Do Major
Sonates	168	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en Fa Major
Sonates	62	Casanovas, Manuel (1771/72-1816p)	Sonates en Si bemoll Major
Sonates	63	Casanovas, [Manuel] (1771/72-1816p)	Sonates en Fa Major
Sonates	68	Casanovas, [Manuel] (1771/72-1816p)	Sonates en Sol Major
Sonates	69	Casanovas, [Manuel] (1771/72-1816p)	Sonates en Re Major
Sonates	8	Ferrer [Beltrán?, Josep [(1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Re Major
Sonates	10	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Mi bemoll Major
Sonates	11	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Mi bemoll Major
Sonates	12	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Sol Major
Sonates	14	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Fa Major
Sonates	16	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Si bemoll Major
Sonates	18	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en La Major
Sonates	19	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en La Major
Sonates	46	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates en do menor
Sonates	70	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates en Do Major
Sonates	159	[Haydn, Joseph (1732-1809)]	Sonates en Do Major Hob XVI: 21/1
Sonates	169	Stain, J[ose]ph (1767-1793)	Sonates en Sol Major
Sonates	161	[Vento, Mattia (1735-1776)]	Sonates (Frag.-Arr.) en Re Major Op. 7, núm. 5/1
Sonates-Minuets	9	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Re Major
Sonates-Minuets	13	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Sol Major
Sonates-Minuets	15	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Fa Major
Sonates-Rondós	17	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Si bemoll Major
Variacions	150	Anònim	Variacions sobre el Mambrú en Re Major
Versos-Himnes	144	Anònim	Sacris solemniis i Pange lingua en Re Major
Simfonies	26	Mitjans, [Antoni? (18.es-1825p)]	Simfonies en Re Major

La següent taula ens ajudarà a veure aquest repertori per compositors:

Taula 39. Peces originals per a tecla

	Batalles	Minuets	Rondós	Sonates	Sonates- Minuets	Sonates- Rondós	Variacions	Versos- Himnes	Simfonies	TOTAL
Anònims		1	5	1			1	1		9
C. Baguer		1	3	9						13
M. Casanovas				4						4
J. Ferrer				10	3	1				14
[A?], Mitjans									1	1
[F. Rodríguez]			1							1
J. Stain				1						1
[M. Vento]				1						1
[B. Viguerie]	1									1
A. Viola			1							1
TOTAL	1	2	10	26	3	1	1	1	1	

El tipus de repertori en sí no exclou cap instrument, excepte la batalla (que sí que és un tipus de peça pròpia del repertori per a pianoforte, escrit especialment per a ser tocat en vetllades musicals) i els versos sobre un himne litúrgic (en ser repertori religiós, és repertori propi de l'orgue). La resta de peces, per tipologia, es coneixen en el repertori propi tant de l'orgue com del clave com del pianoforte. És conegut que aquest tipus de repertori, malgrat ser profà, també era interpretat en institucions religioses (moments de lleure o de visites en el cas de monestirs) i fins i tot podia estar inclòs dins d'actes litúrgics, com recullen diferents estudis de Luisa Morales (2007; 2011). Alhora, podia ser interpretat en cases particulars de la classe benestant, en vetllades musicals que eren un esdeveniment a mig camí entre un concert privat i un concert públic de pagament, tal com les descriu J. M. Vilar²⁰⁷, les anomenades acadèmies²⁰⁸.

²⁰⁷ Vilar, Josep Maria. *Antologia de textos per a la història de les músiques a Catalunya, València i Balears* [en línia]. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya [consultat el 2012].

²⁰⁸ Bàsicament, es té coneixement de les que es celebraven a Barcelona, tant al Teatre de la Santa Creu en època de Quaresma, com en salons privats o llogats per a aquest esdeveniment (en són amfitrions els Amat, Codines, Comelles, Gironella, Guitard, Rocaford, Santjoan..., però també Mn. Josep Prats, prevere i primer violí de la catedral de Barcelona). En les acadèmies musicals que es desenvolupen a Barcelona, els músics que hi participen poden ser tant músics de les capelles musicals de la ciutat, religiosos o no, aficionats de la mateixa noblesa, músics i cantants del teatre o virtuoses de pas a la ciutat. A Girona es coneixen les que s'organitzen a les cases Conill i del marquès de Campmany (Civil, 1970: 115-116; Bonastre; Cortès (coord.), 2009: 246-247).

Les cròniques del Baró de Maldà en són un bon testimoni²⁰⁹. L'interpret de tecla podia ser un religiós (organistes de diferents institucions religioses) o no (músics professionals, com per exemple el clavecinista de l'orquestra del teatre, o amateurs de la mateixa noblesa), i els instruments amb què s'interpretava podien tenir més a veure amb el que hi havia en l'espai on es desenvolupava la música que no pas amb el tipus concret de repertori²¹⁰.

El fet que es presentin en moviments solts²¹¹, podria fer pensar en un estil compositiu més arcaic, amb les implicacions instrumentals que això tindria en la tecla.

Si tenim en compte l'instrument que tenien a l'abast els compositors de les peces, no n'hi ha cap de descartable. Malgrat que la majoria són de l'àmbit religiós i que, per tant, tenien a la seva disposició l'orgue, és sabut que en els les institucions religioses també hi podia haver claves, clavicordis i pianofortes²¹² a l'abast dels organistes, per a practicar i compondre²¹³. Un cas especial seria el de Haydn, que no tingué al seu abast un pianoforte fins a finals de la dècada de 1780 i no pensa exclusivament en el pianoforte com a destinatari de les seves composicions per a tecla fins, almenys, el 1790. La sonata de Haydn present en el manuscrit de Vic està datada del 1773, una època en què el seu repertori sí que està escrit d'una forma ambivalent, tant per al clave com per al pianoforte (Chiantore, 2001: 117).

²⁰⁹ D'amat i de Cortada, Rafael: *Calaix de sastre*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes: vol. II, pàg. 168 (09/04/1794); vol. III, pàg. 32 (26/05/1795); vol. III, pàg. 181 (06/03/1797); vol. III, pàg. 186 (26/03/1797); vol. III, pàg. 274 i 277 (24/10/1797); vol. III, pàg. 293 (09/11/1797); vol. III, pàg. 297 (06/12/1797); vol. IV, pàg. 15-16 (01/02/1798); vol. IV, pàg. 28 (17/03/1798); vol. IV, pàg. 31-32 (22/03/1798); vol. IV, pàg. 34-35 (28/03/1798); vol. IV, pàg. 37 (04/04/1798); vol. IV, pàg. 158-159 (13/02/1799); vol. IV pàg. 260 (04/12/1799); vol. V, pàg. 7 (03/01/1800); vol. V, pàg. 8 (09/01/1800); vol. V, pàg. 133-134 (12/12/1800); vol. V, pàg. 138 (26/11/1800); vol. V, pàg. 139 (27/11/1800); vol. V, pàg. 142 (03/12/1800); vol. V, pàg. 173-174 (05/03/1801); vol. V, pàg. 177 (11/03/1801); vol. VI, pàg. 34 (17/03/1802); vol. VI, pàg. 48 (07/05/1802); vol. VI, pàg. 157 (09/12/1802); vol. VI, pàg. 180 (03/02/1803); vol. VI, pàg. 195 (23/03/1803); vol. VI, pàg. 270 (23/11/1803); vol. VI, pàg. 271 (26/11/1803); vol. VI, pàg. 279 (24/12/1803); vol. VII, pàg. 18 (20/03/1804); vol. VII, pàg. 18 (21/03/1804); vol. VII, pàg. 160 (23/04/1806); vol. VIII, pàg. 92 (13/09/1808); vol. VIII, pàg. 102 (08/10/1808); vol. VIII, pàg. 112 (31/10/1808) a Vic; vol. VIII, pàg. 279 (15/06/1810) a Prats del Rei; vol. X, pàg. 9 (07/01/1813) a Berga; AHCB, ms. A-214 (29/03/1797); Vilar. *Antologia de textos...*; Reche, 2011.

²¹⁰ En les acadèmies musicals que es desenvolupen a Barcelona, els músics que hi participen poden ser tant músics de les capelles musicals de la ciutat, religiosos o no, aficionats de la mateixa noblesa, músics i cantants del teatre o virtuoses de pas a la ciutat. En les cròniques del Baró de Maldà es pot veure com es cita tant el clave com el pianoforte.

²¹¹ En el capítol 3.3.1.1 es parla de la possibilitat de l'agrupació en díptics d'algunes de les sonates i altres moviments solts.

²¹² Es conegut l'assalt de tropes franceses al Monestir de Sant Jeroni de Barcelona, on s'explica el robatori d'un pianoforte que havia costat 90 pesos (Cabanes, 1815: p. 51). Rumbau (1993: 174) referencia aquest mateix fet històric, indicant que el 1808, el general Lechi feu incendiar el convent però abans requisà un pianoforte de gran valor que hi havia. Aquest mateix esdeveniment també s'explica a Prada (2005: 14), citant la crònica de Raimon Ferrer (1815-1821, vol. 1: 314-329), del 13 d'agost de 1808.

²¹³ Caldria un estudi més exhaustiu per determinar quins instruments tenien a l'abast cada un dels compositors en el moment de composició de les peces presents en el manuscrit de Vic, una investigació que ja sobrepasa els límits d'aquesta tesi.

Per tant, ni pel tipus de repertori (fora de les excepcions ja mencionades) ni pels compositors que el van escriure, podem descartar cap dels instruments. I fins i tot en el cas que haguessin estan pensades per a un instrument de tecla en concret, hi ha sobrats exemples en què música que no ha estat escrita per a un determinat instrument de tecla, s’hi interpreta. Un exemple dels varis que es poden trobar en arxius catalans és el que mostra la figura 45, on es veu la portada d’un manuscrit (E-MO 488) que recull diverses peces per a ser tocades a l’orgue. El manuscrit inclou peces de Pleyel amb indicacions de dinàmica i articulació que són arranjaments de quartets i traslladen perfectament l’articulació pròpia de la corda a l’escriptura a dues mans, i un minuet de Haydn (Hob. XVI: 26) per a clave o pianoforte que també es troba en versió orquestral dins una simfonia. En cap d’aquests dos casos les peces han estat pensades per a l’orgue, però queda clar que s’hi interpreten.

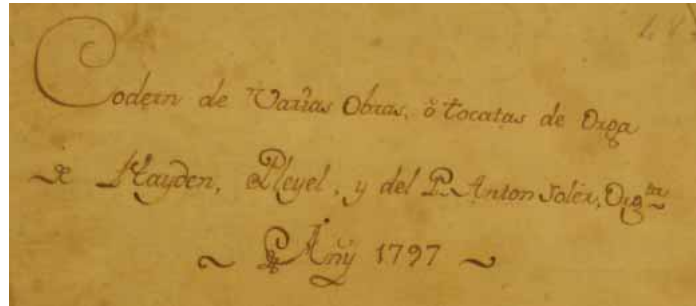


Figura 45. E-MO 488, detall de la portada

Aquesta ambivalència dels 3 instruments també és present en d’altres manuscrits. Un exemple el trobem en el manuscrit E-MO 565, que conté sonates de Carles Baguer. Aquestes peces tenen indicacions de dinàmiques i articulacions. Hi ha ornamentacions que farien pensar en una combinació d’estètiques o estils de diferents moments²¹⁴.



Figura 46. E-MO 565, detall de la portada

²¹⁴ Si ens fixem en els canvis en l’escriptura de mordents dels manuscrits de l’article de Luisa Morales (2007).

O el cas del manuscrit E-MO 566, que conté, entre altres peces, la *Batalla de Marengo* de Viguerie, amb indicacions de dinàmica (*p* o *f*) a l'inici. En aquest cas, no s'hi menciona el clave.

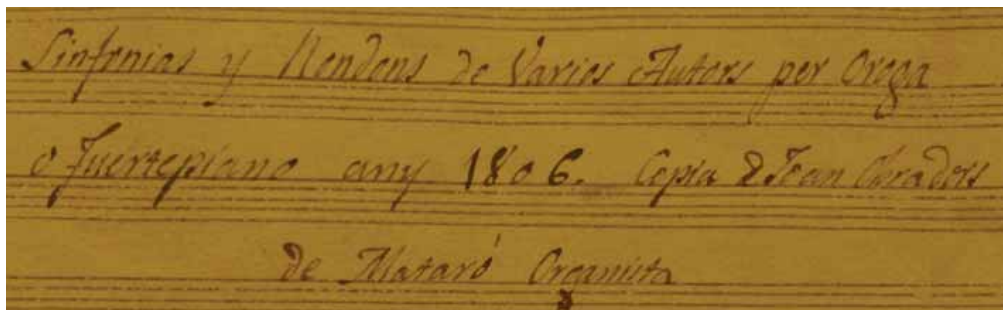


Figura 47. E-MO 566, portada

També podem trobar altres exemples d'aquesta ambivalència en impresos i fora del context català.

En primer lloc, en impresos on s'especifica que les peces són per a clave i pianoforte i hi ha una clara voluntat d'ambivalència per part del compositor. Les *Sonates op. 1* de J. G. Eckard (1735-0809)²¹⁵ escrites el 1763 en són un exemple. Tot i que en el títol només s'hi especifica el clave, en el prefaci, hi escriu un *Avertissement* on explica que ha intentat adaptar les obres als 3 instruments (clave, clavicordi i pianoforte) i que, per a fer-ho, s'ha sentit amb l'obligació d'escriure *piano* i *forte* amb més freqüència que si hagués estat una obra només per a clave. La indicació meticulosa d'aquestes dinàmiques és una pràctica desconeguda fins a aquell moment²¹⁶.

²¹⁵ Johann Gottfried Eckard (Augsburg 1735-París 1809) fou un pianista i compositor germànic actiu a França, on hi arriba el 1758 i ja s'hi queda fins al final de la seva vida. Malgrat haver publicat molt poques obres, fou un compositor i intèrpret molt valorat a la seva època, considerat un dels millors clavecinistes d'Europa. També se l'ha de considerar el primer compositor que escriu sonates per al pianoforte a París. Només trobem publicades tres obres seves, les sis *Sonates op. 1* (1763), les dues *Sonates op. 2* (1764) i les *Variacions sobre el Minuet* d'Exaudet, també de 1764 (Turrentine, *Grove Music Online*).

²¹⁶ Ratalino, 1997; Turrentine, *Grove Music Online*.



Figura 48. *Six sonates op. 1* de J. G. Eckard, portada de l'edició de 1773. Imprès digitalitzat per la Biblioteca Nacional de França (F-Pn IFN-9078802) ²¹⁷



Figura 49. *Six sonates op. 1* de J. G. Eckard, prefaci de l'edició de 1773

²¹⁷ Es pot consultar tot el document a <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397840651>



Figura 50. *Sis sonates op. 1* de J. G. Eckard, edició de 1773. Iníci de la primer sonata on es poden veure les diferents indicacions de dinàmica utilitzades (*pia*, *for*, *p*, *f*, *ffmo*).

En segon lloc, també veiem ambivalència en els títols d'impresos on es destinen les peces al clave i al pianoforte, però que l'escriptura per a tecla revela que són obres escrites pensant idiomàticament en el nou instrument. Aquest seria el cas, de l'op. 2 del mateix compositor anterior, Eckard, però també el de l'op. 2 de M. Clementi (1752-1832)²¹⁸, escrit el 1779 i on es veu ja una evolució respecte l'op. 1, escrit dos anys abans.



Figura 51. *Sonata op. 2, núm. 1* de M. Clementi, portada de l'edició londinenca de A. Bland & Weller. Imprès digitalitzat per la Biblioteca Nacional de Dinamarca (DK-Kk U68-gi, U24, mu 6310.1630)

²¹⁸ Muzio Clementi (Roma 1752-Evesham, Anglaterra, 1832), fou un compositor, pianista, pedagog, editor i constructor d'instruments establert a Anglaterra. Arriba a Londres el 1774 i se'l comença a conèixer en aparicions públiques al clave en concerts a benefici d'altres músics. També com a director, des del clave, al King's Theatre. A partir de 1779 el seu nom comença a aparèixer amb molta més freqüència als programes de concerts, coincidint amb la publicació de les seves sonates op. 2, que esdevenen molt populars, especialment pel nou llenguatge que utilitza a base de successions de notes dobles (octaves, sextes i tercers) (Plantinga; Tyson, *Grove Music Online*).



Figura 52. *Sonata op. 2, núm. 1* de M. Clementi, inici del primer moviment. Edició de A. Bland & Weller. Imprès digitalitzat per la Biblioteca Nacional de Dinamarca (DK-Kk U68-gi, U24, mu 6310.1630)

Un cas semblant el podem veure en una de les últimes sonates de Haydn, l'Hob. XVI:49, composta el 1791, en un moment en què, com ja hem dit anteriorment, el compositor pensa exclusivament en el pianoforte per a la composició de les sonates.

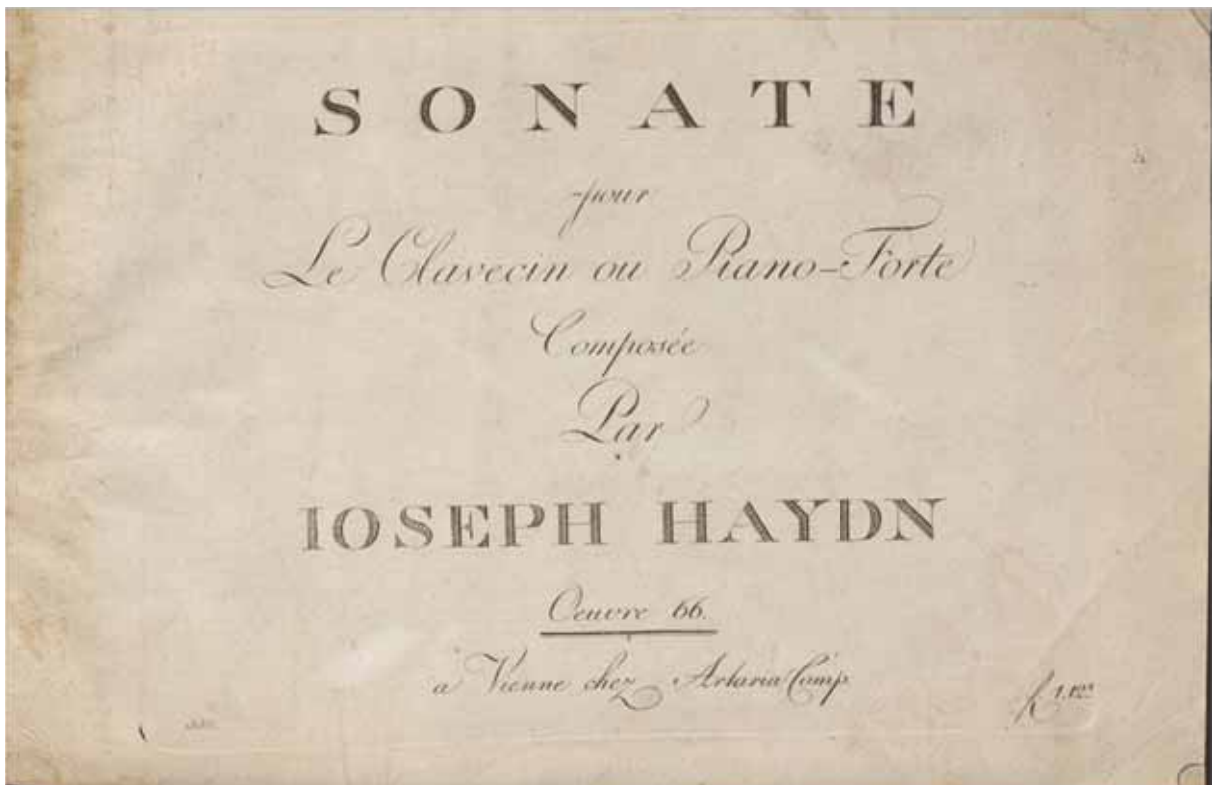


Figura 53. *Sonata Hob. XVI: 49* de J. Haydn, portada de la primera edició (Viena: Artaria [1791]). Imprès digitalitzat per la Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs 4 Mus.pr. 91.478)



Figura 54. *Sonata Hob. XVI: 49* de J. Haydn, inici del primer moviment (Viena: Artaria [1791]).

I fins i tot, ja entrats en el segle XIX, continuem trobant aquesta doble destinació instrumental en l'edició d'obres indiscutiblement destinades al pianoforte, com seria la sonata *Patètica* de L. van Beethoven. En la primera edició, de 1799, ja indica que és *per a clave i pianoforte*, però fins i tot en una edició vienesa de 1808²¹⁹, continuem trobant aquesta ambivalència en el títol.

I en tercer lloc, encara es poden trobar edicions per a clave on ja es veu que el compositor pensa en el nou instrument. Un exemple és el que cita Rattalino (1997), que afirma que l'estil clavecinístic de J. Schobert (c. 1735-1767)²²⁰ que es pot veure en el seu op. 5, publicat entre 1761 i 1767, ja estaria adaptat al pianoforte.

²¹⁹ *Grande Sonate Patbetique pour le Clavecin ou Pianoforte composée et dediée a son altesse mons.r le prince Charles de Lichnowsky par Louis van Beethvoen Op. 13*, Viena: Magazin de l'imprimerie chimique I. R. (1808). Es pot consultar a la Biblioteca Nacional d'Àustria (O-Wn L18.Kaldeck MS40192-qu.4°) i la portada es troba reproduïda per Vallribera (1983: 42).

²²⁰ Johann Schobert (Silesia c. 1735-París 1767), clavecinista que arriba a París entre 1760 i 1761 per entrar al servei del Príncep de Conti. És precisament amb la composició de les sonates per a clave amb acompanyament d'altres instruments on se li reconeix la descoberta de noves formes i mitjans expressius similars en importància als que s'estan produint en altres regions europees en el mateix moment (Turrentine, *Grove Music Online*).

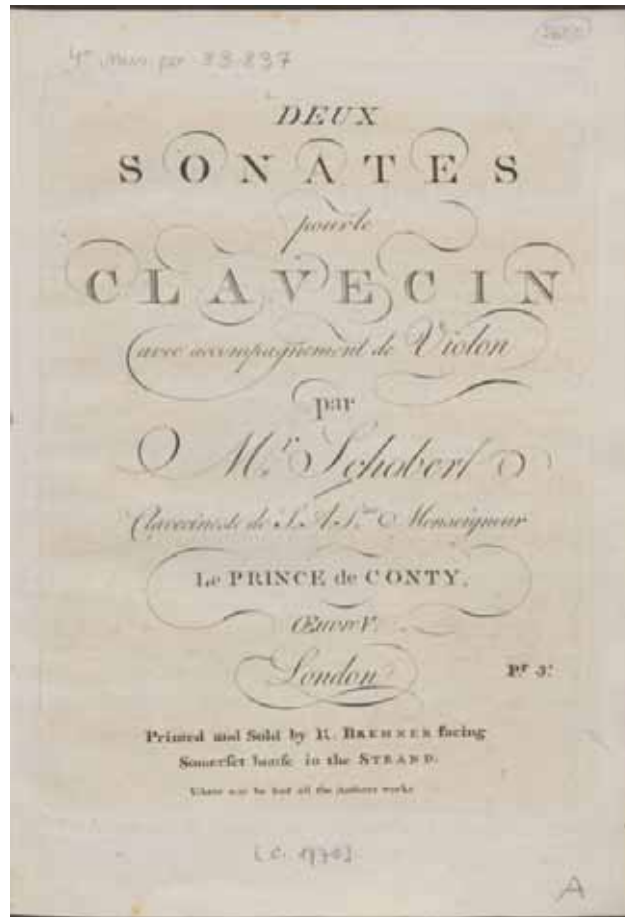


Figura 55. *Sonata op. 5, núm. 1* de Schubert, portada de l'edició londinenca de R. Bremner [c. 1770] . Imprès digitalitzat per la Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs 4º Mus. Pr. 33837).

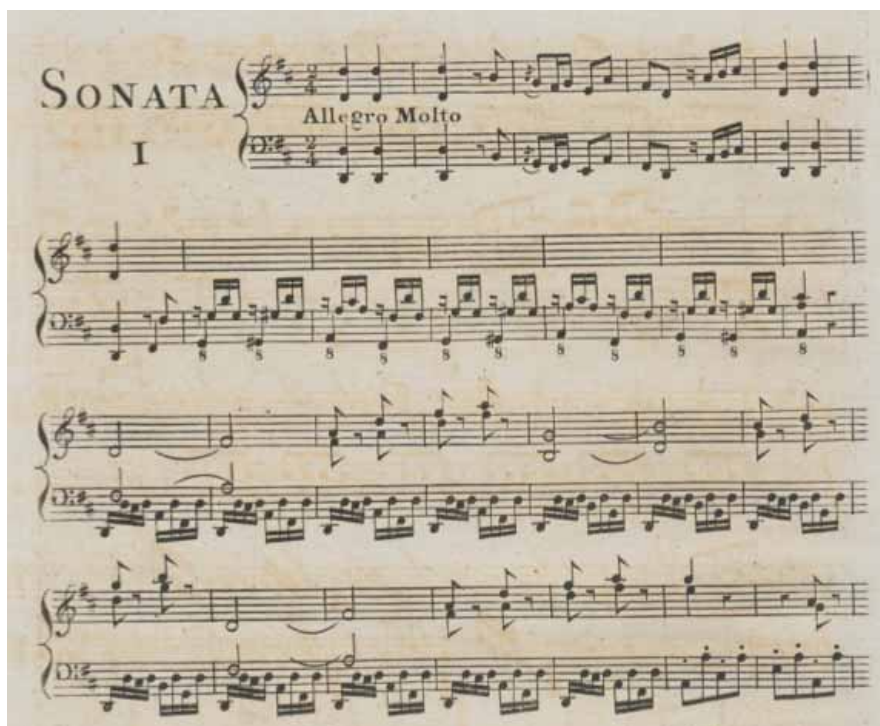


Figura 56. *Sonata op. 5, núm. 1* de Schubert, inici del primer moviment.

I encara podríem citar un altre exemple, el cas d'un manuscrit amb peces de F. M. López (1742-1821)²²¹, en què el títol de *Música para clave* sembla que es refereix al clave de martillo (pianoforte), en oposició al clave de pluma (clavicèmbal), un problema de nomenclatura encara present a la segona meitat del segle XVIII a Espanya, tal com ens explica en el seu estudi Alma Espinosa (2003). En aquest cas, l'estudi del contingut de les peces revela que no hi hauria un únic instrument adequat per a interpretar totes les peces, ja que presenten diferències estilístiques i idiomàtiques prou significatives per a poder afirmar que hi hauria peces destinades tant a l'orgue, com al clave, com al pianoforte. De manera que aquí, a part del problema de la nomenclatura, també hi hauria hagut una voluntat per part del compositor d'utilitzar la paraula *clave* com a sinònim de música per a tecla.

Un altre paràmetre a tenir en compte és el moment històric. Si tenim en compte que a nivell europeu, en general, entre els anys que van de 1760 a 1780 encara coexisteixen els tres instruments i que, en paraules de Rattalino, *la literatura pianística es va delineant lentament i va adquirint lentament característiques pròpies* (Rattalino, 1997: 21), cada vegada més clares a partir d'aquest 1780, per la datació aproximada de les peces, ja ens hauríem de trobar amb un repertori pròpiament pianístic. La datació exacta és encara molt difícil de determinar i caldria tenir un estudi fiable de la presència del pianoforte a Catalunya per a poder fer cap afirmació amb prou garanties, però sembla que sí que es pot afirmar que les peces per a tecla d'aquest manuscrit han estat compostades durant l'últim quart de segle XVIII (Taula 40) i que, pel que fa a l'adscripció instrumental, i fora dels casos ja esmentats anteriorment (Viguerie o Haydn), seria plausible pensar que els compositors han pogut pensar ja en el nou instrument. Cortada (1998: 196) ho esmenta, parlant de l'estil de Felipe Rodríguez:

Sembla com si algunes d'aquestes sonates fessin pressentir ja un instrument d'una dinàmica diferent: el piano.

Cal dir que, aquí, faltaria un estudi estilístic en profunditat de cada peça que escapa als límits d'aquesta tesi doctoral, però que, per exemple, segurament determinaria que peces com el rondó de Viola, estilísticament més antic que moltes altres de les peces per a tecla, seria més

²²¹ Félix Máximo López (1742-1821) fou organista de la Capella Reial de Madrid des de 1775 fins poc abans de la seva mort. Escriví gran quantitat de música per a tecla destinada a l'orgue de la Capella, per a les obligacions litúrgiques, però també escriví per a clave o pianoforte en les composicions per a ús extern a la Capella (Espinosa, 2003: 178).

idònia per al clave²²², sense oblidar que Viola coneix el pianoforte i està al corrent d'allò que es publica contemporàniament a nivell europeu²²³.

Taula 40. Datació de les peces per a tecla.

Data de composició	Compositor	Peça
1773	Haydn	Sonata 159
1774a	Vento	Sonata 161
1785a	Ferrer	Sonates 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 46
1792a	Anònim	Rondó 41
1793a	Baguer	Sonata 167
1794a	Baguer	Sonates 35, 37, 168
18.ex	Ferrer	Sonates 18, 19, 70
	Stain	Sonata 169
18.ex-19.in	Anònims	Himne 144
		Minuet 158
		Rondó 33, 143
		Sonata 166
		Variacions 150
	Baguer	Minuet 7 Rondó 39, 44 Sonata 40
Mitjans	Simfonia 26	
Casanovas	Sonates 62, 63, 68, 69	
Viola	Rondó 42	
1800	Viguerie	Batalla
1800a	Baguer	Sonates 2, 3, 4, 5
1801a	Rodríguez	Rondó 6

Si a aquesta dissertació s'hi afegeix el paràmetre de les còpies conservades a d'altres arxius, ens trobem amb diferents realitats. Però, en tot cas, aquesta absència d'indicacions de qualsevol tipus queda clar que no té a veure amb la data de còpia del manuscrit, ja que algunes de les còpies anteriors, sí que en porten.

²²² Cortada (1998: 209) explica que l'instrument que utilitza Viola és d'àmbit reduït, i cap de les seves obres no presenta creuament de mans. Posa com a exemple de clavicèmbal idoni per a aquest repertori un instrument d'origen hispànic o portugués com el del constructor portugués Joaquim José Antunes de 1758.

²²³ Cortada (1998: 125) ens explica que Viola coneixia i recomanava l'obra de N. Séjan (1745-1819), entre d'altres. Aquest compositor, en la seva primera obra *Six sonates pour le clavecin* (¿1772) ja avisa que "algunes de les peces poden ser tocadés amb el piano". I el 1778 ja publica un *Recueil de pièces pour le clavecin ou le piano-forte*.

En alguns casos, les còpies sembla que segueixin un altre exemplar, diferent del del manuscrit. Un exemple el tenim en les còpies conservades del *Rondó en Do Major* de Felip Rodríguez (peça 6). Si agafem com a model la còpia que es troba a E- MO 2175/61-63²²⁴, l'inici ja marca una diferència substancial de textura. La còpia, en general, té lleugeres diferències en la melodia i l'acompanyament que podrien fer pensar en diferents maneres d'arranjar una peça orquestral o que n'haguessin existit dues versions. Aquesta còpia tampoc té indicacions de dinàmica ni de cap tipus i està en un quadern de peces per a orgue.

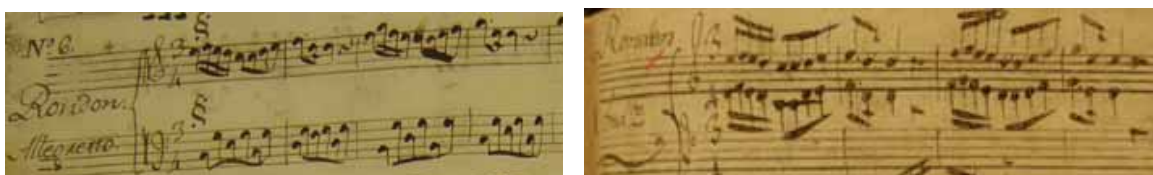


Figura 57. Inici del *Rondó en Do Major* de F. Rodríguez en les còpies de E-VI Ms. 293 i E-MO 2175/61-63

En d'altres casos, les diferències hi són, però no afecten el caràcter de la peça ni les fan variar estil lísticament. Un exemple el trobaríem en els diferents tipus d'acompanyament de la *Sonata en Sol Major* de M. Casanovas (peça 68).



Figura 58. Fragment de la *Sonata en Sol Major* de M. Casanovas en les còpies de E-VI Ms. 293 i E-TAR I/I, pàg. 52-55

En d'altres casos, sí que es poden trobar indicacions de dinàmica. Un exemple el trobem en les sonates de J. Ferrer, que tenen indicacions de dinàmica en la majoria de còpies localitzades. Aquestes indicacions demanen *forte* o *piano* per assenyalar efectes d'eco en alguns casos, que podrien ser fets amb un canvi de teclat en un clave, però d'altres que reforcen certs efectes

²²⁴ *Quaderno de Sonatas para Organo/ Del Rdo. P. Fr. Felipe Rodriguez/ Para uso de Fr. Francisco Moll Org[anis]ta. Año 1801.*

tímbrics i que segurament serien massa ràpids de fer en un canvi de teclat o, si es fes, trencarien una seqüència motívica. Per tant, no sembla que sigui el que es busca. Altres indiquen clarament un *sforzando* i fins i tot es pot trobar un *crescendo* (còpia de la peça 12 a E-MO 1183 o a E-MO 1560). També es troba la indicació de *dolce* i un *fortissimo*, clarament indicatives d'un instrument expressiu. Fins i tot, s'hi escriuen articulacions agrupant quatre semicorxeres o indicant un picat-lligat en passatges de 4 semicorxeres, 2 corxeres en interval d'octava, o per marcar un recolzament. La següent figura mostra un fragment de la sonata 12 en les diferents versions localitzades:



Figura 59. Fragment de la *Sonata en Sol Major* J. Ferrer en les còpies de E-VI Ms. 293, E-MO 1560, E-MO 1183 i E-PG 32.54 Top. BO 1321.

En el cas de les còpies de Baguer, la casuística és molt diversa, per la gran quantitat de còpies localitzades, i es presta a fer-ne un estudi amb molta més profunditat. Però si agafem el cas d'una de les seves peces per a tecla de les quals se n'han localitzat més còpies (peça 35), veiem que les indicacions de dinàmica aparèixen en un 50% dels casos i no hi ha diferències significatives en la música. Alguna vegada apareixen articulacions (E-PG 32.54 Top. BO 1321, E-MO 565 o E-MO 2290) i en algun cas hi ha indicacions organístiques, com ara *clarines*.

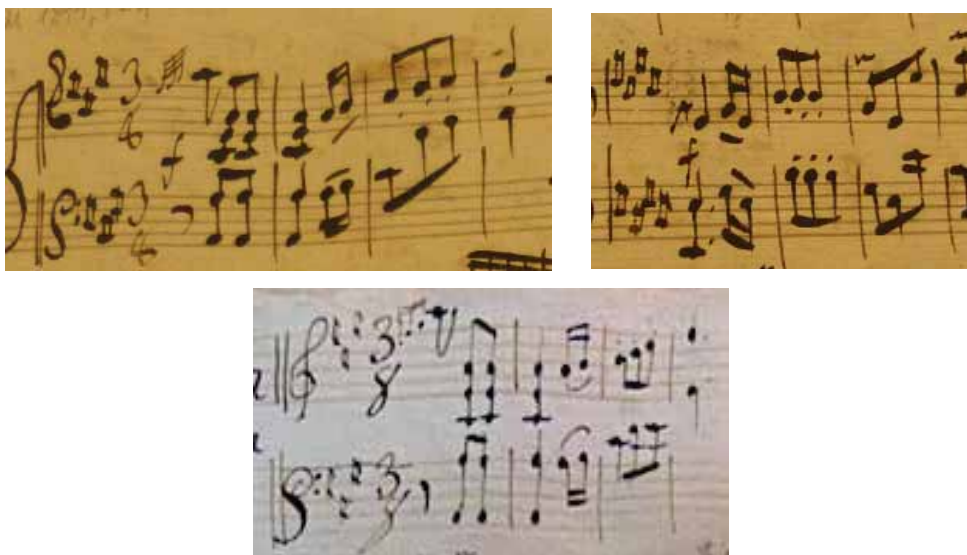


Figura 60. Fragments de la *Sonata en La Major* C. Baguer en les còpies de E-MO 565 i E-PG 32.54 Top. BO 1321

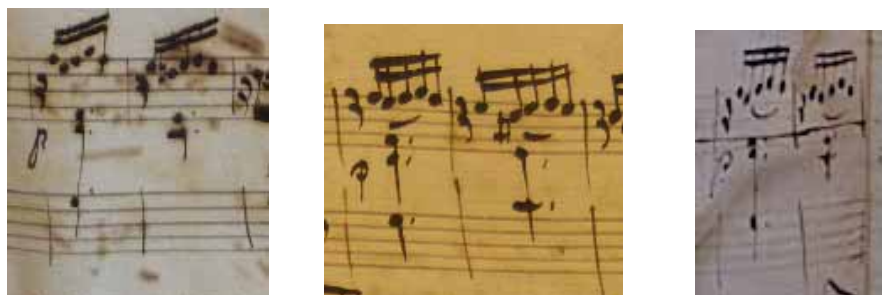


Figura 61. Fragments de la *Sonata en La Major* C. Baguer en les còpies de E-Bbc 791/16-18, E-MO 565 i E-PG 32.54 Top. BO 1321

Tot plegat ens fa pensar en una ambivalència real, més enllà que poguem considerar una peça més o menys adequada a un dels tres instruments de teclat. Una ambivalència en el que seria la pràctica de l'època, pel tipus de repertori, per qui l'interpretava i per l'àmbit i l'espai on s'interpretava. I també parlen en aquests termes intèrprets com Albert Romaní²²⁵, Andrea

²²⁵ Albert Romaní (1951-2016), intèrpret d'instruments de teclat històric i filòleg, professor de l'Escola Superior de Música de Catalunya, ens diu que el context català contempla l'ambivalència fins entrat el segle XIX (*Música de tecla hispànica (1700-1850) amb instruments d'època*, Barcelona, Museu de la Música de Barcelona, DISCANT CD-M 3003).

