

TESI DOCTORAL
DOCTORAT EN ART I MUSICOLOGIA
DEPARTAMENT D'ART I MUSICOLOGIA
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
Any 2012

LA MÚSICA A MALLORCA EN EL SEGLE XVII.
FONTS MUSICALS DE LA CATEDRAL: ESTUDI I EDICIÓ CRÍTICA.

VOLUM I

Doctoranda: Cristina Menzel Sansó
Director: Antonio Ezquerro Esteban
Tutor: Francesc Bonastre i Bertràn

ÍNDIX GENERAL

VOLUM I

- PRELIMINARS	p. 9
- ESTAT DE LA QÜESTIÓ	p. 19
- INTRODUCCIÓ	p. 27
- . MARC HISTÒRIC I CULTURAL	
Mallorca en el món	p. 31
Antecedents	p. 39
Esdeveniments fonamentals	p. 43
Cultura i societat	p. 54
La catedral de Mallorca. Estructura i funcionament	
Antecedents	p. 65
El capítol de canonges	p. 66
L'economia capitular	p. 68
Dignitats, canonges, càrrecs i funcions	p. 71
L'arxiu capitular	p. 73
1. LA MÚSICA A MALLORCA EN EL SEGLE XVII	
Mallorca i la música.	p. 77
Institucions musicals	p. 91
La música a la Catedral de Mallorca	
La catedral de Mallorca com a centre d'art i cultura	p. 105
La capella de música	p. 110
Celebracions i actuacions musicals: "La musica de dins i de fora"	p. 123
Mestres, músics i ministrils de la capella	p. 159
2. EL REPERTORI MUSICAL CATEDRALICI	
Formació del repertori	p. 187
Repertori dels segles XIV-XVI	p. 188
Repertori del segle XVII	p. 198
Relacions amb l'Espanya peninsular i l'àmbit hispànic	p. 231
Relacions amb altre països	p. 243
Els autors	p. 249
3. ESTUDI I ANÀLISI DE LES FONTS MUSICALS	
<i>VILLANCICOS</i>	
1. Juan Barter: Villancico <i>Toca la gaita, Antón</i> , 10V	p. 267
2. Jaime Doz: <i>El sacristán</i> , 8V	p. 275
3. Isidro Escorihuela: <i>Boga remerillo</i> , 12V	p. 281
4. Josep Gas: <i>De qué bailas dime Gil</i> , 8V	p. 290
5. Tomás Micieces: <i>Ay qué dolor</i> , 12V	p. 298
6. Monserrat: <i>Ay que mi niño llora</i> , 8V	p. 305

7. Antonio Teodoro Ortells: <i>Aves volad</i> , 12V	p. 318
8. [Juan Pérez] Roldán: <i>Sale de Fuerteventura</i> , 8V	p. 332
<i>TONOS</i>	p. 343
9. Juan del Vado: <i>Las campanas</i>	p. 347
10. Juan del Vado: <i>Lóbrega parda</i>	p. 363
11. Anònim: <i>Cómo es alta la causa</i>	p. 372
12. Juan del Vado: <i>Mal resistido</i>	p. 383
13. Juan Hidalgo: <i>Válgate amor</i>	p. 396
14. Juan del Vado: <i>Canta jilguerillo</i>	p. 409
<i>TONOS PER A MINISTRILS</i>	p. 419
15. Anònim: <i>Tonos per a ministrils 3</i>	p. 425
16. Anònim: <i>Tonos per a ministrils 4</i>	p. 428
17. Anònim: <i>Tonos per a ministrils 5</i>	p. 433
4. CONCLUSIONS	
1. Sobre la historia de la música a la Catedral	p. 439
2. Sobre el repertori de la Catedral	p. 443
3. Sobre les composicions musicals editades	p. 445
- APÈNDIX DOCUMENTAL	
1. Catàleg de les fonts musicals segons normativa RISM	p. 451
2. Acta de constitució de la capella de música de la catedral (1596)	p. 467
3. Acta de constitució del joc de ministrils (1595)	p. 470
4. Acta de constitució de la capella de santa Eulàlia (1666)	p. 473
5. Acta de constitució de la capella de l'Hospital General y Regne de Mallorca(1687)	p. 476
- BIBLIOGRAFIA	p. 481
- ÍNDEX ONOMÀSTIC	p. 507

VOLUM II

EDICIÓ CRÍTICA DE LES FONTS MUSICALS

Introducció a l'edició	p. 5
Criteris d'edició musical	p. 8
Notes crítiques	p. 17

VILLANCICOS

1. Juan Barter: <i>Toca la gaita, Antón</i>	p. 22
2. Jaime Doz: <i>El sacristán</i> , 8 V	p. 60
3. Isidro Escorihuela: <i>Boga remerillo</i> , 12V	p. 96
4. Josep Gas: <i>De qué bailas dime Gil</i> , 8 V	p. 130
5. Tomás Micieces: <i>Ay qué dolor</i> , 12 V	p. 152
6. Monserrat: <i>Ay que mi niño llora</i> , 8 V	p. 170
7. Antonio Teodoro Ortells: <i>Aves volad</i> , 12 V	p. 186