Fabiano²²⁶ o Modest Moreno i Morera²²⁷, per posar alguns exemples. No obstant, si haguéssim d'escollir l'instrument amb el qual interpretar les peces avui, fora de les excepcions ja esmentades, considero que el pianoforte seria el més adequat al llenguatge de la majoria d'aquestes peces, moltes d'elles amb connotacions orquestrals i una textura que ja sembla tenir en ment les possibilitats dinàmiques del nou instrument.

3.3.1.2 Sonates, simfonia [per a tecla], minuets i rondós

Pel que fa a les sonates, o moviments de sonata com el minuet i el rondó, el fet que es presentin en moviments solts, podria fer pensar en un estil compositiu més arcaic, amb les implicacions instrumentals que això tindria en la tecla. Malgrat aquesta presentació, la correlació d'algunes peces feia pensar en la possibilitat que hi hagués la intenció d'agrupar algunes sonates en díptics (una pràctica que pretén agrupar peces en una relació de contrast o complementarietat de tonalitat, de tempo, de caràcter, etc., i que Kirkpatrick ja assenyala com a habitual, parlant de les sonates de Scarlatti²²⁸). El primer indici eren les sonates de J. Ferrer, aparentment agrupades en parelles de dos sonates de la mateixa tonalitat, però calia comprovar si hi havia més possibles parelles no només a través de les relacions que es podien veure en el manuscrit de Vic, sinó també en les còpies de les mateixes peces en d'altres arxius catalans.

Efectivament, en alguns casos, es va poder corroborar que algunes d'aquestes sonates també apareixien agrupades de la mateixa manera en d'altres manuscrits.

En les peces de C. Baguer, les sonates corresponents a les peces 35, 36 i 37 s'han trobat sovint agrupades, tot i que la majoria de manuscrits agrupen només les sonates 35 i 37, quasi sempre en l'ordre invers. En aquest cas el díptic seria en una relació de tempo contrastant. Les peces 39 (rondó) i 40 (sonata), tot i que al manuscrit de Vic van seguides i tenen una relació contrastant de tempo i de complementarietat en les tonalitats (I-IV), no s'han trobat agrupades en cap dels

²²⁶ Fabiano (2004), parlant de l'extens repertori per a pianoforte de la segona meitat del XVIII, ens explica que és un repertori que es pot interpretar indistintament amb qualsevol instrument de teclat, ho indiqui o no a la portada, sigui el clave o el pianoforte el que no hi aparegui.

²²⁷ Moreno (1990), parlant d'uns versos de l'Arxiu-Museu Parroquial de Sta Maria de Ripoll de Lluís Brusi (finals del segle XVIII-principis del segle XIX), diu que serien més apropiats pel clave o el piano que per l'orgue, tot i que no especifica perquè.

²²⁸ Kirkpatrick (1985: 120-122) ens parla d'aquesta pràctica en l'ordenació de les sonates de Scarlatti, tant en els manuscrits de Parma com el de Venècia i la presenta com una pràctica habitual a l'època (també en Alberti, Durante i Paradies). Les parelles ho poden ser entre una tonalitat homònima però en una relació de Major-menor, tempo contrastat, àmbit del teclat igual, mateixes característiques instrumentals (1 o 2 manuals)... sempre en relació de contrast o complementarietat. Altres vegades, aquesta relació s'indica clarament pel compositor o el copista en el manuscrit, escrivint al final d'un moviment la ordre d'*ataca súbito il Minueto*, per exemple.

manuscrits on n'han aparegut correspondències. Una altra parella, seria la formada per les sonates corresponents a les peces 167 i 168, que quan s'han trobat en altres manuscrit també apareixen en l'ordre invers, de manera que mentre que al manuscrit de Vic la relació seria de I-IV, en la resta estan en relació de I-V.

La taula següent mostra aquestes relacions, tant en el manuscrit de Vic com en la resta de manuscrits on s'han trobat copiades, si és el cas. El número de peça sempre precedeix la tonalitat per indicar si hi ha un canvi d'ordre o de tonalitat respecte el manuscrit de Vic. En el cas dels *tempi*, no s'han repetit en cada columna perquè no hi havia cap variació en les altres còpies trobades.

Taula 41. Possibles díptics de les sonates de Baguer

E-VI 293	E-Bbc M 791/16-18	E-Boc Ms 58	E-MO 565	E-MO 2290	E-PG 32 54 Top BO 1321	E-VN Ms 164
35 La M <i>Allegro con brio</i>	37 Do M	37 Do M	37 Do M	35 La M	37 La M	37 Si b M
36* Do M <i>Andante Allegro</i>	35 La M	35 La M	35 La M	37 Si b M	35 Do M	35 La M
37 Do M <i>Larghetto-Allegro</i>				35 La M		36 Do M
39 Do M <i>Allegretto</i>						
40 Fa M <i>Allegro con spirito</i>						
167 Do M <i>Allegro</i>	168 Fa M		168 Fa M	168 Fa M	168 Fa M	
168 Fa M <i>Allegro</i>	167 Do M		167 Do M	167 Do M	167 Do M	

Les sonates de M. Casanovas també semblen presentar-se en forma de díptic en relació de complementarietat tonal (I-V), tot i que no s'han pogut trobar en cap altre manuscrit²²⁹.

Taula 42. Possibles díptics de les sonates de M. Casanovas

VI 293
62 Si b M <i>Allegro</i>
63 Fa M <i>Allegro</i>
68 Sol M <i>Allegro</i>
69 Re M <i>Allegro</i>

²²⁹ Ja hem explicat el cas de la còpia de la peça 69 (pàg. 178).

La majoria de les sonates, així com els minuets i un rondó de Ferrer semblen presentar-se clarament en parelles de tonalitats homònimes, amb tempo contrastant. I la majoria d'aquestes parelles s'han trobat, com a mínim, en un altre manuscrit. En aquestes correspondències, no sempre les dues peces que formarien parella estan escrites de forma correlativa, però en aquests casos, el copista deixa clar, al final de la primera, quina altra peça s'ha d'atacar. Seria el cas de la parella 8-9 al manuscrit de Puigcerdà, on s'indica *al minuetto*, malgrat que aquest minuet de Ferrer es trobaria unes quantes pàgines més enllà. Una indicació semblant es troba al final de la peça 12 d'aquest mateix manuscrit, *Volti Presto Al minuet*, tot i que aquí sí que les dues peces es troben copiades una darrera l'altra. I passa el mateix amb la còpia de la peça 16 d'aquest mateix manuscrit, on diu *Volti Presto Rondo*, la següent peça, coincidint amb la peça 17. També es troba el cas contrari, que la indicació de díptic la porta la segona peça, fins i tot quan no va correlativa. Això es pot trobar en la còpia de la peça 15 que es troba al manuscrit E-MO 1183, on indica *Minuete para/ la Sonata 2./ Ferrer*, que es troba unes pàgines més endavant.

Les peces 18 i 19 són dues sonates que segurament també fan el mateix tipus de díptic, tot i que no s'han pogut trobar en cap altre manuscrit. Curiosament, les altres dues sonates de Ferrer, corresponen a les peces 46 i 70 del manuscrit i aparentment són sonates d'un sol moviment per a ser interpretat aïllat, però la relació de tonalitats homònimes Major-menor que hi ha entre elles i el contrast de tempo i compàs, farien pensar en una possible relació. Malgrat tot, en aquest cas, sense trobar-se escrites de forma correlativa, no haver-ne trobat correspondències ni hi hagi escrita cap indicació per a l'interpret en aquest sentit, s'ha decidit no considerar-les díptic.

Taula 43. Possibles díptics de les sonates de J. Ferrer

VI 293	MO 653	MO 1183	MO 1560	PG 32.54 Top. BO 1321
8 Re M <i>Allegro con spirito</i>	8 Re M	8 Re M		8 Re M
9 Re M <i>Allegretto</i>	9 Re M	9 Re M		9 Re M
10 Mi b M <i>Andante</i>		10 Mi b M		
11 Mi b M <i>Allegro spiritoso</i>		11 Mi b M		
12 Sol M <i>Allegro</i>			12 Sol M	12 Sol M
13 Sol M <i>con moto</i>			13 Sol M	13 Sol M
14 Fa M <i>Allegro</i>		14 Fa M		
15 Fa M <i>Andante</i>		15 Fa M		
16 Si b M <i>Allegro molto</i>				16 Si b M

17 Si b M <i>Allegretto</i>				17 Si b M
18 La M <i>Andantino grazioso</i>				
19 La M <i>Allegro</i>				

Fora d'aquests possibles díptics, hi ha sonates que es presenten com a sonates d'un sol moviment, dels mateixos Baguer i Ferrer fora de les dels díptics, però també de Haydn, Stain, Vento i encara una d'anònima²³⁰. Cal observar que en tots els casos d'aquest tipus de peça en compositors catalans, ens trobem amb què la còpia d'aquest manuscrit és l'únic exemplar conegut (M. Casanovas, Mitjans o Stain) o en conté un número de peces molt significatiu (Baguer o J. Ferrer). En cap d'aquests casos hi ha un catàleg o un estudi exhaustiu de la seva producció per a tecla, de manera que es fa difícil parlar de percentatges, però, en tot cas, sí que sembla que amb el que es coneix actualment, aquest manuscrit en seria una font molt valuosa.

La sonata de Haydn, que ja hem dit en el capítol anterior que pertany a un corpus de producció del compositor d'escriptura ambivalent, es situa en una segona etapa de producció que va de 1766 a 1773 en què es nota la influència de C. Ph. E. Bach en el que seria l'ampliació de la forma i una expressió més profunda (Halbreich; Vignal, 1987: pàg. 399).

El cas de Vento, també resulta curiós. És una sonata amb acompanyament de violí (però aquí només trobem la part de tecla), com la majoria de les que publica aquest compositor. Només hi és present amb una sonata (de fet, el primer moviment d'una de les seves sonates, que sempre compona en dos moviments), i és un repertori que també és habitual de trobar en manuscrits col·lectius de tecla fora de Catalunya²³¹.

La sonata de Stain i la simfonia de Mitjans, comparteixen el fet de ser una de les poques obres que es coneixen d'aquests compositors. El llenguatge que utilitzen és equiparable al de les sonates de Baguer del mateix manuscrit, amb una escriptura que utilitza molts recursos orquestrals. D'aquí que tampoc queda clar si la simfonia de Mitjans, com ja s'ha dit, seria l'arranjament d'un equivalent orquestral o simplement una peça per a tecla amb una textura que

²³⁰ En el capítol d'anònims i falses atribucions ja s'explica la sospita que sigui una peça de C. Baguer.

²³¹ En el capítol de correspondències en altres arxius per compositors, ja es parla del manuscrit E-MO 191 que conté sonates de Vento, però aquí també caldria afegir-hi la que apareix al manuscrit de E-Boc 58, una sonata que es troba a l'Arxiu Comarcal de la Segarra a Cervera o un rondó al manuscrit E-PG 32.54 Top. BO 1321. Fora de Catalunya, Morales (2007; 2011) en destaca la presència en un dels manuscrits col·lectius de tecla del monestir de San Pedro de Dueñas i Calonge; Escribano; González (2003) en el de Santa Clara de Sevilla. Cap d'aquestes dues sonates coincideix amb la del manuscrit de Vic.

emula l'orquestra. Com diu Linton E. Powell (1980: 42) parlant de les sonates de Bagger, l'escriptura és més simfònica que pròpia de l'escriptura per a tecla.

La resta de minuets i rondós que en principi sí que serien peces soltes, pertanyen a C. Bagger, F. Rodríguez, A. Viola i encara en resten alguns d'anònims. Aquest és un tipus de peça, especialment els rondós, que se sol trobar en quaderns per a orgue, agrupats amb d'altres de la mateixa tipologia i a vegades amb indicacions de la seva destinació a algun moment de la litúrgia. És habitual que siguin anònims, i la prova és que és una de les tipologies que apareix en el manuscrit que agrupa un bon nombre dels anònims que encara resten per a identificar.

3.3.1.3 Variacions

Aquest manuscrit presenta només dues peces originals per a tecla amb aquesta tipologia, però de característiques ben diferenciades. Una, és la única peça religiosa del manuscrit, uns versos d'orgue que s'articulen com a variacions o glosses d'uns himnes. L'altra, unes variacions sobre un tema molt popular en diferents moments històrics, amb certes connotacions polítiques. Comparteixen el fet de ser un tipus de peça que es troba fàcilment en d'altres arxius però mai escrita de la mateixa manera. Un fet que fa pensar que és sempre una peça que es componia el mateix intèrpret i de la qual no en circulen còpies.

Les variacions litúrgiques, la típica forma dels versets per a orgue, són sobre el *Sacris solemnis* i el *Pange lingua*, dos himnes de la festivitat del *Corpus Christi*²³². El primer es canta a les matines i el segon a les vespres²³³. El *Pange lingua* també s'utilitza com a himne processional el Dijous Sant per a acompanyar la custòdia. De les dues versions de cant pla que hi ha per al *Pange lingua*, la del ritus romà i la del ritus mossàrab, aquí s'utilitza aquesta segona versió, difosa per Juan de Urrede (fl. 1451-1482)²³⁴, que també és la que habitualment s'utilitza en versos per a tecla. Les variacions es presenten alternant-ne una del *Sacris* amb una del *Pange lingua* amb l'excepció de la penúltima, que correspondria al *Pange lingua* i està feta sobre el *Sacris*, de manera que al final queden enllaçades tres variacions sobre el *Sacris*. La introducció sembla escrita de forma abreujada. Després d'un primer compàs amb una figuració d'escala i arpegi en fuses, la resta de compassos només tenen escrites unes negres, que segurament fan referència a la primera nota de cada temps on ha de començar l'escala o l'arpegi a imitació del primer compàs.

²³² Festivitat que se celebra el dijous després del Diumenge de Trinitat.

²³³ *Liber usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis cum cantu gregoriano...* París, Tournai, Roma: Desclée & Socii (1942: 920-922, 957-959).

²³⁴ Gerber, 1957: 17-18.

Aquests versos no sempre es troben de la mateixa manera, combinant una variació de cada himne, sinó que és més habitual trobar unes variacions d'un himne o de l'altre. Però tampoc podríem considerar una excepció el que trobem en el manuscrit de Vic²³⁵. Una altra manera de treballar-los és que es troba en una sèrie de sonates de J. Lidón (1748-1827), organista de la Capella Reial, en què es glossen els dos himnes²³⁶.

Les variacions sobre la cançó de Mambrú són l'altra peça d'aquesta tipologia que hi ha al manuscrit. Aquesta és una cançó que es comença a popularitzar durant la Guerra de Convenció (1793-1795) i té com a protagonista a John Churchill (1650-1722), duc de Malborough i membre de les tropes angloholandeses en la Guerra de Successió espanyola, a principis de segle. En aquesta guerra era conegut com a general Malbruc o Marbrú i la referència a aquest nom era sinònim d'humiliació de les tropes franceses. És de França, precisament, on la cançó sembla que passa a Espanya i es popularitza en els *intermezzi* de les representacions teatrals o en *tonadillas*. A mesura que passa el temps, perd les connotacions polítiques (Cortès; Esteve, 2012: 61-62). Sense saber la data de composició de les variacions, i només tenint com a referència la data de 1813 que és la de còpia del manuscrit, sembla difícil que encara conservi aquest caràcter antifrancès, sobretot si tenim en compte que aquest manuscrit conté una peça que relata una victòria militar francesa (*La batalla de Marengo*, peça 20), que aquesta sí que dota el manuscrit de certa tendència afrancesada.

Com a peça de tradició oral, és habitual que, quan se'n troben exemplars, hi hagi variacions en la melodia que van més enllà del canvi de tonalitat. I no només es ceneixen a la tecla, també s'escriuen per a diferents instruments i formacions instrumentals, localitzables tant en arxius catalans com per tot Europa (veure nota 145).

3.3.1.4 *La Batalla de Marengo*

Amb aquesta batalla ens trobem davant d'un tipus de repertori essencialment pianístic (vid. 3.3.1.1), sol o amb acompanyament, i que tingué un espai acotat en el temps, bàsicament entre els anys 1780 i 1815. Solia descriure fets bèl·lics relativament recents, especialment durant el

²³⁵ Alguns exemples trobats en diferents arxius catalans de variacions sobre un o altre himne, o combinats, serien: E-Bbc M 921/7, E-Bbc Fons MES M 4818 C.158/9/18; E-IG 433/5; E-RI 5 28; E-VN Ms 579.

²³⁶ Aquestes peces es troben en un quadern de música per a tecla de la Catedral de Albarracín (Teruel) editat per Muneta (1981). Aquest quadern també comparteix altres peces amb el manuscrit de Vic: *La gran batalla de Marengo* i la *Simfonia arcana* (la *Simfonia Ariadna* de Puccini), totes dues anònimes en aquesta font.

període revolucionari i napoleònic, marcat per una intensa activitat militar que té un impacte important en la vida musical. Kalktenecker parla d'un "vertader fons sonor alimentat per innumerables transcripcions" que "desapareixen ràpidament dels catàlegs" (Kalktenecker, 2004: pàg. 13), no només perquè l'esdeveniment que il·lustra musicalment ja no és novetat, sinó perquè també caduca aquest fervor militar.

Els estudis fets pel musicòleg Karin Schulin (1986) li han permès identificar 156 batalles²³⁷, totes destinades al teclat. La intensa producció podia fer que un mateix compositor acabés utilitzant la mateixa música per a il·lustrar victòries de bàndols contraris entre sí, i que fins i tot que hi haguessin préstecs entre compositors més o menys autoritzats²³⁸. Això, comptant les que s'han pogut conservar en manuscrit o impreses, però cal tenir en compte que moltes devien ser improvisades en ambients cultivats on hi podia haver músics professionals (Jaffrès, 2004). De fet, se sap de l'assistència de contertulians de Beethoven (i segurament ell mateix) a trobades d'aquest tipus a través dels seus quaderns de converses.

En paraules del musicòleg francès Yves Jaffrès (2004: 88-89):

Per explicar aquesta passió, cal remarcar la progressiva laïcitat de la societat. Les victòries ja no es celebren amb un Te Deum; de fet, el general Kellermann [un dels protagonistes de la batalla de Marengo], va fer cantar la Marsellesa en lloc del cant litúrgic el 1795. (...) Això va ser percebut pels contemporanis com una mena de sacralització laica d'un esdeveniment patriòtic. (...) En el cas francès, el fet que l'exèrcit ja no el formin mercenaris, sinó una barreja de gent del poble que es guanyava la llibertat a preu de sang, feu animar aquest ímpuls patriòtic. Les batalles ja no són divertiments de l'Antic Règim. Des d'ara, participen d'alguna manera en l'impuls social i polític que li confereix tota una nova dimensió psicològica.

El pianoforte esdevé l'instrument de saló per excel·lència i es va encarregar de traduir de manera natural, a través d'una família o un grup de partisans, aquest sentiment, donant sortida a les fortes emocions causades pels problemes d'aquests períodes agitats... Els compositors, s'encarregaran, per estar a l'alçada d'aquestes circumstàncies històriques excepcionals, d'explorar els límits sonors de l'instrument.

(...) Les batalles musicals no busquen una fidelitat històrica a un esdeveniment militar precís (...), aspiren a despertar emocions vives en l'oïent.

Fou un gènere molt desenvolupat especialment a França i l'àrea germànica. A Catalunya, la recerca feta pels diferents arxius musicals ha permès constatar que hi ha un nombre considerable de còpies d'aquesta *Batalla de Marengo*, però curiosament totes localitzades a

²³⁷ L'entrada "Bataille" de MGG permet accedir a un llistat de totes les batalles musicals.

²³⁸ Un dels casos més coneguts és l'apropiació de música d'altres compositors que feu Steibelt.

Montserrat o en un manuscrit sorgit de Montserrat²³⁹. Sempre en arranjaments per a tecla sense l'instrument acompanyant que porta l'edició original, fora d'algun aranjament per a conjunt instrumental. És un dels fets que porta a pensar que en algun moment aquest manuscrit i qui el va copiar, van estar a l'entorn d'aquest monestir o almenys de la capital catalana, que sembla ser l'únic lloc on arriba aquesta música. Els únics exemples d'altres batalles localitzades a Catalunya són: la que es troba a l'arxiu de la catedral de Lleida²⁴⁰, obra de l'organista i mestre de capella de la mateixa catedral Joan Ariet titulada *La batalla d'Austerlitz*²⁴¹, un esdeveniment que tingué lloc el 1805; i per altra banda, diferents còpies de la batalla de Pere Camp [?]²⁴².

La seva interpretació té unes particularitats: es van llegir en veu alta petites acotacions²⁴³, seguint la tradició de la cançó parlada, que situen l'oïent durant el transcurs de la batalla. No era estrany que també incorporeessin instruments com el bombo, el tambor o la carraca per a enriquir certs efectes sonors.

La batalla de Marengo relata la batalla que es va esdevenir el 14 de juny de 1800. Batalla napoleònica entre les tropes austríaques i les franceses que tingué lloc a Marengo, al costat de la ciutat nord italiana d'Alessandria. Sembla ser que quan ja estava quasi decidida la victòria austríaca, van arribar reforços francesos. Les tropes comandades pel general Desaix, que morí en aquesta batalla (de fet, la representació de la seva mort ha estat la manera de representar aquesta batalla pels gravats i quadres de l'època, tal com il·lustra el gravat que acompanya aquesta peça en el manuscrit), i el general Kellermann, foren decisives en la victòria final francesa. Amb aquesta victòria, la regió de la Llombardia passà a mans dels francesos²⁴⁴.

La composició de les batalles seguia uns estereotips, tant en la forma com en els recursos compositius, presents també en aquesta batalla de Marengo. Aquest tipus de peces constaven de tres seccions diferenciades: els preparatius a la batalla, el combat i els cants després de la victòria. I el nexa entre el combat i la victòria estava representat per un fragment en mode menor que representava les queixes dels ferits i moribunds, amb l'ús de l'interval per

²³⁹ Veure la taula 87. Fora de Catalunya, tenim l'exemple de la còpia localitzada a la catedral d'Albarracín (veure nota 236) en un quadern de música per a tecla o la que es pot trobar en un quadern similar a la Biblioteca Nacional d'Espanya (E-Mn M/2234) (Escribano; Hernández; Soto De Lanuza, 2016: 63).

²⁴⁰ Calle (1984) en dona testimoni, així com també l'autor de l'edició moderna de la peça, tot i que en la meua visita a l'arxiu en motiu de la recerca per a aquesta tesi, no em va ser possible localitzar-ne el manuscrit.

²⁴¹ Ariet, Joan: *Obras para fortepiano. La Batalla d'Austerlitz*, Scala Aretina, 2002.

²⁴² *Batalla de Peracamp*, per a tecla (Arxiu Diocesà de Solsona, Fons del Seminari de Solsona, pendent de catalogació) [agraeix a la Dra. Anna Costalel fet de fer-me saber de l'existència d'aquest manuscrit], i les que anota Maria Ester-Sala conservades a l'Església del Pi de Barcelona *Marcha de Pere Camps./ por/ Piano Forte* i a l'Arxiu de La Pobla de Lillet (Fons MES M 4823 C. 245 i M 4821 C. 171, respectivament).

²⁴³ Es poden llegir les acotacions de la batalla del manuscrit de Vic a la fitxa 20 del catàleg i a la figura 18.

²⁴⁴ Podem llegir una descripció més acurada del transcurs de la batalla a Grant (2012: 506).

excel·lència que representa el lament, la 2a menor descendent. El contrast és notori quan arrenca la primera de les 3 cançons després de la victòria. Aquestes cançons, entre les quals es podia trobar la marselesa, per exemple, van acabar esdevenint autèntics himnes patriòtics. En el cas de les de la batalla de Marengo, destaca la segona, segons la gent egípcia, fent referència al cos de soldats d'elit de Napoleó, de la dinastia egípcia dels mamelucs. La tercera, que no té cap títol en el manuscrit de Vic ni en cap de les còpies localitzades a Catalunya, porta la indicació de “Paso doble” en l'exemplar manuscrit de la Biblioteca Nacional d'Espanya (E-Mn M2234, pàg. 25).

També és fàcil reconèixer alguns efectes sonors associats a una operació militar: el ritme puntejat de la marxa, el toc de trompetes, els disparats de canó (aquí fets amb acords en la zona greu, però que també podien ser interpretats per un *cluster* fet amb tota la mà o el braç sobre el teclat²⁴⁵, o ser reforçats per bombos), el xoc de les espases, el galopar dels cavalls... També es poden observar els moviments de les tropes: els d'atac són sempre amb figuracions ascendents, i els de retirada, descendents. I fins i tot, en un moment en què es relata la fugida de l'enemic, a la desbandada, hi ha l'únic ús de la síncopa i el contratemps en tota la partitura per a representar aquesta falta d'ordre en la fugida. Tot plegat buscant una sonoritat nova del piano, d'acord amb el que Kaltenecker considera com un “camp estilístic” propi d'aquesta època (Kaltenecker, 2004: 14), una mena de subestil clàssic del tombant de segle.

3.3.2 Música arranjada per a tecla

L'arranjament serà una de les formes de difusió de la música en l'època que ens ocupa, tant de forma impresa com manuscrita. Com explica Elena Pons²⁴⁶, aquesta difusió té diferents finalitats: l'oci, la pedagògica i la possibilitat d'estrenes que d'altra banda haurien estat molt costoses. L'estudi de l'arranjament dóna la idea de la recepció de certs repertoris, i de les melodies que, destacant-se en l'arranjament, es dedueix que són les que el públic espera escoltar. L'arranjament té la flexibilitat de no haver de ser necessàriament fidel a l'obra original (es poden presentar moviments solts, eliminar notes per a facilitar una execució...), pot arribar a canviar el significat d'una obra i ens parla del context en què s'interpreta. Una de les

²⁴⁵ Els manuscrits podien indicar de forma molt explícita a l'interpretar la manera de realitzar el *cluster*. Un exemple el trobem en l'exemplar de la Biblioteca Nacional d'Espanya: “Se expresarán los cañonazos con esta señal [en aquest cas es dibuixa un cercle amb una aspa a dins] extendiendo el brazo/ derecho desde el codo, y las dos manos por sus palmas sobre las tres/ octavas mas bajas para hacer sonar indistintamente todas/ sus teclas y se sostendrá este apoyo hasta que las vibraciones/ estén casi extinguidas.” (E-Mn M/2234, pàg. 13).

²⁴⁶ Agraeixo molt sincerament a l'Elena Pons i Capdevila la possibilitat de citar la seva comunicació “La orquesta en el teclado: transformación y difusión del repertorio sinfónico a través del arreglo”, feta en el transcurs del Congreso Internacional *Interpretar la música ibérica del siglo XVIII*, celebrat a Barcelona entre els dies 14-16 de juliol de 2014.

evidències que es posa de manifest és la presència de l'instrument de tecla, destinatari de la majoria dels arranjaments en aquesta època i que fa arribar molta música a l'espai domèstic. Però també de l'arribada d'un repertori concret, des de la música escènica en voga (o que continua vigent) fins a l'arribada de la música destinada a un instrument relativament nou, el clarinet.

De fet, ja hem vist que l'arranjament és la forma majoritària del manuscrit de Vic. La música arranjada ocupa un 77% del total de peces del volum, i una gran part d'aquest percentatge l'ocupa la música de cambra, especialment els quartets de corda, com veurem en els captítols següents.

Amb les peces arranjades per a tecla també ens podríem fer la mateixa pregunta al voltant de la destinació instrumental adequada, i arribaríem a les mateixes conclusions ja exposades en el capítol anterior sobre l'ambivalència instrumental. És evident que aquí, un estudi en profunditat seria necessari, però lamentablement s'escapa dels límits d'aquesta tesi.

Només fent una ullada general però centrant-nos d'una manera més concreta en el cas de Baguer, que és un dels compositors que presenta més peces de les dues tipologies, tant de tecla com arranjades per a tecla²⁴⁷, per veure si hi ha diferències d'escriptura quan es tracta d'una peça pensada d'una o altra manera que ens puguin fer decantar cap a un instrument o un altre, no mostra diferències prou significatives per pensar que hi ha una destinació instrumental diferent segons aquesta tipologia o l'altra.

Fent una comparativa entre els recursos compositius utilitzats en un i altre tipus de peça, veiem que tots aquests recursos fan referència a un llenguatge clàssic, tant pel tipus de motius melòdics, d'acompanyaments, com de figuracions rítmiques i intervalls, harmòniques... I tot plegat amb una textura que utilitza molts recursos orquestrals. M. Ester-Sala, en el pròleg de l'edició de les *3 Simfonies per a tecla de Baguer*, explica que les simfonies per a tecla que tenen el seu equivalent en una simfonia per a orquestra, no són simples reduccions de la partitura orquestral, sinó que són "una recomposició al teclat de la partitura simfònica" (Ester-Sala, 1984: V). Per tant, més aviat, sembla un llenguatge molt adient al pianoforte, però Vilar (1994: 87) suggereix que haurien pogut servir com a versos durant les cerimònies litúrgiques i per tant, s'haurien interpretat a l'orgue.

²⁴⁷ L'altre compositor que també té peces dels dos tipus és Haydn, però en un número molt inferior.

A tall d'exemple, l'inici d'una sonata i d'una simfonia que tenen un motiu d'inici semblant. Cal remarcar que, tot i que aparentment la simfonia té un acompanyament més dens, no implica que aquest mateix recurs no sigui també utilitzat en una sonata i a l'inversa.



Figura 62. Inici de la *Sonata en Si b Major* i la *Simfonia en Re Major* de C. Baguer, peces 4 i 66, respectivament

En altres moviments també hi trobem una escriptura que també suggereix recursos dinàmics. Per exemple, l'adagio corresponent a la peça 152, que s'inicia amb un tema líric que demana recursos tímbrics, dinàmics i amb possibilitat d'una articulació amb dinàmiques. O el minuet corresponent a la peça 65, on de fet, la pròpia escriptura ja crea volums sonors diferents (mà dreta sola contra una resposta de les dues mans i acords, per exemple). Una manera d'escriure que recorda el que Kirkpatrick afirma parlant de les sonates de Scarlatti: tot i estar pensades pel clave, un instrument considerat dinàmicament inflexible, hi ha una riquesa en l'escriptura que fa que s'aconsegueixin igualment recursos tímbrics i sonors aparentment impossibles d'aconseguir amb aquest instrument i que suggereixen aquests contrastos dinàmics²⁴⁸.

²⁴⁸ Citat per Pollens (2009: 301). En el mateix article, es demostra, amb un experiment acústic, que en una sonata de Scarlatti tocada amb clave o pianoforte (prenent com a model un dels primers pianofortes florentins) hi pot haver un mateix abast de decibels, en un cas produït per la pròpia escriptura i en l'altre per l'acció de l'interpret. De manera que no hi ha una fotocòpia de registre de decibels en un moment determinat de la peça, però sí en el còmput general.



Figura 63. Inici de l'adagio i fragment del minuet C. Baguer, peces 152 i 65, respectivament.

Linton E. Powell (1980: 42) diu que l'escriptura de les sonates de Baguer és més simfònica que pròpia de l'escriptura per a tecla i considera que els arranjaments haurien estat fets pel mateix compositor, ja que hi ha molt poques diferències entre les diferents còpies conegudes. Potser en un intent de difondre la seva música orquestral entre els aficionats que les farien sonar o les escoltarien en les acadèmies musicals pels salons benestants, i també com a eina pedagògica (Ester-Sala, 1984), tenint en compte les funcions del compositor. Però Vilar (1994: 87-90) observa que no se n'han conservat en el fons musical provinent de la Catedral de Barcelona (actualment a la Biblioteca de Catalunya), de manera que, tot i que podria ser que el seu arxiu personal no s'hi hagués conservat, es fa difícil pensar que si fossin arranjaments fets per ell mateix per ser usats en la litúrgia o com a material pedagògic, no s'hi haguessin conservat. Com tampoc abunden en el material conservat d'un dels seus deixebles, Francesc Andreví. Vilar, a diferència de Powell, veu diferències clares entre les diferents còpies conservades d'una mateixa simfonia en reducció per a tecla. Segons ell, hi ha moltes més diferències que en les diferents còpies orquestrals conservades d'una mateixa simfonia. El seu parer és que segurament cada organista, o instrumentista de teclat en general, devia fer-se les seves pròpies reduccions a partir de les versions orquestrals que tenien a l'abast, un fet que n'hauria augmentat el número de còpies existents i la seva dispersió en el territori, però que també l'hauria fet més vulnerable a la desaparició. En qualsevol cas, caldria un estudi en profunditat per a determinar la paternitat d'aquestes reduccions, transcripcions i arranjaments que s'escapa de l'abast d'aquesta tesi.

La música de cambra, que s'arranja a partir d'un número d'instruments molt menor, acostuma a mantenir sempre d'una forma bastant fidel la melodia (sigui quin sigui l'instrument que la faci) i la línia del baix de l'original. Quan hi ha còpies dels arranjaments, mai són exactament iguals, de manera que es pot pensar que circulen diferents arranjaments d'una mateixa obra que segueixen línies de còpia diferents, o que el copista ha anat fent els seus propis arranjaments

quan li ha arribat l'original. És un tipus d'arranjament que també es presta a abreuaments en l'escriptura que donen llibertat a l'interpret. Per exemple, en el cas de passatges en què tots els instruments realitzen la mateixa melodia, encara que en diferents octaves, el copista només escriu la part més aguda i assenyalava amb la paraula *unisonus* aquesta textura homòfona original, de manera que l'interpret és lliure de realitzar-la, segons el seu criteri o perícia, de 2 a 4 veus, posant més o menys octaves. La figura següent en mostra un exemple:

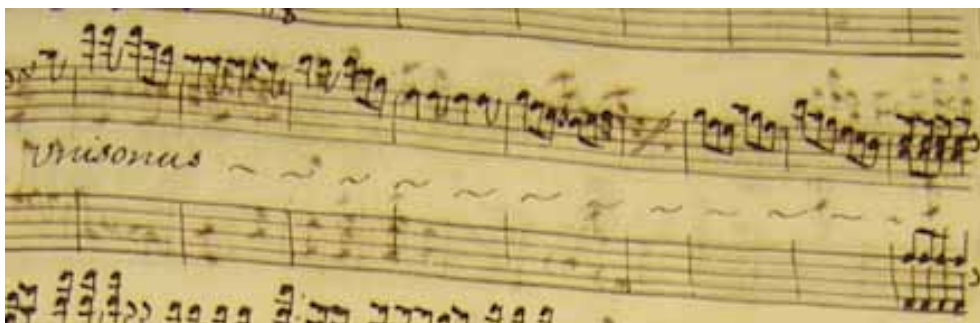


Figura 64. Fragment del 3r moviment del quartet BenP 312

En definitiva, en l'arranjament hi cap qualsevol grau de la transcripció, des de la més lliure a la més fidel, com en els casos dels duos per a clarinet del mètode de Vanderhagen on sovint les dues veus s'han transcrit literalment.

3.3.2.1 Música de cambra

La música de cambra, des de la segona meitat del segle XVIII, experimenta un auge important per l'interès creixent d'un públic *amateur* però de notable nivell musical que consumeix aquesta música a nivell domèstic. Aquest fet anirà lligat a una producció creixent de la literatura musical impresa i una difusió a gran escala de la música que surt dels grans centres de difusió, París i Londres. Evidentment, a part de les edicions impreses (sempre amb les parts separades i generalment en reculls de 6 obres), continuen circulant les còpies manuscrites. I la música de cambra del manuscrit de Vic n'és un exemple en els dos sentits: testimonia l'arribada del repertori i n'és difusor.

La música de cambra, en aquest manuscrit, comprèn bàsicament quartets. Però també hi ha alguna peça arranjada a partir de tríos i duos. Tot és música europea, a diferència del que veïem amb la música per a tecla. Resta alguna peça anònima, però tot fa pensar que també seria estrangera. A pesar que és el corpus més gran de música dins el manuscrit, és la música de

només 3 dels 22 compositors que conté el manuscrit: Boccherini, Pleyel i Vanderhagen, aquest últim hi és com a compositor però també com a arranjador d'alguns dels duos.

La taula següent mostra aquesta música ordenada per forma musical normalitzada:

Taula 44. Música de cambra ordenada per forma musical normalitzada

Forma	Peça	Compositor normalitzat	Títol uniforme
Duos	45	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Duos (Frag.-Arr.) en sol menor BenP 520/1
Duos	185	Anònim- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Duos en Fa Major
Duos	193	Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Duos en Fa Major
Duos	196	Anònim- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Duos en Do Major
Duos- Variacions	153	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Duos (Frag.-Arr.) en re menor BenP 524/3
Marxes- Duos	191	Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Marxes en re menor
Poloneses- Duos	192	Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Poloneses en Fa Major
Quartets	47	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Sol Major BenP 332/1
Quartets	48	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Sol Major BenP 332/2
Quartets	50	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) <i>Die Wachtel</i> en Sol Major BenP 340/1
Quartets	52	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 334/1
Quartets	53	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 334/2
Quartets	55	[Fodor, Josephus (1751-1828)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi Major Op. 8, núm. 3/1; Op. 11, núm. 3/1
Quartets	56	[Fodor, Josephus (1751-1828)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi Major Op. 8, núm. 3/2; Op. 11, núm. 3/2
Quartets	57	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Fa Major BenP 338/1
Quartets	59	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Re major BenP 342/1
Quartets	60	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Re major BenP 342/2
Quartets	61	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en do menor BenP 341/2-2a
Quartets	71	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 301/1
Quartets	72	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 301/2
Quartets	74	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/1
Quartets	75	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/3-4
Quartets	77	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en La Major BenP 303/1
Quartets	79	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Si bemoll Major BenP 304/1
Quartets	80	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Si bemoll Major BenP 304/2
Quartets	82	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 305/1
Quartets	83	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 305/2
Quartets	85	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 306/1
Quartets	86	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 306/2
Quartets	88	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 307/1
Quartets	89	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 307/2
Quartets	91	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 308/1
Quartets	92	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 308/2
Quartets	93	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 308/3
Quartets	94	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en sol menor BenP 309/1
Quartets	95	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en sol menor BenP 309/2
Quartets	96	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en sol menor BenP 309/3-3a
Quartets	97	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 310/1
Quartets	98	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 310/2-3

Quartets	99	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 310/4-4a
Quartets	100	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 311/1
Quartets	101	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 311/2
Quartets	103	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 312/1
Quartets	105	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 319/1
Quartets	107	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 320/1
Quartets	108	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 320/2
Quartets	110	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major BenP 321/1
Quartets	111	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 322/1-2
Quartets	113	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 323/1
Quartets	114	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 323/2
Quartets	116	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 324/1
Quartets	119	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 313/1
Quartets	120	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 313/2
Quartets	123	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 314/1
Quartets	124	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 314/2
Quartets	126	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 314/4
Quartets	127	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en mi menor BenP 315/1
Quartets	128	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en mi menor BenP 315/2
Quartets	131	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 316/1
Quartets	132	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 316/2
Quartets	134	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 316/4
Quartets	135	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 317/1
Quartets	136	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 317/2
Quartets	138	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 317/4
Quartets	139	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 318/1
Quartets	140	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 318/2
Quartets	170	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major Op. 6, núm. 1/1
Quartets	172	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major Op. 6, núm. 2/1
Quartets	173	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major Op. 6, núm. 2/2
Quartets	174	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major Op. 6, núm. 3/1
Quartets	176	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major Op. 6, núm. 4/1
Quartets	178	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major Op. 6, núm. 5/1
Quartets	179	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major Op. 6, núm. 5/2
Quartets	180	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major Op. 6, núm. 6/1
Quartets-Duos	43	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Fa Major BenP 343/2; Duos en La Major BenP 515/3
Quartets-Duos	186	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 350/2-2a
Quartets-Minuets	76	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/2-2a
Quartets-Minuets	90	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 307/3-3a
Quartets-Minuets	112	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 322/3-3a
Quartets-Minuets	117	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 324/2-2a
Quartets-Minuets	121	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 313/3-3a

Quartets- Minuets	125	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 314/3-3a
Quartets- Minuets	129	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en mi menor BenP 315/3-3a
Quartets- Minuets	133	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 316/3-3a
Quartets- Minuets	137	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 317/3-3a
Quartets- Minuets	141	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 318/3-3a
Quartets- Minuets	171	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major Op. 6, núm. 1/2
Quartets- Minuets	175	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major Op. 6, núm. 3/2
Quartets- Rondós	49	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Sol Major BenP 332/3
Quartets- Rondós	51	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) Die Wachtel en Sol Major Ben. 340/3
Quartets- Rondós	54	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 334/3
Quartets- Rondós	73	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 301/3
Quartets- Rondós	81	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Si bemoll Major BenP 304/3
Quartets- Rondós	84	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 305/3
Quartets- Rondós	87	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 306/3
Quartets- Rondós	102	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 311/3
Quartets- Rondós	109	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 320/3
Quartets- Rondós	115	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 323/3
Quartets- Rondós	118	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 324/3
Quartets- Rondós	122	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 313/4
Quartets- Rondós	130	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en mi menor BenP 315/4
Quartets- Rondós	142	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 318/4
Quartets- Rondós	177	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major Op. 6, núm. 4/2
Quartets- Rondós- Duos	189	Fodor, [Josephus (1751-1828)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major Op. 2, núm. 1/2
Quartets- Variacions	21	Pleyel, Ignace (1757-1831)	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 349/2-3
Quartets- Variacions	22	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major BenP 321/2
Quartets- Variacions	58	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Fa Major BenP 338/2
Quartets- Variacions	78	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en La Major BenP 303/2-3
Quartets- Variacions	104	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 312/2-3
Quartets- Variacions	106	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 319/2
Romances- Duos	195	Anònim- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Romances en Fa Major
Rondós- Duos	198	Anònim- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Rondós en Do Major
Rondós- Duos	199	Anònim- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Rondós en Fa Major
Trios	28	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Trios (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 431/1

Trios	148	Boccherini, [Luigi (1743-1805)]	Trios (Frag.-Arr.) en Fa Major GerB 92/1
Trios	154	[Pleyel, Ignace (1757-1831)]	Trios (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 441/1-2
Trios	156	[Pleyel, Ignace (1757-1831)]	Trios (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 439/1
Trios	160	Boccherini, [Luigi (1743-1805)]	Trios (Frag.-Arr.) en Mi Major GerB 85/1
Trios- Minuets	149	Boccherini, [Luigi (1743-1805)]	Trios (Frag.-Arr.) en Fa Major GerB 92/3
Trios- Rondós	155	[Pleyel, Ignace (1757-1831)]	Trios (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 441/4
Trios- Rondós	157	[Pleyel, Ignace (1757-1831)]	Trios (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 439/2
Variacions- Duos	181	Anònim- Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Variacions en Do Major
Variacions- Duos	182	Anònim- Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Variacions en Do Major
Variacions- Duos	183	Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Variacions en Sol Major

3.3.2.1.1 Duos i trios

Hi ha 16 peces que pertanyen a la categoria de duos. D'aquestes, la majoria (13) són peces que Vanderhagen va arranjar pel seu mètode de clarinet. Algunes són composades per ell i en d'altres només n'és l'arranjador. Quan els duos són de Vanderhagen, sembla lògic pensar que són pensats originalment per a aquesta formació, a diferència dels que són fets a partir de música d'altres compositors que, en aquest cas, corresponen a moviments de quartets de corda de Pleyel i Fodor. En el cas dels anònims, no podem saber si es tracta de música pensada originalment per a duo de clarinets o no²⁴⁹. Però el que sí que podem dir és que hi ha peces en aquest manuscrit que s'han arranjat a partir d'un arranjamet.

La segona edició del *Nouveau méthode de clarinette* de Vanderhagen²⁵⁰ és la que presumiblement s'ha utilitzat per a copiar les últimes 20 peces del manuscrit. Se n'ha trobat un únic exemplar en tota la cerca feta per arxius i biblioteques musicals a Catalunya. Es troba a la Biblioteca de Catalunya (E-Bbc M3131) i possiblement arribà a través de l'exèrcit o d'algun aficionat a l'instrument, que

²⁴⁹ Lamentablement, l'estudi fet per Blazich (2005) no inclou cap recerca sobre la música dels duos. I, malgrat ser considerat com l'autor dels dos primers mètodes per a l'instrument, molt poca de la literatura científica dedicada al clarinet li dedica una atenció significativa.

²⁵⁰ Veure nota 133. Blazich (2005: 186-187) explica com a Vanderhagen li ha calgut fer un aclariment a aquest segon mètode: *Vanderhagen describes his second treatise as "containing all principles concerning this instrument as well as the principles of music, detailed with precision and clarity." He also includes a small personal introduction where he claims that this treatise was written both because of his first treatise's popularity and out of the need to provide even better instruction on the clarinet. In the introduction Vanderhagen places emphasis on teaching fundamental concepts in music, indicating that he was now addressing an audience of beginners. These introductory remarks also reflect changing perceptions of the clarinet, as in 1785 most clarinetists had begun their musical careers on different instruments such as flute or violin before learning clarinet. By 1796 students were starting on clarinet, thus creating the need for new instructional methods that taught music fundamentals in addition to clarinet pedagogy.*

se'l podia haver comprat o fet comprar a París²⁵¹. De fet, l'arribada del clarinet a Espanya està documentada entre 1760-70, precisament a través de l'exèrcit. I als teatres madrilenys es troba documentat des de 1787, on participava en concerts de quaresma, com a instrument solista o d'obligat en alguna ària d'òpera (Gil, 2013). Aquest mateix any és el que s'estima com a any aproximat de construcció del clarinet Xuriach MDMB 1568, conservat al Museu de la Música de Barcelona i considerat el clarinet més antic fabricat per un constructor de la península que es conserva (Reche; Garcia, 2012: 151). A Barcelona, el 1791 el Baró de Maldà parla del músic i constructor d'instruments de vent-fusta Salvador Xuriach i el presenta com a intèrpret d'oboè, fagot i clarinet, però no es disposa d'altres dades al voltant de la introducció d'aquest instrument en les capelles de música de la ciutat en aquests anys (Reche; Garcia, 2012: 74).

Els altres 3 duos són moviments solts de duos de Pleyel (BenP 515/3, 520/1 i 524/3). Els dos últims, s'inclouen en el que es coneix com l'op. 24 (Vignal, 2010: 1074), i el primer és troba en el manuscrit juntament amb un moviment d'un quartet de Pleyel, en una d'aquestes agrupacions lliures de moviments feta pel copista i que correspon a la peça 43 del manuscrit.

D'arranjaments de trios n'hi ha 6 peces, la meitat de Pleyel (BenP 431/1, 439/1 i 441/1-2) i l'altra meitat de Boccherini (GerB 85/1, 92/1 i 3). Pleyel escriu trios per a diferents formacions que combinen els diferents instruments de corda (violí, viola, violoncel) entre ells o amb el teclat. En el cas dels que trobem al manuscrit de Vic, la formació original seria de violí (o flauta en el BenP 431), violoncel i teclat²⁵². Tant en el cas dels duos anteriors com d'aquests trios, encara ens trobem en un moment de la producció de Pleyel en què es considera que encara mostra tot el seu talent en la originalitat temàtica i el desenvolupament compositiu. Aquests trios estan compostats entre 1788 i 1791 i estarien dedicats a la reina de Gran Bretanya, Elisabeth Wynne i Mme. de Marclésy respectivament²⁵³. Formen part de l'inici d'un període de gran producció de trio amb piano a França, un període que comprèn la Revolució i l'Imperi entre 1789 i 1815. Aquesta formació, hereva de la sonata acompanyada per a tecla, està en el camí evolutiu cap a una igualtat de rols instrumentals, tot i que en aquest moment encara la part del teclat té un pes destacat respecte els altres instruments. Serà un repertori destinat

²⁵¹ Agraïeix a Joseba Berrocal el fet d'haver compartit, en el transcurs del Congreso Internacional *Interpretar la música ibèrica del siglo XVIII* (Barcelona, 14-16 de juliol de 2014), el coneixement d'epistolari de les classes benestants on es demana a algun conegut que viui a París que compri un determinat mètode.

²⁵² Altres formacions de trio amb piano en aquest període, tot i que menys habituals, serien per a flauta i fagot; arpa i flauta o trompa; i trompa, violí o violoncel (Gribensky, 1987: 231).

²⁵³ *The earlier works in particular display thematic originality and ingenious developments that make them fresh and attractive. After about 1792 his talent seems to have diminished; his inventiveness waned and he occasionally succumbed to routine procedures.* (Benton, *Grove Music Online*).

principalment a *amateurs*. Pleyel, juntament amb L. Kozeluch, A. Gyrowetz, J. Haydn, L. Jadin, i J. B. Cramer, serà un dels 6 compositors més prolífics dels més de 80 compositors d'aquest període que contribueixen a crear un corpus de més de 700 tríos amb piano. És el testimoni d'una gran activitat editorial, que va tenir també una gran difusió per tot Europa, amb París i Londres com a grans centres de difusió (Gribensky, 1987).

En el cas de Boccherini, els tríos originals (GerB 85 i 92) són per a 2 violins i violoncel²⁵⁴, que es publiquen com a op. 4 i op. 9 (conegut com a op. 6 en el seu catàleg autògraf) respectivament. En tots dos casos, considerats pel compositor com a *opere grandi*. El primer dels tríos, compost el 1766 i publicat dos anys més tard, forma part de la seva època més primerenca, en què es considera que escriu en un estil idiomàtic estàndar pel que fa a la música de cambra italiana, amb la única excepció de l'ús d'una tessitura aguda pel violoncel, un tret distintiu propi que el distingeix com a intèrpret virtuós d'aquest instrument, i una melodia inusualment ornamentada. En el següent trio, de 1769 i publicat el 1771, ja entrem en un període en què la tècnica s'ha assentat, però encara no es veu la llibertat i heterodòxia que mostrarà en els últims anys²⁵⁵. El 1768 s'ha instal·lat a Madrid, ciutat on també es publiquen els tríos GerB 89-94.

3.3.2.1.2 Quartets

Els quartets representen la part més nombrosa del manuscrit. La majoria, de Pleyel, però també n'hi ha de J. B. Davaux i Fodor. És el gènere per excel·lència a finals del segle XVIII. El que es conrea a París, seu dels 3 compositors que trobem al manuscrit, és destinat a un públic amateur i sol portar la designació de *quatuor concertant*, fent referència a l'establiment d'un rol equilibrat entre els 4 instruments, una evolució respecte aquells quartets en què hi havia una sola part principal i en què la resta feien el paper acompanyant²⁵⁶.

De Pleyel hi ha representats quasi la totalitat dels quartets composts entre 1782 i 1788 (no n'hi ha cap del conjunt BenP 325-330): BenP 301-306, 307-312, 313-318, 319-324, 332, 334, 338, 340-342, 343 i 349-350. Majoritàriament tenen 2 o 3 moviments (excepte BenP 302, 310, 313-318, 342 i 350), que és l'habitual en aquest moment. No serà fins a final de segle que s'estableixen com a norma els 4 moviments (Sutcliffe, 2003: 195). A nivell compositiu, en

²⁵⁴ Ho seràn la major part dels 48 tríos que escriu per a corda. L'altra formació que també utilitza és la de violí, viola i violoncel, però només correspon a 18 tríos.

²⁵⁵ Speck; Sadie, *Grove Music Online*.

²⁵⁶ Bashford, *Grove Music Online*; Parker (2002).

aquests quartets segueix el model italià i s'aparta del model haydinià (Vignal, 2010: 1073). És un nombre molt important de quartets, la majoria transcrits en la seva totalitat, un fet que el converteix en el manuscrit amb més presència de música de Pleyel a Catalunya. Cal afegir que aquests quartets estan compostats en el moment de màxima producció del gènere a França, especialment a París²⁵⁷.

Per altra banda, dels 20 quartets coneguts de J. Fodor, en el manuscrit en trobem 2. Són l'op. 2 (només el segon moviment) i l'op. 8 (o op. 11 segons quina sigui la publicació), fets en la seva època parisina. Malgrat que és un compositor poc citat per la literatura musical²⁵⁸, és evident que també es va beneficiar de l'expansió de la música a través de les publicacions impreses que s'exportaven i que arriben aquí. Una mostra d'això són els exemplars que es troben a la Biblioteca Nacional d'Espanya. En territori català, no se n'ha trobat cap exemplar, i com que, menys el segon moviment de l'op. 2 que és un arranjament de Vanderhagen, les altres dues peces eren falses atribucions a Pleyel²⁵⁹, no queda clar que fossin copiades realment a partir d'un exemplar imprès d'aquests quartets. Segurament es copià d'alguna font manuscrita.

Per últim, hi ha els quartets de l'op. 6 de J. B. Davaux. No s'ha copiat el segon moviment del sisè quartet (tots són quartets de 2 moviments, una forma sonata seguida d'un rondó o un presto), no queda clar si de manera voluntària o per oblit. Davaux els publica en l'inici de la gran expansió que tingué el quartet de corda a París, el 1773. Una mica més tard que A. Baudron, considerat el primer francès que publica un conjunt de quartets el 1768, i juntament amb els seus compatriotes F. J. Gossec (1734-1829) i P. Vachon (1731-1803) (Sutcliffe, 2003: 194). Aquest op. 6 és el primer conjunt de quartets que publica, d'un total de 25 quartets que, en conjunt, estan considerats com una contribució significativa a la història del gènere²⁶⁰. A això s'hi suma el fet que, magrat que ell sempre es va considerar un *amateur*, fou un compositor molt apreciat pels seus contemporanis.

L'op. 6 de Davaux va veure la llum en 9 edicions impreses, 4 de parisines i 5 d'estrangeres (3 de les quals londinenques). El fet que en aquest manuscrit hi hagi pràcticament tot l'op. 6 complet, fa pensar que el copista hauria tingut a les mans una edició impresa, tot i que no se n'ha trobat

²⁵⁷ L'any 1786 era possible adquirir uns 2000 quartets diferents entre els editors parisins (Oboussier, 1992: 74).

²⁵⁸ Veure nota 152.

²⁵⁹ Veure el capítol de falses atribucions.

²⁶⁰ Brook, *Grove Music Online*.

cap en els arxius i biblioteques de Catalunya²⁶¹. Però el fet que no n'indiqui el nom del compositor, podria fer pensar que li arriba aquest corpus de manera manuscrita i anònima. De fet, les dues úniques còpies localitzades de dos moviments solts i en arxius diferents, són anònimes (Taula 74). Segons l'estudi de la difusió d'aquests quartets fet per Courché-Savarit, la península no és un lloc on se'n localitzen fonts manuscrites (evidentment, l'autora no ha pogut tenir coneixement del manuscrit de Vic)²⁶².

3.3.2.2 *Música orquestral*

La música orquestral ocupa la porció més petita del total del manuscrit, un 15%. Presenta arranjaments, bàsicament de simfonies orquestrals i obertures operístiques, tot i que també hi ha algun exemple de ballet i d'un concert per a violí. Alguns d'aquests arranjaments, arriben a partir dels arranjaments per a duo de clarinets del mètode de Vanderhagen, de la mateixa manera que una part de la música de cambra, tal com hem explicat en el capítol anterior. Com també passa amb la música de cambra, aquesta és una forma d'acostar un repertori difícilment interpretable més enllà del que serien l'estrena i posteriors reposicions en la música escènica o les interpretacions puntuals, en espais i ocasions concretes, incloses es funcions litúrgiques, de música amb orquestra per a les simfonies. Les simfonies, quan són amb orquestra, s'interpreten en concerts instrumentals de quaresma o en els descansos entre obres escèniques. En el cas de les reduccions per a tecla, aquest repertori s'interpreta en salons civils o dins les funcions litúrgiques.

Cal dir que, en el cas de la música orquestral, les reduccions o transcripcions que es troben en els arxius catalans, són quasi sempre per a tecla. Només hi ha l'excepció de l'arranjament per a guitarra en el cas de la peça de Pucitta. Si ho extrapolem a qualsevol peça orquestral localitzada en arxius catalans, Vilar cita algun exemple més, que augmenta aquesta llista d'excepcions: unes simfonies d'autor anònim transcrits per a dues guitarres (E-VN) i unes simfonies de Pleyel per a trio (E-SU) (Vilar, 1994: 86).

Fora del cas de Baguer, tota aquesta música és de compositors europeus, molts dels quals només presents al manuscrit amb una sola obra.

²⁶¹ A la Biblioteca nacional d'Espanya, no obstant, se'n conserven dues edicions angleses, de 1779 i 1780 respectivament, i que són conegudes pel treball de Courché-Savarit (2000).

²⁶² Courché-Savarit (2000: 75-108) diu que, a part dels centres de difusió d'edicions impreses, s'han localitzat un nombre important de còpies manuscrites de l'op. 6 a Suïssa i Alemanya.

La següent taula, mostra tota aquesta música orquestral arranjada per a tecla ordenada per forma musical normalitzada:

Taula 45. Música orquestral ordenada per forma musical normalitzada

Forma	Peça	Compositor normalitzat	Títol uniforme
Ballets-Gavotes-Duos	200	[Méhul, Etienne-Nicolas (1763-1817)]-[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Le jugement de Paris (Frag.-Arr.)
Concerts-Variacions-Duos	184	Viotti, [Giovanni Battista (1755-1824)]-[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Concerts en Do Major (Frag.-Arr.) WhiV 5/2 (G. 45)
Òperes-Musetes-Duos	194	Vogel, [Johann Christoph (1758-1788)]-[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Démophon (Frag.- Arr.)
Òperes-Ballets-Obertures [?]	24	Pucitta, Vincenzo (1778-1861)	Ariadna abbandonata di Teseo (Frag. Arr.)
Òperes-Obertures	25	[Boieldieu, Adrien (1775-1834)]	Le Calife de Bagdad (Frag.-Arr.)
Òperes-Obertures	31	Cimarosa, Domenico (1749-1801)	I Nemici generosi (Frag.-Arr.)
Òperes-Obertures	163	Cimarosa, Domenico (1749-1801)	Le Trame deluse (Frag.-Arr.)
Òperes-Obertures	34	[Mayr, Johann Simon (1763-1845)]	I Misteri eleusini (Frag.-Arr.)
Simfonies	36	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] II-2
Simfonies	64	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-9
Simfonies	66	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-8/1
Simfonies	145	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/1
Simfonies	146	Baguer, Carles (1768-1808)	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/2
Simfonies	151	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major [VilBa] I-12/1
Simfonies	164	[Baguer, Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) <i>La máscara real</i> en Do Major [VilBa] II-3
Simfonies-Duos	188	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]-[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 135/4
Simfonies-Duos	190	Haydn, [Joseph (1732-1809)]-[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major "La imperial" Hob I: 53/2
Simfonies-Duos	197	Haydn, [Joseph (1732-1809)]-[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major Hob. I: 63/2
Simfonies-Minuets	30	[Haydn, Joseph (1732-1809)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Fa Major Hob I:67/3
Simfonies-Minuets	29	[Haydn, Joseph (1732-1809)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major Hob I:70/3
Simfonies-Minuets	32	[Haydn, Joseph (1732-1809)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major Hob. I:76/3
Simfonies-Minuets	65	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-8/2
Simfonies-Minuets	67	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-5/3
Simfonies-Minuets	147	Baguer, Carles (1768-1808)	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/3
Simfonies-Minuets	162	[Haydn, Joseph (1732-1809)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major Hob. I: 75/3
Simfonies-Minuets-Duos	187	Haydn, [Joseph (1732-1809)]-[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major Hob I: 63/3
Simfonies-Rondós	27	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/4
Simfonies-Sonates-Minuets	23	Haydn, Joseph (1732-1809)	Simfonies (Frag.-Arr.) en Sol Major Hob I:47/3 - Sonates (Frag.-Arr.) en La Major Hob XVI:26/2
Simfonies-Variacions	152	Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Sol Major [VilBa] I-16/2

3.3.2.2.1 Música escènica

La música escènica s'hi troba representada bàsicament a partir d'obertures d'òpera, generalment presentades com a "simfonia" en el manuscrit. L'arranjament d'obertures per a tecla és un fet tan habitual a l'època, que és fàcil trobar-los en diferents publicacions per a tecla o tecla amb acompanyament, a part de les múltiples versions manuscrites. Un exemple és el de l'obertura de *El califa de Bagdad*, de la qual n'hi ha fins i tot un arranjament manuscrit, fet per l'autor, per a tecla i violí acompanyant a la Biblioteca Nacional de França (F-Pn), alhora que en circula també un arranjament imprès per a 4 mans²⁶³.

Le calife de Bagdad de Boieldieu és una de les peces del manuscrit de la qual se n'han localitzat més còpies, la meitat de les quals per a tecla i la resta en impresos o altres formacions instrumentals. Sovint apareix amb el nom de *Simfonia* oriental, quan només es tracta de l'obertura. La companyia francesa en feu una primera representació a Barcelona el 17 d'octubre de 1802 i 3 anys més tard, els dies 3 i 4 d'abril de 1805, es troba documentada la interpretació de l'obertura en un dels concerts de Quaresma que es feien al teatre: "la acreditada sinfonia oriental con todos los instrumentos correspondientes"²⁶⁴. I no deixa d'interpretar-se durant aquella temporada i les següents, tant en concerts de Quaresma (sovint com a peça final), com en execucions prèvies o descansos entre actes d'obres escèniques. Fins i tot, és un tema que s'utilitza com a base musical per a espectacles de dansa intercalats en els descansos d'òperes²⁶⁵. És una obra que es podrà sentir en diferents formats fins el 1823 (Suero, 1987, vol. IV: 278). És una peça que gaudí de gran popularitat durant els anys propers a la seva estrena però també durant tot el segle XIX²⁶⁶.

De Cimarosa trobem l'obertura de dues de les seves òperes. *Le trame deluse* s'estrena el 14 d'octubre de 1789 a Barcelona, quasi tres anys després de la seva estrena absoluta i pagant-ne un preu elevat per l'adquisició de les partitures (Alier, 1990: 400). Es representa en motiu de la gala per l'aniversari del príncep d'Astúries, Ferran, i l'òpera causà una gran sensació (Alier, 1990: 402). Se'n fan reposicions durant la temporada 1800-1801. La primera representació és el 24 de juny, i segueixen les del 26 del mateix mes; 3, 7, 14 i 29 de juliol; 7 i 21 d'agost; 2, 17 i 22

²⁶³ Veure la fitxa 25 del catàleg.

²⁶⁴ Suero (1987, vol. II: 164). En l'anunci del dia 24 d'abril de 1806, aclareix a quins instruments es refereix: "Participará con la sinfonía *Del Califa de Bagdad*, con todos los Instrumentos orientales" (Suero, 1987, vol. II: 210).

²⁶⁵ A Suero (1987, vol. II: 272) tenim l'exemple del dia 4 de novembre de 1807, entre altres.

²⁶⁶ Ho testimonien els manuscrits i impresos més moderns que es troben en diferents arxius i la seva interpretació en concerts quasi un segle més tard, com el del 17 de juny de 1896, en un concert de la Banda Municipal de Barcelona al Palau de Belles Arts de Barcelona (Bonastre, 2015: 449).

de setembre; 24 d'octubre, 24 de novembre; 5 i 19 de desembre; i 7 de febrer de 1801. Algunes de les àries d'aquesta òpera van tenir tant d'èxit que apareixen repetidament als concerts privats i públics dels anys següents (Alier, 1990: 458). Curiosament, durant la mateixa temporada també es representa *Il matrimonio segreto*, una peça que és fàcil trobar manuscrita (l'obertura i algunes àries) en arxius musicals a Catalunya però que no apareix en aquest manuscrit de Vic. Per altra banda, *I nemici generosi* s'estrena el 1797 a Barcelona, i n'hi ha una reposició el 8 de maig de 1798. Malgrat tenir menys representacions que *Le trame*, fou igualment una òpera de gran èxit per tot Europa, un fet que es veu corroborat per la gran quantitat d'àries individuals que es publicaren entre finals del segle XVIII i principis del segle XIX a Londres, París i Múnic (Rossi; Fauntleroy, 1999: 186).

De *I misteri eleusini*, de Mayer, no hi ha constància que s'hagués representat a Barcelona abans de la data de còpia. Sí que es representen òperes d'aquest compositor, a partir de 1800 (*El secreto*) i fins el 1820, però pel que sembla, aquesta òpera no s'hi representa. No obstant, com que a la premsa hi consten interpretacions de simfonies de Mayr, sense cap més especificació, podria ser que en algun moment es tractés de la del manuscrit. Però, sense que hi hagi hagut la representació de l'òpera, també podria ser que l'obertura no s'hi inclogui per la popularitat d'una estrena a la ciutat, sinó que deu arribar a les mans del copista per una altra banda. De fet, en les còpies que se n'han trobat, hi ha una confusió en el títol, ja que circulen amb el nom de *Pamela* o *Pamela nubile*, que són els títols d'una òpera de Farinelli i Generalli respectivament. En el cas del manuscrit de Vic, només apareix titulada com a *Sinfonia*, de manera que no queda clar si la còpia prové de les mateixes fonts o no. D'alguna manera arriba a la península, tot i que anys més tard, perquè se n'imprimeix el llibret a Madrid el 1820 i hi ha constància de la seva representació el 1821 en el Teatro del Príncipe (Hidalgo, 1862: 96).

El cas de Pucitta, una peça que no queda clar si és l'obertura d'una òpera o el ballet d'una òpera, es troba explicat al capítol de verificació d'autories ([vid. 3.2.3](#)).

I les dues danses d'obres escèniques franceses que arriben a partir dels duos de Vanderhagen són peces de gran èxit a França, però que s'inclouen en el recull del manuscrit de Vic d'una manera més accidental, filtrades per la selecció del clarinetista. La gavota de Méhul pertany a *Le jugement de Paris*, un ballet amb música de diferents compositors (a part de Méhul, l'autor de la gavota, també hi ha música de Pleyel i Haydn) posat en escena freqüentment a la capital

francesa. La museta de Vogel és de la seva segona òpera, *Démophon*, estrenada pòstumament el 1789.

3.3.2.2.2 Simfonies i concerts

El repertori simfònic, en aquest manuscrit, el protagonitzen 3 compositors: Baguer, Haydn i Pleyel. Baguer, també representat en la música original per a tecla, és l'únic compositor català que també és present al manuscrit amb aquest tipus de música. L'hi trobem amb 8 simfonies de les 19 que se li coneixen en versió orquestral i 9 més de les quals només se'n coneix la versió per a tecla. D'aquestes 8, n'hi ha dues que només es coneixen en la seva versió per a tecla (II-2, II-3) i que es presenten completes amb els seus dos moviments cada una. Les altres 6 són simfonies, de les quals es coneix, almenys, una versió orquestral (I-1 es presenta amb els seus quatre moviments; I-5 amb el 3r i 4t moviments de la simfonia escrits sota un sol número de peça; I-8 i I-9 amb els seus dos moviments; I-12 amb només el primer moviment; i I-16 amb només el segon moviment). És un exemple clar de la flexibilitat amb què, en canviar el medi sonor, es presenten els diferent moviments d'una obra orquestral. Pot aparèixer la simfonia sencera en diferents peces, una per a cada moviment, però no escrits correlativament (per exemple I-I, peces 27, 145, 146 i 147); es pot presentar sencera sota un sol número de peça però amb els moviments en ordre invers (per exemple I-8, peces 66 i 65); o alguns moviments de la simfonia, sota un mateix número de peça (per exemple I-5, peça 67); només presentar un sol moviment de la simfonia, no necessàriament el primer (per exemple I-16, peça 152). Les poques simfonies que estan datades, han estat composades entre els anys 1790 i 1808, però cap de les simfonies que presenta el manuscrit de Vic té una data de composició coneguda. Només hi ha l'indici que la simfonia II-3, titulada *La màscara real*, podria haver estat composada el 1802, coincidint amb la màscares reials que s'organitzen en motiu de la visita de Carles IV a Barcelona, els dies 5, 6 i 7 d'octubre de 1802, organitzades pels diferents col·legis i gremis de la ciutat²⁶⁷. En tot cas, seria un repertori pertanyent al segon dels períodes que estableix Vilar referents a la composició simfònica catalana, el que comença amb l'arribada de la música de Haydn a Catalunya a partir de 1782. Dels diferents compositors catalans que cultiven la simfonia, Baguer en seria el més prolífic i el que mostra una diversitat estructural més gran en les seves peces, un fet que Vilar avisa que podria també atribuir-se als copistes²⁶⁸.

²⁶⁷ García (1998); Pérez (1973).

²⁶⁸ Per un estudi més detallat de les característiques compositives de les simfonies de Baguer, veure Vilar (1994).

Per altra banda, cal dir que la present investigació actualitza la recerca feta per Josep Maria Vilar (1994: 85) sobre el número de còpies conservades de cada simfonia, ja sigui orquestral o per a tecla, amb noves troballes, però també deixant constància de còpies que actualment no es localitzen en els arxius corresponents²⁶⁹.

Segons Vilar (2000), aquest és un repertori que s'emmarca en un període que va aproximadament del 1760 al 1808, l'any en què mor Baguer. Després de la Guerra del Francès (1808-1814), es pot considerar que acaba el classicisme a Catalunya. Aquest manuscrit, copiat el 1813, es troba al límit de la finalització d'aquest període, i encara és testimoni de tot un repertori, el clàssic, previ al domini que exercirà la música que arriba de Rossini i que dona inici al Romanticisme a Catalunya.

Haydn té, en el manuscrit de Vic, 8 moviments solts de simfonies, tots ells minuets menys dos (Hob. I: 47/3, 53/2, 63/2-3, 67/3, 70/3, 75/3 i 76/3). Pertanyen tots a les simfonies que habitualment es troben en fons musicals catalans. Vilar senyala que a Catalunya arriben un gran número de simfonies del període central de la producció de Haydn (Vilar, 2000: 188-189). De totes les que ell ha localitzat, caldria afegir-hi la núm. 75, i les 53 i 63. Aquestes dues últimes arriben al manuscrit de Vic procedents de la còpia de peces que es fa del mètode de clarinet de Vanderhagen, de manera que podríem dir que la seva presència és accidental, tot i que també se n'han localitzat algunes còpies en arxius catalans. Robbins Landon (2004: 28) assenyala el període que va entre 1770 i 1774, com un període molt productiu de Haydn en aquest gènere, i del qual n'és testimoni la simfonia 47. D'aquesta simfonia en destaca el fet que seria pensada tant per a coneixedors (el "Minuet al Reverso" està compost de manera que el segon grup de 8 compassos, són els 8 primers tocats en sentit retrògrad) com per a *amateurs*, que hi troben una música enginyosa i popular. La resta, foren composades entre 1775 i 1784, any en què finalitza aquest període central en la seva producció, tot i que no és el gènere que més cultiva en aquest moment, molt més dedicat a l'activitat operística. Robbins Landon les considera simfonies més aviat populars, destinades a complaure un públic cada vegada més extens i allunyat geogràficament que l'admira i demana consumir la seva música, com en el cas de la península ibèrica. Vilar (1984) explica com des dels anys 70 del segle XVIII, la música instrumental de Haydn (especialment simfonies i quartets) s'interpreta habitualment en les sessions musicals del Palau Reial i en el sí de les principals famílies de la noblesa madrilenya i posteriorment, es van

²⁶⁹ Veure el detall d'aquesta informació en el capítol de concordances per compositors i a les fitxes del catàleg amb obres de Baguer.

difonent per tota la península ibèrica. A Catalunya, Alier en situa l'arribada en la dècada de 1780²⁷⁰.

És difícil saber quines simfonies d'aquests compositors es van interpretar a Barcelona. Pels concerts i funcions al teatre, normalment la premsa anuncia la interpretació de les simfonies "a gran orquestra" però generalment no n'indica el compositor, i si ho fa, no hi ha cap referència a quina de les seves simfonies en concret s'interpreta, més enllà d'alguna al·lusió a una *sinfonía nueva* o *de las mas modernas*, que generalment fa referència al fet que és nova pel públic barceloní. Alguna vegada, si la simfonia és concertant, sí que diu quins són els instruments obligats. En els concerts al teatre, no se sap que s'hi hagi interpretat cap simfonia de Baguer però sí de Haydn (una de nova de Haydn el 27 de novembre de 1815, el 12 de maig, 29 de juliol i 3 d'agost de 1819) i de Pleyel (22 d'agost de 1801; 27 i 28 de maig, 1 d'abril de 1805; 1 i 22 de juliol, 4 d'agost, 23 i 24 d'octubre de 1812; i 8 de març de 1821) (Suero, 1987, vol. II i vol. III).

A part dels concerts al teatre, la premsa també fa ressò del programa de concert que es feu a la casa del gremi de Velers el 25 de març de 1798, per exemple, que incloïa una simfonia de Pleyel (Alier, 1990: 450). Però obre la interpretació d'aquest repertori en les acadèmies musicals en salons particulars també en tenim algunes referències al *Calaix de sastre*:

*Sobresalient que fou al principi una simfonia concertant del famós Haydn, encara no oïda, de molta habilitat i dificultat en executar-la los músics, obligada de trompes, fogots, flautes, etc.*²⁷¹

*(...) se féu la nostra acadèmia de música escollida, principalment en la Simfonia primera concertant del famós Haydn, i tan difícil per lo entravessada, que a tocar-la altres música haurien anat de costelles...*²⁷²

*(...) en la nit, en l'hora acostumada, s'ha feta la sòlita acadèmia de música en casa les Sres. Codines, en lo carrer dels Banys. Sobresalient que fou la música en una simfonia concertant, penso que de Pleyel.*²⁷³

Tot i que les simfonies de Pleyel de ben segur que es feren sentir en diferents concerts, la presència d'un dels moviments (un rondó) d'una de les seves simfonies (BenP 135/4) en aquest manuscrit és anecdòtica i quasi accidental. Prové de la còpia de les 20 peces del mètode de

²⁷⁰ Alier (1990), pàg. 337, citant el *Diario de Barcelona*, núm. 84, de 25 de març de 1798.

²⁷¹ *Calaix de sastre*, vol. VI, pàg. 170.

²⁷² *Calaix de sastre*, vol. VI, pàg. 180 (3 de febrer de 1803). Vilar, en *Antologia de textos per a la historia de les músiques a Catalunya, València i Balears*, avisa que "No hi ha cap altra referència al fet que cap de les simfonies concertantes de Haydn fossin conegudes a Catalunya en aquells anys, per la qual cosa cal ser cautelós en la interpretació d'aquesta dada.

²⁷³ *Calaix de sastre*, vol. VI, pàg. 195 (23 de març de 1803). Vilar, en *Antologia de textos per a la historia de les músiques a Catalunya, València i Balears*, avisa que "possiblement es tracti d'un error del cronista, donat que Pleyel no és autor de cap simfonia concertante amb aquests instruments obligats, i no es coneix cap versió semblant de la seva simfonia concertante, originalment per a violí, viola, violoncel i oboè concertants, que sí que va ser coneguda a Catalunya".

clarinet de Vanderhagen, i tot i que és una simfonia que es troba en d'altres arxius catalans, no sembla que s'hagi copiat amb la voluntat d'incloure precisament aquesta peça en concret. De la cinquantena de simfonies que compon Pleyel, aquesta ocupa un lloc central en la seva producció si observem el paràmetre de l'any de composició.

En aquest tipus de repertori queda clar que el model que arriba a Catalunya és el germànic, a diferència d'altres àmbits on domina la música italiana (Bonastre, 1991: xliii).

I per últim, només ens queda citar el segon moviment del concert per a violí de Viotti (WhiV 5/2; G. 45). És una de les peces inclosa al manuscrit a partir de la còpia dels duos del mètode de clarinet de Vanderhagen, de manera que, com amb la simfonia de Pleyel, no sembla que hi hagi hagut un interès per copiar la peça en concret. De fet, si tenim en compte els anuncis a la premsa barcelonina de principis de segle, només hi ha una referència a la interpretació d'una peça de Viotti, concretament un concert per a violí (sense que poguem saber quin dels seus concerts seria). Fou interpretat en una de les acadèmies vocals i instrumentals de la ciutat, el dia 23 de març de 1816 (Suero, 1990, vol. III: 14), per tant, amb posterioritat a la còpia d'aquest manuscrit. No sembla que fos un compositor massa conegut a Catalunya. En canvi, aquest concert (el cinquè de 31), i concretament el seu segon moviment, sí que gaudí de certa difusió. Fou arranjat com a trio de corda pel mateix compositor, per a pianoforte amb variacions per D. Steibelt el 1812 i com a cançó (*Love thee dearest*) cap el 1817. Tal com s'explica a la fitxa de catalogació de la peça 184, les variacions que conté aquesta peça en el manuscrit de Vic no es corresponen ni a les originals del concert ni a les de l'arranjament de Steibelt. Corresponen a les que s'escriuen al mètode de Vanderhagen. De manera que és factible pensar que haurien estat composades pel mateix Vanderhagen.