8. [Juan Pérez] Roldán: *Sale de Fuerteventura*, 8 V p. 276

TONOS

9. Juan del Vado: *Las campanas* p. 302
10. Juan del Vado: *Lóbrega parda* p. 308
11. Anònim: *Cómo es alta la causa* p. 312
12. Juan del Vado: *Mal resistido* p. 316
13. Juan Hidalgo: *Válgate amor* p. 320
14. Juan del Vado: *Canta jilguerillo* p. 324

TONOS PER A MINISTRILS

15. Anònim: *Tonos per a ministrils 3* p. 336
16. Anònim: *Tonos per a ministrils 4* p. 340
17. Anònim: *Tonos per a ministrils 5* p. 344

LLISTA DE TAULES

Taula 1. Reis de la corona d'Aragó (segles XII-XV).	p. 40
Taula 2. Composició del Gran i General Consell, any 1614.	p. 44
Taula 3. Estat de les finances del Regne de Mallorca, any 1649	p. 48
Taula 4. Evolució demogràfica 1585-1667	p. 52
Taula 5. Divisió de les rendes anuals del capítol de la catedral de Mallorca	p. 69
Taula 6. Llista d'organistes titulars de la catedral de Mallorca (1596-1700)	p. 73
Taula 7. Mapa d'orgues documentats a Mallorca (ss. XIV-XVII)	p. 82
Taula 8. Mestres de cant i mestres de capella (1344-1730).	p. 91
Taula 9. Minyons incorporats a la capella de música de la catedral	p. 93
Taula 10. Llista de músics de la capella de santa Eulàlia	p. 98
Taula 11. Llista de músics de la Capella de l'Hospital General i de la Universitat de Mallorca (1678-1690).	p. 101
Taula 12. Llista de bisbes y virreis de Mallorca	p. 107
Taula 13. Repartiment de la capella de música, any 1672.	p. 118
Taula 14. Festivitats amb participació de la capella de música	p. 121
Taula 15. Llista de mestres, músics i ministrils de la capella de música (1596-1730)	p. 135
Taula 16. Mestres de capella de la catedral del segle (1596-1730).	p. 161
Taula 17. Famílies de ministrils de la catedral	p. 179
Taula 18. Llista dels inventaris de música medievals	p. 184
Taula 19. Llista de la música de la catedral (1668c.)	p. 195
Taula 20. Obres del segle XVII conservades en el fons de música	p. 205
Taula 21. Mapa provenença compositors de les obres conservades en el fons de música de l'arxiu capitular de Mallorca	p. 241

PRELIMINARS

La recerca duta a terme per a la elaboració de la present tesi doctoral té com a objectiu principal l'estudi de la música a Mallorca en el segle XVII. Una part fonamental del present treball és l'estudi i l'edició crítica del repertori musical del segle XVII conservat en l'Arxiu Capitular de Mallorca. El corpus d'obres estudiat i editat en el curs d'aquesta tesi doctoral es centra en les obres en llengua castellana que es conserven completes i que corresponen, en la seva majoria, a autors hispànics actius durant el segle XVII. Així mateix, també s'han aportat a aquest estudi una sèrie d'obres localitzades recentment i que corresponen al repertori de música instrumental. Concretament es tracta d'una petita col·lecció de tres peces de música per a ministrils, recopilades en les pàgines inicials de la enquadernació d'un volum miscel·lani, que conté la edició del 1567 del segon llibre de misses de Palestrina. L'estudi del repertori també inclou aquelles obres musicals que han arribat als nostres dies de forma parcial i que són un testimoni rellevant per determinar l'estructuració del repertori musical en ús en la catedral de Mallorca durant el segle en estudi.

El fons de música de la catedral de Mallorca ha tengut, com es veurà, una llarga i problemàtica història de recopilació i conservació de les peces que en formaven part. Al llarg dels anys s'han verificat problemes de dispersió i pèrdua de composicions que han minvat les dimensions d'aquest fons. Per la documentació se sap que mai no va ser inventariat, ni tan sols quan el canonge arxiver Josep Miralles Sbert va dur a terme l'enorme procés de inventariar tot l'Arxiu Capitular entre els anys 1896 i 1901¹. Aquesta manca de classificació dels materials musicals, molt probablement, afavoriren els distints problemes que degué patir al llarg dels anys. No sempre va ser clara la ubicació del fons de música; la documentació ens parla de les claus que tenia en custòdia el mestre de música i també d'una caixa on probablement s'hi guardaven els llibres i les partícels que emprava habitualment la capella de música. És probable que la caixa es custodiàs en el lloc d'assaig de la capella, que era la casa de l'almoïna, una edificació annexa a la catedral o bé al cor de la catedral, que en aquells anys i fins a la intervenció del arquitecte Antoni Gaudí l'any 1905, es trobava en la nau central entre les segones i terceres columnes de la catedral.

¹ El resultat d'aquesta inventariació va ser publicat a MIRALLES SBERT Josep: *Catálogo del Archivo Capitular de Mallorca*. Palma, Instituto Jerónimo Zurita, 1941-1943, 3 vol.

Fa alguns anys vaig tenir l'oportunitat de realitzar un treball de tesina per a la meua diplomatura en Paleografia i Filologia Musical² que va consistir en la organització i catalogació del fons musical de la catedral fins al segle XVIII. L'estat de desorganització del fons va fer que el treball fos més complicat del que inicialment s'havia previst i es va decidir per descartar tot el material musical corresponent als segles XIX i XX.