3.4 Concordances localitzades en altres arxius catalans

3.4.1 La recerca de concordances

La recerca de concordances s'ha centrat en arxius i biblioteques de Catalunya que contenen fons musicals, civils i eclesiàstics. S'ha fer servir com a base de cerca el treball d'inventariat realitzat i publicat posteriorment per Josep Maria Vilar i Maria Ester-Sala²⁷⁴, el Fons Maria Ester-Sala de la Biblioteca de Catalunya, el cercador "Recursos musicals a Catalunya" de la pàgina web de l'Escola Superior de Música de Catalunya (Esmuc)²⁷⁵, els catàlegs ja publicats de

²⁷⁴ Ester-Sala i Vilar (1987), (1988), (1989), (1990), (1991), (1992).

²⁷⁵ Actualment no disponible.

la col·lecció dels Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya²⁷⁶ i l'ajuda de companys musicòlegs que tenien coneixement del meu treball de tesi²⁷⁷. Així, la cerca es va centrar en aquells fons documentals on hi havia notícia de música d'alguns dels compositors del manuscrit, descartant les edicions modernes, o de tipus de peces anònimes susceptibles de ser còpies d'alguna del manuscrit. Per tant, alguns dels arxius o biblioteques ja van ésser descartats d'entrada.

La taula següent mostra els 35 arxius amb presència dels compositors del manuscrit. Destaca la presència de música de C. Bager, J. Haydn i I. Pleyel. En un segon lloc, és notable la presència de J. Ferrer, però no sempre s'ha pogut comprovar que el Ferrer que apareixia fos realment el mateix Josep Ferrer del manuscrit (marcat amb doble puntet quan és així).

Cal dir que, en el cas dels arxius de la catedral de Girona i el Seminari de Girona, les concordances de compositors s'noten segons l'inventari fet per Vilar i Ester-Sala i que en el seu moment es podia consultar al cercador "Recursos musicals a Catalunya", ja que en el moment de la recerca l'arxiu estava de trasllat i catalogació i no se'n va poder consultar el fons.

²⁷⁶ Gregori (2007), Bonastre (2008-2009), Gregori i Cabot (2010), Niubó (2010), Gregori i Monells (2012), Bonastre, Gregori i Canela (2015) i l'actual recurs digital IFMuC de la Universitat Autònoma de Barcelona.

²⁷⁷ Agraïxo molt especialment a la Dra. Anna Costals i Fornells el fet d'haver-me donat notícia de l'arribada del Fons Monné a l'Arxiu Històric Municipal d'Olesa de Montserrat. El seu avís d'un quadern de peces de tecla que podia ser d'interès per aquesta tesi, va proporcionar noves correspondències que haguessin quedat sense registrar.

Taula 46. Presència dels compositors del manuscrit en els arxius i biblioteques de Catalunya

	Asolima	Bages, C.	Boscherini, L.	Boschini, A.	Casanovas, M.	Claudio, D.	Darmon, J. B.	Feuter, J.	Foder, J.	Haydn, J.	Mays, S.	Mérol, E. N.	Méjans, [A. F. F.]	Plays, J.	Pucchin, V.	Rodriguez, F.	Stain, J.	Vanderborges, A.	Vento, M.	Vignarola, B.	Vidal, A.	Vienti, G. B.	Vogel, J. C.	TOTAL 23	
E-Bac		*																						2	
E-Bbc	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	21
E-Bep																								1	
E-Boc		*																						2	
E-Bp		*	*	*	?		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	8/9?	
E-Bm		*				*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	5	
E-CAR						*																		1	
E-CAN		*					*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	3	
E-CER		*	*	*		*	*	**	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	13	
E-ESlorras		*											*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	2	
E-ESmorre													*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	2	
E-G		*	*							*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	3	
E-Gs		*								*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	3	
E-IG		*								*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	3	
E-LEc		?		?						*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	2/4?	
E-MANc		?			?																			2?	
E-MANs		*				*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	5	
E-MAT			*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	5	
E-MO	*	*	*	*		*	*	**	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	15	
AHMOM		*	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	8	
E-Olc		*	*	*	*	*	*	**	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	9	
E-PG		*	*	*		*	*	**	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	7	
E-REU		*	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	2	
E-RI		*	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	5	
E-SAB									*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	1	
E-SJ									*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	1	
E-SU		*	*	*		*	*	?	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	8/9?	
E-SU		*	*	*		*	*	?	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	3	
E-Tac		*	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	3	
E-TAR		*	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	7	
E-TER		*	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	3	
E-VEN		*	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	1	
E-VIP		*	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	5	
E-VN		*	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	9	
E-VNS		*	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	1	
TOTAL33	2	24/26?	7	9/10?	3/5?	12	4	12/13?	2	21	11	3	4	17	8	3	2	1	2/5?	5	7	2	2		

Els interrogants indiquen que no s’ha pogut localitzar cap peça del compositor en qüestió tot i tenir-ne notícia a través d’alguna de les publicacions esmentades. Un cas especial seria el de Vento, que en el cas dels arxius E-Boc i E-MO, l’interrogant indica que el compositor que en aquests arxius s’anomena Venti, podria ser el mateix que Vento. També resta el dubte d’on es conserven la salmòdia per a orgue i el *Minuet de sinfonia* per a tecla que Vilar diu que es hi ha en l’arxiu d’aquest catedral de Manuel Casanovas (Boyd; Carreras, 2000: 185) i que podria ser el que no vaig poder localitzar en dos dels arxius on consta que hi ha música d’aquest compositor.

En dos casos, la presència del compositor hi és com a copista: Stain a E-MAT (21/170 i 21/171) i Casanovas a E-Olc (31/2).

Un cop visitats els fons i establertes les concordances podem fer una altra lectura observant els arxius catalans on hi ha còpies de les peces del manuscrit. En aquest cas, el total d’arxius emparentats seria menor. Parlem de 20 arxius o biblioteques, repartits per tot el territori català.

La taula següent mostra el número de concordances amb peces del manuscrit que s'han trobat de cada compositor en cada un d'aquests arxius o biblioteques en concret:

Taula 47. Nombre de correspondències de cada compositor trobades en arxius i biblioteques de Catalunya

	Anonims	Baguer, C.	Boccherini, L.	Bolldieu, A.	Casanova, M.	Cimarosa, D.	Davies, J. B.	Ferrer, J.	Fodor, J.	Haydn, J.	Mayr, S.	Méhin, E. N.	Mitjans, J. A. ? F. ?	Pleyel, L.	Pucina, V.	Rodríguez, F.	Stain, J.	Vandergaeten, A.	Vento, M.	Vigorelli, B.	Viola, A.	Vivati, G. B.	Vogel, J. C.	TOTAL	
E-Bac		1												1											2
E-Bbc	1	11					1	1	3			1		7				4				1	1		31
E-Boc		5																							5
E-Bp		1												1											2
E-Bu		7				1																			8
E-CER		3/4?		1						4				63											71/72?
E-ESboeras		1													1										2
E-MANc		1																							1
E-MANs		2																							2
E-MO	3	42		3		2		17		6				41	5	3					4				126
AHMOM		3		1								1			1										7
E-Olc		2												5	1										8
E-PG		4		1			1	6		2															14
E-REU		4?																							4?
E-RI		3												1	1										5
E-SJ														15											15
E-SU				1						2				6											9
E-TAR		5			1									17											23
E-VIP		9													1										10
E-VN		12		1		1					1			4	3										22
TOTAL	4	112/ 117?	0	8	1	4	2	23	1	17	2	1	0	161	13	3	0	4	0	5	0	1	1	363/ 368?	

Aquesta lectura ens permet veure com, d'acord amb la presència generalitzada dels compositors Baguer i Pleyel en la majoria d'arxius, això també es tradueix amb un número molt alt de concordances. Més de 100 en els dos casos. Una lectura que cal fer tenint en compte, també, que el número de peces d'aquests dos compositors també és més elevat respecte a la presència d'altres compositors, especialment el de Pleyel (Gràfic 5).

D'altra banda, també es pot observar en quins arxius s'ha trobat un major nombre d'aquestes concordances. Destaca Montserrat, en primer lloc i el segueixen, en ordre descendent, el fons de Cervera i el de la Biblioteca de Catalunya. En tots aquests casos, també es tracta de biblioteques i arxius amb un fons musical important.

El fet que hi hagi compositors dels quals no s'ha pogut trobar una concordança, indica, a pesar del fet que en algun moment aquesta situació pot canviar, que de moment, les peces del manuscrit són inèdites en territori català. És el cas de les peces de Boccherini, Fodor, Mitjans, Stain, Vento i Viola. Aquesta lectura també es pot fer en peces concretes dels altres compositors, algunes de les quals no s'han pogut localitzar en cap altre arxiu o biblioteca, però

aquesta lectura es pot fer d'una manera més estricta amb les taules de concordances per compositors.

3.4.2 Concordances per arxius o biblioteques

Aquí es podran veure, en taules per cada arxiu o biblioteca, les concordances localitzades, amb indicació del topogràfic del manuscrit o imprès en qüestió i les dades bàsiques de la peça del manuscrit (número, compositor i títol). L'ordre de presentació, en aquest cas, el marca el topogràfic de cada arxiu o biblioteca, de manera que podem tenir la lectura, en molts casos, de quines peces es poden trobar juntes en un mateix manuscrit i fins i tot l'ordre d'aquestes peces dins el manuscrit. Pot donar idea de quines peces podien ser copiades sempre juntes o en bloc, o en un mateix ordre. Aquest últim concepte ha permès veure en alguns casos parelles de sonates que podrien ser considerades com a peces per a ser tocades en forma de díptic (vid. 3.3.1.2).

A continuació, es presenten les taules d'aquestes concordances per arxius o biblioteques, seguint l'ordre alfabètic amb què ja s'han presentat a les taules anteriors.

Taula 48. Concordances a E-Bac

Ms.	Peça	Compositor	Títol
ACA COL Partituras musicales 1. Ms 41	65	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-8/2
	111	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 322/1

De la Biblioteca de Catalunya cal destacar el manuscrit M 388, per les correspondències trobades, però també pel contingut d'altres peces de tecla de compositors del manuscrit: Baguer, Manuel Casanovas, Josep Ferrer, Haydn, Pleyel i Vento (identificat com a Venti). O el cas de l'imprès M 3131 (el mètode de clarinet de Vanderhagen), que ha permès identificar les últimes 20 peces del manuscrit. El M 2306 és un manuscrit més tardà, que conté dues parts de corda on hi ha també arranjaments d'altres autors. Forma part del Fons Francisco Laporta i Mercader, que formava part del Fons Carreras i Dagas.

I, tot i que no en són còpies en el sentit estricte, sí que cal destacar el M 848²⁷⁸, copiat el 1784, que conté unes variacions sobre la cançó de Mambrú, també presents en el manuscrit de Vic a la peça 150, encara que diferents, i el M 922/6 pàg. 9²⁷⁹, copiat el 1808 i que conté peces de Carles Baguer, té un rondó a la pàgina 9 que té un inici i estructura molt semblant al de la peça 38 del manuscrit de Vic.

Taula 49. Concordances a E-Bbc

Ms.	Foli/Pàg.	Peça	Compositor	Títol
M 388/2	2r-3r	2	Baguer	Sonates en Do Major
	3r-4r	4	Baguer	Sonates en Si bemoll Major
	5r-6r	3	Baguer	Sonates en la menor
	6v-7v	5	Baguer	Sonates en Mi Major
M 388/4	1-3	165	Baguer	Rondós en Do Major
M 388/7	12v-13v	21	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 349/2-3
	13v-14v	22	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major BenP 321/2
M 388/10	2r-4r	21	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 349/2-3
	4r	43	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Fa Major BenP 343/2- Duos en La Major BenP 515/3
	8r	98	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 310/2-3
M 388/14	2r-3v	167	Baguer	Sonates en Do Major
M 791/10	7v-8v	173	Davaux	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major Op. 6, núm. 2/2
M 791/16-18	1r-1v	168	Baguer	Sonates en Fa Major
	2r-3r	167	Baguer	Sonates en Do Major
	4r-5v	37	Baguer	Sonates en Do Major
	5v-7v	35	Baguer	Sonates en La Major
M 922/6	24	44	Baguer	Rondós en Do Major
M 3131	80	195	Anònims- Vanderhagen	Romances en Fa Major
	90	197	Haydn- Vanderhagen	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major Hob. I: 63/2
	92-93	200	Méhul- Vanderhagen	Le jugement de Paris (Frag.-Arr.)
	94-95	189	Fodor-	

²⁷⁸ *Quaderno De Obras/ De diferentes Au-/tores y Sirbe para el Uzo/ De/ Fran[cis]co Oller/ Año/ 1784.*

²⁷⁹ Quadern de versos per a ús de Bonaventura Bruguera. A la pàgina 25 d'aquest manuscrit hi diu "Fin a la Missa del S.or Carlos Baguer", cosa que podria significar que els 9 versos anteriors són d'ell (això inclou les pàgines 18 a 25). El rondó que hi ha a la pàgina 9, anònim, no queda clar si també ho seria o no.

		Vanderhagen	
96	188	Pleyel- Vanderhagen	Simfonies (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 135/4
97	187	Haydn- Vanderhagen	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major Hob I: 63/3
100	186	Pleyel- Vanderhagen	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 350/2-2a
100-101	193	Vanderhagen	Duos en Fa Major
103	194	Vogel- Vanderhagen	Démophon (Frag.- Arr.)
106-107	192	Vanderhagen	Poloneses en Fa Major
107	190	Haydn- Vanderhagen	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major "La imperial" Hob I: 53/2
109	191	Vanderhagen	Marxes en re menor
110-111	196	Anònims- Vanderhagen	Duos en Do Major
112	198	Anònims- Vanderhagen	
114-115	185	Anònims- Vanderhagen	Duos en Fa Major
118	199	Anònims- Vanderhagen	Rondós en Fa Major
120-121	184	Viotti- Vanderhagen	Variacions sobre l'Air Montagnard de Viotti en Do Major
122-123	183	Vanderhagen	Variacions en Sol Major
124-125	182	Anònims- Vanderhagen	Variacions en Do Major
126-127	181	Anònims- Vanderhagen	Variacions en Do Major
M 2306/8	25	Boieldieu	Le Calife de Bagdad (Frag.-Arr.)

A la Biblioteca de l'Orfeó Català, i en el manuscrit on s'han trobat les concordances amb peces de Bager, hi ha un rondó atribuït a Venti, que és el nom amb el que sembla que moltes vegades es va divulgar el compositor Mattia Vento.

Taula 50. Concordances a E-Boc

Ms.	Foli	Peça	Compositor	Títol
58	7r-8r	168	Baguer	Sonates en Fa Major
	10v-12r	37	Baguer	Sonates en Do Major
	12v-14r	35	Baguer	Sonates en La Major
	16v-17r	39	Baguer	Rondós en Do Major
	17r-18r	167	Baguer	Sonates en Do Major

La recerca de concordances a l'Església del Pi no s'ha pogut concloure en coincidir amb una remodelació de l'arxiu²⁸⁰. Així doncs, a la taula dono fe de les concordances que vaig poder comprovar *in situ*, però quedaren pendents de veure manuscrits amb música de Haydn, Pleyel i alguns anònims que podrien contenir altres concordances. En el cas de la música de Casanovas, semblaria estrany que pogués haver-n'hi de Manuel Casanovas, ja que la que s'hi troba és tota de la segona meitat del segle XIX i quan apareix el nom de pila, identifica a Hipòlit i Ventura Casanovas. Passa el mateix amb els casos de música de Ferrer, que aquí són Domènec, Miquel i S. Per tant, no sembla que hi hagi música de Josep Ferrer.

Taula 51. Concordances a E-Bp

Ms.	Peça	Compositor	Títol
1503	152	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Sol Major [VilBa] I-16/2
1525	54	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 334/3
1579	25	Boieldieu	Le Calife de Bagdad (Frag.-Arr.)

A la Biblioteca de la Universitat de Barcelona s'hi conserva un manuscrit col·lectiu de música de tecla, molt similar en característiques al de Vic²⁸¹, tot i que menor en dimensions i en varietat de compositors, on s'han trobat algunes correspondències, sobretot de Baguer. Segurament prové d'algun convent de Barcelona i arriba a aquesta biblioteca amb les desamortitzacions del segle XIX, possiblement la de 1835, diu Vilar (1994: 77).

²⁸⁰ Malgrat la bona predisposició del seu arxiver, Jordi Sacasas, que malgrat tenir l'arxiu tancat al públic en dues ocasions em deixar consultar l'inventari i accedir als manuscrits, aquest temps no fou suficient per a poder consultar tots els manuscrits susceptibles de contenir concordances.

²⁸¹ Aprofitant la restauració del document, el servei de restauració de la biblioteca de la Universitat de Barcelona va tenir l'amabilitat de fotografiar les filigranes, de manera que vaig poder comprovar que no n'hi ha cap de coincident amb el manuscrit de Vic.

Taula 52. Concordances a E-Bu

Ms.	Pàg.	Peça	Compositor	Títol
1378	17-23	31	Cimarosa	I Nemici generosi (Frag.-Arr.)
	27-31	37	Baguer	Sonates en Do Major
	37-41	35	Baguer	Sonates en La Major
	143-145	165	Baguer	Rondós en Do Major
	179-180	152	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Sol Major [VilBa] I-16/2
	183-185	151	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major [VilBa] I-12/1
	191-194	66	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-8/1
	194-195	65	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-8/2

L'Arxiu Comarcal de la Segarra és un dels fons on s'han trobat més correspondències, especialment dels quartets de Pleyel. És un arxiu que destaca per la quantitat d'impresos francesos de principis del segle XIX i pel fet de tenir música de molts altres dels compositors del manuscrit, encara que no hi hagi correspondències. Així, destacaria la música de Baguer, les simfonies de Davaux, sonates de Josep Ferrer, una cavatina de *I Nemici generosi* de Cimarosa, una ària de Mayr, duos de Pleyel, Viotti i Fodor per a violins, i dos cicles de variacions sobre el Mambrú, també per a duo de violins²⁸² i una sonata anònima que seria de Vento²⁸³.

Taula 53. Concordances a E-CER

Caixa	Núm. ²⁸⁴	Peça	Compositor	Títol
4A	7	52	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 334/1
		53	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 334/2
		54	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 334/3
	9	88	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 307/1
		89	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 307/2
		90	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 307/3-3a
		91	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 308/1
		92	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 308/2
		93	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 308/3
		94	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en sol menor BenP 309/1

²⁸² *Malbruch* (E-CER 43B/11) i *Air de Malbruch* (E-CER 43B/11). Aquestes variacions, junt amb les variacions del Mambrú i la *Batalla de Marengo* de Viguerie que conté el manuscrit de Vic, foren interpretades dins el VII Cicle "La música del Museu" del Museu de la Música de Barcelona, el 15 de juny de 2014.

²⁸³ Localitzada a E-Bbc Fons Maria Ester-Sala M 4819 C. 161/27.

²⁸⁴ Quan el número està marcat amb un asterisc, es tracta d'impresos. En els casos necessaris, s'hi afegeix la foliació.

		95	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en sol menor BenP 309/2
		96	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en sol menor BenP 309/3-3a
		97	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 310/1
		98	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 310/2-3
		99	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 310/4-4a
		100	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 311/1
		101	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 311/2
		102	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 311/3
		103	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 312/1
		104	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 312/2-3
4B	1*	71	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 301/1
		72	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 301/2
		73	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 301/3
		74	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/1
		75	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/3-4
		76	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/2-2a
		77	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en La Major BenP 303/1
		78	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en La Major BenP 303/2-3
		79	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Si bemoll Major BenP 304/1
		80	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Si bemoll Major BenP 304/2
		81	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Si bemoll Major BenP 304/3
		82	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 305/1
		83	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 305/2
		84	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 305/3
		85	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 306/1
		86	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 306/2
		87	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 306/3
	2*	21	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 349/2-3
		186	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 350/2-2a
	4	47	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Sol Major BenP 332/1
		48	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Sol Major BenP 332/2
		49	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Sol Major BenP 332/3
	5*	105	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 319/1
		106	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 319/2
		107	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 320/1
		108	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 320/2
		109	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 320/3
110		Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major BenP 321/1	
111		Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 322/1-2	

		112	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 322/3-3a	
		113	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 323/1	
		114	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 323/2	
		115	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 323/3	
		116	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 324/1	
		117	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 324/2-2a	
		118	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 324/3	
5	12*	28	Pleyel	Trios (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 431/1	
12	3	32	Haydn	Simfonies (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major Hob I:76/3	
26	11	f. 1-2	164	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) La màscara real en Do Major
33	2		188	Pleyel	Simfonies (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 135/4
	3	f. 1	21	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 349/2-3
		f. 2-3	47	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Sol Major BenP 332/1
		f. 4r	112	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 322/3-3a
	26	f. 1	65	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-8/2
		f. 3	162	Haydn	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major Hob I: 75/3
		f. 3v-4r	29	Haydn	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major Hob I:70/3
		f. 4v-5r	30	Haydn	Simfonies (Frag.-Arr.) en Fa Major Hob I:67/3
31	f. 3v-5r	71	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 301/1	
51	6	25	Boieldieu	Le Calife de Bagdad (Frag.-Arr.)	
Fons MES M 4819 C. 161/16		64	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-9	
Fons MES		64	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-9	

Gràcies al Fons Maria Ester-Sala²⁸⁵ també es pot tenir accés a algunes peces fotocopiades de l'Arxiu particular del senyor Josep Borràs d'Esparreguera (Ester-Sala; Vilar, 1991), de manera que també s'han pogut localitzar un parell més de correspondències. Són peces d'una *Libreta de Vicente/ Marti/ Dia 22 de Enero del Año/ 1812/ 2 Rals*²⁸⁶. Totes anònimes. En la peça de Pucitta, Ester-Sala hi anota que hi ha una còpia orquestral anònima a Vilafranca.

Taula 54. Concordances a E-ESborras

Peça	Compositor	Títol
164	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) La màscara real en Do Major
24	Pucitta	Ariadna abbandonata di Teseo (Frag. Arr.) Major

²⁸⁵ E-Bbc Fons Maria Ester-Sala M 4818 C. 158/3.

²⁸⁶ Descrita per Vilar (1994: 78), com a un manuscrit probablement per a ús domèstic privat del qual no se n'ha pogut saber la procedència.

A l'Arxiu Capitular de la Catedral de Lleida no vaig poder-hi trobar cap concordança, però el fet que el fons musical estigui tan sols inventariat i no tot localitzable, fa que quedi el dubte de si en un estadi més avançat de la seva catalogació, seria possible trobar-ne. Per exemple, Calle (1984) parla d'un quadern de peces d'orgue on també n'hi ha de Baguer, però Llop (2006) ja no en parla i en l'inventari informatitzat que vaig poder consultar, tampoc hi apareix. En aquest inventari també hi consten un Joan i un Melcior Ferrer, però no hi ha cap Josep Ferrer, tot i que Mujal (1975) ens diu que un Josep Farré hi fou admès com a escolà el 1753 (Mujal, 1975: 172). També voldria destacar dues peces que, tot i que no les van poder localitzar, hi consten d'alguna manera. D'una banda, una òpera de Boieldieu (*La dama blanca*²⁸⁷) i per l'altra, una batalla emparentada, d'alguna manera, amb la de Marengo d'aquest manuscrit (*Batalla d'Austerlitz* de Joan Ariet²⁸⁸).

A l'Arxiu Musical de la Seu de Manresa s'hi han localitzat còpies orquestrals de simfonies de Baguer. Aquí cal dir que la simfonia que conté el manuscrit E-MANs 556, propietat de Caietà Mensa (Vilar, 1990), està atribuïda a Haydn²⁸⁹.

Taula 55. Concordances a E-MANs

Ms.	Peça	Compositor	Títol
141	151	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major [VilBa] I-12/1
556	152	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Sol Major [VilBa] I-16/2

Un cas ben misteriós és el de l'Arxiu Comarcal del Bages. Segons el cercador "Recursos musicals a Catalunya" i l'inventari publicat per Ester-Sala i Vilar²⁹⁰, hi hauria d'haver música de Manuel Casanovas, però no l'hi tenen de localitzada. En aquest arxiu també s'hi conserva el Fons Josep Maria Vilar, on, segons una còpia que es conserva al Fons Maria Ester-Sala²⁹¹ i les dades que aporta Vilar a la seva tesi doctoral (Vilar, 1994: 56), hi hauria una *Simfonia de Joaquín Borrell* que en realitat és una peça de Baguer. Aquest manuscrit tampoc s'hi va poder localitzar.

²⁸⁷ Apareix al llistat del Fons Musical Benjamin Calle, núm. 28.

²⁸⁸ Ariet, Juan: *La batalla de Austerlitz*, Scala Aretina Ediciones Musicales, 2002. En els comentaris a l'edició es diu que tota la música de Juan Ariet es troba a l'arxiu d'aquesta catedral.

²⁸⁹ És curiós com en la tesi de Ballús (2004), pàg. 584, continua apareixent aquest manuscrit atribuït a Haydn, a pesar que ja hi ha literatura anterior que parla d'aquesta falsa atribució (Vilar, 1985).

²⁹⁰ Ester-Sala; Vilar (1991), senyalen la presència d'aquest compositor a l'Arxiu Històric Comarcal de Manresa en un 2n fons.

²⁹¹ E-Bc Fons Maria Ester-Sala M 4804 C. 91/1.

Taula 56. Concordances a E-MANc

Ms.	Peça	Compositor	Títol
	64	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-9

L'arxiu amb més concordances amb les peces del manuscrit és l'Arxiu de Música de l'Abadia de Montserrat, i la taula següent n'és la mostra. Queda pendent la localització d'un manuscrit, el 191, actualment desaparegut, que conté sonates de Venti (segurament M. Vento) i potser hi podríem trobar una correspondència amb la única peça d'aquest compositor que hi ha al manuscrit. També hi vaig poder localitzar música del pare Stain (E-MO 1789), en una còpia de 1823 de l'escolania de la Mercè de Barcelona, que tot i no haver-hi cap concordança amb el manuscrit va ser la pista necessària per a poder-ne trobar la biografia.

Taula 57. Concordances a E-MO

Ms.	Paginació	Peça	Compositor	Títol
477	49-50	36	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] II-2
	56	64	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-9
479	8-9	54	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 334/3
	8-9	61	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en do menor BenP 341/2-2a
	58-61	20	Viguerie	Bataille de Maringo en Do Major
488	10-11	190	Haydn	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major "La imperial" Hob I: 53/2
	24	23	Haydn	Simfonies (Frag.-Arr.) en Sol Major Hob I:47/3 - Sonates (Frag.-Arr.) en La Major Hob XVI:26/2
	25-26	76	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/2-2a
	26-28	75	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/3-4
	33-37	74	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/1
539	1-3	64	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-9
556	13-16	64	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-9
565	2-5	168	Baguer	Sonates en Fa Major
	6-9	167	Baguer	Sonates en Do Major
	14-17	37	Baguer	Sonates en Do Major
	18-21	35	Baguer	Sonates en La Major
566	43-51	20	Viguerie	Bataille de Maringo en Do Major
567	3-6	40	Baguer	Sonates en Fa Major
	14-17	2	Baguer	Sonates en Do Major
568	9-12	163	Cimarosa	Le Trame deluse (Frag.-Arr.)
	19	39	Baguer	Rondós en Do Major
571	23	65	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-8/2

576	5-7	64	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-9
578	1-3	64	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-9
652	92-93	1	Anònims	Rondós en La Major
653	1-2	8	Ferrer	Sonates (Frag.) en Re Major
	3	9	Ferrer	Sonates (Frag.) en Re Major
1107	6	54	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 334/3
	6	61	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en do menor BenP 341/2-2a
1183	3-4	17	Ferrer	Sonates (Frag.) en Si bemoll Major
	5-8	14	Ferrer	Sonates (Frag.) en Fa Major
	8-12	8	Ferrer	Sonates (Frag.) en Re Major
	12-16	12	Ferrer	Sonates (Frag.) en Sol Major
	17-20	16	Ferrer	Sonates (Frag.) en Si bemoll Major
	21-22	10	Ferrer	Sonates (Frag.) en Mi bemoll Major
	23-26	11	Ferrer	Sonates (Frag.) en Mi bemoll Major
	26-27	15	Ferrer	Sonates (Frag.) en Fa Major
	28-29	9	Ferrer	Sonates (Frag.) en Re Major
	30-31	13	Ferrer	Sonates (Frag.) en Sol Major
32-33	46	Ferrer	Sonates en do menor	
1228	5-6	39	Baguer	Rondós en Do Major
1232	17	54	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 334/3
1250	17	65	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-8/2
1290	14-24	187- 197?	Vanderhagen- Haydn	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major "La Roxolane" Hob I: 63/2?-3?
1291	3-4	190	Haydn	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major "La imperial" Hob I: 53/2
	5-6	186	Vanderhagen- Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 350/2-2a
	35	112	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 322
1292a	51	76	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/2-2a
1292b	9-12	151	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major [VilBa] I-12/1
	15	23	Haydn	Simfonies (Frag.-Arr.) en Sol Major Hob I:47/3 - Sonates (Frag.-Arr.) en La Major Hob XVI:26/2
	15-16	76	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/2-2a
	16	75	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/3-4
	51-52	64	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-9
	52	44	Baguer	Rondós en Do Major (1 moviment. Allegretto)
	65	151	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major [VilBa] I-12/1
	68-70	164	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) <i>La máscara real</i> en Do Major [VilBa] II-3
70-74	25	Boieldieu	Le Calife de Bagdad (Frag.-Arr.)	
1311		23	Haydn	Simfonies (Frag.-Arr.) en Sol Major Hob I:47/3 - Sonates (Frag.-Arr.) en La Major Hob XVI:26/2
1382	37	147	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/3
	60	76	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/2-2a

1469	67-71	20	Viguerie	Bataille de Maringo en Do Major
	80	20	Viguerie	Bataille de Maringo en Do Major
1529	43-44	6	Rodríguez	Rondós en Do Major
	57-59?	1	Anònims	Rondós en La Major
	75-76	6	Rodríguez	Rondós en Do Major
1552	43-44	41	Anònims	Rondós en Si b Major
1559	16-17	164	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) <i>La máscara real</i> en Do Major [VilBa] II-3
	18-21	154	Pleyel	Trios (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 441/1-2
	21-23	155	Pleyel	Trios (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 441/4
1560	1-3	11	Ferrer	Sonates (Frag.) en Mi bemoll Major
	3-6	12	Ferrer	Sonates (Frag.) en Sol Major
	6-8	13	Ferrer	Sonates (Frag.) en Sol Major
	8-11	14	Ferrer	Sonates (Frag.) en Fa Major
1574	30-32	152	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Sol Major [VilBa] I-16/2 (2n de 4. Adagio)
1627	9-13	164	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) <i>La máscara real</i> en Do Major [VilBa] II-3
	19-22	64	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-9
1633	15-17	188	Vanderhagen-Pleyel	Simfonies (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 135/4
1634	1-5	47	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Sol Major BenP 332/1
1635	32-37	28	Pleyel	Trios (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 431/1
1642		88- 104	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) BenP 307-312
1658		188	Vanderhagen-Pleyel	Simfonies (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 135/4
1686a	1-16	24	Pucitta	Ariadna abbandonata di Teseo (Frag. Arr.) Major
1686b		24	Pucitta	Ariadna abbandonata di Teseo (Frag. Arr.) Major
1787	9-12	64	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-9
1899	5-9	35	Baguer	Sonates en La Major
	10-13	168	Baguer	Sonates en Fa Major
	13-16	167	Baguer	Sonates en Do Major
	19-22	37	Baguer	Sonates en Do Major
1963	13-14	64	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-9
2175	61-65	6	Rodríguez	Rondós en Do Major
2287		25	Boieldieu	Le Calife de Bagdad (Frag.-Arr.)
2290	25-27	168	Baguer	Sonates en Fa Major
	28-30	167	Baguer	Sonates en Do Major
	33-37	37	Baguer	Sonates en Do Major
	37-41	35	Baguer	Sonates en La Major
2326		24	Pucitta	Ariadna abbandonata di Teseo (Frag. Arr.) Major
2508	19-23	24	Pucitta	Ariadna abbandonata di Teseo (Frag. Arr.) Major
	24-28?	24	Pucitta	Ariadna abbandonata di Teseo (Frag. Arr.) Major

2509	28	61	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en do menor BenP 341/2-2a
	28-29	54	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 334/3
2563	35-37	168	Baguer	Sonates en Fa Major (1 mov)
	44-47	47	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Sol Major BenP 332/1
2574	33-34	152	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Sol Major [VilBa] I-16/2
2575	3-7	163	Cimarosa	Le Trame deluse (Frag.-Arr.)
	18-24	25	Boieldieu	Le Calife de Bagdad (Frag.-Arr.)
2578		47	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Sol Major BenP 332/1
2591	1-5	2	Baguer	Sonates en Do Major
	5-10	4	Baguer	Sonates en Si bemoll Major
2908	14-16	36	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] II-2
	24-26	64	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-9
5053	52-55	24	Pucitta	Ariadna abbandonata di Teseo (Frag. Arr.) Major

Una de les sorpreses fou la troballa d'un quadern de peces per a tecla de característiques similars al d'aquest manuscrit i al de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona (E-Bu 1378), en un fons que feia poc havia arribat a l'Arxiu Històric Municipal d'Olesa de Montserrat procedent de la família Monné. És un quadern apaïsat per a ús de Bartomeu Rosich, escolà de Montserrat²⁹² i que després utilitzà Rosita Monné, amb força concordances. Dues de les peces porten la data de còpia, la de Boieldieu (1807) i una simfonia de Mayr (1814). Són dates que podrien coincidir amb dos moments diferenciats de còpia, ja que hi ha diferències entre la primera i la segona part del quadern, on hi hauria cada una d'aquestes peces. A part dels compositors coincidents amb el manuscrit, destacaria, en la segona part del quadern, un bon grup de peces de Rossini, i un arranament de Pietro Generali fet per Ramon Carnicer.

Taula 58. Concordances a AHMOM

Ms.	Foli	Peça	Compositor	Títol
Fons Monné	[23r-25v]	25	Boieldieu	Le Calife de Bagdad (Frag.-Arr.)
	[26r-28r]	34	Mayr	I Misteri eleusini (Frag.-Arr.)
	[31v-34r]	64	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-9
	[39v-41r]	40	Baguer	Sonates en Fa Major
	[41r-42r]	37	Baguer	Sonates en Do Major
	[78r-81r]	20	Viguerie	Bataille de Maringo en Do Major
	[81v]	24	Pucitta	Ariadna abbandonata di Teseo (Frag. Arr.) Major

²⁹² Nascut a Igualada el 6 de març de 1810 (Cornet , 1859: 125; Codina, 1991: 198).

A l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa s'hi han trobat, bàsicament, correspondències de música orquestral i de cambra, precisament uns gèneres que destaquen en aquest fons.

Taula 59. Concordances a E-OLc

Ms.	Peça	Compositor	Títol
33/5	152	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Sol Major [VilBa] I-16/2
33/6	66	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-8/1
84/8	153	Pleyel	Duos (Frag.-Arr.) en re menor BenP 524/3
84/10	28	Pleyel	Trios (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 431/1
85/10	24	Pucitta	Ariadna abbandonata di Teseo (Frag. Arr.) Major
108/M 41	58	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Fa Major BenP 338/2
Fons MES M 4820 C. 165	66	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-8/1

L'Arxiu Comarcal de la Cerdanya conté un manuscrit col·lectiu de tecla, també de característiques similars als citats anteriorment (E-Bu i AHMOM Fons Monné), on hi ha un número important de concordances. A part, també es conserva un imprès amb un bifoli manuscrit de la peça de Boieldieu.

Taula 60. Concordances a E-PG

Ms.	Pàg.	Peça	Compositor	Títol
32.54 Top. BO 1321	6-7	8	Ferrer	Sonates (Frag.) en Re Major
	8-9	197	Haydn – Vanderhagen	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major Hob. I: 63/2
	17	171	Davaux	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major Op. 6, núm. 1/2
	44-45	16	Ferrer	Sonates (Frag.) en Si bemoll Major
	46	17	Ferrer	Sonates (Frag.) en Si bemoll Major
	48-49	168	Baguer	Sonates en Fa Major
	50-51	167	Baguer	Sonates en Do Major
	54-57	37	Baguer	Sonates en Do Major
	58-61	35	Baguer	Sonates en La Major
	68-69	12	Ferrer	Sonates (Frag.) en Sol Major
	70-71	13	Ferrer	Sonates (Frag.) en Sol Major
	74	190	Haydn – Vanderhagen	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major "La imperial" Hob I: 53/2
78-79	9	Ferrer	Sonates (Frag.) en Re Major	
		25	Boieldieu	Le Calife de Bagdad (Frag.-Arr.)

A l'Arxiu de l'Església prioral de St. Pere de Reus, hi ha un manuscrit sense catalogar amb versos d'orgue i un rondó de Carles Baguer, però no s'hi localitza, actualment, una de les obres concordants amb el manuscrit i de la qual en dóna notícia Josep Maria Vilar (1994: 50). Es tracta de la simfonia núm. 1 en Do Major de Carles Baguer, en arranjament per a tecla i que en el manuscrit de Vic es troba repartida entre les següents peces:

Taula 61. Concordances a REU

Ms.	Peça	Compositor	Títol
A1/Ms. 1.	27	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/4
	145	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/1
	146	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/2
	147	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/3

La següent taula mostra les concordances localitzades a l'Arxiu Comarcal del Ripollès, provinents del fons del Museu-Arxiu de Sta. Maria de Ripoll i el Fons Cavalleria.