Des de llavors, el fons de música ha vist augmentar les seves dimensions gràcies fonamentalment a la aportació feta amb la cessió a la catedral del fons de música del Seminari Conciliar de sant Pere; aquest fons de música conservava entre les seves obres, composicions que pertanyien inicialment a la capella de música de la catedral i que foren agregades ja durant el segle XX al fons de música de la *schola cantorum*, formació encarregada del servei musical de les celebracions de la catedral i de les altre parròquies de Mallorca, que va aparèixer després de la desaparició de la capella de música de la catedral, a finals de segle XIX.

El repertori en estudi i edició està format per disset composicions dividides en vuit *villancicos*, sis *tonos* i tres peces per a ministrils. La recuperació i estudi d'aquestes fonts musicals és l'eix principal de la present tesi, que, però, vol presentar també la seva contextualització dins del panorama musical de Mallorca i de la seva catedral. L'estudi de la formació de la capella de música, de les seves activitats tant dins com fora de la catedral, intentarà donar una visió general del paper de la música en l'ambient cultural i humanístic de Mallorca, que passa quasi inevitablement per la seva relació amb l'església. Així mateix, es pretén realitzar un estudi detallat del repertori musical global en ús durant el segle XVII, tant pel que fa a les composicions en llatí, com en les composicions en llengua vernacle conservades completes, parcials o baix atribució anònima. Aquest estudi pot ser revelador dels interessos i de les necessitats musicals que es tenien durant aquells anys i com aquests podien ser determinants per a la formació del corpus d'obres musicals que es feien servir en les celebracions de la catedral.

Una característica fonamental d'aquest fons musical és el fet que pràcticament no es conserva música del segle XVII composta per músics mallorquins. En realitat, el

² MENZEL SANSÓ, Cristina: *L'archivio di musica de la Seu di Mallorca. Catalogo e note storiche*. Tesina de diplomatura, Università degli Studi di Pavia, 1998.

repertori que avui constitueix el fons de música de la catedral està format per obres musicals de compositors de fora de les illes. No es pot descartar que no existís música composta a Mallorca; la documentació capitular no és molt extensa en aquest aspecte, però, en algun cas, es poden trobar comissions específiques per a la composició de música per part dels mestres de capella. Tot i així, és evident que entre les obligacions del mestre hi havia la de compondre música per a les celebracions més importants, i no es pot descartar que moltes de les obres s'hagin transmès entre el gran nombre de fonts musicals anònimes que encara avui es conserven. La realitat dels fets, però, és que no es disposa, exceptuant comptades obres, de composicions atribuïdes als mestres de capella en actiu durant el segle XVII, mentre que la música de compositors de fora de Mallorca roman encara en el fons de música de la catedral.

De l'estudi d'aquestes fonts musicals emergeixen distints àmbits d'actuació que es corresponen amb els distints objectius que es pretenen assolir amb aquesta recerca.

1- Identificació i descripció de forma sistemàtica de les fonts documentals seguint la normativa internacional del RISM (Répertoire International des Sources Musicales). Aquesta col·lecció en particular ha estat censada i catalogada dins de la sèrie A II del RISM, sèrie dedicada a la catalogació de música manuscrita de 1600 a 1850.

2- Estudi de les fonts des de distints àmbits disciplinaris. En aquest tipus de repertori convergeixen varies manifestacions culturals de l'època i tenen molta d'importància els elements literaris i sociològics, a més del musical. En aquest sentit, és especialment interessant la recerca de concordances musicals i/o textuals, i que, gràcies a l'anàlisi sistemàtic dels testimonis, ens permet acostar-nos a la comprensió del text musical, a la seva gènesi i al seu moviment en l'espai i en el temps.

3- Transcripció de les obres musicals com a primer pas per al posterior anàlisi i treball d'edició crítica. El repertori en estudi es presenta en varis formats. Els *villancicos* s'han conservat tots en partícels, mentre que els *tonos* es presenten en una petita col·lecció en un sol llibre; en aquest cas, ens trobam davant d'una edició d'un testimoni miscel·lani i, per tant, es presenta amb un doble interès filològic: en primer lloc, per la funció històrica per la qual la música va ser seleccionada i recollida i, en segon lloc, per cada una de les composicions que presenta. La música per ministrils

també es va copiar en les pàgines inicials afegides en l'enquadernació que es va fer del *segon llibre de misses* de Palestrina (Roma, Germans Dorico, 1567). L'actuació prevista en tots els casos és la d'intentar reconstruir la fisonomia particular de cada una de les composicions, donant compte de la seva presentació original i destacant les especials característiques en es desprenen de la seva distribució gràfica.

4- Comparació i estudi de les obres amb el corpus de composicions dels autors presents en el repertori de la Catedral de Mallorca, per tal de determinar processos compositius i estilístics.

5- Anàlisi de la relació entre música i text de les composicions, estudiant els processos idiomàtics i els recursos retòrics tant en la música com en el text.

6- Contextualització de les obres musicals en l'àmbit social i humanístic de Espanya i Mallorca durant el segle XVII, analitzant la destinació d'ús d'aquestes composicions. Així mateix, s'estudiarà la seva relació amb la teoria musical del temps, sobretot amb els tractats d'àmbit hispànic com Cerone, Lorente o Nassarre però també amb els principals treballs teòrics estrangers com Zarlino, Praetorius, Mersenne, etc.