Taula 62. Concordances a E-RI

Ms.	Pàg.	Peça	Compositor	Títol
AHSMR A26 T2 LL5-6 4.47		24	Pucitta	Ariadna abbandonata di Teseo (Frag. Arr.) Major
AHSMR A26 T2 LL5-6 5.7	7-8	40	Baguer	Sonates en Fa Major
AHSMR A26 T2 LL56 5.8/1	11-13	44	Baguer	Rondós en Do Major
AHSMR A26 T2 LL5-6 5.16		64	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-9
AHSMR A26 T2 LL5-6 5.21	8-11	102	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 311/3

L'Arxiu del Monestir de Sant Joan de les Abadesses tenia la sorpresa de conservar uns quartets de Pleyel concordants amb el manuscrit en una partitura general manuscrita, gens habitual de trobar.

Taula 63. Concordances a E-SJ

Ms.	Foli	Peça	Compositor	Títol
496/1538	1r-2v	71	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 301/1
	2v-3v	72	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 301/2
	3v-5v	73	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 301/3
	5v-8v	74	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/1
	8v	76	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/2-2a
	8v-10v	75	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/3-4
	10v-12v	79	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Si bemoll Major BenP 304/1
	12v-15r	80	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Si bemoll Major BenP 304/2
	15r-16v	81	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Si bemoll Major BenP 304/3
	17r-19r	82	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 305/1
	19v-20v	83	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 305/2
	20v-22r	84	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 305/3
	22v-25v	47	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Sol Major BenP 332/1
	25v-26r	48	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Sol Major BenP 332/2
26r-28v	49	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Sol Major BenP 332/3	

A l'Arxiu Diocesà de d'Urgell, a la Seu d'Urgell, es van poder localitzar més concordances. Cal saber que les notícies que es poden llegir al Fons Maria Ester-Sala²⁹³ referents aquest arxiu, però, parlen d'una ordenació per carpetes que actualment ja no és la mateixa.

Taula 64. Concordances a E-SU

Caixa	Peça ²⁹⁴	Compositor	Títol
9	21	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 349/2-3
	25	Boieldieu	Le Calife de Bagdad (Frag.-Arr.)
	77	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en La Major BenP 303/1
	78	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en La Major BenP 303/2-3
	153	Pleyel	Duos (Frag.-Arr.) en re menor BenP 524/3
	187	Haydn	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major Hob I: 63/3
	197	Haydn	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major Hob I: 63/2
10	45	Pleyel	Duos (Frag.-Arr.) en sol menor BenP 520/1
Seminari	43*	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Fa Major BenP 343/2; Duos en La Major BenP 515/3

²⁹³ E-Bbc Fons Maria Ester-Sala M 4818 C. 158/6 i C. 158/7.

²⁹⁴ Com que no hi ha un ordre determinat dins cada caixa, les peces es presenten per ordre de la peça amb la qual hi ha concordança, tot i que no correspon necessàriament al que hi ha a la caixa.

A l'Arxiu Comarcal de l'Urgell de Tàrraga, hi ha el Fons Florensa, on s'hi troba un altre quadern de música de tecla²⁹⁵ similar als que hem anat citant i que conté altres concordances amb el manuscrit, com mostra la taula següent. En aquest cas, hem de fer notar que la sonata corresponent a les pàgines 12-16 d'aquest quadern i que Vilar (1994: 55) anota com a arranjament de tecla de la simfonia núm. 8 de Baguer, és en realitat una altra còpia de la peça 4 del manuscrit de Vic, una sonata també de Baguer i amb un inici molt similar, però que després es desenvolupa com una peça diferent i que per tant no podem considerar arranjament de la simfonia. També cal aclarir que la peça 68, en aquest quadern de Tàrraga, és anònima, però al catàleg publicat d'aquest fons per Niubó (2010: 97) s'atribueix a Antoni Xaudiera²⁹⁶.

D'altra banda, en el Fons Maria Ester-Sala dóna notícia de la presència dels quartets BenP 301-306 de Pleyel, tot i que no especifica si per corda o en reducció per a tecla. No surten al catàleg del Fons Ramon Florensa, actualment publicat per NIUBÓ i podria formar part d'un material actualment sense catalogar però que no va ser possible localitzar en la meua visita a aquest arxiu. Deixo també anotades aquestes concordances a la taula, amb el topogràfic del Fons Maria Ester-Sala de la Biblioteca de Catalunya²⁹⁷, a l'espera de la seva localització i catalogació. Dins aquest grup, també s'hi haurien de trobar 3 obres en impresos de finals del segle XVIII-principis del XIX que tampoc vaig poder veure.

Taula 65. Concordances a E-TAR

Ms.	Pàg.	Peça	Compositor	Títol
I/I	1-6	2	Baguer	Sonates en Do Major
	6-11	3	Baguer	Sonates en la menor
	12-16	4	Baguer	Sonates en Si bemoll Major
	20-23	35	Baguer	Sonates en La Major
	32-35	37	Baguer	Sonates en Do Major
	52-55	68	Casanovas	Sonates en Sol Major
Fons MES M. 4804 C. 93/1		71	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 301/1
		72	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 301/2
		73	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 301/3
		74	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/1
		75	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/3-4

²⁹⁵ Inclou peces de Baguer, Rossini, Mateu Ferrer, Antoni Xaudiera i anònims.

²⁹⁶ Em vaig posar en contacte amb l'autora del catàleg per poder aclarir com havia deduït l'autoria d'aquesta sonata, però al moment de tancar aquest capítol encara no n'he rebut resposta.

²⁹⁷ Malgrat no haver localitzat els quartets, sembla que serien manuscrits i no pas impresos, ja que aquest autor apareix dins la descripció general de manuscrits que fan Ester-Sala i Vilar (1989) d'aquest arxiu.

	76	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/2-2a
	77	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en La Major BenP 303/1
	78	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en La Major BenP 303/2-3
	79	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Si bemoll Major BenP 304/1
	80	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Si bemoll Major BenP 304/2
	81	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Si bemoll Major BenP 304/3
	82	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 305/1
	83	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 305/2
	84	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 305/3
	85	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 306/1
	86	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 306/2
	87	Pleyel	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 306/3

Al Vinseum de Vilafranca del Penedès es conserva l'arxiu de la comunitat de preveres de Santa Maria d'aquesta població. Vilar (1994: 82) el destaca com un dels arxius amb un important fons de música simfònica del segle XVIII a Catalunya. Aquí hi ha concordances amb algunes peces de Baguer (encara que al manuscrit només hi hagi un dels temps de la simfonia, en aquest arxiu es conserven les simfonies senceres en la seva versió orquestral per parts), però també la simfonia corresponent a la peça 24 del manuscrit, de Pucitta.

Taula 66. Concordances a E-VIP

Ms.	Peça	Compositor	Títol
Ms 4 C1/4 1051/1694B	27	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/4
	145	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/1
	146	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/2
	147	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/3
Ms 7 C1/6 1053/1696B	67	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-5/3
Ms 10 C1/9 1060/1703B	64	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-9
Ms 12 C1/11 1062/170B	66	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-8/1
	65	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-8/2
Ms 16 C1/19 1072/1715B	152	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Sol Major [VilBa] I-16/2
C7/1 1362/2036B	24	Pucitta	Ariadna abbandonata di Teseo (Frag. Arr.)

I finalment, l'últim arxiu on es troben concordances amb el manuscrit és l'Arxiu Parroquial de Santa Maria de la Geltrú, a Vilanova i la Geltrú. La recerca en aquest fons és la que va permetre identificar la peça 34.

Taula 67. Concordances a E-VN

Ms.	Pàg.	Peça	Compositor	Títol
159/1	1-2	165	Baguer	Rondós en Do Major
163/4	22-27	36	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] II-2
163/5	27-29	40	Baguer	Sonates en Fa Major
163/8		188	Vanderhagen/ Pleyel	Simfonies (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 135/4
164/1	4-5	167	Baguer	Sonates en Do Major
164/3	8-10	37	Baguer	Sonates en Do Major
164/4	10-13	35	Baguer	Sonates en La Major
164/5	13-15	36	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] II-2
164/6	16-17	168	Baguer	Sonates en Fa Major
166/3	7	40	Baguer	Sonates en Fa Major
167/2	7-10	64	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-9
168		44	Baguer	Rondós en Do Major
170		25	Boieldieu	Le Calife de Bagdad (Frag.-Arr.)
175/1	1-5	31	Cimarosa	I Nemici generosi (Frag.-Arr.)
186		34	Mayr	I Misteri eleusini (Frag.-Arr.)
193/4	5-6	58	Pleyel	Quartets (Frag. Arr.) en Fa Major BenP 338/2
195/2		45	Pleyel	Duos (Frag.-Arr.) en sol menor BenP 520/1
195/6		153	Pleyel	Duos (Frag.-Arr.) en re menor BenP 524/3
570	11-12	24	Pucitta	Ariadna abbandonata di Teseo (Frag. Arr.)
588/2	5-8	24	Pucitta	Ariadna abbandonata di Teseo (Frag. Arr.)
589	2-5	24	Pucitta	Ariadna abbandonata di Teseo (Frag. Arr.)
605/7	30-33	164	Baguer	Simfonies (Frag.-Arr.) La máscara real en Do Major [VilBa] II-3

3.4.3 Concordances per compositors

Les concordances per compositors posen de manifest quines de les peces han estat més vegades copiades, o almenys, se n'han conservat més còpies en territori català i també aquelles peces que, de moment, només s'han trobat en el manuscrit de Vic i que per tant es poden considerar inèdites a Catalunya. Quan això passa amb peces de compositors catalans, ens trobem amb la única còpia conservada de determinada música.

A continuació es presenten unes taules de concordances per compositor. Els compositors es presenten per ordre alfabètic i en cada cas, hi ha totes les peces del compositor en qüestió, tinguin o no concordances conegudes en biblioteques i arxius catalans, de manera que sempre podem fer aquesta doble lectura entre número de còpies conservades o peça que resta inèdita. Cada taula mostra tots els arxius (20) on almenys s'ha trobat una concordança del manuscrit de Vic i es mostra cada una d'aquestes concordances amb la signatura topogràfica i la paginació o foliació, de manera que es pugui veure fàcilment, per exemple, quan unes determinades peces es troben en un altre manuscrit amb la mateixa correlació o una altra. El color menys intens en la signatura topogràfica indica que aquella còpia es troba en un format diferent al de tecla. Segons el cas, serà orquestra, quartet de corda (en parts o en partitura general) o per a altres instruments (guitarra, per exemple)²⁹⁸. Sota la numeració de cada peça n'hi ha una altra, entre parèntesi, que presenta el total de concordances d'aquesta peça.

La major part dels **anònims** no s'han localitzat en cap altre arxiu, però alguns sí que es troben copiats en algun altre fons. Malgrat tot, cap d'aquestes altres còpies, quan s'ha trobat, han aportat dades per trobar-ne l'autoria. Per tant, continuen sense poder-se identificar les peces que es troben a la taula següent:

Taula 68. Concordances en ANÒNIMS

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN
1 (2)										652/92-93 1529/57-59										
33 (0)																				
38 (1)		M 922/6, p. 9																		
41 (1)										1552/43-44										
143 (0)																				

²⁹⁸ Per veure en detall aquesta informació, cal anar a la fitxa de catalogació de la peça en qüestió.

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN
144 (0)																				
150 (0)																				
158 (0)																				
166 (0)																				
181 (1)		M 3131, p. 126-127																		
182 (1)		M 3131, p. 124-125																		
185 (1)		M 3131, p. 114-115																		
195 (1)		M 3131, p. 80																		
196 (1)		M 3131, p. 110-111																		
198 (1)		M 3131, p. 112																		
199 (1)		M 3131, p. 118																		

El primer compositor, i el que més concordances acumula, és Carles **Baguer**. De les 25 peces d'aquest compositor que apareixen al manuscrit de Vic, només una d'elles, el minuet corresponent a la número 7, resta sense cap concordança coneguda. Totes les altres apareixen almenys una vegada en un altre arxiu. O, com el cas més extrem, la simfonia corresponent a la peça 64, de la qual se n'han trobat 17 còpies més, 10 de les quals a Montserrat. En la taula següent també és fàcil observar com algunes peces apareixen copiades en grup en més d'un manuscrit. Per exemple, les peces que van de la 2 a la 5, també apareixen en un manuscrit de la Biblioteca de Catalunya, correlatives però en un altre ordre. Però també, de la 2 a la 4, al quadern de música per a tecla de Tàrrrega, aquí sí amb el mateix ordre de presentació que al manuscrit de Vic. Passa una mica el mateix amb les peces 35 i 37, amb 9 i 10 concordances respectivament, i que apareixen en els mateixos arxius i manuscrits, sovint copiades seguides i amb l'ordre invers al del manuscrit de Vic. Una altra parella de peces, les 167 i 168, segueixen també aquest mateix patró, amb 8 concordances cadascuna. En aquests casos, se n'ha estudiat la possibilitat que fossin presentades en díptic en el capítol dedicat a la música de tecla ([vid. 3.3.1.2](#))

Algunes de les còpies s'han localitzat a través de les fotocòpies que es conserven en el Fons MES, i quan apareix aquesta referència en la taula és perquè no s'ha localitzat el manuscrit en l'arxiu en qüestió ([vid. 3.4.2](#)). En algun altre cas, com el d'un quadern d'orgue de la Catedral de Lleida on hi hauria peces de Baguer, no s'ha pogut estudiar en no poder-se localitzar en la visita que vaig fer a l'arxiu d'aquesta catedral ([vid. 3.4.2](#)).

Taula 69. Concordances de les peces de BAGUER

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN
2 (4)		M. 388/2 f. 2r-3r								567/14-17 2591/1-5								I/1 p. 1-6		
3 (2)		M. 388/2 f. 5r-6r																I/1 p. 6-11		

39 (3)	37 (10)	36 (4)	35 (9)	27 (2)	7 (0)	5 (1)	4 (3)	Peça
								Bac
	M. 791/16-18, f. 4r-5v		M. 791/16-18, f. 5v-7v			M. 388/2 f. 6v-7v	M. 388/2 f. 3r-4r	Bbc
Ms 58, f. 16v-17r	Ms 58 f.10v-12r		Ms 58 f.12v-14r					Boc
								Bp
	M. 1378 pàg. 27-31		M. 1378 p. 37-41					Bu
								CER
								ESborras
								MANc
								MANs
568/19 1228/5-6	565/14-17 1899/19-22 2290/33-37	477/49-50 2908/14-16	565/18-21 1899/5-9 2290/37-41				2591/5-10	MO
	Fons Monné [f. 41r-42r]							AHMOM
								OLc
	32 54 Top BO 1321, p. 54-57		32 54 Top BO 1321, p. 58-61					PG
				Al/Ms. 1				REU
								RI
								SJ
								SU
	I/1 pàg. 32-35		I/1 pàg. 20-23				I/1 p. 12-16	TAR
				Ms 4 C1/4 1051/1694 B				VIP
	Ms. 164/3, pàg. 8-10	Ms 163/4 p.22-27 Ms 164/5 p. 13-15	Ms 164/4 p.10-13					VN

66 (4)	65 (6)	64 (5)	44 (5)	40 (5)	Peça
	Carpeta 4, núm. 58				Bac
			M 922/6, p. 24		Bbc
					Boc
					Bp
M. 1378 p. 191-194	M. 1378 p. 194-195				Bu
	Caixa 33/26 f. 1	Fons MES M 4819 C. 161/16 [Versió orquestral?]			CER
					ESborras
		Fons MES M 4804 C.- 91/1			MANc
					MANs
	571/23 1250/17	477/56-60, 539/1-3, 556/13-16, 576/5-7, 578/1-3, 1292b/51-52, 1627/19-22, 1787/9-12, 1963-13-14, 2908/24-26	1292b /52	567/3-6	MO
		Fons Monné [f. 31v-34r]		Fons Monné [f. 39v-41r]	AHMOM
33/6 Fons MES M 4820 C. 165					OLc
					PG
					REU
			AHSMR A26 T2 LL5-6, 5.8/1, p. 11-13 Fons MES M 4805 C. 96/20	AHSMR A26 T2 LL5-6, 5.7, p. 7-8	RI
					SJ
					SU
					TAR
M. 12 C1/11 1062/1705 B	M. 12 C1/11 1062/1705 B	M. 10 C1/9 1060/1703 B			VIP
		M. 167/7, pàg. 7-10	M. 168	M. 163/5 p. 27-29 M. 166/3, p. 7	VN

Peça	67 (1)	145 (2)	146 (2)	147 (3)	151 (4)	152 (6)
Bac						
Bbc						
Boc						
Bp						
Bu					M. 1378 p. 183-185	M. 1378 p. 179
CER						
ESborras						
MANc						
MANs					141	556
MO				1382/37	1292b/9-12 1292b/65	2574/33-34
AHMOM						
OLc						33/5
PG						
REU		A1/Ms. 1	A1/Ms. 1	A1/Ms. 1		
RI						
SJ						
SU						
TAR						
VIP		Ms. 7 C1/6 1053/1696 B	Ms. 4 C1/4 1051/1694 B	Ms. 4 C1/4 1051/1694 B	Ms. 4 C1/4 1051/1694 B	Ms 16 C1/19 1072/1715 B
VN						

Peça	164 (8)	165 (3)	167 (8)	168 (8)	Peça
Bac					Bac
Bbc		Pendent	M 388/14, f. 2r-3v M 791/16-18, f. 2r-3r	M 791/16-18, f. 1	Bbc
Boc			Ms 58 f. 17r-18r	Ms 58 f. 7r-8r	Boc
Bp					Bp
Bu		M. 1378 p. 143-145			Bu
CER	Caixa 26/11, f. 1r-2v Altra no trobad ²⁹⁹				CER
ESborras	Fons MES M 4818 C. 158/3				ESborras
MANc					MANc
MANs					MANs
MO	1292b/68-70, 1559/16-17 1627/9-13 Sense signatura		565/6-9 1899/13-16 2290/28-30	565/2-5, 1899/10-13 2290/25-27, 2563/35-37	MO
AHMOM					AHMOM
OLc					OLc
PG			32 54 Top BO 1321, p. 50-51	32 54 Top BO 1321, p. 48-49	PG
REU					REU
RI	Pendent signatura				RI
SJ					SJ
SU					SU
TAR					TAR
VIP					VIP
VN	Ms. 605/7	Ms. 159/1, p. 1-2	Ms 164 p. 4-5	Ms 164/6 p. 16-17	VN

També ens trobem amb casos completament diferents. No s'ha localitzat cap altra còpia de les peces de **Boccherini** que conté el manuscrit de Vic. En aquest cas, podem parlar de peces que no es troben en cap altre arxiu català, i per tant inèdites en aquest territori, però que evidentment són conegudes dins el repertori musical europeu.

²⁹⁹ Vilar (1994: 65) només parla d'una còpia titulada *Sonata*, i en canvi no parla de la que sí que hi vaig localitzar, titulada *Sinfonia*. No sabem si hi ha un error a l'hora d'anotar el títol o realment hi ha les dues còpies i una no s'ha pogut localitzar.

Taula 70. Concordances de les peces de Boccherini

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN	
148 (0)																					
149 (0)																					
160 (0)																					

El cas de **Boieldieu** és completament diferent. Una sola peça però de la qual se'n troben 8 còpies en 5 arxius diferents, algunes en parts orquestrals i fins i tot algun imprès. Sembla ser, que l'obertura de *El califa de Bagdad* era una peça força coneguda i estesa per tot el principat fins i tot més enllà de les dates del manuscrit de Vic.

Taula 71. Concordances de les peces de Boieldieu

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN	
25 (8)						caixa 51/6				1292b/70-74 2575/18-24 2287	Fons Monné [f. 23r-25v]		Signatura?				Caixa 9				Ms 170

De les quatre peces de **Casanovas**, només una es troba copiada en un altre manuscrit. Tal com ja s'explica al capítol 3.2, és una peça anònima però que el catàleg de l'arxiu té atribuïda a Antoni Xaudiera.

Taula 72. Concordances de les peces de Casanovas

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN
62 (0)																				
63 (0)																				
68 (1)																		I/I, pàg. 52-55		
69 (0)																				

Les dues obertures de **Cimarosa** també s'han trobat copiades en d'altres arxius, però el número de còpies conservades és molt menor que el d'obertures com la de *El califa de Bagdad* de Boieldieu (Taula 71).

Taula 73. Concordances de les peces de Cimarosa

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN
31 (2)					M. 1378 pàg. 17-23															Mss 175/1 p. 1-5
163 (2)										568/9-12 2575/3-7										

Els quartets de l'op. 6 de **Davaux** no són una obra que es divulgues massa fora de França i només se n'han trobat unes còpies de moviments solts en dos arxius. Per tant, no deixa de ser excepcional que en el manuscrit de Vic hi sigui pràcticament tot l'opus sencer.

Taula 74. Concordances de les peces de Davaux

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN
170 (0)																				
171 (1)													32 54 Top BO 1321, p. 17							
172 (0)																				
173 (1)		M 791/10, f. 7v-8v																		
174 (0)																				
175 (0)																				
176 (0)																				
177 (0)																				
178 (0)																				
179 (0)																				
180 (0)																				

Malgrat que de sonates de Josep **Ferrer** n'hi ha en força arxius, només hem trobat correspondències en dos arxius, Montserrat i Puigcerdà. En aquest últim arxiu, es troben també en un manuscrit de tecla col·lectiu, amb peces d'altres compositors, però la relació de parelles de sonates/moviments de sonata que s'estableix amb les de Ferrer, és igual que en el manuscrit de Vic, de manera que es pot corroborar la teoria dels díptics de moviments o moviments pensats per a ser tocats seguits. En les còpies de Montserrat també es pot observar una relació de parelles en la majoria de les còpies. En algunes, el topogràfic no ens acaba de donar la pista perquè no s'han copiat de forma consecutiva en el manuscrit, però una anotació en una de les dues peces (per exemple, "minuet para la sonata..."), les posa en relació recordant a l'interpret aquesta relació.

Taula 75. Concordances de les peces de J. Ferrer

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN
8 (3)										653/1-2 1183/8-12			32 54 Top BO 1321, p. 6-7							
9 (3)										653/3 1183/28-29			32 54 Top BO 1321, p. 8-9							
10 (1)										1183/21-22										
11 (2)										1183/23-26 1560/1-3										
12 (3)										1183/12-16 1560/3-6			32 54 Top BO 1321, p. 68-69							
13 (3)										1183/30-31 1560/6-8			32 54 Top BO 1321, p. 70-71							
14 (2)										1183/5-8 1560/8-11										

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN
15 (1)										1183/26-27										
16 (2)										1183/17-20			32 54 Top BO 1321, p. 44-45							
17 (2)										1183/3-4			32 54 Top BO 1321, p. 46							
18 (0)																				
19 (0)																				
46 (1)										1183/32-33										
70 (0)																				

Els dos moviments del quartet de **Fodor** corresponents a les peces 55 i 56 estaven atribuïts a Pleyel i no s'han trobat en cap altre arxiu. El rondó corresponent a la peça 189 és un dels duos del mètode per a clarinet de Vanderhagen, que també forma part d'un dels seus quartets de corda. És un exemple que demostra que, realment, les últimes 20 peces s'han copiat a partir del mètode de clarinet, ja que en aquest cas, el rondó original té una segona secció en menor que no contempen ni Vanderhagen ni el manuscrit de Vic.

Taula 76. Concordances de les peces de Fodor

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN		
55 (0)																						
56 (0)																						
189 (1)		M 3131, p. 94+95																				

Haydn és un dels autors, juntament amb Pleyel, que més es troba en els arxius musicals de Catalunya. Per tant, no és d'estranyar que s'hagin trobat còpies de totes les peces d'aquest compositor que hi ha al manuscrit, amb la única excepció de la sonata que correspon a la peça 159. Aquesta peça és anònima en el manuscrit. No sé si el fet que circulés com a peça anònima podria haver fet que es copiés menys que no pas si hagués estat identificada amb el nom del seu compositor. També cal dir que algunes de les peces de Haydn estaven, en aquest manuscrit, atribuïdes a Pleyel ([vid. 3.2.2](#)).

Taula 77. Concordances de les peces de Haydn

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN		
23 (3)										488/24 1292b/15 1311												
29 (1)						caixa 33/26 f. 3v-4r																
30 (1)						caixa 33/26 f. 4v-5r																

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VTP	VN
32 (2)						Caixa 5/12														Ms 175/1 p. 1-5
159 (0)																				
162 (1)						caixa 33/26 f. 3														
187 (2)		M 3131, p. 97								1290/14-24?							carpeta 9			
190 (4)		M 3131, p. 107								488/ 10-11 1291/3-4			32 54 Top BO 1321, p. 74							
197 (3)		M 3131, p. 90								1290/14-24?			32 54 Top BO 1321, p. 8-9				carpeta 9			

L'obertura de **Mayr** es va poder identificar gràcies a la còpia localitzada a Vilanova i la Geltrú, que portava escrit el nom del compositor. La recerca primera feta a la base de dades RISM no havia donat aquest resultat perquè l'arranjament té alguna variació en els primers compassos respecte la música original, de manera que no es detectava cap íncipit musical que coincidís amb el del manuscrit de Vic. Un cop localitzat el compositor en aquesta altra còpia (que no repeteix els mateixos errors de notes dels primers compassos, com tampoc la còpia d'Olesa), sí que va ser possible localitzar més manuscrits en el directori de RISM.

Cal dir que les dues còpies localitzades en arxius catalans porten per títol *Pamela nubile* i *La Pamela*, dos títols que corresponen a una òpera de Pietro Generali (1773-1832) estrenada el

1804 i a una farsa de Giuseppe Farinelli (1769-1836), estrenada el 1802. En l'estudi del teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830 (Suero (1977: 276), sí que hi ha constància de representacions de les dues òperes a Barcelona des de 1806 (Suero (1977: 199 i 216). De Mayr hi ha constància de representacions seves des del mateix 1800 fins el 1829, però en cap cas de l'òpera que ens ocupa, ni pel títol principal, ni pels altres títols amb què es coneix la mateixa òpera³⁰⁰. Per tant, sembla que aquesta peça es va difondre pel territori amb un altre títol, perquè tampoc s'han trobat altres fragments d'aquesta òpera, com ara àries, en cap altre arxiu català i sota el nom de *I misteri eleusini*. No obstant, no deixa de ser curiós que circulés aquesta música sense haver estat representada, almenys a Barcelona, un fet que deixa entreveure la bona acceptació que devia tenir aquesta música per si mateixa.

Taula 78. Concordances de les peces de Mayr

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN	
34 (2)											Fons Monné [f. 26r-28r]										Ms 186

La última peça del manuscrit pertany a **Méhul** i també forma parts de les peces copiades del mètode de clarinet de Vanderhagen. Un compositor que no es troba en cap altre arxiu i que, tot i que representat a Barcelona, mai amb *Le jugement de Paris*, obra a la qual pertany aquesta gavota.

Taula 79. Concordances de les peces de Méhul

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN	
200 (1)		M. 3131, p. 92																			

³⁰⁰ *Antinor in Eleusi* o *Polibete*.

La de **Mitjans** és una d'aquestes peces que podem considerar inèdites. D'aquesta simfonia no se'n coneix cap altra còpia. Un cas ben estrany, perquè tampoc es troba en cap dels arxius on treballà com a organista Antoni Mitjans o Francesc Mitjans. Però és evident que si es troba copiada en un manuscrit col·lectiu és que havia de ser una peça mínimament coneguda o que Parella i Mitjans tinguessin alguna relació que animés al copista del manuscrit de Vic a incloure-hi aquesta peça.

Taula 80. Concordances de les peces de Mitjans

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN	
26 (0)																					

El cas de **Pleyel**, com el de Haydn, no és excepcional. És un dels compositors més presents en els arxius catalans i la taula n'és una bona mostra. En aquest cas, el més notori són les peces de Pleyel que només es troben en el manuscrit de Vic: una part dels quartets i un trio. Podria ser que fossin copiades d'impresos francesos que no s'han conservat. En alguns casos, les úniques correspondències que s'han trobat d'alguns dels quartets és precisament amb impresos (E-CER). De fet, aquesta taula destaca per tenir mostrar la varietat de còpies que s'han trobat de les peces de Pleyel. Es pot veure com pràcticament hi ha un equilibri entre les correspondències trobades en format de peça per a tecla com en d'altres formats. Ja hem parlat dels impresos de quartets, presentats a parts segons costum de l'època, però també n'hi ha d'altres amb arranjaments d'altra mena o fins i tot el format, únic en tot el material consultat, de manuscrit amb partitura general de quartet (E-SJ).

Taula 81. Concordances de les peces de Pleyel

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN	
21 (5)		M 388/7, f. 12v-13v M 388/10, f. 2r-4r				caixa 33/3 f. 1 caixa 4B/2											caixa 9				

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN
22 (2)		M. 388/7, f. 13v-14v				caixa 4B/5														
28 (3)						caixa 5/12				1635/32-37		84/10								
43 (2)		M. 388/10, f. 4r															caixa Seminari			
45 (2)																	caixa 10			195/2
47 (6)						caixa 4B/4 caixa 33/3 f. 2-3				1634/1-5 2563/44-47 2578						496/4538 f. 22v-25v				
48 (2)						Caixa 4B/4										496/4538 f. 25v-26r				
49 (2)						Caixa 4B/4										496/4538 f. 26r-28v				
50 (0)																				
51 (0)																				
52 (1)						Caixa 4A/7														
53 (1)						Caixa 4A/7														

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN
54 (6)				1525		Caixa 4A/7				479/8-9, 1107/6 1232/17, 2509/28-29										
57 (1)												Fons MES M 4820 C. 165								
58 (2)												108/M 41								193/4, p. 5-6
59 (0)																				
60 (0)																				
61 (3)										479/8-9 1107/6 2509/28										
71 (4)						Caixa 4B/1 caixa 33/31 f. 3v-5r										496/1538, f. 1r-2v		Fons MES M 4804 C. 93/1		
72 (3)						Caixa 4B/1										496/1538, f. 2v-3v		Fons MES M 4804 C. 93/1		
73 (3)						Caixa 4B/1										496/1538, f. 3v-5v		Fons MES M 4804 C. 93/1		

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN
74 (4)						Caixa 4B/1				488/33-37						496/1538, f. 5v-8v		Fons MES M 4804 C. 93/1		
75 (5)						Caixa 4B/1				488/26-28 1292b/16						496/1538, f. 8v-10v		Fons MES M 4804 C. 93/1		
76 (7)						Caixa 4B/1				488/25-26, 1292a/51 1292b/15-16, 1382/60						496/1538, f. 8v		Fons MES M 4804 C. 93/1		
77 (3)						Caixa 4B/1											caixa 9	Fons MES M 4804 C. 93/1		
78 (3)						Caixa 4B/1											caixa 9	Fons MES M 4804 C. 93/1		
79 (3)						Caixa 4B/1										496/1538, f. 10v-12v		Fons MES M 4804 C. 93/1		

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN
80 (3)						Caixa 4B/1										496/1538, f. 12v-15r		Fons MES M 4804 C. 93/1		
81 (3)						Caixa 4B/1										496/1538, f. 15r-16v		Fons MES M 4804 C. 93/1		
82 (3)						Caixa 4B/1										496/1538, f. 17r-19r		Fons MES M 4804 C. 93/1		
83 (3)						Caixa 4B/1										496/1538, f. 19v-20v		Fons MES M 4804 C. 93/1		
84 (3)						Caixa 4B/1										496/1538, f. 20v-22r		Fons MES M 4804 C. 93/1		
85 (2)						Caixa 4B/1												Fons MES M 4804 C. 93/1		

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN
86 (2)						Caixa 4B/1												Fons MES M 4804 C. 93/1		
87 (2)						Caixa 4B/1												Fons MES M 4804 C. 93/1		
88 (2)						Caixa 4A/9				1642										
89 (2)						Caixa 4A/9				1642										
90 (2)						Caixa 4A/9				1642										
91 (2)						Caixa 4A/9				1642										
92 (2)						Caixa 4A/9				1642										
93 (2)						Caixa 4A/9				1642										
94 (2)						Caixa 4A/9				1642										
95 (2)						Caixa 4A/9				1642										

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN
96 (2)						Caixa 4A/9				1642										
97 (2)						Caixa 4A/9				1642										
98 (3)		M 388/10, f. 8r				Caixa 4A/9				1642										
99 (2)						Caixa 4A/9				1642										
100 (2)						Caixa 4A/9				1642										
101 (2)						Caixa 4A/9				1642										
102 (3)						Caixa 4A/9				1642					AHSMR A26 T2 LL5-6 521, p. 8-11					
103 (2)						Caixa 4A/9				1642										
104 (2)						Caixa 4A/9				1642										
105 (1)						caixa 4B/5														
106 (1)						caixa 4B/5														

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN
107 (1)						caixa 4B/5														
108 (1)						caixa 4B/5														
109 (1)						caixa 4B/5														
110 (1)						caixa 4B/5														
111 (2)	ACA COL Partituras musicales 1. Ms 41					caixa 4B/5														
112 (3)						caixa 4B/5 caixa 33/3 f. 4r				1291/35										
113 (1)						caixa 4B/5														
114 (1)						caixa 4B/5														
115 (1)						caixa 4B/5														
116 (1)						caixa 4B/5														

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN
117 (1)						caixa 4B/5														
118 (1)						caixa 4B/5														
119 (0)																				
120 (0)																				
121 (0)																				
122 (0)																				
123 (0)																				
124 (0)																				
4																				
125 (0)																				
126 (0)																				
127 (0)																				
128 (0)																				
129 (0)																				
130 (0)																				
131 (0)																				
132 (0)																				
133 (0)																				
134 (0)																				
135 (0)																				
136 (0)																				
137 (0)																				
138 (0)																				
139 (0)																				
140 (0)																				
141 (0)																				
142 (0)																				
153 (3)												84/8					caixa 9			195/6

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN
154 (1)										1559/18-21										
155 (2)										1559/21-23										
156 (0)																				
157 (0)																				
186 (3)		M 3131, p. 100				caixa 4B/2				1291/5-6										
188 (5)		M 3131, p. 96				caixa 33/2				1633/15-17 1658										163/8

La peça de **Pucitta** és un cas especial i excepcional. Localitzada 10 vegades en 7 arxius diferents i en múltiples versions, tant pel que fa a la instrumentació com al títol de la peça i la seva autoria.

Taula 82. Concordances de les peces de Pucitta

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN
24 (13)							Fons MES M4818 C. 158/3			1686a/1-16, 1686b, 2326 2508/19-23, 5053/52-55	Fons Monné [f. 81v]	85/10			AHSMR A26 T2 LL5-6 4.47				C7/1 1362/2036B	Ms. 570 p. 11-12 Ms. 588/2 p. 5-8 Ms. 589, p. 2-5

La peça número 6 va ser identificada gràcies a les correspondències que hi havia a L'Arxiu de Montserrat. Dues de les còpies eren anònimes, però la tercera tenia el nom de l'autor i també

data de còpia, de manera que aquest manuscrit, un *Quaderno de Sonatas para Organo/ Del Rdo. P. Fr. Felipe Rodriguez/ Para uso de Fr. Francisco Moll Org[anis]ta. Año 1801* va acabar aportant dues dades prou significatives.

Taula 83. Concordances de les peces de F. Rodríguez

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN	
6 (3)										1529/43-44 1529/75-76 2175/61-65											

Malauradament, de la peça d'aquest compositor catalanogermànic, no se n'ha trobat cap altra còpia en els arxius consultats.

Taula 84. Concordances de les peces de Stain

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN	
169 (0)																					

El cas de les peces de **Vanderhagen** no deixa de ser curiós. Totes les peces que hi ha al manuscrit, les 20 últimes, sembla clar que han estat copiades del mètode de clarinet de Vanderhagen, escrit al canvi de segle i del qual n'hi ha un exemplar a la Biblioteca de Catalunya³⁰¹. Malgrat que aquestes últimes 20 peces del manuscrit semblen haver estat copiades dels duos que hi ha en aquest mètode, no totes les peces són de Vanderhagen. Algunes tenen el mateix Vanderhagen identificat com a autor, d'altres, altres compositors, i la resta, són anònimes. De totes aquestes, no obstant, Vanderhagen sí que se'n pot considerar l'arranjador. En aquesta taula, doncs, només hi consten les peces pròpiament de Vanderhagen, que són 4. Les peces que, malgrat quedar clar que estan copiades a partir d'aquest mètode són d'altres

³⁰¹ Aquestes peces són presents tant en la primera edició com en la segona del mètode (només en varia la pàgina on apareixen -sempre dues pàgines més enllà en la segona edició, respecte la primera-), però com que només s'ha trobat un exemplar de la segona edició en els arxius i biblioteques consultats, suposem que pot haver estat l'edició que origina la còpia d'aquestes peces.

compositors, apareixen en les taules dels respectius compositors. I les que són anònimes, a la taula dels anònims.

Aquests dos no s'han trobat copiats en cap altre arxiu ni tampoc sembla que s'hagi conservat enlloc un altre exemplar del mètode de clarinet de Vanderhagen.

Taula 85. Concordances de les peces de Vanderhagen

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN
183 (1)		M 3131, p. 122-123																		
191 (1)		M 3131, p. 109																		
192 (1)		M 3131, p. 106-107																		
193 (1)		M 3131, p. 100-101																		

La sonata de **Vento** no s'ha trobat en cap altra arxiu, i sembla estrany, ja que sí que s'han pogut localitzar diversos manuscrits amb sonates d'aquest compositor, que a vegades apareix identificat com a Venti. Queda la incògnita de saber si en un dels manuscrits de Montserrat (M 191) on n'hi ha, s'hi hauria trobat alguna correspondències. Malauradament, a dia d'avui aquest manuscrit es troba desaparegut.

Taula 86. Concordances de les peces de Vento

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN
161 (9)																				

En el cas de *La batalla de Marengo* de **Viguerie**, la única peça d'aquest compositor que hi ha al manuscrit, sembla que totes les còpies haurien sortit del mateix entorn. Aquesta batalla musical només es troba en dos arxius, que en realitat vénen a ser un de sol, si tenim en compte que el manuscrit de l'arxiu d'Olesa de Montserrat, fou copiat per un escolà de Montserrat. Si comparem totes les còpies, sembla que hi ha “dues versions” pel que fa als arranjaments i les acotacions al manuscrit. La còpia del manuscrit de Vic, sembla més coincident amb la còpia E-MO 566/43-51, copiada el 1806. La resta de manuscrits semblen seguir una mateixa línia de còpia, però diferent d'aquestes dues.

Taula 87. Concordances de les peces de Viguerie

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN
20 (5)										479/58-61 566/43-51 1469/67-71 1469/80	Fons Monné [f. 78r-81r]									

La peça de **Viola** que hi ha al manuscrit de Vic és la única còpia que se'n conserva. Això ja quedava palès en els estudis fets per Maria Lluïsa Cortada (1998: 237), però en la recent recerca per arxius i biblioteques de Catalunya feta per aquesta tesi, no ha estat possible trobar-ne cap altra.

Taula 88. Concordances de les peces de Viola

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN
42 (1)																				

La peça copiada a partir del mètode de Vanderhagen però que correspon a un tema molt conegut del violinista **Viotti**. Només s'ha trobat en aquest imprès.

Taula 89. Concordances de les peces de Viotti

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN
184 (1)		M 3131, p. 120-121																		

Similar a la peça de Viotti, aquesta aplaudida obertura de **Vogel** arranjada per Vanderhagen com a duo per al seu mètode de clarinet tampoc s'ha trobat copiada en cap altre manuscrit ni imprès.

Taula 90. Concordances de les peces de Vogel

Peça	Bac	Bbc	Boc	Bp	Bu	CER	ESborras	MANc	MANs	MO	AHMOM	OLc	PG	REU	RI	SJ	SU	TAR	VIP	VN
194 (1)		M 3131, p. 103																		

3.4.4 Les peces “inèdites” del manuscrit

Aquí hem de distingir les peces que es podrien considerar pròpiament inèdites, corresponents a compositors catalans i que per tant és factible afirmar que només se'n coneix la còpia del manuscrit de Vic, de les que serien inèdites a Catalunya, corresponents a compositors no autòctons i que, per tant, és sabut que n'hi ha còpies en d'altres fons europeus. Igualment, hem de tenir en compte els anònims inèdits.

La taula següent mostra, per compositors, quines peces apareixen només al manuscrit de Vic, i el número d'aquestes peces per compositor respecte el total de peces que hi té.

Taula 91. Peces inèdites del manuscrit

Compositor	Peces	Total
Anònims	33, 143, 144, 150, 158, 166	6/16
Baguer	7	1/25
Casanovas	62, 63, 69	3/4
Ferrer	18, 19, 70	3/14
Mitjans	26	1/1
Rodríguez		0/1
Stain	169	1/1
Viola	42	1/1
Boccherini	148, 149, 160	3/3
Boieldieu		0/1
Cimarosa		0/2
Davaux	170, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180	9/11
Fodor	55, 56	2/3
Haydn	159	1/9
Méhul		0/1
Pleyel	50, 51, 59, 60, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 156, 157	30/97
Pucitta		0/1
Vanderhagen		0/4
Vento	161	1/1
Viguerie		0/1
Vioti		0/1
Vogel		0/1
	TOTAL	63/200

Observem, doncs, que hi ha quasi un terç (31,5%) del manuscrit que és inèdit. Analitzant cada bloc, podem dir que el terç aproximat d'anònims inèdits en dificulten encara més la recerca de l'autor. Però la lectura que podem fer de la desena de peces de compositors catalans inèdites és més positiva: hem d'agrair a la supervivència d'aquest manuscrit el fet que ens hagi deixat el testimoni d'aquestes obres, que amplien el catàleg dels respectius compositors. En el cas de Baguer, no deixa de ser curiós, donada la difusió de les seves obres, que encara se'n puguin trobar d'inèdites. El cas de Viola, ja era conegut en el moment que Cortada (1996) en va fer el seu estudi, i la investigació duta a terme en la present tesi no ha pogut aportar cap altra còpia del rondó de Viola. Els casos de Mitjans i Stain són especialment valuosos pel fet de tractar-se de compositors amb molt poques obres conservades. I el de Ferrer no deixa d'aportar noves obres a un catàleg que, de ser estudiat a fons, ha d'aportar un bon nombre de composicions per a tecla que actualment es troben disseminades en diferents fons musicals.

En el cas dels compositors europeus, el fet que contingui determinades peces que, tot i conegudes, només s'han trobat en aquest manuscrit (si ens acotem al territori català), dóna un valor especial també a aquesta col·lecció de peces per a tecla. La totalitat de la presència de Boccherini o Vento i pràcticament tota la de Davaux i Fodor en són un exemple. I en el cas dels dos compositors europeus més presents en els fons musicals catalans, Haydn i Pleyel, no deixa de ser significatiu que encara apareguin obres que només es troben en un sol manuscrit. La peça de Haydn és una sonata per a piano, repertori menys habitual de trobar d'aquest compositor, del qual pràcticament sempre es localitzen obres orquestrals, encara que siguin en arranjaments per a tecla. I en el cas de Pleyel, tota una col·lecció de quartets (BenP 313-318), un trio i alguns moviments de dos quartets més apareixen només en aquest manuscrit, de manera que es pot pensar que el copista va tenir accés potser a impresos que no van arribar a circular massa.

En tot cas, totes aquestes peces són una mostra més de l'excepcionalitat d'aquest manuscrit pel que fa a l'ampli ventall de repertori que s'hi troba copiat i que dóna testimoni del que es devia escoltar en un determinat cercle d'amants de la música.

4 CONCLUSIONS

4.1 Conclusions de l'estudi codicològic

Ens trobem amb un manuscrit que, a pesar de la seva localització actual a Vic, no s'ha pogut demostrar que el seu ús hi estigui relacionat, ni quin hauria estat el seu periple fins a arribar-hi. Sí que és factible pensar que és un manuscrit català, tant pel contingut significatiu de compositors catalans, l'origen català dels papers que s'han pogut identificar i el fet que, malgrat que la llengua principal és el castellà, en un lloc la mà 2 fa servir el català.

Segons indica el mateix manuscrit, seria el primer volum d'una recopilació més gran de música que no s'ha localitzat. És la primera vegada que és estudiat, tot i que era conegut i havia estat citat per altres musicòlegs catalans.

Tal com indica el copista principal, fou acabat de copiar el 17 de març de 1813, en plena ocupació francesa. I cap de les recerques fetes per conèixer qui era el copista, el servita Jaume Parella, han donat resultat. Pel contingut musical del manuscrit, podria ser la recopilació d'un músic de tecla que freqüentés acadèmies musicals i podria ser que hagués tingut un periple itinerant, ja que no s'ha pogut constatar que ocupés cap càrrec d'organista o mestre de capella ni tampoc s'ha pogut trobar música seva, ni en el mateix manuscrit ni en cap dels fons de biblioteques i arxius musicals catalans consultats. En aquesta hipotètica itinerància hi podria tenir alguna cosa a veure la ciutat de Banyoles, per haver tingut un monestir servita en aquell moment, per l'origen d'un dels papers més usats en el manuscrit (cal pensar que la guerra hauria minvat molt la capacitat comercial i per tant, que el paper fos usat en un lloc allunyat del centre de fabricació), i també per la proximitat geogràfica amb Olot i Besalú, dues poblacions on hi ha el cognom Parella documentat i, almenys en el cas d'Olot, relacionat amb una dinastia musical. A tot això, s'hi podria afegir el fet que el manuscrit té música de Manuel Casanovas, nom que coincideix amb el que en aquells moments era organista de l'església de St. Pere de Banyoles, i que potser això explicaria la còpia de peces seves en el manuscrit.

També es pot afirmar que la còpia de la música fou feta amb relativa rapidesa i sense un ordre de recopilació concret. Ho mostra l'ordre i la disposició amb què s'han copiat les peces, tant si es tenen en compte les tipologies com els compositors, i el fet que hi ha moltes correccions al llarg de tot el manuscrit. L'estudi de l'escriptura musical també ha demostrat una certa descura o rapidesa a l'hora de copiar la música. També el fet d'haver trobat la mateixa tipologia d'escriptura a tota la part musical, així com la utilització de 3 papers, mesclats però ordenats en

fascicles regulars, a tot el manuscrit. Tot i que no s'han pogut identificar les marques d'aigua dels fulls de guarda, el fet que almenys en un hi hagi mostra d'escriptura textual del copista principal (mà 1), fa pensar que fou enquadrnat per aquest. No obstant, la decoració tan característica d'aquest manuscrit amb gravats retallats i enganxats, de diversa temàtica i cronologia fan pensar en una intervenció posterior, segurament feta al voltant de la data de 1850, que el mateix manuscrit indica com a data de donació, per part de l'organista (de moment hem de suposar que Jaume Parella), a Narcís Teixidor (tenint en compte que aquest tipus de material era normal que passés a mans d'una persona del mateix ofici, hem de pensar que també seria organista).

Després d'una anàlisi exhaustiva de la grafia textual i musical, s'han pogut determinar 3 mans que intervenen en la part musical (essent només una la que fa la part principal del manuscrit i queda demostrat que les altres dues només es troben en fulls solts incorporats al manuscrit) i 8 tipus d'escriptura textual (on s'inclouen també les 3 mans anteriors). L'estudi, en alguns casos, només pot determinar intervencions diferents, però no sempre es pot afirmar que siguin mans diferents, ja que no sempre hi ha prou mostres per a garantir-ho. En tot cas, l'estudi conjunt de les grafies musical i textual avala les diferències entre les anomenades mans 1, 3 i 4. La resta de mans, només amb intervenció de text. Tots els indicis apunten que, fora de la mà 1 i principal, la resta d'intervencions serien fetes a partir de la data de donació del manuscrit, o sigui a partir de 1850.

Tant pel que fa a l'extensió com per la decoració d'aquest manuscrit, ens trobem amb un document excepcional, sense cap altre referent que s'hi pugui comparar entre tots els fons musicals conservats a Catalunya. I, tot i que no s'ha pogut fer un estudi exhaustiu del mateix tipus de manuscrit fora de Catalunya, per excedir els límits d'aquesta tesi, no se n'ha pogut localitzar cap altre que se li pugui comparar en aquests paràmetres.

4.2 Conclusions de la catalogació

Pel que fa als compositors, l'estudi realitzat ha permès reduir significativament el número inicial de 40 de peces anònimes. S'han identificat 24 autories i s'han pogut realitzar hipòtesis per a identificar la resta d'anònims restants. Aquest fet ha suposat ampliar el ventall de compositors que presentava el manuscrit inicialment, arribant a un total de 22 compositors diferents. També

s'han descobert 7 falses atribucions i s'han pogut verificar, en diferents graus segons el compositor, la resta de 153 autories. En els casos de Josep Ferrer o Pucitta, esperem que investigacions futures puguin aportar alguna dada més que completi la informació que s'inclou en aquesta tesi.

La comparació amb d'altres manuscrits col·lectius de música de tecla localitzats a Catalunya, i fins i tot fora del territori català, evidencia l'excepcionalitat d'agrupar música de tants compositors diferents. Dels 22 compositors que hi ha al manuscrit, destaca el fet que la majoria només hi són presents amb una sola peça i que una minoria de 4 compositors representen les tres quartes parts de tot el manuscrit. Per tant, hi ha una presència desigual d'aquests compositors pel que fa al número de peces que hi té cadascun i destaquen, per la seva quantitat, C. Baguer i I. Pleyel.

Es constata que el manuscrit està format per dos grans grups de compositors: catalans, o actius a Catalunya, i europeus. D'aquests compositors europeus, destaca per la seva quantitat, la presència de compositors francesos o musicalment actius a França. Dels compositors catalans, la majoria són actius a la zona de Barcelona. Però l'excepció de Manuel Casanovas, organista de Sant Esteve de Banyoles, fa possible pensar en un contacte entre aquest compositor i el copista en aquesta ciutat, on també hi havia monestir servit. Aquesta dada, juntament amb les conclusions de l'estudi codicològic, permeten situar el manuscrit en aquesta zona en algun moment de la còpia. Alhora, aquests dos grans grups de compositors tindrien la seva equivalència en els dos grans grups de tipologia de peces en què es divideix el manuscrit: peces originals per a tecla, bàsicament pertanyents al grup de compositors catalans, i peces arranjades per a tecla, majoritàriament de compositors europeus.

Pel que fa a la vinculació amb el moment històric, hi ha diversos elements que fan pensar en la possible condició d'afrancesat del copista o dels cercles en què es movia: a part de la presència significativa de compositors francesos o musicalment actius a França, és rellevant la inclusió en el manuscrit la peça de Viguerie, la batalla d'una coneguda victòria napoleònica, destacada pel gravat que l'acompanya i altres elements recollits en l'estudi codicològic; la presència de dues obertures d'òperes de Cimarosa, conegut per les seves idees revolucionaries; i la còpia de peces del mètode de clarinet de Vanderhagen, un possible contacte amb músics de les tropes franceses. Aquest manuscrit és un testimoni de l'arribada de repertori francès i alhora

se'n converteix en difusor, en tant que se n'ha deduït la seva funcionalitat en les acadèmies musicals.

Pel que fa al repertori, es pot veure una pervivència del repertori de fins a 50 anys en els casos del repertori més primerenc, si es té en compte la data de còpia del manuscrit (1813), però de quasi un segle si es té en compte que el manuscrit presumiblement continua usant-se quan passa a mans de nous propietaris el 1850. El manuscrit inclou la música de dues generacions de compositors, que van des de J. Haydn (1732-1809) fins a V. Pucitta (1778-1861) i, tot i que la meitat dels compositors del manuscrit continuen vius en el moment en què es copia, no hi ha cap peça estrictament contemporània a 1813, almenys entre les peces que s'han pogut datar. La data de composició de les diferents peces oscil·la entre 1766 i 1802, una diferència de quasi 40 anys, i queda palès que la major part d'aquest repertori està escrit al segle XVIII. Només 4 de les 200 peces s'han pogut datar al segle XIX. Per tant, tot i que no es pot dir que el manuscrit inclogui música d'èpoques anteriors sí que és testimoni d'aquest inici de segle XIX encara lligat estilísticament al segle passat, i posa de manifest que cal relativitzar la idea que en aquestes èpoques la música en ús és una música de consum immediat que ràpidament cau en desús. Almenys, si ens referim a música civil. Aquest repertori inclou música original per a tecla (un 15% del total i bàsicament format per sonates o moviments de sonata) i música arranjada per a tecla, especialment música de cambra (un 62% del total, bàsicament formada per quartets de corda), però també orquestral (un 23 %, sobretot formada per simfonies i obertures d'òperes).

També sembla que es pot afirmar que hi ha una tipologia de peça, com les variacions de temes coneguts (en el cas que ens ocupa, *El mambrià*), o els versos d'orgue fets amb variacions sobre temes litúrgics (en el manuscrit, les variacions sobre *Sacris solemnis* i el *Pange lingua*) de la qual no en circulen còpies, tot i trobar-se, com a tipologia de peça, en d'altres arxius. Sembla que seria un tipus de peça que no es copia, sinó que sempre és el propi intèrpret (generalment organista) qui en compona les variacions i l'inclou en el propi recull.

També es constata que en aquest manuscrit hi ha un percentatge considerable de peces inèdites a Catalunya (63 peces, pràcticament un terç del total), de manera que s'amplia considerablement el repertori per a tecla conegut i s'aporten noves dades per a un estudi més acurat per abordar la música de tecla a Catalunya en els anys que van de finals del segle XVIII a principis del segle XIX.

Pel que fa a la recerca de concordances en arxius i biblioteques musicals de Catalunya, cal dir que ha permès trobar-ne per tota la geografia catalana i observar la quantitat de repertori per a tecla que es conserva però que resta per estudiar, de manera que es fa molt difícil tenir-ne una visió de conjunt real. Destaca el fet que, dels 35 arxius amb presència dels compositors del manuscrit, s'ha pogut trobar correspondències en 20, algunes de les quals han ajudat a identificar anònims i datar peces. D'aquests arxius, destaquen el de Cervera, significatiu per ser un dels arxius més importants en conservació de repertori de cambra, el repertori més abundant del manuscrit, i els de Montserrat i la Biblioteca de Catalunya. D'aquests dos últims fons, cal tenir en compte, a l'hora de les interpretacions pertinents, que han estat aplegats en una data posterior a la data de còpia del manuscrit i que provenen de la còpia i compra del que es recorda que hi havia a l'arxiu, en el cas de Montserrat, i de fons molt diversos, generalment eclesiàstics, en el cas de la Biblioteca de Catalunya.

També s'ha pogut observar com en les diferents còpies conservades d'una mateixa peça, no sempre hi ha una concordança total, especialment en les que són arranaments per a tecla, on possiblement hi ha una intervenció personal del copista o circula més d'una versió que acaba portant a més d'una línia de transmissió. Es confirma que els dos compositors amb més presència en el manuscrit, Bager i Pleyel, també ho són en la seva presència en arxius musicals catalans.

Pel que fa a la interpretació, es corrobora la idea de l'ambivalència real entre el pianoforte, l'orgue i el clave com a instruments destinataris d'aquestes peces, tant per la pràctica de l'època, com pel tipus de repertori, per qui l'interpreta, pels instruments a què tenen accés els qui les componen i els que hi haurà en els espais habituals destinats a fer sentir aquesta música.

Alhora, la recerca de correspondències també ha aportat dades que sostenen que alguns dels moviments de sonata que es presenten solts, en realitat estarien pensats per a ser tocats en díptic.

Finalment, es dedueix que el repertori copiat en el manuscrit és testimoni del repertori interpretat en concerts privats, les anomenades acadèmies musicals, i que es compon bàsicament de sonates o moviments de sonata en el que seria música original per a tecla,

quartets de corda en el que seria la música de cambra, obertures d'òpera, majoritàriament d'obres representades a Barcelona, i minuets en el que serien arranjaments orquestrals.

4.3 Conclusions generals

Després de l'estudi realitzat, es pot afirmar que ens trobem davant d'un manuscrit d'una gran rellevància, tant pel que fa al manuscrit com a objecte històric, com pel que fa al seu contingut. El seu estat de conservació, la seva gran extensió i la decoració en gravats que l'acompanya per una banda i l'excepcional agrupament de 200 peces de 22 compositors diferents, amb una especial rellevància de la música de cambra arranjada per a tecla, i la pervivència de repertori fins ara inèdit a Catalunya sumat al testimoni que representa, en tot el conjunt de peces, d'una pràctica instrumental concreta en plena Guerra del Francès per una altra banda, el converteixen possiblement en el manuscrit de música de tecla de finals del segle XVIII i principis del segle XIX més important conservat a Catalunya.

Aquesta importància no podria deixar de créixer si en un futur s'arribés a localitzar el segon volum que presumiblement acompanyaria aquest manuscrit, la identitat del copista Jaume Parella i la identificació de les peces que encara resten anònimes.

BIBLIOGRAFIA

- ABELLAN, Joan Anton (2011). "Els tres convents dels pares servites a Banyoles". *Revista de Banyoles*, núm. 930-931, abril-maig.
- ALCALÀ, Cèsar (1998). "El Palacio de la Condesa y su capilla musical". *Revista de Musicología*, vol. 21, núm. 1, pàg. 197-214.
- ALIER, Roger (1990). *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Societat Catalana de Musicologia.
- ALSÍUS i TORRENT, Pere (1872). *Ensaig històric sobre la vila de Banyolas*. Barcelona: Estampa de L. Obradors y P. Sulé.
- AMADES, Joan (1971). *El paper de Bardes*. Barcelona: Gràfica catalana.
- AMAT i de CORTADA, Rafael d' [Baró de Maldà] (Ramon Boixareu ed.) (1987-2003). *Calaix de sastre*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes.
- ANGLÈS, Higiní (1920). *Catàleg dels manuscrits musicals de la col·lecció Pedrell*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- ANGLÈS, Higiní; SUBIRÀ, José (1951). *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Barcelona: Instituto Español de Musicología. CSIC.
- ARIET, Joan: *Obras para fortepiano. La Batalla d'Austerlitz*, [música impresa]. Scala Aretina, 2002.
- ARNOLD, Denis; PARKER, Roger [en línia]. "Cimarosa, Domenico." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. [consultat el 5 de juny de 2017]. Disponible a <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1414>>.
- ASENJO MARTÍNEZ, José Luis; HIDALGO BRIQUIS, M^a del Carmen (1997). *El Papel: 2000 años de historia. Exposición Itinerante de la Asociación Hispánica de Historiadores del Papel*.
- AVIÑOÀ, Xosé (dir.) (1999). *Història de la música Catalana, Valenciana i Balear*, vol. II. Barcelona: Edicions 62.
- AVIÑOÀ, Xosé (dir.) (2000). *Història de la música Catalana, Valenciana i Balear*, vol. III. Barcelona: Edicions 62.
- BALLÚS i CALÒLIVA, Glòria (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* [tesi doctoral]. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- BALMACEDA, José Carlos (2004). "La contribución genovesa al desarrollo de la manufactura papelera española". *Paper as a médium of cultural heritage. Archaeology and conservation 26th Congress-International Association of Paper Historians (Roma-Verona, 30 agost-6 setembre, 2002)*. Roma: Instituto centrale per la patologia del libro.
- BALTHAZAR, Scott L. [en línia]. "Mayr, Simon." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [consulta el 5 de juny de 2017]. Disponible a <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18181>>.
- BARTLET, M. Elizabeth C. (s.d.). "Méhul, Etienne-Nicolas" [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press [consulta el 27 d'abril de 2017]. Disponible a: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18270>>.
- BARRAQUER y ROVIRALTA, Cayetano (1906). *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, vol.1. Barcelona: Imprenta de Francisco J. Altés y Alabart.
- BARRAQUER y ROVIRALTA, Cayetano (1915-1918). *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX*. Barcelona: Imprenta de Francisco J. Altés y Alabart.

BASHFORD, Christina (s.d.) [en línia]. "Chamber music." *Grove Music Online. Oxford Music Online* [en línia]. Oxford University Press [consulta: 23 d'abril de 2017]. Disponible a: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05379>>.

BENGSTON, Ingmar; DANIELSON, Ruben (s. d.) (trad. Magnus Wijkman, 1955). *Handstilar och Notpikturer i Kingl. Musikaliska Akademiens Roman-Samling (Handwriting and Musical Calligraphy in the J. H. Roman-Collection of the Swedish Royal Academy of Music)*. Uppsala: Studia musicologica upsaliensia.

BENTON, Rita (1977). *Ignace Pleyel: A Thematic Catalogue of his compositions*. New York: Pendragon Press.

BENTON, Rita. "Pleyel (i)" [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press [consulta el 10 d'abril de 2017]. Disponible a: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21940pg1>>.

BERNARDÓ, Màrius; MARÍN, Miguel Ángel (2012) (Lolo, Begoña; Gosálvez, José Carlos ed.). "Hacia una bibliografía descriptiva de la música impresa en España durante la segunda mitad del siglo XVIII". *Imprenta y edición musical en España (SS. XVIII-XX)*, pàg. 201-226. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid: Ministerio de Economía y Competitividad.

BLAZICH, Joan Michelle (2005). *Amand Vanderbagen's Méthode nouvelle et raisonnée pour la clarinette (1785) and Nouvelle méthode de clarinette (1796): Complete Translations and Analyses of the First Classical Clarinet Treatises* [tesi doctoral]. University of Cincinnati.

BLAZICH, Joan Michelle (2009). *An English translation and commentary on Amand Vanderbagen's Méthode nouvelle et raisonnée pour la clarinette (1785) and Nouvelle méthode de clarinette (1799): a study in eighteenth-century French clarinet music*. Lewiston (N. Y.), The Edwin Mellen Press.

BOER, Bertil van (2012). *Historical Dictionary of Music of the Classical Period*. Lahham-Toronto-Plymouth, The Scarecrow Press.

BOFARULL i SANS, Francesc (1900). *Índice alfabético de los fabricantes de papel de Cataluña de 1700 a 1830*. Barcelona: Oliva Topográfico.

BOFARULL i SANS, Francesc (1901). "La heráldica en la filigrana de paper". *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. 7.

BOFARULL i SANS, Francesc (1910). *Los animales en las marcas del papel*. Vilanova i la Geltrú: Oliva Impresor: S. En C.

BONASTRE, Francesc (ed.) (1991). *B. Bertran. Simfonia en mi bemol major. 1798*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.

BONASTRE, Francesc (2008-2009). *Fons de l'Església Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*. Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya vol. 2. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació; Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

BONASTRE, Francesc; CORTÈS, Francesc (coord.) (2009). *Història Crítica de la Música Catalana*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions.

BONASTRE, Francesc; GREGORI, Josep Maria; CANELA, Montserrat (2015). *Fons de la Catedral de Tarragona*. Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya vol. 8. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació; Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

BONASTRE, Francesc; MILLET, M. Dolors (2015). *Catàleg del fons Ricart i Matas. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. I. Programes de concerts públics a Barcelona. 1797-1900*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

BOYD, Malcom; CARRERAS, José (eds.) (2000). *La música en España en el siglo XVIII*. Cambridge: Cambridge University Press.

- BRAGULAT, Josep Maria (2010). *El gravat a Girona. Les terres gironines en 300 imatges antigues (1610-1915)*. Girona: Diputació de Girona.
- BRIQUET, C. M. (1923). *Les Filigranes: dictionnaire historique des marques du papier: dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, vol. II. Leipzig: Karl W. Hiersemann.
- BROOK, Barry S. (1997). *Thematic Catalogues in Music*. Stuyvesant (NY): Pendragon Press.
- BROOK, Barry S. et al. (s.d.). "Davau, Jean-Baptiste." *Grove Music Online. Oxford Music Online* [en línia]. Oxford University Press [consulta: 23 d'abril de 2017]. Disponible a: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07260>>.
- BRUNET i TALLADA, Antonio (1867). *Curso de farmacia químico-orgánica: con mejoras introducidas en las mismas*. Santiago de Compostela: Establecimiento topográfico de José M. Paredes.
- BURGOS BORDONAU, Esther (2004). *Historia de la enseñanza musical para ciegos en España: 1830-1938*. Madrid: Once.
- BURILLO i TOLEDANO, Lluís (1997). "L'organització musical de la Seu de Vic a finals del segle XVII: una primera aproximació". *Ausa*, XVII, núm. 38, pàg. 385-400.
- CABANES, Francisco Xavier de (1809) [2a ed. 1815]. *Historia de las operaciones del ejército de Catalunya en la guerra de la usurpación, campaña primera*. Barcelona: Imprenta de Brusi.
- CALLE GONZÁLEZ, Benjamín (1984). *Catálogo de música y documentos musicales del archivo de la catedral de Lérida*. Lleida: Dilagro ediciones.
- CALONGE, Fernando; ESCRIBANO, Carlos; GONZÁLEZ, Diego (MORALES, Luisa ed.) (2003). "Música de tecla en unos manuscritos sevillanos del siglo XVIII". *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830*, pàg. 217-227. Almería: Instituto de Estudios Almerienses. Diputación de Almería.
- CAMPDERÁ COMÍN, Francisco (1837). *Descripciones de algunos instrumentos para enseñar a los ciegos las primeras letras y la escritura en notas de música por D. Jaime Isern, ciego de nacimiento*. Barcelona: Impremta de D. Francisco Oliva.
- CALLE GONZÁLEZ, Benjamín (1984). *Catálogo de música y documentos musicales del Archivo Catedral de Lérida*. Lleida: Dilagro Ediciones.
- CANELLA SECÁDES, Fermín (1903-1904). *Historia de la Universidad de Oviedo y noticia s de los establecimientos de enseñanza de su distrito (Asturias y León)*. Oviedo: Imp. De Flórez, Gusano y C^a [Universidad de Oviedo, 1995].
- CANTOS CASENAVE et al. (ed.) (2006). *La guerra de la pluma: estudios sobre la prensa de Cádiz en el tiempo de las cortes (1810-1814)*. Vol. I: *Imprentas, literatura y periodismo*. Universidad de Cádiz.
- CARRERAS, Josep Rafel (1925). "De Sant Pere de les Puel·les. Dues notes musicals setcentistes". *Revista musical catalana*, vol. 22, pàg. 6.
- CASARES RODICIO, Emilio et al. (drs.) (2002). *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*. Madrid: Fundación Autor. Sociedad General de Autores y Editores
- CASTRO, Joan Carles (2006). *L'orgue de l'església parroquial de Sant Genís de Taradell*. Barcelona: GBG Editora.
- CASTRO, Joan Carles (2009). *L'orgue històric de l'Església de la Mare de Déu dels Dolors de Vic*. Barcelona: GBG Editora.
- CEBOLLA ROYO, Alberto (2009). "Inventarios musicales de la catedral de Albarracín (ss. XIV-XX)". *Nassarre*, 25, pàg. 137-176.
- CERVERA i BERTA, Josep Maria (1987). *La música i els eclesiàstics músics del Bisbat de Girona en els segles XIX i XX*. Seminari Diocesà de Girona.
- CHIANTORE, Luca (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Música.

- CIVIL i CASTELLVÍ, Francesc (1968). “La capilla de música de la Catedral de Gerona (siglo XVIII)”. *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, vol. 19, pàg. 131-188.
- CIVIL i CASTELLVÍ, Francesc (1970) [2a ed.1994]. *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*. Girona: Caja de Pensiones para la vejez y de ahorros de Cataluña y Baleares.
- CLARA i RESPLANDIS, Josep (1982). “Contribució a l'estudi de la Girona obrera (1841-1876)”. *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 26, pàg. 215-241.
- CLIMENT BARBER, José (1999). “Ferrer Monfort, José” a CASARES RODICIO, Emilio et al. (drs.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5. Madrid: SGAE.
- CODINA, Daniel (1992). “La sonata 40 del P. Antoni Soler, segons l'edició de S. Rubio. Revisió crítica de les seves fonts manuscrites”. *Anuario Musical*, núm. 46, pàg. 195-204.
- CODINA, Daniel (1992). *Mestres de l'Escolania de Montserrat. Vol. XV. Música instrumental III*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CONSTANS, Lluís G. (1981). *Banyoles*. Banyoles: Ajuntament de Banyoles.
- CONSTANS, Lluís G. et al. (1985). *Diplomatari de Banyoles: de l'any 1700 al 1939*. Banyoles: Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles. Secció d'Estudis Medievals.
- CORNET i MAS, Cayetano (1858). *Tres días en Montserrat. Guía histórico-descriptiva de todo cuanto contiene y encierra esta montaña*. Barcelona: Librería del Plus Ultra.
- CORTADA, Maria Lluïsa (1996). *Anselm Viola, l'obra per a instruments de teclat (1738-1798): compositor, pedagog i monjo de Montserrat*. Tesi doctoral [microforma]. Universitat Autònoma de Barcelona.
- CORTADA, Maria Lluïsa (1998). *Anselm Viola: compositor, pedagog i monjo de Montserrat (1738-1798)*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CORTADA, Maria Lluïsa (1998). *Anselm Viola: 1738-1798: II centenari de la mort*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.
- CORTADA, Maria Lluïsa (1998). “L'obra per a teclat d'Anselm viola (1738-1798), *Recerca Musicològica*, XIII, pàg. 147-163.
- CORTÈS, Francesc (2002). “Perfil social de l'organista a Catalunya (s. XIX)”, *Anuari de l'orgue*, I. Barcelona: Associació Catalana de l'Orgue.
- CORTÈS, Francesc (2011). *Història de la música a Catalunya*. Barcelona: Editorial Base (col·lecció Base Històrica).
- CORTÈS, Francesc; ESTEVE, Josep-Joaquim (2012). *Músicas en tiempos de guerra. Cancionero (1503-1939)*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- CORTS i BLAY, Ramon; Galtés i Pujol, Joan; Manent i Segimon, Albert (drs.) (1988-2001). *Diccionari d'història eclesiàstica de Catalunya*. Barcelona: Claret. Generalitat de Catalunya.
- COSTA i OLLER, Francesc (1991). “La capella de música de Santa Maria de Mataró”. *Mataró escrit*, núm. 57.
- COURCHÉ-SAVARIT, Patricia (2000). *Jean-Baptiste Davaux (1742-1822), les Six quatuors à cordes opus 6 (1773): genèse et diffusion d'une oeuvre : essai d'édition critique*. [Trellat de Màster] Universitat de Rouen.
- CREIXELL, Rosa i SALA, Teresa-M. (2005). “Retrat de família: els secrets dels Gònima”. *Barcelona Quaderns d'Història*, 12, pàg. 179-193.
- CUERVO CALVO, Laura (2013). “Repertori musical en nueve cuadernos manuscritos para piano conservados en la Biblioteca Nacional de España (1800-1810)”. *Revista de musicología*, vol. 36, pàg. 225-256.

DADELSEN, Georg von (1958). *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*. [ed. Walter Gerstenberg]. Tübinger Bach-Studien, vol. 4/5. Trossingen: Hohner-Verlag.

DÍAZ DE MIRANDA, María Dolores; GUERRERO MONTERO, Ana María (2003). “Propuesta de estudio y reproducción de filigranas”. *Actas del V Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. Sarrià de Ter (Girona).

DÍAZ DE MIRANDA, María Dolores; GUERRERO MONTERO, Ana María (2004). “El estudio de la filigrana papelera como medio de datación de las encuadernaciones”. *Boletín de la Asociación Asturiana de Bibliotecarios, Archiveros, Documentalistas y Museólogos*, 15, núm. 2, pàg. 37-43.

DÍEZ CANSECO, Vicente (1844). *Diccionario biográfico universal de mujeres célebres...* Madrid: Imprenta de José Felix Palacios.

EDGE, Dexter (2001). *Mozart's viennese copyists*. [Tesi doctoral] Faculty of the Graduate School University of Southern California.

ESCRIBANO SIERRA, Juan Bautista; HERNÁNDEZ MUÑIZ, Cayetano; SOTO DE LANUZA, José (2016). *Guerra y revolución: música española, 1788-1833*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

ESPINOSA, Alma (2003). “Música de clave de Félix Máximo López: ¿Realmente para clave?”. A MORALES, Luisa (ed.). *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830*, pàg. 177-203. Almería: Instituto de Estudios Almerienses. Diputación de Almería.

ESTER-SALA, Maria (1983). “Algunos datos biográficos de Carlos Baguer (1768-1808), organista de la catedral de Barcelona”. *Revista de Musicología*, vol. 6, núm. 1/2, pàg. 223-251.

ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1987). “Una aproximació als fons de manuscrits musicals a Catalunya”. *Anuario Musical*, 42, pàg. 229-243.

ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1988) “Arxius musicals a Catalunya (I)”. *Revista Musical Catalana*, 41, pàg. 37.

ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1988) “Arxius musicals a Catalunya (II)”. *Revista Musical Catalana*, 42, pàg. 33.

ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1988). “Arxius musicals a Catalunya (III)”. *Revista Musical Catalana*, 43, pàg. 34.

ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1988). “Arxius musicals a Catalunya (IV)”. *Revista Musical Catalana*, 44, pàg. 38.

ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1988). “Arxius musicals a Catalunya (V)”. *Revista Musical Catalana*, 45-46, pàg. 40.

ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1988). “Arxius musicals a Catalunya (VI)”. *Revista Musical Catalana*, 47, pàg. 44.

ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1988). “Arxius musicals a Catalunya (VII)”. *Revista Musical Catalana*, 48, pàg. 42.

ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1988). “Arxius musicals a Catalunya (VIII)”. *Revista Musical Catalana*, 50, pàg. 43.

ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1989). “Arxius musicals a Catalunya (IX)”. *Revista Musical Catalana*, 51, pàg. 43.

ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1989). “Una aproximació als fons de manuscrits musicals a Catalunya (II)”. *Anuario Musical*, 44, pàg. 155-166.

ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1990). “Arxius musicals a Catalunya (XI)”. *Revista Musical Catalana*, 53, pàg. 41.

- ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1989). “Arxius musicals a Catalunya (XIII)”. *Revista Musical Catalana*, 56, pàg. 40.
- ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1989). “Arxius musicals a Catalunya (XIV)”. *Revista Musical Catalana*, 57-58, pàg. 42.
- ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1989). “Arxius musicals a Catalunya (XV)”. *Revista Musical Catalana*, 59, pàg. 43.
- ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1989). “Arxius musicals a Catalunya (XVII)”. *Revista Musical Catalana*, 61, pàg. 42.
- ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1989). “Arxius musicals a Catalunya (XVIII)”. *Revista Musical Catalana*, 62, pàg. 41.
- ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1990). “Arxius musicals a Catalunya (XX)”. *Revista Musical Catalana*, 64, pàg. 42.
- ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1990). “Arxius musicals a Catalunya (XIX)”. *Revista Musical Catalana*, 63, pàg. 43.
- ESTER-SALA, Maria i VILAR i TORRENS, Josep Maria (1990). “Arxius musicals a Catalunya (XXI)”. *Revista Musical Catalana*, 65, pàg. 42.
- ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1990). “Arxius musicals a Catalunya (XXIII)”. *Revista Musical Catalana*, 67, pàg. 40.
- ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1990). “Arxius musicals a Catalunya (XXVI)”. *Revista Musical Catalana*, 72, pàg. 44.
- ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1990). “Arxius musicals a Catalunya (XXVII)”. *Revista Musical Catalana*, 74, pàg. 52.
- ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1989). “Una aproximació als fons de manuscrits musicals a Catalunya (III)”. *Anuario Musical*, 46, pàg. 295-320.
- ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1991). “Arxius musicals a Catalunya (XXXI)”. *Revista Musical Catalana*, 81-82, pàg. 52.
- ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1991). “Arxius musicals a Catalunya (XXXII)”. *Revista Musical Catalana*, 87, pàg. 54.
- ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1992a). “Els fons musicals a Catalunya: un patrimoni a revalorar”. *Lligall*, núm. 5, pàg. 123-146.
- ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1992b). “La presencia de Rossini en la vida cotidiana en la Catalunya del ochocientos”. *Nassarre*, VIII, núm. 2, pàg. 69-82.
- ESTER-SALA, Maria; VILAR i TORRENS, Josep Maria (1999-2002). “Carlos Baguer”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana* [dir. i coord. Emilio Casares Rodicio]. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Exposición pública de productos de la Industria Española verificada en obsequio de S. S. M. M. Y A. durante su permanencia en esta capital*, Barcelona: Imprempta de J. Tauló, 1844.
- ESTEVE, Josep-Joaquim (2008). *La música al teatre de Palma (1800-1817). L'efecte d'ela reforma il·lustrada*. Palma de Mallorca: Edicions Documenta Balear.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (2000). “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”. *Anuario Musical*, núm. 55, pàg. 19-69.