Les raons geogràfiques per l'elecció del tema responen a un interès personal sobre la música que es conserva a Mallorca, i com aquesta fou un element important dins la vida humanística i cultural al segle XVII. Qualsevol recerca en àmbit musical a Mallorca suposa, encara avui, una novetat. Són pocs els estudis fets sobre la historiografia musical y sobre les fonts musicals a aquesta illa.

En aquella època la importància estratègica i política de Mallorca dins la Corona d'Aragó era escassa. Això no obstant, la seva posició geogràfica privilegiada en el Mediterrani, feia que estès constantment en relació amb altres indrets importants com València, Catalunya, la zona Magrebí, Itàlia o França.

En els darrers anys gracies a les activitats de recerca que he dut a terme en l'Arxiu Capitular de Mallorca i en altres arxiu i biblioteques de l'illa he pogut identificar un nombre destacat de fonts musicals i algunes són de gran interès. Així mateix, s'ha fet un estudi sobre les fonts historiogràfiques disponibles que permetessin contextualitzar la

música conservada a Mallorca. D'aquesta forma, he pogut constatar que la Catedral de Mallorca representava el centre de difusió musical i cultural més important al llarg dels segles XIII al XIX i que envoltant seu es distribuïen centres de menor pes com el Santuari de Lluc i algunes parròquies i esglésies de Palma, i de la resta de l'illa³.

L'elecció del segle XVII com a àmbit cronològic es deu a un intent per part meva de continuar una tasca de recerca iniciada amb motiu de la meva tesina de llicenciatura que es centrava en la música de la segona meitat de segle XVI a la Catedral, treball dedicat a la vida y obra de Pau Villalonga⁴. Villalonga fou l'impulsor de la oficialització de la capella de música que es va formar en l'any 1596 i que va començar la seva trajectòria ja dins dels primers anys del segle XVII. És dins aquest segle que es comença a desenvolupar tota l'activitat musical (al marge, evidentment, de la música litúrgica) a la Catedral.

Per aquest treball en concret, l'argument es centra en el repertori en vernacle i de les composicions instrumentals conservades a la Catedral i que corresponen al segle XVII. El treball es centrarà en l'estudi i edició del repertori musical, analitzant la seva formació al llarg dels anys i les zones d'influència principals (Catalunya, València, Madrid). Té com a objectiu contribuir a la coneixença del fet musical a Espanya durant el segle tractat, presentant l'edició de fonts musicals de recent localització i un estudi que intenta abordar la qüestió dels processos i dels estils compositius d'aquests tipus d'obres.

El tema tractat s'inclou dins els àmbits d'actuació (Corona d'Aragó) i cronològics (Barroc hispànic) dels distints equips de recerca dels quals formo o he format part⁵. En

³ Els resultats d'algunes d'aquestes recerques han esta publicats en diverses publicacions. A mode de mostra, vegeu: ESTEVE VAQUER, Josep-Joaquim; JULIÀ SERRA, Andreu; MENZEL SANSÓ, Cristina: "Memoria de Actividades RISM-España. VII Archivo de Música de la Catedral de Mallorca. E: Pac", a *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 276-286; ESTEVE VAQUER, Josep-Joaquim i MENZEL SANSÓ, Cristina: "Els impresos musicals conservats a Mallorca" a *VIII Trobada de Documentalistes Musicals VIII* (2001), pp. 123-132; ID. i ID.: "L'aportació musical de l'Escolania de Lluc en el segle XVIII", a *Actes de les XXII Jornades d'Estudis Històrics Locals*. Palma, Institut d'Estudis Baleàrics, 2004, pp. 161-168; ID. i ID.: La música a Mallorca. Palma, Ajuntament de Palma, 2007; MENZEL SANSÓ, Cristina: "L'edizione critica di Tonos del XVII secolo: problemi e metodologia", a *Philomusica*, 9/2 (2010), pp. 187-208.

⁴ MENZEL SANSÓ, Cristina: *Il codice SVI di Pau Villalonga (1535ca. 1609) ed il fascicolo SEMI conservati nell'archivio Capitolare della Cattedrale di Mallorca*. Tesina de llicenciatura, Università degli Studi di Pavia, 2004.

⁵ Els grups de recerca estan adscrits a la Universitat Autònoma de Barcelona (Prof. Francesc Bonastre) i al Departament de Musicologia del CSIC (Drs. Antonio Ezquerro i Luis Antonio González Marín).

aquest sentit, el meu treball pretén ser una aportació a les línies de recerca ja establertes en aquests grups de recerca i una continuació dels estudis sistemàtics ja en marxa, sobretot pel que fa referència a l'estudi i anàlisi de fonts musicals del segle XVII. Al mateix temps, aquest treball esper que serveixi per fomentar el coneixement del nostre patrimoni musical, sobretot, gràcies a la seva interpretació per part de músics i agrupacions musicals cada vegada més interessats en aquest tipus de repertori.

La metodologia emprada en aquesta recerca s'ha aplicat en distintes direccions, seguint distints procediments, que tenien com a objectiu la recopilació i estudi de les fonts, la historiografia relacionada amb les fonts, la teoria musical de l'època, les tècniques i criteris editorials, així com l'estudi de la bibliografia existent en la matèria.

La recopilació i estudi de les fonts ha permès la seva correcta identificació. Aquestes fonts musicals varen ser localitzades per mi mateixa ja fa alguns anys en l'Arxiu Capitular de Mallorca. En el procés s'han inventariat i catalogat les fonts musicals segons la normativa RISM⁶. En aquest procés s'han cercat totes les concordances, tant textuais com musicals, identificades fins al moment.

Paral·lelament a la recopilació de les fonts, s'ha procedit a recollir dades documentals sobre les fonts i sobre les activitats musicals de la capella catedralícia. S'ha treballat fonamentalment en l'Arxiu Capitular de Mallorca on s'han consultat les series documentals que podrien incloure informació sobre la música. S'ha estudiat i analitzat la documentació musical continguda en actes capitulars, llibres de sagristia, llibres de comptes, quaderns i papers solts i cerimonials. Així mateix, i per tal de recollir la documentació relativa a l'activitat de la capella fora de la Catedral, també s'ha estudiat la documentació de les parròquies i esglésies de Palma, arxius privats i del Santuari de Lluç. Per la documentació relativa a les altres capelles musicals actives a Mallorca durant el segle en estudi, també s'han consultat l'Arxiu del Regne de Mallorca i l'Arxiu Diocesà de Mallorca.

S'han estudiat de forma sistemàtica les obres dels principals teòrics de l'època tant espanyols (Cerone, Lorente, Nasarre) com estrangers (Zarlino, Praetorius, Mersenne).

⁶ Aquesta catalogació s'ha fet amb el nou sistema informàtic del RISM (Kallisto) durant la meua estància de recerca en la Zentralredaktion a Frankfurt (Alemanya) l'any 2009.

D'aquesta forma, s'han pogut constatar processos compositius, tècniques i estils en les composicions en estudi.

Les tècniques de transcripció i edició musical que he emprat s'ajusten als criteris musicològics que s'empren en l'actualitat en l'edició de composicions musicals. El passatge a la semiografia moderna es produeix en dues operacions distintes: la transcripció i l'edició. La transcripció no és una simple transliteració d'un pensament musical d'una notació en desús a una notació actual; es necessiten afrontar distints problemes: les claus (que es modernitzen), la interpretació mensural (correcta interpretació dels tactus i proporcions), identificació de la modalitat (per individualitzar les alteracions pròpies del mode), disposició del text en partitura. En quant a l'edició musical, s'han intentat identificar concordances musicals, he conservat les llistes característiques que presenten cada una de les composicions, donant, però, compte dels resultats del treball de recensió i col·locació feta per les composicions que presenten concordances, i realitzant les correccions o integracions oportunes en cas de error evident.

La transcripció i edició del repertori musical ha permès el posterior treball d'anàlisi de cada una de les obres en ella contingudes. Aquest anàlisi ha permès identificar tècniques compositives i estils que s'han comparat amb altres obres del mateix tipus dels compositors en estudi així com d'altres autors de *villancicos* i *tonos* de la mateixa època (José Marín, Juan Gómez de Navas, Diego Jaraba o Sebastián Durón). D'aquesta forma, s'han analitzat la forma i l'estil del repertori en vernacle del segle XVII, intentant donar resposta a la construcció musical d'aquest tipus de repertori, a la influència de la dansa en els acompanyaments, al tractament retòric de les veus i a la relació de la música amb el text, tan íntimament lligades en els *villancicos* i en els *tonos*.

Les transcripcions s'han realitzat mitjançant programes informàtics d'escriptura musical, per facilitar la seva posterior resolució gràfica. Tota la documentació textual també s'ha tractat informàticament, a través de bases de dades (pel documentari musical de la Catedral) i el tractament dels textos mitjançant processadors textuais. El tractament informàtic complet del treball de recerca permet una millor optimització de les dades, una claredat gràfica, així com una disponibilitat immediata de música, texts i documentació.

L'elaboració de l'estudi basat en les transcripcions realitzades, d'acord amb els criteris exposats, s'ha realitzat atenent a dues qüestions principals: el text i la música. Per a l'anàlisi textual dels *tonos* i dels *villancicos*, que són tots en castellà, he procedit a la identificació dels texts, de l'autor, de la seva mètrica, del caràcter literari (pastoral, de comiat, mitològic, dramàtic i si era de caràcter elevat o popular). Tractant-se d'una recerca d'àmbit musical s'ha preferit concentrar tota l'acció crítica a la part musical.

L'anàlisi musical s'ha desenvolupat tenint en compte distints aspectes que sorgeixen en l'edició crítica d'aquest tipus de composicions:

Estructura formal. Pel que fa als *villancicos* i *tonos* editats responen a l'estructura típica d'aquesta forma musical de tornada-cobles, amb eventual aparició de respostes i tonades, amb la repetició, en la execució, de la tornada. S'ha analitzat l'ordre de intervenció d'aquestes parts així com s'articulen les distintes seccions musicals que conformen la tornada i les cobles. Pel que fa a la música per ministrils, la música es presenta en una única secció seguida amb eventuais repeticions d'alguns passatge.

Claus. S'han evidenciat les claus emprades en la font i si aquestes necessitaven transport, avaluant cas per cas el tipus de transport que se'ls havia d'aplicar.