FABIANO, Andrea (2004). "Six mille titres pour un instrument encore inactuel? Quelques remarques sur un répertoire de musiques pour piano-forte". *Aus origines de l'école française de pianoforte de 1768 à 1825*. [GHIDINA, Catherine i JAM, Jean-Louis (ed.). *Actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques*] Université Blaise-Pascal (Clermont-Ferrand, 8 i 9 desembre 1999). Clermont-Ferrand

FAVRE, Georges; BETZWIESER, Thomas (s.d.). "Boieldieu, Adrien." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [consulta: 10 d'abril de 2017] Disponible a:
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03422>>.

FELIU MONTFORT, Gaspar (1972). *La clerecia catalana durant el trieni liberal*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Memòries de la secció histórico-arqueològica, XXIX.

FERRER, Raymundo (1815-1821). *Barcelona cautiva, ó sea, Diario exacto de lo ocurrido en la misma ciudad mientras la oprimieron los franceses...* Barcelona: Oficina de Antonio Brusi [edició electrònica de Antonio Moliner Prada].

FONT SÁNCHEZ, Joan (2001). "El culte a la Mare de Déu dels Dolors a Girona". *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. XLII, pàg. 323-334.

FONTANA, Josep (2008). *La guerra del Francès. 1808-1814*. Barcelona: Pòrtic (Història nacional).

FORBES, Elizabeth. [en línia] "Fodor." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [consultat el 5 de juny de 2017]. Disponible a:
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43365pg1>>.

FORS i CORNET, Ramon (1841). *Tratado de farmacia operatoria, o sea, Farmacia experimental*. Barcelona: Imprenta de José Tauló.

FREIXAS VIVÓ, Josep (1980). *Músics terrassencs o vinculats a Terrassa, nascuts abans del segle XX. 112 fitxes bibliogràfiques*. Terrassa: Escola Municipal de Música de Terrassa; Arxiu Tobella; Conservatori de Terrassa.

FREIXAS VIVÓ, Josep (2011). *Musiquer terrassenc. 224 fitxes biogràfiques*. Terrassa: Ed. Àmfora; Fundació Torre del Palau (col·lecció Els llibres de Terrassa).

FULLER, David; GUSTAFSON, Bruce. [en línia] "Viguerie, Bernard." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [consulta el 5 de juny de 2017]. Disponible a:
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29359>>.

GALDON ARRUÉ, Monti (1998). "Els mestres de capella de la catedral de Girona durant la primera meitat del s. XIX". *Recerca Musicològica*, XIII, pàg. 213-222.

GALDON ARRUÉ, Monti (2003). *La música a la Catedral de Girona durant la primera meitat del segle XIX* [tesi doctoral]. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

GALLEGO, Antonio (1978). *Catálogo de los dibujos de la calcografía nacional, separata de Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid.

GALLEGO GALLEGU, Antonio (1988). *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid: Alianza Editorial.

GARCÍA, Laura (1998). *Arte, fiesta y manifestaciones efímeras: la visita a Barcelona de Carlos IV en 1802*. [tesi doctoral] Barcelona: Universitat de Barcelona.

GARCÍA-MERCADAL; GARCÍA-LOYORRI, Fernando (1995). *Los Títulos y la beráldica de los reyes de España: estudios de derecho dinástico*. Barcelona: Bosch.

GARRIGOSA i MASSANA, Joaquim (1994). *Catálogo de manuscritos e impresos musicales del Archivo Histórico Nacional y del Archivo de la Corona de Aragón*. Madrid: Dirección General de Bellas artes y Archivos; Dirección de Archivos Estatales.

GAUDRIAULT, Raymond (1995). *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris: CNRS Éditions (J. Telford).

- GAY i PUIGBERT, Joan (1993). “Una temporada d’òpera francesa a la Girona napoleònica”. *Revista de Girona*, núm. 161, pàg. 54-57.
- GÉRARD, Yves (1969). *Thematic, bibliographical and critical catalogue of the works of Luigi Boccherini*. London [etc.]: Oxford University Press.
- GERBER, Rudolf (1957). *Spanisches Hymnar um 1500 zu vier Stimmen*. Wolfenbüttel: Mösel Verlag.
- GERVASONI, Carlo (1812). *Nuova teoria di musica ricavata dall’odierna pratica ossia metodo sicuro e facile in pratica per ben apprendere la musica a cui si fanno precedere varie notizie storico-musicali*. Parma: Stamperia Blanchon.
- GÉTREAU, Florence (2009). “Les images de pianistes en France, 1780-1820”. *Le pianoforte en France 1780-1820*. Revue française d’organologie et d’iconographie musical, vol. 11. Paris: CNRS editions.
- GIAZOTTO, Remo (1956). *Giovan Battista Viotti*. Milano: Curci
- GIL ARRÁEZ, Jorge (2013). *Aria con clarinete obligado. El instrumento en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Visión Libros.
- GINEBRA, Rafel (2000). “Els arxius de l’Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic. Onze segles d’història i cent anys de concentració de fons”. *Lligall*, 16, pàg. 11-83.
- GINEBRA, Rafel; VICENTE, Carles (2003). “Projecte ABEV. Salvaguardar el patrimoni històric català”. *Lligall*, 21, pàg. 147-183.
- GÓMEZ MUNTANÉ, M. Carmen (1991). “Ser i no ser de la Biblioteca de l’Orfeó Català”. *Revista musical catalana*, núm. 83, pàg. 29-30.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente et al. (1996). *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850)*. Madrid: Arco; RISM España.
- GRABULEDA SITJÀ, Josep; REVERTER COROMINAS, M. Àngels (2010). *La vida a Sant Esteve de Banyoles fa 300 anys*. Banyoles: Arxiu Comarcal del Pla de l’Estany (catàleg de l’exposició).
- Gran enciclopèdia de la música*. Barcelona: Enclopèdia Catalana (1999).
- GRANT, R. G. (2012). *1001 batallas que cambiaron el curso de la historia*. Barcelona: Random House Mondadori.
- GRASSOT i RADRESA, MARTA (2004). “Rafael Compta i la música sacra al final del segle XVIII i al principi del segle XIX a Girona. Anàlisi d’un *Te Deum*”. *Revista Catalana de Musicologia*, II, pàg. 205-206.
- GRASSOT i RADRESA, MARTA (2009). *Fons del Museu de la Mediterrània de Torroella de Montgrí*. Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya vol. 3, Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació; Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- GRAVELL, Thomas L.; MILLER, George (1983). *A catalogue of foreign watermarks found on paper used in America: 1700-1835*. New York: London: Garland Publishing Inc.
- GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria (1981). “Mestres de Capella i Organistes de la Col·legiata de Sant Joan de les Abadesses al segle XVIII: documents per a la seva història”. *Estudi General*, I, pàg. 161-171.
- GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria (2007). *Fons de la catedral-basílica del Sant Esperit de Terrassa*. Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya vol. 1, Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació; Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria; CABOT i SAGRERA, Neus (2010). *Fons del Museu-Arxiu de Santa Maria de Mataró*. Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya vol. 4, Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació; Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria i MONELLS i LAQUÉ, Carme (2012). *Fons de l'església de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa*. Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya vol. 6, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

GRIVENSKY, Jean (1997). "Le trio avec clavier À Paris pendant la Révolution et l'Empire". *Revue de Musicologie*, 73, núm. 2, pàg. 227-248.

GRIVENSKY, Jean (1998). "Quelques reflexions sur l'édition musicale parisienne à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle". *Revue de Musicologie*, 84, núm. 2, pàg. 304-307.

GROS i PUJOL, Miquel S. (1981). "La biblioteca Episcopal de Vic, 175 anys al servei de la nostra cultura". *Ausa*, vol. 9, núm. 100, pàg. 433-436.

GROS i PUJOL, Miquel S. (2006). *La Biblioteca Episcopal de Vic: un patrimoni bibliogràfic d'onze segles*. Vic: Patronat d'Estudis Osonencs.

GUANYABENS i CALVET, Nicolau (2008). "La capella de música de santa Maria". *Felibrejada*, núm. 36. Any XIV.

GURRERA LLUCH, Montserrat (2003). "L'ensenyament de cecs i sordmuts al mataró del segle XIX (1835-1868). *Sessió d'Estudis Mataronins*, núm. 20, pàg. 137-155.

HALBRECH, Harry; VIGNAL, Marc (1987). "Joseph Haydn", a TRANCHEFORD, François-René (ed.). *La musique de piano et de clavecin*. Fayard.

HARPER, John (2001). *The forms and orders of western liturgy from the tenth to the eighteenth century*. Oxford: Clarendon Press.

HEADWOOD, EDWARD (1950). *Watermarks Mainly of the 17th and 18th Centuries*. Holland: Hilbersum.

HIDALGO, Dionisio (1862). *Diccionario general de bibliografía española*. Madrid: Imprenta de las Escuelas Pías.

HIDALGO BRINQUIS, María del Carmen (1995). "Filigranas papeleras: Primer Congreso Nacional *Historia del papel en España y sus filigranas*". *Revista de Patrimonio Histórico*, núm. 10, pàg. 12-14. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

HOBOKEN, Anthony van (1957-1978). *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, vol. I. Mainz: B. Schott's Söhne.

HOEPRICH, Eric (2008). *The Clarinet*. Yale: Yale University Press.

IGLÉSIES, Josep (1972). "La població monacal catalana el 1787 segons el cens de Floridablanca". *II Col·loqui d'història del monaquisme català* [Sant Joan de les Abadesses, 1970], vol. I, pàg. 244-262. Abadia de Poblet, (col·lecció Scriptorium Populeti, 7).

JAFFRES, Yves (2004). "Les batailles musicales et le piano-forte: les *Batailles de Jemmapes*" a GAS-GHIDINA, Catherine i JAM, Jean-Louis (ed.): *Ausx origines de l'École française de pianoforte de 1768-1825*. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal (Collection Révolutions et Romantismes).

JACOBESHAGEN, Arnold (s.d.) [en línia]. "Vogel, Johann Christoph." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press [consultat el 27 d'abril de 2017] Disponible a: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29588>>.

JOHNSON, Jennifer Elisabeth (1976). *Domenico Cimarosa (1749-1801)* [tesi doctoral]. Cardiff: University of Wales.

JOHNSON, Jennifer E.; LAZAREVICH, Gordana (s.d.). "Cimarosa, Domenico." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [consultat el 26 d'abril de 2017] Disponible a: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05785>>.

KALTENECKER, Martin (2004). *El rumor de las batallas. Ensayo sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX*. Barcelona; Buenos Aires-México: Paidós.

KIDD, Ronald R. [en línia] "Vento, Mattia." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, [consulta el 5 de juny de 2017]. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29167>.

KIRKPATRICK (1985) [1a ed. 1953]. *Domenico Scarlatti*. Madrid: Alianza Música.

LANZA, Andrea (s.d.). "Pucitta, Vincenzo." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [consultat el 27 d'abril de 2017]. Disponible a: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22515>>.

LARUE, Jan (1961). "Watermarks and Musicology". *Acta Musicologica*, 33, abril-desembre, pàg. 120-146.

LAWSON, Collin (ed.) (1995). *The Cambridge companion to clarinet*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lazarevich, Gordana (s.d.). "Trame deluse, Le." *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. Stanley Sadie. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press [consultat el 26 d'abril de 2017]. Disponible a: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O002317>>.

LESCAT, Philippe; SAINT-ARROMAN, Jean (2000). *Clarinete: méthodes et traités, dictionnaires*. Courlay, J. M. Fuzeau.

LEVY, J. M. (1971). *The Quatuor Concertant in Paris in the Latter Half of the Eighteenth Century* [tesi doctoral]. Universitat de Stanford.

LIANÑO PEDREIRA, Maria Dolores (1999). *Catálogo del archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*. A Coruña: Diputación Provincial.

Liber usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis cum cantu gregoriano.... París, Tournai, Roma, Desclée & Socii

LIPKOWITZ, Benjamin (2000). "El manuscrito de Villahermosa: una importante fuente de la música de teclado española de finales del siglo XVIII" a BOYD i CARRERAS (eds.): *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press.

LLOP, Ester G. (2006). "El dia d'avui del fons musical de l'Arxiu de la Catedral de Lleida". *Recerca Musicològica*, XVI, pàg. 241-245.

MADURELL i MARIMON, Josep Maria (1972). *El paper a les terres catalanes: contribució a la seva historia*, vol. 1. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajoana.

MARQUÈS, Josep Maria (1999). "Organistes i mestres de capella de la catedral de Girona". *Anuario Musical*, 54, pàg. 89-130.

MARTÍN MORENO, Antonio (2007). *Historia de la música española vol. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Música.

MATAS, José; SAURÍ, Manuel (1849). *Guía general de Barcelona*. Barcelona: Imprenta y Librería de D. Manuel Saurí.

MAUPASSANT, Guy de (2008). *To the Sun*. London [Duchy of Lambeth]: traducció i edició de James WILSON.

MEDEL, Ramón (1846). *El Blasón Español ó la ciencia heráldica: los escudos de armas de los diferentes reinos en que se ha dividido España y de las familias nobles de la misma*. Barcelona: Impresor J. Guerrero.

MINISTERIO DE CULTURA (1989). *Catálogo de impresos musicales de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura.

MIQUEL ROSELL, Francesc Xavier (1961). *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona*, III; Madrid.

MOLINER i PRADA, Antoni (2005). "La imagen de los soldados italianos en Cataluña en la guerra del francés". *Revista HMiC: història Moderna i Contemporània*, núm. 3, pàg. 225-248.

MOLINER i PRADA, Antoni (2010). *La Guerra del Francès a Catalunya segons el diari de Raimon Ferrer*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

- MONELLS i LAQUÉ, Carme (2004). "El fons musical de l'Església de Sant Esteve d'Olot". *Revista Catalana de Musicologia*, II, pàg. 207-213.
- MORALES, Luisa (2007). "Eighteenth-century keyboard music from the spanish female monastery of San Pedro de las Dueñas: secular music inside the cloisters". *Cinco siglos de música de tecla española*, pàg. 307-321. Almería: Asociación Cultural LEAL.
- MORALES, Luisa (2011). "Keyboards, feast and liturgy in castilian female monasteries and convents". *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas* pàg. 1-28. Almería: Asociación Cultural LEAL.
- MORENO i MORERA, Modest (1990). "Lluís Brusi *Psalmodia de primer tono*". *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès 1989-1990. Aportacions i Estudis*, pàg. 177-182.
- MORROW, Mary Sue (1997). *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century: Aesthetic Issues in Instrumental Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MUJAL ELÍAS, Juan (1975). *Lérida. Historia de la música*. Lleida: Dilagro Ediciones.
- MUNETTA, Jesús (1981). *Música de tecla de la catedral de Albarracín*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Diputación Provincial de Teruel.
- MUNETTA, Jesús (1983). "Apuntes para la historia de la música en la catedral de Albarracín (Teruel): los maestros de capilla y organistas". *Revista de Musicología*, vol. 6, pàg. 329-371.
- MUNETTA MARTÍNEZ de MORETIN, Jesús M. (1984). *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Albarracín*. Teruel: Instituto de Estudios Turolensis (Serie de Estudios Musicales, 2).
- NICKELL, Joe (1996). *Detecting Forgery. Forensic investigation of Documents*. Kentucky: The University Press of Kentucky [edició en paper el 2005].
- NIUBÓ i SALA, Olga (2006). "Els fons musicals de Ramon Carnicer i Ramon Florensa de l'Arxiu Històric Comarcal de Tàrraga". *Recerca Musicològica*, XVI, pàg. 247-251.
- NIUBÓ i SALA, Olga (2010). *Fons Ramon Florensa de l'Arxiu Comarcal de l'Urgell*, Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya vol. 5, Arxius i Documents, Eines de recerca núm. 8, Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació; Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- OBOUSSIER, Philippe (1992). "The French String Quartet, 1770-1800", a BOYD, Malcom (ed.), *Music and the French Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press.
- OSBORN, Albert S. (1910). *Questioned Documents. A study of questioned documents with an outline of methods by which the facts may be discovered and shown*. Rochester (N. Y.): The Lawyers' Co-operative Publishing Co.
- PALACIO REAL (Madrid). ARCHIVO (1993). *Catálogo del Arhivo de Música del Palacio Real de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- PAPER PUBLICATIONS SOCIETY (1950-). *Monumenta chartae papiraceae historiam illustrantia*. Hilversum (Holanda).
- PARIS, Carmen; BAYO, Javier (1997). *Diccionario biográfico de la danza*. Madrid: Librerías Deportivas Estaban Sanz, S. L.
- PARKER, Mara (2002). *The String Quartet, 1750-1797: Four Types of Musical Conversation*. Aldershot (Regne Unit): Ashgate.
- PEDRELL, Felip (1908). *Catàlech de la Biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona: Diputación Provincial.
- PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles (1973). *Barcelona, Corte. La visita de Carlos IV en 1802*. Barcelona: Publicaciones de la Cátedra de Historia General de España.

- PERIS LACASA, José (dir.) (1993). *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- PERSONAT REMOLAR, Alfredo (2012). *Metodología analítica comparada de procedimientos compositivos y estilísticos en el periodo ilustrado hispánico: música de tecla inédita en Villareal (castellón)*. Manuel Ciurana, Juan Moreno y Polo, José Ferrer, et alii. Ezquerro Esteban, A. (dir).
- PICCARD, Gerhard (1981). *Wasserzeichen Kreuz*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer.
- PINYOL i BALASCH, Jaume (2004). "Les partitures dels mestres de capella de la catedral de Girona del S.XVIII". *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 45, pàg. 501-511.
- PLADEVALL i FONT, Antoni (1979). "El Dr. Eduard Junyent, arxiver de la ciutat i de la diòcesi". *Ausa*, vol. 8, núm. 91-92, pàg. 391-396.
- PLANTINGA, Leon; TYSON, Alan [en línia]. "Clementi, Muzio." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [consultat el 29 de març de 2017]. Disponible a <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40033>>
- PRECIADO, Dionisio (1980). "José Ferrer Beltrán, organista en Tremp, Lérida, Pamplona y Oviedo". *Revista de Musicología*, III, 1-2, pàg. 77-127.
- POLLENS, Stewart (2009). "The pianoforte in the performance of Sacarlatti's sonatas", a MORALES, Luisa (ed.) *Domenico Scarlatti en España*. Almería: Asociación cultural LEAL.
- PUJOL, David (1990). *Mestres de l'Escolania de Montserrat. Vol. V. Música instrumental II*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- QUINTANAL, Inmaculada (1983). *La música en la catedral de Oviedo en el siglo XVIII*. Oviedo: Centro de Estudios del Siglo XVIII; Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias.
- RABUTIN-CHANTAL, Marie de (1868). *A Selection from the Letters of Madame de Sévigné and Her Contemporaries*. Oxford: Clarendon Press (editat per Gustave Masson), French classics, Vol. IV. Oxford: Clarendon Press (1868).
- RAMISA VERDAGUER, Maties (2008). *Polítics i militars a la Guerra del Francès (1808-1814)*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs; Diputació de Lleida.
- RASCH, Rudolf (ed.) (2014). *Understanding Boccherini's Manuscripts*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- RATALINO (1997). *Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes*. Cooper City: Spanpress Universitaria [1a ed. 1982].
- RECHE ANTÓN, José (2011). *Els germans Petrides a Barcelona. Dos trompistes bohemis al Teatre de la Santa Creu (1794-1798)* [Projecte final de grau]. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya.
- RECHE ANTÓN, José; GARCIA MOLSOSA, Oriol (2012). *Las llubidas academias de música. Una aproximació a la professió de música a la Barcelona de finals del segle XVIII a través d'elles acadèmies comentades pel Baró de Maldà i l'estudi del clarinet Xuriach MDMB1568*. [Projecte final de màster]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- REES-DAVIES, Jo (1996). "The development of the clarinet repertoire" a LAWSON, Colin (ed.), *The Cambridge Companion to the clarinet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RENDALL, F.G.; AUDÉON, Hervé. [en línia] "Vanderhagen, Amand." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press [consulta el 10 d'abril de 2017]. Disponible a: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28989>>.
- RICE, Albert R. (2008). *The clarinet in the Classical Period*. Oxford: Oxford University Press.

- RIFÉ i SANTALÓ, Jordi (1989-90). "Els Estatuts de la Capella Musical de la Seu de Vic, any 1733. Comparació amb les Ordinacions de la Seu de Girona, any 1735, i les de la Seu de Tarragona, any 1747". *Recerca Musicològica*, IX-X, pàg. 359-365.
- RIFÉ i SANTALÓ, Jordi (1999). "La música religiosa en romanç en el barroc". *Història de la música catalana, valenciana, balear. Barroc i Classicisme*. Barcelona: Edicions 62.
- ROBBINS LANDON, H. C. (2004). *Haydn. Las sinfonías*. Barcelona: Idea Books (BBC Music Guides).
- ROS-FÁBREGAS, Emili (1992). *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Traditions* [tesi doctoral]. New York: The City University of New York.
- ROSSI, Nick; FAUNTLEROY, Talmage (1999). *Domenico Cimarosa: his life and his operas*. Westport: Londres: Greenwood Press.
- SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.
- SALA, Pere (2004): "Fàbriques i producció de paper a les comarques gironines (1843-2000). *Revista de Girona*, núm. 205, març-abril, pàg. 46-57.
- SALARICH i TORRENTS, Miquel S. (1988). "El mestre Bernat Calvó Puig i Capdevila. Vic 1818 – Barcelona 1880". *Ausa*, XIII, núm. 120, pàg. 77-79.
- SALDONI, Baltasar (1856). *Reseña histórica de la Escolanía ó col·legio de Música de la Virgen de Montserrat, en Cataluña, desde 1456 hasta hoy: con un catalogo de algunas de los maestros que ha habido, y de varios alumnos aventajados*. Madrid: Imprenta de Repullés.
- SALDONI, Baltasar (1860). *Efemérides de Músicos españoles, así profesores como aficionados*. Madrid: Imprenta de la Esperanza.
- SALDONI, Baltasar (1881). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Barcelona: Imprenta de D. Anotnio Pérez Dubrull.
- SALVADOR i ANICETO, Ferran (1998). "La identificación de la escritura en la investigación de delitos". *Revista Catalana de Seguretat Pública*, núm. 3, desembre.
- SÁNCHEZ DE HAEDO, Julián (1818). *Guía del estado eclesiástico seglar y regular de España é Indias, para el año de 1818*. Madrid: Imprenta de I. Sancha.
- SÁNCHEZ DE HAEDO, Julián (1824). *Guía del estado eclesiástico seglar y regular de España é Indias, para el año de 1824*. Madrid: Imprenta de I. Sancha.
- SÁNCHEZ DE HAEDO, Julián (1826). *Guía del estado eclesiástico seglar y regular de España en particular, y de toda la Iglesia Católica en general, para el año de 1826*. Madrid: Imprenta de I. Sancha.
- SÁNCHEZ REAL, José (1972). "Las filigranas de papel". *Ligarzas*, 4, pàg. 259-266.
- SÁNCHEZ REAL, José (1973). "Filigranas descubiertas". *Investigación y técnica del papel*, 38, juliol-setembre, pàg. 30-44.
- SCHULIN, Carol (1986). *Musikallische Schlachtengemäñde in der Zeit von 1756 bis 1815*. Tutzing: H. Schneider.
- SCHÜNEMANN, Georg (1936). *Musiker-Handschriften von Bach bis Schumann*. Berlin: Atlantis.
- SPECK, Christian; SADIE, Stanley [en línia]. "Boccherini, Luigi." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press [consultat el 22 d'abril de 2017]. Disponible a: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/033337>>.
- SUBIRÀ, José (1946). *La ópera en los teatros de Barcelona*. Barcelona: Alba.

- SUERO ROCA, Maria Teresa (1997). *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*. Barcelona: Diputació de Barcelona; Institut del Teatre (col·lecció Estudis, 4 vol.)
- SURAUULT, François Marie Joseph (1835). *An Easy Grammar of the French Language, for the Use of Colleges and Schools...*, Cambridge: Boston: Booksellers to the University.
- SUTCLIFFER, W. Dean (2004). "Haydn, Mozart and their contemporaries", a STOWELL, Robin (ed.), *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TATJER MIR, Mercedes (1988). *Burgueses, Inquilinos y Rentistas: mercado inmobiliario, propiedad y morfología en el centro histórico de Barcelona: La Barceloneta, 1753-1982*.
- TATSUO i BAKER-BENFIELD (ed.) (2002). *A Catalogue and Index of the Shelley Manuscripts in the Bodleian Library and a General Index to the Facsimile Edition of the Bodleian Shelley Manuscripts*. New York: London: Routledge.
- TERRADAS, Ignasi (1990). "Fenomenologia rural de la mentalitat conservadora" a *Osona i Catalunya al segle XIX* (FIGUEROLA, Jordi ed.). Vic: Eumo Editorial (L'Entorn núm. 17); Centre d'estudis Socials d'Osona.
- THOS i CODINA, Terenci (1889). *Biografies de D. Jaume Isern y Colomer y D. Carles Isern y Viñas*. Mataró: Establiment Tipogràfic de Filicià Horta.
- TORRAS BARRIUSO, Margarita (1993). "Recorrido papelero por las cuencas del Ter i del Fluvià (1601-1966). *Actes de les II Trobades d'Història de la Ciència i de la Tècnica* [Peñíscola, 5-8 desembre 1992]. Barcelona: SCHCYT.
- TOWERS, John (1910). *Dictionary-Catalogue of Operas and Operettas which have been performed on the Public Stage*. Morgantown: Acme Publishing Company.
- TRIBUNAL SUPREM, ESPAÑA (1867). *Jurisprudencia administrativa: colección completa de las resoluciones dictadas por el Tribunal Supremo (Sala de lo Contencioso-Administrativo) desde su instalación en 1846 hasta el día, y de las decisiones recaídas a consulta del Consejo de Estado sobre competencias y conflictos de...*, vol. 15. Madrid: Imprenta de la Revista de Legislación.
- TURRENTINE, Herbert C. [en línia]. "Eckard, Johann Gottfried." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [consultat el 5 de juny de 2017]. Disponible a <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08520>>.
- TURRENTINE, Herbert C. [en línia]. "Schobert, Johann." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. [consultat el 29 de març de 2017]. Disponible a <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25017>>.
- TYSON, Alan (1970). "Notes on Five of Beethoven's Copysts". *Journal of the American Musicological Society*, 23, núm. 3, Autumn, pàg. 439-471.
- TYSON, Alan (1996). *Wolfgang Amadeus Mozart Werke: Wasserzeichen-Katalog*, 2 vols. Salzburg: NMA.
- VALLRIBERA (1983). *El piano. Su aparición y desarrollo. Compositores, pianistas, pedagogos*. Barcelona: Clivis.
- VALLS i SUBIRÀ, Oriol (1970). *Paper and watermarks in Catalonia*. Amsterdam: The Paper Publications Society.
- VALLS i SUBIRÀ, Oriol (1982). *La historia del papel en España. Siglos XVII-XIX*. Madrid: Empresa Nacional de Celulosas.
- VIGNAL, M. (2010). "Ignaz Pleyel" a TRANCHEFORT, François-René (dr.), *Guía de la música de cámara*. Madrid: Alianza Editorial.
- VILANOU TORRANO, Conrad (2009). *Doctor Buenaventura Delgado Criado. Pedagogo e historiador*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- VILAR i TORRENS, Josep Maria (1984). "Una simfonia de Haydn a l'Arxiu de la Seu de Manresa". *Recerca Musicològica*, IV, pàg. 127-176.

VILAR i TORRENS, Josep Maria (1984). *Catàleg de l'Arxiu de Manuscrits Musicals de la Seu de Manresa* [tesina de Llicenciatura, inèdita]. Universitat Autònoma de Barcelona.

VILAR i TORRENS, Josep Maria (1986). "La música a la Seu de Manresa". *Dovella*, 20, pàg. 5-8.

VILAR i TORRENS, Josep Maria (1987). "Els mestres de capella i els organistes de la Seu de Manresa durant el segle XVIII". *Anuario Musical*, 42, pàg. 111-129.

VILAR i TORRENS, Josep Maria (1990). *La música a la seu de Manresa en el segle XVIII* Manresa: Centre d'Estudis del Bages.

VILAR i TORRENS, Josep Maria (1994). *Les simfonies de Carles Baguer: fonts, context i estil* [tesi doctoral], Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

VILAR i TORRENS, Josep Maria (1995). "Sobre la difusió de les obres de Pleyel a Catalunya". *Anuario musical*, núm. 50, pàg. 185-200.

VILAR i TORRENS, Josep Maria (1999). "Carles Baguer", a GIRALT i RADIGALES, Jesús (dir.). *Gran enciclopèdia de la música*, vol. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

VILAR i TORRENS, Josep Maria (1999). "La teoria", *Història de la música catalana, valenciana, balear. Barroc i Classicisme*. Barcelona: Edicions 62.

VILAR i TORRENS (2000). "La sinfonía en Cataluña, 1760-1808" a BOYD, Malcom; CARRERAS, Juan José (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press.

VILAR i TORRENS, Josep Maria (2001). a SADIE, Stanley (ed.). "Carles Baguer", *The New Grove dictionary of música and musicians*. London: MacMilan.

VILAR i TORRENS, Josep Maria (2003). "La música i la guerra", *Perspectiva Escolar*, núm. 279, novembre de 2003.

VILAR i TORRENS, Josep Maria. *Antologia de textos per a la historia de les músiques a Catalunya, València i Balears* [en línia]. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya [consultat el 2012].

VIRELLA I CASSAÑES, Francesc (1888). *La ópera en Barcelona. Estudio histórico-crítico*. Barcelona: Tip. Redondo y Xumetra.

WARSAWSKI, Jean-Marc (2003-2010) [en línia]. "Fodor Josephus Andreas 1751-1828". *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [consultat el 31 de desembre de 2016]. Disponible a http://www.musicologie.org/Biographies/f/fodor_josephus_andreas.html

WEBSTER, James; FEDER, Georg (s.d.). "Haydn, Joseph." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press [consultat el 10 d'abril de 2017]. Disponible a: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44593>.

WHITE, E. Chappell (1985). *Giovanni Battista Viotti (1755-1824). A thematic catalogue of his works*. New York: Pendragon.

WHITE, Chappell (s.d.). [en línia]. "Viotti, Giovanni Battista." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press [consultat el 8 de maig de 2017]. Disponible a: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29483>.

WOLF, Jean K.; WOLF, Eugene K. (1990). "Rastrology and its Use in Eighteenth-Century Manuscript Studies" a WOLF, Eugene K.; ROESNER, Edward H. (ed.), *Studies in Musical Sources and Style: Essays in Honour of Jan LaRue*, Madison: A-R Editions, pàg. 237-92.

YÁÑEZ NAVARRO, Celestino (2007). "Música para pianoforte, órgano y clave, en dos cuadernos zaragozanos de la primera mitad del siglo XIX". *Anuario Musical*, núm. 62, pàg. 291-334.

ZAPPELLA, Giuseppina (1998). *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del cinquecento*. Milano: Editrice Bibliografica.

ZARAZOZA PASCUAL, Ernest (2010). “Documentació inèdita oficial ran de la crema de convents de Barcelona els dies 25 i 26 de juliol de 1835”. *Recull de documents i articles d’història guixolencs. Volum III*, pàg. 141-155. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.

ZARAZOZA PASCUAL, Ernest (2013). “Trajectòria del monestir de Banyoles dins la Congregació Benedictina Claustral Tarraconense (1215-1835)” a TO, LL; GALOFRÉ, J. (ed.) *Monestirs i territori. 1200 aniversari de la fundació del monestir de Sant Esteve de Banyoles*. Banyoles: Centre d’Estudis Comarcals de Bamnyoles (Quaderns; 33).

ZIFFER, Agnes (1984). *Kleinmeister sur Zeitdes Wiener Klassik: Versuch einer übersichtlichen Darstellung sogenannter “Kleinmeister” im Umkreis von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert sowie Studien zur Quellensicherung ihrer Werke*, Tutzing: H. Schneider.

ANNEX I

Abreviatures

Generals

1r/a: primer/a

2n/a: segon/a

3r/a: tercer/a

4t/a: quart/a

5è/a: cinquè/na

6è/a: sisè/na

al.: *alii*

arr: arranjament/s

cemb: clavicèmbal

cm: centímetres

coord.: coordinador/s

CSIC: Consejo Superior de Investigaciones Científicas

dir.: director

ed.: edició/editor

etc: etcètera

f: foli

fig: figura

fl.: *floruit*

frag: fragment/s

mm: mil límetres

Mn: mossèn

MES: Maria Ester-Sala

MGG:

núm.: número

NY: New York

op.: opus

org: orgue

p: pàgina

pàg: pàgina/es

pf: pianoforte

r: *rectus*

RISM: Répertoire International des Sources Musicales

s.d: *sine data*

v: *versus*

vid.: *vide*

vl: violí

vol: volum

Datació

18.ex: finals del segle XVIII

19.in: principis del segle XIX

1794a: aproximadament el 1794

Catàlegs temàtics

BenP: BENTON, Rita (1977). *Ignace Pleyel: A Thematic Catalogue of his compositions*. New York: Pendragon Press.

G: GIAZOTTO, Remo (1956). *Giovan Battista Viotti*. Milano: Curci.

GerB: GÉRARD, Yves (1969). *Thematic, bibliographical and critical catalogue of the works of Luigi Boccherini*. London [etc.]: Oxford University Press.

Hob.: HOBOKEN, Anthony van (1957-1978). *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkeverzeichnis*, vol. I. Mainz: B. Schott's Söhne.

[VilBa]: VILAR i TORRENS, Josep Maria (1994). *Les simfonies de Carles Bager: fonts, context i estil* [tesi doctoral], Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

WhiV: WHITE, E. Chappell (1985). *Giovanni Battista Viotti (1755-1824). A thematic catalogue of his works*. New York: Pendragon.