Íncipits: S'aporten de forma diplomàtica els incipits, musicals i literaris, de cada una de les parts que componen les composicions (tornada, cobles, respostes, tonades, etc.), per tal de facilitar la comprensió dels criteris adoptats en la transcripció.

Modalitat. S'ha determinat el mode de la composició i s'han analitzat les raons per la seva elecció, depenent del caràcter de l'obra, per part del compositor, seguint les directrius esmentades en els principals tractats teòrics.

Compàs. S'ha estudiat l'accentuació de les composicions i si hi apareixen recursos tals com hemiòlies, polirítmies, ennegriments, síncopes.

Àmbits. S'han analitzat els àmbits de les veus i dels instruments per determinar-ne la seva extensió segons el tipus i caràcter de la composició i per estudiar els registres i les

característiques vocals exigides, o bé la possibilitat de que les parts vocals fossin doblades instrumentalment.

Figuració. S'ha observat la figuració emprada, la seva recurrència i determinació en el ritme i s'ha analitzat la seva funció melòdica i harmònica.

Alteració. S'han evidenciat les alteracions presents en cada una de les composicions per determinar-ne si eren accidentals, pròpies del mode o completament estranyes. En algunes composicions hi ha un evident joc cromàtic de les alteracions, com en *Las Campanas* de Juan del Vado.

Ritme i melodia. S'ha estudiat la influència en aquestes composicions de progressions harmòniques, de melodies de dansa presents en els acompanyaments i les petites seccions melòdiques que es podrien identificar amb la música popular.

Relació música i text. S'ha evidenciat un íntim lligam entre la música i el text que acompanya, analitzant els recursos retòrics emprats per amplificar les paraules, i com la música s'ajusta de volta en volta per oferir de la millor forma possible el missatge implícit en el text.

Finalment, s'han redactat tota una sèrie de conclusions sobre els distints aspectes tractats, amb discussió dels resultats.

AGRAÏMENTS

Per a la realització d'aquest treball de recerca voldria agrair en primer lloc al Capítol de Canonges de la Catedral de Mallorca per haver fet sempre possible el meu accés il·limitat a les fonts musicals i documentals conservades en l'Arxiu Capitular. He de donar un agraïment molt especial a Bernat Juan Rubí, responsable de l'arxiu, qui sempre ha donat suport a les meves recerques i les meves constants sol·licituds de materials; gràcies a la seu constant i infatigable treball en l'arxiu, bona part de les obres que s'editen en aquest treball han pogut veure la llum. L'agraïment és extensible també a Josep-Joaquim Esteve, company de recerques en el Centre d'Investigació Musical de la Seu de Mallorca, centre que, baix la protecció del Capítol de Canonges, va ser creat per gestionar i fomentar la recerca musical en la Catedral de Mallorca.

Agraeixo també la disponibilitat mostrada pels altres arxius que he consultat com el del Santuari de Lluc, del director del qual, el Dr. Gabriel Seguí, he sempre rebut consells, indicacions i molta informació. També un agraïment a Pere de Montaner, arxiver municipal de Palma per la seva ajuda en l'estudi de la música en l'àmbit de les cases nobles de Mallorca. També vull donar un agraïment als professors que han seguit la meva trajectòria investigadora, des de els meus inicis en l'àmbit acadèmic a Itàlia, fins als professors i doctors que ara m'estan seguint per a la meva consecució del doctorat com són el Dr. Antonio Ezquerro i el Prof. Francesc Bonastre. També tinc que agrair al Departament de Musicologia del CSIC per l'oportunitat d'haver pogut desenvolupar aquest treball de tesi gràcies a una beca predoctoral I3P que m'ha permès participar en els diferents projectes de recerca on he pogut posar en pràctica tots els conceptes teòrics apresos en l'àmbit acadèmic.

Finalment, l'agraïment més especial per a la meua família, a Bernat, Blai i al nou vingut Nil pel seu constant suport i per la infinita paciència.

ESTAT DE LA QÜESTIÓ

L'interès per l'estudi científic de la música a Mallorca, entès des del caire historiogràfic, editorial i de recuperació patrimonial, s'inicia cap a finals de segle XIX amb els estudis sobre el folklore musical realitzats per Antoni Noguera Balaguer (*1860; †1904)⁷.

Alguns anys abans la cultura mallorquina havia atret l'atenció de Arxiduc Lluís Salvador d'Àustria (*1847; †1915). Aquest il·lustre personatge i reconegut intel·lectual, va passar llargues temporades a Mallorca, on va escriure diversos llibres sobre temes de la cultura i la etnografia de les Illes Balears, interessant-se particularment en les tonades populars i en el cant de la Sibil·la, de la qual en feu la primera transcripció impresa en el seu llibre *Die Balearen*⁸.

De finals de segle data, també, el recull d'obres musicals de caràcter popular recopilades per Bartomeu Torres Trias (*1840-†1908) en el seu *Álbum de Compositores Mallorquines* on s'inclouen varies obres de compositors mallorquins contemporanis com per exemple Andreu Torrens o Miquel Marquès.

L'època entre finals de segle XIX i principis de segle XX fou especialment intensa en quant a les recerques historiogràfiques sobre temàtica mallorquina que, en alguns casos, incloïa també la historiografia musical. Alguns dels erudits i historiadors actius en aquesta època foren Estanislau de K. Aguiló (* 1859; †1917) i Gabriel Llabrés (*1858; †1928). Aquest últim va dedicar molts dels seus esforços en localitzar fonts i documents sobre la història de Mallorca en tots els seus aspectes, a més d'impulsar recerques arqueològiques de gran vàlua, com varen ser les dutes a terme en la ciutat romana de Pollentia, situada a Alcúdia.

També va ser essencial pel desenvolupament de la historiografia mallorquina la institució de la Societat Arqueològica Lul·liana l'any 1880 i la posterior edició del

⁷ NOGUERA BALAGUER, Antoni: *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca*. Barcelona, Tip. de Víctor Berdós y Feliu, 1893; ID: *Ensayos de crítica musical*. Palma, J. Tous, 1908.

⁸ D'AUSTRIA-TOSCANA, Lluís Salvador, *Die Balearen. In wort und Bild geschildert zweiter band die eigentlichen Balearen*. Leipzig, Leo Woerl, 1897, Vol I, p. 164.

bolletí anual, a instàncies de Gabriel Llabrés, a partir de 1885, publicació que continua en actiu avui en dia.

Els resultats d'algunes d'aquestes primeres recerques sobre la historiografia mallorquina on el tema principal era la música foren precisament publicades en el *Butlletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*⁹. El mateix Antoni Noguera va publicar en una sèrie d'articles tot el seu llibre *Memoria sobre los cantos, bailes y tocacas populares de la isla de Mallorca* en el butlletí núm. 5 del 1893. En general es tractava de la publicació de documentació localitzada en els distints arxius de Mallorca (sobretot l'Arxiu del Regne i l'Arxiu Capitular) i que tenien a veure amb la temàtica musical (comissió d'orgues a les parròquies, notícies sobre els musics de la catedral o sobre alguna celebració on la música tenia un paper destacat.)

De la mateixa època són les recerques i publicacions fetes per Francesc Amengual (*s. XIX; †1908)¹⁰, investigador i professor de música. Una de les seves primeres obres publicades va ser *El arte del canto en Mallorca*, publicat l'any 1895 i que constitueix el primer estudi seriós realitzat sobre el cant i l'òpera a Mallorca. Posteriorment va publicar també altres llibres sobre teatre i música i un dedicat especialment a la música religiosa a Mallorca, resultat de la recopilació d'articles escrits pels pares Fr. Pothier, Uriarte, Villalba i Mocquereau. Aquests articles tracten principalment de temes musicals genèrics sobre la estètica musical i la relació entre música i litúrgia, més que de temes sobre la historiografia musical de Mallorca¹¹.

Una altra figura important del segle XX en la història de la música a Mallorca fou Joan Maria Thomàs Sabater (*1896; †1966), prevere, músic i organista de la Catedral de Mallorca des de l'any 1914 fins a la seva mort. A més de prolífic compositor, es va dedicar intensament a la divulgació musical a Mallorca, creant l'Associació Bach per la

⁹ Avui en dia tots els números del bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana són consultables a través de Internet en la direcció: <http://ibdigital.uib.es/greenstone/cgi-bin/library.cgi?site=localhost&a=p&p=about&c=bsal&l=ca&w=utf-8>.

¹⁰ Per a una breu ressenya sobre la biografia de Francisco Amengual Abraham vegeu la veu corresponent a: MAS I VIVES, Joan (ed.): *Diccionari del Teatre a les Illes Balears*. Palma, Leonard Muntaner editor, 2003.

¹¹ AMENGUAL ABRAHAM, Francisco: *El arte del canto en Mallorca : apuntes para un libro. Primera parte. Edad de oro*, Palma : Tipo-litografía de Bartolomé Rotger, 1895 i *La música religiosa en Mallorca: recopilación de los escritos de los Rdos. PP. Fr. Pothier, Uriarte, Villalba y Mocquereau*. Palma, Est. tip. de Francisco Soler Prats, 1905.

música antiga i contemporània. Va impulsar la creació d'un festival dedica a Chopin i l'any 1931 va fundar la Capella Clàssica, amb la qual va donar concerts per tota la Península Ibèrica i per la que Manuel de Falla, amic seu, va escriure la *Balada de Mallorca*.

Les seves recerques sobre la història de la música a Mallorca quedaren recollides en un manuscrit que, bastants anys després de la seva mort, i gràcies a la recopilació que en feu el documentalista musical Joan Parets, va poder ser finalment publicades, constituint la primera obra de caràcter general editada sobre la música a Mallorca¹². Va publicar, així mateix, diversos articles en la revista "The Chesterian" dirigida en aquella època per Jean Aubry i editada a Londres¹³.

L'estudi sobre la historiografia musical va assolir nou estadi amb la institució, l'any 1984, del *Centre de recerca i documentació històrico-musical de Mallorca*, fundada i dirigida pel prevere i documentalista musical Joan Parets. El fruit de les primeres recerques en el camp musical va ser la publicació de la ja esmentada *Breu història musical de les Illes Balears*, basada en les dades recopilades de Joan Maria Thomas, i la publicació l'any 1987 de la primera edició del *Compositors de les Illes Balears*.