Biblioteques i arxius

AHMOM:	Arxiu Històric Municipal d'Olesa de Montserrat
D-Mbs:	Múnic: Bayerische Staatsbibliothek
E-Bac:	Barcelona: Arxiu de la Corona d'Aragó
E-Bbc:	Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Barcelona
E-Bep:	Barcelona: Arxiu Provincial de l'Escola Pia de Catalunya (APEPC)
E-Boc:	Barcelona: Centre de Documentació de l'Orfeó Català
E-Bp:	Barcelona: Arxiu històric de la Basílica de Santa Maria del Pi
E-Bu:	Barcelona: Biblioteca de la Universitat de Barcelona
E-CAN:	Canet de Mar: Arxiu Municipal (AMCNM)
E-CER:	Cervera: Arxiu Comarcal de la Segarra (ACSG)
E-ESborras:	Esparreguera: Arxiu personal del Sr. Josep Borràs
E-ESmonne:	Esparreguera: Arxiu personal particular de la família Monné
E-G:	Girona: Arxiu Capitular de la Catedral de Girona
E-Gs:	Girona: Arxiu diocesà i Biblioteca diocesana del Seminari de Girona
E-IG:	Igualada: Arxiu Comarcal de l'Anoia (ACAN)

E-LEc:	Lleida: Arxiu Capitular de la Catedral de Lleida
E-MANs:	Manresa: Arxiu de la Seu de Manresa
E-MANc:	Manresa: Arxiu Comarcal del Bages (ACBG)
E-MAT:	Mataró: Museu-Arxiu de Santa Maria de Mataró
E-Mn:	Madrid: Biblioteca Nacional de España
E-MO:	Montserrat: Arxiu de Música de l'Abadia de Montserrat
E-OLc:	Olot: Arxiu Comarcal de la Garrotxa (ACGAX)
E-PA[sf]:	Palma de Mallorca: Arxiu de l'Església de Sant Felip Neri
E-PA[xc]:	Palma de Mallorca: Col·lecció del Sr. Xavier Carbonell
E-PG:	Puigcerdà: Arxiu Comarcal de la Cerdanya (ACCE)
E-REU:	Reus: Arxiu de l'Església Prioral de Sant Pere de Reus
E-RI:	Ripoll: Arxiu Comarcal del Ripollès (ACRI)
E-SAB:	Sabadell: Arxiu Històric Municipal de Sabadell
E-SIT:	Sitges: Arxiu Històric Municipal
E-SJ:	Sant Joan de les Abadesses: Arxiu del Monestir de Sant Joan de les Abadesses
E-SU:	La Seu d'Urgell: Arxiu Diocesà d'Urgell (ADU)
E-Tac:	Tarragona: Arxiu Capitular de la Catedral de Tarragona
E-TAR:	Tàrrrega: Arxiu Comarcal de l'Urgell (ACUR)
E-TER:	Terrassa: Catedral-basílica del Sant Esperit de Terrassa
E-VI:	Vic: Arxiu i Biblioteca Episcopal (ABEV)
E-VN:	Vilanova i La Geltrú: Arxiu de l'Església Parroquial de Santa Maria de la Geltrú
E-VNb:	Vilanova i La Geltrú: Biblioteca-Museu Víctor Balaguer
E-VIP:	Vilafranca del Penedès: Centre de Documentació VINSEUM
F-Pn:	París: Bibliothèque nationale de France

Llistats de cerca al catàleg

Per compositor

Compositor normalitzat	Títol uniforme	Peça	Obra	Pàg. Ms.
Anònim	Rondós en La Major	1	1	1
Anònim	Rondós en Mi bemoll Major	33	27	77
Anònim	Rondós en Do Major	38	32	88
Anònim	Rondós en Si bemoll Major	41	35	93
Anònim	Rondós en Re Major	143	79	322
Anònim	Sacris solemniis i Pange Lingua en Re Major	144	80	325
Anònim	Variacions sobre el Mambrú en Re Major	150	82	336
Anònim	Minuets en Re Major	158	88	353
Anònim	Sonates en Mi bemoll Major	166	96	368
Anònim-Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Variacions en Do Major	181	106	394
Anònim-Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Variacions en Do Major	182	107	396
Anònim-[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Duos en Fa Major	185	110	399
Anònim-[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Romances en Fa Major	195	120	407
Anònim-[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Duos en Do Major	196	121	407a
Anònim-[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Rondós en Do Major	198	122	408a
Anònim-[Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Rondós en Fa Major	199	123	409
Baguer, Carles (1768-1808)	Sonates en Do Major	2	2	4
Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en la menor	3	3	8
Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en Si bemoll Major	4	4	12
Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en Mi Major	5	5	15
Baguer, [Carles (1768-1808)]	Minuets en Do Major	7	7	20
Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/4	27	21	64
Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en La Major	35	29	81
Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] II-2	36	30	84
Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en Do Major	37	31	86
[Baguer, Carles (1768-1808)]	Rondós en Do Major	39	33	89
Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en Fa Major	40	34	90
[Baguer, Carles (1768-1808)]	Rondós en Do Major	44	38	98
Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-9	64	50	144
Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-8/2	65	51	146
Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-8/1	66	51	147
Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-5/3	67	52	150
Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/1	145	21	329
Baguer, Carles (1768-1808)	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/2	146	21	331
Baguer, Carles (1768-1808)	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/3	147	21	332
Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major [VilBa] I-12/1	151	83	338
Baguer, [Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Sol Major [VilBa] I-16/2	152	84	339
[Baguer, Carles (1768-1808)]	Simfonies (Frag.-Arr.) <i>La máscara real</i> en Do Major [VilBa] II-3	164	94	363
Baguer, [Carles (1768-1808)]	Rondós en Do Major	165	95	366
Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en Do Major	167	97	370

Baguer, [Carles (1768-1808)]	Sonates en Fa Major	168	98	372
Boccherini, [Luigi (1743-1805)]	Trios (Frag.-Arr.) en Fa Major GerB 92/1	148	81	333
Boccherini, [Luigi (1743-1805)]	Trios (Frag.-Arr.) en Fa Major GerB 92/3	149	81	335
Boccherini, [Luigi (1743-1805)]	Trios (Frag.-Arr.) en Mi Major GerB 85/1	160	90	357
[Boieldieu, Adrien (1775-1834)]	Le Calife de Bagdad (Frag.-Arr.)	25	19	57
Casanovas, Manuel (1771/72-1816p)	Sonates en Si bemoll Major	62	48	140
Casanovas, [Manuel] (1771/72-1816p)	Sonates en Fa Major	63	49	142
Casanovas, [Manuel] (1771/72-1816p)	Sonates en Sol Major	68	53	152
Casanovas, [Manuel] (1771/72-1816p)	Sonates en Re Major	69	54	154
Cimarosa, Domenico (1749-1801)	I Nemici generosi (Frag.-Arr.)	31	25	72
Cimarosa, Domenico (1749-1801)	Le Trame deluse (Frag.-Arr.)	163	93	361
[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major Op. 6, núm. 1/1	170	100	377
[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major Op. 6, núm. 1/2	171	100	379
[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major Op. 6, núm. 2/1	172	101	380
[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major Op. 6, núm. 2/2	173	101	382
[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major Op. 6, núm. 3/1	174	102	384
[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major Op. 6, núm. 3/2	175	102	385
[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major Op. 6, núm. 4/1	176	103	386
[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major Op. 6, núm. 4/2	177	103	388
[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major Op. 6, núm. 5/1	178	104	389
[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major Op. 6, núm. 5/2	179	104	391
[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major Op. 6, núm. 6/1	180	105	393
Ferrer [Beltrán?, Josep ((1745c-1815))]	Sonates (Frag.) en Re Major	8	8	21
Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Re Major	9	8	23
Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Mi bemoll Major	10	9	24
Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Mi bemoll Major	11	9	26
Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Sol Major	12	10	28
Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Sol Major	13	10	30
Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Fa Major	14	11	32
Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Fa Major	15	11	34
Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Si bemoll Major	16	12	35
Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en Si bemoll Major	17	12	37
Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en La Major	18	13	38
Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates (Frag.) en La Major	19	13	40
Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates en do menor	46	40	103
Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	Sonates en Do Major	70	55	158
[Fodor, Josephus (1751-1828)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi Major Op. 8/1; Op. 11/1	55	44	124
[Fodor, Josephus (1751-1828)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi Major Op. 8/2; Op. 11/2	56	44	127
Fodor, [Josephus (1751-1828)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major Op. 2, núm. 1/2	189	114	403
Haydn, Joseph (1732-1809)	Simfonies (Frag.-Arr.) en Sol Major Hob I:47/3 – Sonates (Frag.-Arr.) en La Major Hob XVI:26/2	23	17	53
[Haydn, Joseph (1732-1809)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major Hob I:70/3	29	23	70
[Haydn, Joseph (1732-1809)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Fa Major Hob I:67/3	30	24	71
[Haydn, Joseph (1732-1809)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major Hob I:76/3	32	26	76
[Haydn, Joseph (1732-1809)]	Sonates en Do Major Hob XVI: 21/1	159	89	354
[Haydn, Joseph (1732-1809)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major Hob. I: 75/3	162	92	360
Haydn, [Joseph (1732-1809)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major "La Roxolane" Hob I: 63/3	187	112	401
Haydn, [Joseph (1732-1809)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major "La imperial" Hob I: 53/2	190	115	404

Haydn, [Joseph (1732-1809)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major "La Roxolane" Hob. I: 63/2	197	112	408
[Mayr, Johann Simon (1763-1845)]	I Misteri eleusini (Frag.-Arr.)	34	28	78
[Méhul, Etienne-Nicolas (1763-1817)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Le jugement de Paris (Frag.-Arr.)	200	124	410
Mitjans, [Antoni? (18.es-1825p)]	Simfonies en Re Major	26	20	62
Pleyel, Ignace (1757-1831)	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 349/2-3	21	15	48
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major BenP 321/2	22	16	51
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Trios (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 431/1	28	22	66
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Fa Major BenP 343/2; Duos en La Major BenP 515/3	43	37	96
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Duos (Frag.-Arr.) en sol menor BenP 520/1	45	39	99
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Sol Major BenP 332/1	47	41	105
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Sol Major BenP 332/2	48	41	108
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Sol Major BenP 332/3	49	41	110
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) <i>Die Wachtel</i> en Sol Major Ben. 340/1	50	42	113
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) <i>Die Wachtel</i> en Sol Major Ben. 340/3	51	42	116
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 334/1	52	43	118
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 334/2	53	43	121
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 334/3	54	43	122
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Fa Major BenP 338/1	57	45	129
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Fa Major BenP 338/2	58	45	132
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Re major BenP 342/1	59	46	133
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Re major BenP 342/2	60	46	136
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en do menor BenP 341/2-2a	61	47	137
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 301/1	71	56	160
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 301/2	72	56	163
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 301/3	73	56	165
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/1	74	57	167
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/3-4	75	57	170
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/2-2a	76	57	172
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en La Major BenP 303/1	77	58	173
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en La Major BenP 303/2-3	78	58	176
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Si bemoll Major BenP 304/1	79	59	178
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Si bemoll Major BenP 304/2	80	59	181
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag. Arr.) en Si bemoll Major BenP 304/3	81	59	183
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 305/1	82	60	185
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 305/2	83	60	188
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 305/3	84	60	190
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 306/1	85	61	191
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 306/2	86	61	195
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 306/3	87	61	196
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 307/1	88	62	198
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 307/2	89	62	202
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 307/3-3a	90	62	203
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 308/1	91	63	204
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 308/2	92	63	207
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 308/3	93	63	209
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en sol menor BenP 309/1	94	64	211
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en sol menor BenP 309/2	95	64	214
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en sol menor BenP 309/3-3a	96	64	217

Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 310/1	97	65	218
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 310/2-3	98	65	221
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 310/4-4a	99	65	222
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 311/1	100	66	225
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 311/2	101	66	228
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 311/3	102	66	230
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 312/1	103	67	233
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 312/2-3	104	67	237
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 319/1	105	68	240
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 319/2	106	68	243
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 320/1	107	69	245
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 320/2	108	69	248
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 320/3	109	69	249
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major BenP 321/1	110	16	250
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 322/1-2	111	70	253
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 322/3-3a	112	70	257
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 323/1	113	71	257
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 323/2	114	71	261
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 323/3	115	71	262
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 324/1	116	72	263
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 324/2-2a	117	72	265
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 324/3	118	72	265
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 313/1	119	73	267
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 313/2	120	73	271
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 313/3-3a	121	73	273
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 313/4	122	73	274
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 314/1	123	74	277
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 314/2	124	74	279
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 314/3-3a	125	74	284
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 314/4	126	74	285
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en mi menor BenP 315/1	127	75	288
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en mi menor BenP 315/2	128	75	291
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en mi menor BenP 315/3-3a	129	75	293
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en mi menor BenP 315/4	130	75	294
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 316/1	131	76	297
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 316/2	132	76	301
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 316/3-3a	133	76	302
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 316/4	134	76	303
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 317/1	135	77	306
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 317/2	136	77	310
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 317/3-3a	137	77	311
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 317/4	138	77	312
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 318/1	139	78	315
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 318/2	140	78	319
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 318/3-3a	141	78	320
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 318/4	142	78	321
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	Duos (Frag.-Arr.) en re menor BenP 524/3	153	85	341
[Pleyel, Ignace (1757-1831)]	Trios (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 441/1-2	154	86	342
[Pleyel, Ignace (1757-1831)]	Trios (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 441/4	155	86	346

[Pleyel, Ignace (1757-1831)]	Trios (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 439/1	156	87	347
[Pleyel, Ignace (1757-1831)]	Trios (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 439/2	157	87	351
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 350/2-2a	186	111	401
Pleyel, [Ignace (1757-1831)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Simfonies (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 135/4	188	113	402
Pucitta, Vincenzo (1778-1861)	Ariadna abandonata di Tesco (Frag. Arr.)	24	18	54
[Rodríguez, Felipe (1760-1815)]	Rondós en Do Major	6	6	18
Stain, J[ose]ph (1767-1793)	Sonates en Sol Major	169	99	375
Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Variacions en Sol Major	183	108	397
Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Marxes en re menor	191	116	404
Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Poloneses en Fa Major	192	117	405
Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	Duos en Fa Major	193	118	406
[Vento, Mattia (1735-1776)]	Sonates (Frag.-Arr.) en Re Major Op. 7, núm. 5/1	161	91	358
[Viguerie, Bernard (1761c-1819)]	Bataille de Maringo en Do Major	20	14	42
Viola, Anselm (1738-1798)	Rondós en La Major 30. A 1. 30	42	36	94
Viotti, [Giovanni Battista (1755-1824)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Concerts en Do Major (Frag.-Arr.) WhiV 5/2 (G. 45)	184	109	398
Vogel, [Johann Christoph (1758-1788)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	Démophon (Frag.- Arr.)	194	119	406

Per títol uniforme

Títol uniforme	Compositor normalitzat	Peça	Obra	Pàg. Ms
Ariadna abbandonata di Teseo (Frag. Arr.)	Pucitta, Vincenzo (1778-1861)	24	18	54
Bataille de Maringo en Do Major	[Viguerie, Bernard (1761c-1819)]	20	14	42
Concerts en Do Major (Frag.-Arr.) WhiV 5/2 (G. 45)	Viotti, [Giovanni Battista (1755-1824)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	184	109	398
Démophon (Frag.- Arr.)	Vogel, [Johann Christoph (1758-1788)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	194	119	406
Duos (Frag.-Arr.) en re menor BenP 524/3	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	153	85	341
Duos (Frag.-Arr.) en sol menor BenP 520/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	45	39	99
Duos en Do Major	Anònim- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	196	121	407a
Duos en Fa Major	Anònim- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	185	110	399
Duos en Fa Major	Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	193	118	406
I Misteri eleusini (Frag.-Arr.)	[Mayr, Johann Simon (1763-1845)]	34	28	78
I Nemici generosi (Frag.-Arr.)	Cimarosa, Domenico (1749-1801)	31	25	72
Le Calife de Bagdad (Frag.-Arr.)	[Boieldieu, Adrien (1775-1834)]	25	19	57
Le jugement de Paris (Frag.-Arr.)	[Méhul, Etienne-Nicolas (1763-1817)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	200	124	410
Le Trame deluse (Frag.-Arr.)	Cimarosa, Domenico (1749-1801)	163	93	361
Marxes en re menor	Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	191	116	404
Minuets en Do Major	Baguer, [Carles (1768-1808)]	7	7	20
Minuets en Re Major	Anònim	158	88	353
Poloneses en Fa Major	Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	192	117	405
Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major Op. 6, núm. 2/1	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	172	101	380
Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major Op. 6, núm. 2/2	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	173	101	382
Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major Op. 2, núm. 1/2	Fodor, [Josephus (1751-1828)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	189	114	403
Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major Op. 6, núm. 1/1	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	170	100	377
Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major Op. 6, núm. 1/2	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	171	100	379
Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major Op. 6, núm. 3/1	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	174	102	384
Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major Op. 6, núm. 3/2	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	175	102	385
Quartets (Frag.-Arr.) en La Major Op. 6, núm. 5/1	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	178	104	389
Quartets (Frag.-Arr.) en La Major Op. 6, núm. 5/2	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	179	104	391
Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major Op. 6, núm. 6/1	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	180	105	393
Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major Op. 6, núm. 4/1	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	176	103	386
Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major Op. 6, núm. 4/2	[Davaux, Jean-Baptiste (1742-1822)]	177	103	388
Quartets (Frag. Arr.) <i>Die Wachtel</i> en Sol Major Ben. 340/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	50	42	113
Quartets (Frag. Arr.) <i>Die Wachtel</i> en Sol Major Ben. 340/3	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	51	42	116
Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 301/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	71	56	160
Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 301/2	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	72	56	163
Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 301/3	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	73	56	165
Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 334/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	52	43	118
Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 334/2	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	53	43	121
Quartets (Frag. Arr.) en Do Major BenP 334/3	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	54	43	122
Quartets (Frag. Arr.) en do menor BenP 341/2-2a	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	61	47	137
Quartets (Frag. Arr.) en Fa Major BenP 338/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	57	45	129
Quartets (Frag. Arr.) en Fa Major BenP 338/2	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	58	45	132
Quartets (Frag. Arr.) en Fa Major BenP 343/2; Duos en La Major BenP 515/3	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	43	37	96

Quartets (Frag. Arr.) en La Major BenP 303/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	77	58	173
Quartets (Frag. Arr.) en La Major BenP 303/2-3	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	78	58	176
Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	74	57	167
Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/2-2a	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	76	57	172
Quartets (Frag. Arr.) en Mi bemoll Major BenP 302/3-4	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	75	57	170
Quartets (Frag. Arr.) en Re major BenP 342/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	59	46	133
Quartets (Frag. Arr.) en Re major BenP 342/2	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	60	46	136
Quartets (Frag. Arr.) en Si bemoll Major BenP 304/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	79	59	178
Quartets (Frag. Arr.) en Si bemoll Major BenP 304/2	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	80	59	181
Quartets (Frag. Arr.) en Si bemoll Major BenP 304/3	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	81	59	183
Quartets (Frag. Arr.) en Sol Major BenP 332/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	47	41	105
Quartets (Frag. Arr.) en Sol Major BenP 332/2	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	48	41	108
Quartets (Frag. Arr.) en Sol Major BenP 332/3	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	49	41	110
Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 308/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	91	63	204
Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 308/2	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	92	63	207
Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 308/3	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	93	63	209
Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 316/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	131	76	297
Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 316/2	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	132	76	301
Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 316/3-3a	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	133	76	302
Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 316/4	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	134	76	303
Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 319/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	105	68	240
Quartets (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 319/2	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	106	68	243
Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major BenP 321/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	110	16	250
Quartets (Frag.-Arr.) en Fa Major BenP 321/2	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	22	16	51
Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 307/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	88	62	198
Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 307/2	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	89	62	202
Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 307/3-3a	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	90	62	203
Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 314/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	123	74	277
Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 314/2	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	124	74	279
Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 314/3-3a	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	125	74	284
Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 314/4	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	126	74	285
Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 322/1-2	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	111	70	253
Quartets (Frag.-Arr.) en La Major BenP 322/3-3a	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	112	70	257
Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 310/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	97	65	218
Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 310/2-3	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	98	65	221
Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 310/4-4a	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	99	65	222
Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 317/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	135	77	306
Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 317/2	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	136	77	310
Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 317/3-3a	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	137	77	311
Quartets (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 317/4	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	138	77	312
Quartets (Frag.-Arr.) en Mi Major Op. 8/1; Op. 11/1	[Fodor, Josephus (1751-1828)]	55	44	124
Quartets (Frag.-Arr.) en Mi Major Op. 8/2; Op. 11/2	[Fodor, Josephus (1751-1828)]	56	44	127
Quartets (Frag.-Arr.) en mi menor BenP 315/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	127	75	288
Quartets (Frag.-Arr.) en mi menor BenP 315/2	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	128	75	291
Quartets (Frag.-Arr.) en mi menor BenP 315/3-3a	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	129	75	293
Quartets (Frag.-Arr.) en mi menor BenP 315/4	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	130	75	294
Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 306/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	85	61	191
Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 306/2	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	86	61	195
Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 306/3	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	87	61	196

Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 312/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	103	67	233
Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 312/2-3	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	104	67	237
Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 318/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	139	78	315
Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 318/2	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	140	78	319
Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 318/3-3a	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	141	78	320
Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 318/4	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	142	78	321
Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 324/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	116	72	263
Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 324/2-2a	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	117	72	265
Quartets (Frag.-Arr.) en Re Major BenP 324/3	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	118	72	265
Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 311/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	100	66	225
Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 311/2	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	101	66	228
Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 311/3	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	102	66	230
Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 313/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	119	73	267
Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 313/2	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	120	73	271
Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 313/3-3a	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	121	73	273
Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 313/4	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	122	73	274
Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 323/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	113	71	257
Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 323/2	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	114	71	261
Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 323/3	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	115	71	262
Quartets (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 350/2-2a	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	186	111	401
Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 305/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	82	60	185
Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 305/2	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	83	60	188
Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 305/3	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	84	60	190
Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 320/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	107	69	245
Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 320/2	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	108	69	248
Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 320/3	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	109	69	249
Quartets (Frag.-Arr.) en Sol Major BenP 349/2-3	Pleyel, Ignace (1757-1831)	21	15	48
Quartets (Frag.-Arr.) en sol menor BenP 309/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	94	64	211
Quartets (Frag.-Arr.) en sol menor BenP 309/2	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	95	64	214
Quartets (Frag.-Arr.) en sol menor BenP 309/3-3a	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	96	64	217
Romances en Fa Major	Anònim- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	195	120	407
Rondós en Do Major	[Rodríguez, Felipe (1760-1815)]	6	6	18
Rondós en Do Major	Anònim	38	32	88
Rondós en Do Major	[Bager, Carles (1768-1808)]	39	33	89
Rondós en Do Major	[Bager, Carles (1768-1808)]	44	38	98
Rondós en Do Major	Bager, [Carles (1768-1808)]	165	95	366
Rondós en Do Major	Anònim- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	198	122	408a
Rondós en Fa Major	Anònim- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	199	123	409
Rondós en La Major	Anònim	1	1	1
Rondós en La Major 30. A 1. 30	Viola, Anselm (1738-1798)	42	36	94
Rondós en Mi bemoll Major	Anònim	33	27	77
Rondós en Re Major	Anònim	143	79	322
Rondós en Si bemoll Major	Anònim	41	35	93
Sacris solemnii i Pange Lingua en Re Major	Anònim	144	80	325
Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major "La Roxolane" Hob I: 63/3	Haydn, [Joseph (1732-1809)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	187	112	401
Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major "La Roxolane" Hob. I: 63/2	Haydn, [Joseph (1732-1809)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	197	112	408
Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/1	Bager, [Carles (1768-1808)]	145	21	329

Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/2	Baguer, Carles (1768-1808)	146	21	331
Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/3	Baguer, Carles (1768-1808)	147	21	332
Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] I-1/4	Baguer, [Carles (1768-1808)]	27	21	64
Simfonies (Frag.-Arr.) en Do Major [VilBa] II-2	Baguer, [Carles (1768-1808)]	36	30	84
Simfonies (Frag.-Arr.) en Fa Major Hob I:67/3	[Haydn, Joseph (1732-1809)]	30	24	71
Simfonies (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major [VilBa] I-12/1	Baguer, [Carles (1768-1808)]	151	83	338
Simfonies (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major Hob I:76/3	[Haydn, Joseph (1732-1809)]	32	26	76
Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major "La imperial" Hob I:53/2	Haydn, [Joseph (1732-1809)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	190	115	404
Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-5/3	Baguer, [Carles (1768-1808)]	67	52	150
Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-8/1	Baguer, [Carles (1768-1808)]	66	51	147
Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-8/2	Baguer, [Carles (1768-1808)]	65	51	146
Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major [VilBa] I-9	Baguer, [Carles (1768-1808)]	64	50	144
Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major Hob I:70/3	[Haydn, Joseph (1732-1809)]	29	23	70
Simfonies (Frag.-Arr.) en Re Major Hob. I: 75/3	[Haydn, Joseph (1732-1809)]	162	92	360
Simfonies (Frag.-Arr.) en Si bemoll Major BenP 135/4	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]- [Vanderhagen, Amand (1753-1822)]	188	113	402
Simfonies (Frag.-Arr.) en Sol Major [VilBa] I-16/2	Baguer, [Carles (1768-1808)]	152	84	339
Simfonies (Frag.-Arr.) en Sol Major Hob I:47/3 – Sonates (Frag.-Arr.) en La Major Hob XVI:26/2	Haydn, Joseph (1732-1809)	23	17	53
Simfonies (Frag.-Arr.) <i>La máscara real</i> en Do Major [VilBa] II-3	[Baguer, Carles (1768-1808)]	164	94	363
Simfonies en Re Major	Mitjans, [Antoni? (18.es-1825p)]	26	20	62
Sonates (Frag.-Arr.) en Re Major Op. 7, núm. 5/1	[Vento, Mattia (1735-1776)]	161	91	358
Sonates (Frag.) en Fa Major	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	14	11	32
Sonates (Frag.) en Fa Major	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	15	11	34
Sonates (Frag.) en La Major	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	18	13	38
Sonates (Frag.) en La Major	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	19	13	40
Sonates (Frag.) en Mi bemoll Major	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	10	9	24
Sonates (Frag.) en Mi bemoll Major	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	11	9	26
Sonates (Frag.) en Re Major	Ferrer [Beltrán?, Josep [(1745c-1815)]	8	8	21
Sonates (Frag.) en Re Major	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	9	8	23
Sonates (Frag.) en Si bemoll Major	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	16	12	35
Sonates (Frag.) en Si bemoll Major	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	17	12	37
Sonates (Frag.) en Sol Major	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	12	10	28
Sonates (Frag.) en Sol Major	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	13	10	30
Sonates en Do Major	Baguer, Carles (1768-1808)	2	2	4
Sonates en Do Major	Baguer, [Carles (1768-1808)]	37	31	86
Sonates en Do Major	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	70	55	158
Sonates en Do Major	Baguer, [Carles (1768-1808)]	167	97	370
Sonates en Do Major Hob XVI: 21/1	[Haydn, Joseph (1732-1809)]	159	89	354
Sonates en do menor	Ferrer [Beltrán?, Josep (1745c-1815)]	46	40	103
Sonates en Fa Major	Baguer, [Carles (1768-1808)]	40	34	90
Sonates en Fa Major	Casanovas, [Manuel] (1771/72-1816p)	63	49	142
Sonates en Fa Major	Baguer, [Carles (1768-1808)]	168	98	372
Sonates en La Major	Baguer, [Carles (1768-1808)]	35	29	81
Sonates en la menor	Baguer, [Carles (1768-1808)]	3	3	8
Sonates en Mi bemoll Major	Anònim	166	96	368
Sonates en Mi Major	Baguer, [Carles (1768-1808)]	5	5	15
Sonates en Re Major	Casanovas, [Manuel] (1771/72-1816p)	69	54	154
Sonates en Si bemoll Major	Baguer, [Carles (1768-1808)]	4	4	12

Sonates en Si bemoll Major	Casnovas, Manuel (1771/72-1816p)	62	48	140
Sonates en Sol Major	Casnovas, [Manuel] (1771/72-1816p)	68	53	152
Sonates en Sol Major	Stain, J[ose]ph (1767-1793)	169	99	375
Trios (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 431/1	Pleyel, [Ignace (1757-1831)]	28	22	66
Trios (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 441/1-2	[Pleyel, Ignace (1757-1831)]	154	86	342
Trios (Frag.-Arr.) en Do Major BenP 441/4	[Pleyel, Ignace (1757-1831)]	155	86	346
Trios (Frag.-Arr.) en Fa Major GerB 92/1	Boccherini, [Luigi (1743-1805)]	148	81	333
Trios (Frag.-Arr.) en Fa Major GerB 92/3	Boccherini, [Luigi (1743-1805)]	149	81	335
Trios (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 439/1	[Pleyel, Ignace (1757-1831)]	156	87	347
Trios (Frag.-Arr.) en Mi bemoll Major BenP 439/2	[Pleyel, Ignace (1757-1831)]	157	87	351
Trios (Frag.-Arr.) en Mi Major GerB 85/1	Boccherini, [Luigi (1743-1805)]	160	90	357
Variacions en Do Major	Anònim- Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	181	106	394
Variacions en Do Major	Anònim- Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	182	107	396
Variacions en Sol Major	Vanderhagen, [Amand (1753-1822)]	183	108	397
Variacions sobre el Mambrú en Re Major	Anònim	150	82	336

Índex de figures

Figura 1. Part superior del llom	Figura 2. Part inferior del llom	24
Figura 3. Fragment inferior dret de la pàgina 412.....		25
Figura 4. Part superior del foli 1r de l'índex.....		27
Figura 5: Full de guarda 1v		31
Figura 6. Marge superior dret de la pàgina 326		31
Figura 7. Fragment superior dret del full de guarda final 2r.....		36
Figura 8. Marge superior dret de la pàgina 54.....		40
Figura 9. Marge superior esquerre del foli 1r de l'índex.....		42
Figura 10. Primers versos musicats del poema <i>Allegórie</i> (1689) de Madame Antoinette Deshoulières (1638-1694)		51
Figura 11. Sta. Cecília. Full de guarda 1r i detall del gravat		53
Figura 12. S. Caecilia Virgo et M. Full de guarda 1v i detall.....		54
Figura 13. Ste. Cécile. Full de guarda 1v del darrere i detall		55
Figura 14. Noia tocant un instrument de teclat. Full de guarda 2r i detall		57
Figura 15. Escena musical en saló benestant. Full de guarda 2v i detalls		58
Figura 16. Full de guarda 1r i detall de l'escut de Carles III.....		61
Figura 17. <i>Bataille de Marengo-Mort de Desaix</i> , gravat de [J. B. Thiébault (1809-1839). Il·lustració (davant) i text relatant la batalla (darrere)		63
Figura 18. <i>Bataille de Marengo-Mort de Desaix</i> , gravat de [J. B. Thiébault (1809-1839)], plegat en forma de tríptic i detall de les acotacions que també recull la partitura de la batalla.		64
Figura 19. Creu grega (filigrana). Calc. Full solt i detall.....		67
Figura 20. Creu grega (filigrana). Fotografia amb taula de llum. Full solt i detall		68
Figura 21. Jacinto Vilardell (filigrana). Calc. Folis 5 i 6 índex (full solt) i detalls.....		70
Figura 22. Figura 23. Jacinto Vilardell (filigrana). Fotografia amb taula de llum. Folis 5 i 6 índex (full solt) i detalls		71
Figura 24. Escut de Girona [Agustí Domènec?] (filigrana). Calc. General i detall		74
Figura 25. Figura 26. Escut de Girona [Agustí Domènec?] (filigrana). Fotografia amb taula de llum. General i detall.....		75
Figura 27. Picardo (filigrana). Calc general i detall		76
Figura 28 Picardo (filigrana). Fotografia amb taula de llum. General i detall		77
Figura 29. Escut lleons (filigrana). Calc general i detall.....		77
Figura 30. Escut lleons (filigrana). Fotografia amb taula de llum. General i detall.....		78
Figura 31. Cor travessat per espases, T. S. (filigrana). Calc general i detall.....		81
Figura 32. Cor travessat per espases, T. S. (filigrana). Fotografia amb taula de llum. General i detall.		82
Figura 33. Monograma de Maria (filigrana). Fotografia amb taula de llum. Full de guarda 2 final.		84
Figura 34. Escut [sense identificar] G. L. (filigrana). Fotografia amb taula de llum. Full de guarda 1 final.....		85
Figura 35. Marge superior dret de les pàgines 15 i 63		87
Figura 36. Marge superior dret del foli 1v de l'índex.....		87
Figura 37. Marge esquerra del foli 3v de l'índex.....		88
Figura 38. Folis 2r, 5r de l'índex i pàgina 23 de les peces musicals		89
Figura 39. Fragment del foli 5r de l'índex.....		90
Figura 40. Foli solt amb música vocal francesa. Al <i>versus</i> es llegeix: <i>Madrigal per piano (Primera mitat segle XVIII)</i>		94
Figura 41. Fragment de la pàgina 2.....		98
Figura 42. Fragments del foli 4v de l'índex, pàgina 250, foli 5r de l'índex i pàgina 253.....		100

Figura 43. Els diferents models de fitxa del catàleg.....	151
Figura 44. <i>La Gaceta de Madrid</i> , 23 de febrer de 1780, pàg. 153.....	175
Figura 45. E-MO 488, detall de la portada.....	204
Figura 46. E-MO 565, detall de la portada.....	204
Figura 47. E-MO 566, portada.....	205
Figura 48. <i>Sis sonates op. 1</i> de J. G. Eckard, portada de l'edició de 1773. Imprès digitalitzat per la Biblioteca Nacional de França (F-Pn IFN-9078802)	206
Figura 49. <i>Sis sonates op. 1</i> de J. G. Eckard, prefaci de l'edició de 1773.....	206
Figura 50. <i>Sis sonates op. 1</i> de J. G. Eckard, edició de 1773. Inici de la primer sonata on es poden veure les diferents indicacions de dinàmica utilitzades (<i>pia, for, p, f, fmo</i>).	207
Figura 51. <i>Sonata op. 2, núm. 1</i> de M. Clementi, portada de l'edició londinenca de A. Bland & Weller. Imprès digitalitzat per la Biblioteca Nacional de Dinamarca (DK-Kk U68-gi, U24, mu 6310.1630)	207
Figura 52. <i>Sonata op. 2, núm. 1</i> de M. Clementi, inici del primer moviment. Edició de A. Bland & Weller. Imprès digitalitzat per la Biblioteca Nacional de Dinamarca (DK-Kk U68-gi, U24, mu 6310.1630)	208
Figura 53. <i>Sonata Hob. XVI: 49</i> de J. Haydn, portada de la primera edició (Viena: Artaria [1791]). Imprès digitalitzat per la Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs 4 Mus.pr. 91.478).	208
Figura 54. <i>Sonata Hob. XVI: 49</i> de J. Haydn, inici del primer moviment (Viena: Artaria [1791]).	209
Figura 55. <i>Sonata op. 5, núm. 1</i> de Schobert, portada de l'edició londinenca de R. Bremner [c. 1770] . Imprès digitalitzat per la Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs 4° Mus. Pr. 33837).	210
Figura 56. <i>Sonata op. 5, núm. 1</i> de Schobert, inici del primer moviment.....	210
Figura 57. Inici del <i>Rondó en Do Major</i> de F. Rodríguez en les còpies de E-VI Ms. 293 i E-MO 2175/61-63.....	213
Figura 58. Fragment de la <i>Sonata en Sol Major</i> de M. Casanovas en les còpies de E-VI Ms. 293 i E-TAR I/I, pàg. 52-55	213
Figura 59. Fragment de la <i>Sonata en Sol Major</i> J. Ferrer en les còpies de E-VI Ms. 293, E-MO 1560, E-MO 1183 i E-PG 32.54 Top. BO 1321.....	214
Figura 60. Fragments de la <i>Sonata en La Major</i> C. Baguer en les còpies de E-MO 565 i E-PG 32.54 Top. BO 1321	215
Figura 61. Fragments de la <i>Sonata en La Major</i> C. Baguer en les còpies de E-Bbc 791/16-18, E-MO 565 i E-PG 32.54 Top. BO 1321	215
Figura 62. Inici de la <i>Sonata en Si b Major</i> i la <i>Simfonia en Re Major</i> de C. Baguer, peces 4 i 66, respectivament.....	226
Figura 63. Inici de l'adagio i fragment del minuet C. Baguer, peces 152 i 65, respectivament.	227
Figura 64. Fragment del 3r moviment del quartet BenP 312.....	228

Índex de taules

Taula 1. Els fulls de guarda i els seus gravats	35
Taula 2. Descripció dels fascicles i les seves marques d'aigua.....	37
Taula 3. Números de pàgina erronis i la seva correcció	41
Taula 4. Contingut del manuscrit ordenat segons número de peça	43
Taula 5. Comparativa de les dades recollides de paper Jacinto Vilardell ordenades cronològicament.....	73
Taula 6. Comparativa entre les diferents mesures d'elements del pautat	92
Taula 7. Sistema d'anàlisi escollit per a l'estudi de les diferents grafies del manuscrit	96
Taula 8. Descripció de les característiques de la mà 1	97
Taula 9. Descripció de les característiques de la mà 3	99
Taula 10. Descripció de les característiques de la mà 4.....	100
Taula 11. Comparativa de la grafia de les claus	102
Taula 12. Comparativa de la grafia de la unió de pentagrames	103
Taula 13. Comparativa de la grafia dels compassos	104
Taula 14. Comparativa de la grafia de les barres de compàs	106
Taula 15. Comparativa de la grafia dels signes de repeticó.....	109
Taula 16. Comparativa de la grafia dels signes del silenci	110
Taula 17. Comparativa de la grafia dels caps i pliques de les notes.....	112
Taula 18. Comparativa de la grafia del barrat	113
Taula 19. Comparativa de la grafia de les alteracions i les notes accidentals	114
Taula 20. Comparativa de la grafia de les notes ornamentals.....	116
Taula 21. Comparativa de la grafia de lligadures, <i>custos</i> , <i>fermatas</i> , colofons i calderons.....	117
Taula 22. Comparativa de la grafia de les indicacions de tempo	118
Taula 23. Comparativa de la grafia de les atribucions.....	120
Taula 24. Comparativa de la grafia dels títols de peça.....	121
Taula 25. Comparativa de la grafia de les acotacions.....	124
Taula 26. Comparativa de la grafia d'altres marques textuais.....	126
Taula 27. Comparativa de la grafia dels nombres.....	128
Taula 28. Comparativa de la grafia de les majúscules	130
Taula 29. Comparativa de la grafia de les minúscules.....	136
Taula 30. Comparativa de la grafia de les signatures.....	141
Taula 31. Anònims identificats i no identificats	166
Taula 32. Falses atribucions.....	169
Taula 33. Verificació d'autories	171
Taula 34. Concordances localitzades de la peça 24 de V. Pucitta.....	177
Taula 35. Representacions de <i>Ariadna abandonatta di Teseo</i> a Barcelona entre 1800 i 1830.....	179
Taula 36. Compositors del manuscrit segons el seu origen geogràfic.....	185
Taula 37. Les peces del manuscrit segons l'any de composició	188
Taula 38. Peces originals per a tecla ordenades per forma musical normalitzada.....	200
Taula 39. Peces originals per a tecla	202
Taula 40. Datació de les peces per a tecla.....	212
Taula 41. Possibles díptics de les sonates de Bager	217
Taula 42. Possibles díptics de les sonates de M. Casanovas	217
Taula 43. Possibles díptics de les sonates de J. Ferrer	218
Taula 44. Música de cambra ordenada per forma musical normalitzada.....	230
Taula 45. Música orquestral ordenada per forma musical normalitzada	238
Taula 46. Presència dels compositors del manuscrit en els arxius i biblioteques de Catalunya	246

Taula 47. Nombre de correspondències de cada compositor trobades en arxius i biblioteques de Catalunya	247
Taula 48. Concordances a E-Bac	248
Taula 49. Concordances a E-Bbc.....	249
Taula 50. Concordances a E-Boc.....	251
Taula 51. Concordances a E-Bp	251
Taula 52. Concordances a E-Bu.....	252
Taula 53. Concordances a E-CER.....	252
Taula 54. Concordances a E-ESborras	254
Taula 55. Concordances a E-MANs	255
Taula 56. Concordances a E-MANc	256
Taula 57. Concordances a E-MO	256
Taula 58. Concordances a AHMOM	259
Taula 59. Concordances a E-OLc	260
Taula 60. Concordances a E-PG	260
Taula 61. Concordances a REU	261
Taula 62. Concordances a E-RI	261
Taula 63. Concordances a E-SJ	262
Taula 64. Concordances a E-SU	262
Taula 65. Concordances a E-TAR.....	263
Taula 66. Concordances a E-VIP	264
Taula 67. Concordances a E-VN.....	265
Taula 68. Concordances en ANÒNIMS	266
Taula 69. Concordances de les peces de BAGUER	268
Taula 70. Concordances de les peces de Boccherini.....	273
Taula 71. Concordances de les peces de Boieldieu	273
Taula 72. Concordances de les peces de Casanovas	274
Taula 73. Concordances de les peces de Cimarosa	274
Taula 74. Concordances de les peces de Davaux	275
Taula 75. Concordances de les peces de J. Ferrer	276
Taula 76. Concordances de les peces de Fodor.....	278
Taula 77. Concordances de les peces de Haydn.....	278
Taula 78. Concordances de les peces de Mayr.....	280
Taula 79. Concordances de les peces de Méhul	280
Taula 80. Concordances de les peces de Mitjans.....	281
Taula 81. Concordances de les peces de Pleyel	281
Taula 82. Concordances de les peces de Pucitta	290
Taula 83. Concordances de les peces de F. Rodríguez.....	291
Taula 84. Concordances de les peces de Stain	291
Taula 85. Concordances de les peces de Vanderhagen	292
Taula 86. Concordances de les peces de Vento.....	293
Taula 87. Concordances de les peces de Viguerie.....	293
Taula 88. Concordances de les peces de Viola	294
Taula 89. Concordances de les peces de Viotti.....	294
Taula 90. Concordances de les peces de Vogel	294
Taula 91. Peces inèdites del manuscrit.....	295

Índex de gràfics

Gràfic 1. Ordre correlatiu i número de peces amb què apareixen els compositors al llarg del manuscrit	49
Gràfic 2. Cronograma dels compositors del manuscrit.....	187
Gràfic 3. Any de composició de les peces	194
Gràfic 4. Època de composició de les peces.....	194
Gràfic 5. Número de peces i obres per compositor	195
Gràfic 6. Percentatge sobre el total de peces del manuscrit segons el número de peces que hi té cada compositor.	196
Gràfic 7. Número de peces per forma musical normalitzada.....	197
Gràfic 8. Número de peces per forma musical normalitzada. Versió sintètica.	198
Gràfic 9. Número de peces per forma musical normalitzada. Versió sintètica	199