Alguns anys més tard, l'any 1994, organitzaren les primeres Jornades de Documentalistes Musicals, que continuen realitzant-se de forma ininterrompuda fins avui en dia. L'objectiu d'aquestes jornades és la de donar compte de troballes documentals sobre qualsevol àmbit musical a les Illes Balears. Les actes, que anualment s'editen, estan dedicades, principalment, a la publicació de transcripcions de documentació històrica i de breus articles sobre qualsevol aspecte musical¹⁴.

¹² Es tracta d'un llibre de dimensions reduïdes (43pp.) que tracta sobre els aspectes més notoris de la música a Mallorca d'una forma molt sintètica: THOMAS SABATER, Joan Maria i PARETS SERRA, Joan: *Breu Història musical de les Illes Balears*. Palma, Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca, 1982.

¹³ Per a una detallada recerca sobre les relacions entre Thomas y la revista "The Chesterian" i per la edició facsímils de dits articles vegeu: PIZÀ, Antoni: "Els escrits de Joan M^a Thomàs per The Chesterian", a *III Trobada de documentalistes musicals*, 3 (1997), pp. 59-84.

¹⁴ Aquestes actes constitueixen una valuosa font d'informació pel que fa a la historiografia musical de Mallorca, encara que no poden ser considerades publicacions científiques i per tant algunes de les hipòtesis en elles presentades han de ser preses amb la deguda cautela. Aquest mateix centre de documentació, a més de les actes anuals, ha publicat al llarg d'aquest darrers anys tota una sèrie de llibres sobre biografies de compositors i altres publicacions dedicades a la edició de documentació variada i de diferent provenença (dades manuscrites, dades impreses, reculls de premsa, dades notarials, etc.) sobre la música a Mallorca. Entre els llibres editats que més aporten a la musicologia balear són: PARETS SERRA,

Més recentment, amb les noves generacions de musicòlegs formats a la universitat, la qualitat de les publicacions sobre música s'ha vist augmentada notablement i ja són varis els estudis publicats fruit de recerques sistemàtiques i rigoroses¹⁵. Principalment les recerques s'han centrat en àmbits molt precisos de la musicologia com poden ser temes etnomusicològics, biografies de compositors i músics o sobre la música dels segles XIX i XX.

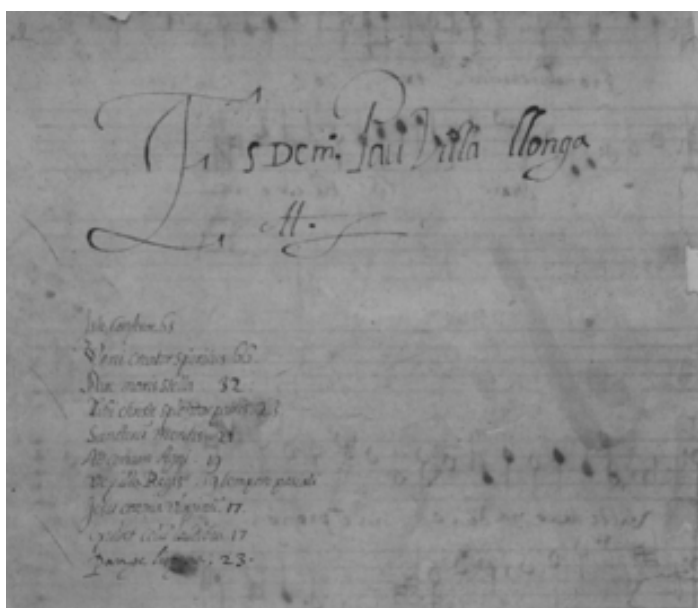
Aquest augment notable en les publicacions sobre tema musical que s'ha verificat en els darrers anys no ha produït, en canvi, l'aparició de edicions musicals del patrimoni conservat a les Illes Balears. Són pocs encara les publicacions que hagin inclòs treballs de recuperació patrimonial de les fonts musicals. Destaca de forma notable la recuperació de les composicions de música per a banda gràcies a les recerques

Joan (et. al.): *Els ministrils i els tamborers de la sala*. Palma, Ajuntament de Palma, 1993; PARETS SERRA, Joan i ROSSELLÓ VAQUER, Ramon: *Notes per a la història de la música a Mallorca*. [Búger], Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca, 2003-2004, 4 vols.; MIR MARQUES, Antoni / PARETS SERRA Joan: *La guitarra a les Balears i els seus constructors*. Palma, Impremta Homar, 2004; ID: *Isaac Albéniz a Mallorca*. Palma, Consell Insular de Mallorca, 2004. El recull de tota aquesta informació constitueix un enorme treball de recopilació sobre tema musical, que però segueix sense presentar un criteri precís de recerca. Resulten interessant en quant poden donar alguna informació secundària d'interès o facilitar la recerca en la recuperació de noves dades documentals, però en cap cas es poden presentar com a resultats d'una recerca realitzada baix les directrius que mínimament s'exigeix a un treball científic.

¹⁵ Destaca en primer lloc les publicacions realitzades pel musicòleg Antoni Pizà, director de la *Foundation for Iberian Music* de la *City University of New York*, qui treballa de forma continuada sobre alguns dels temes més notoris de la música mallorquina, destacant entre les seves publicacions: PIZÀ PROHENS Antoni: *Francesc Guerau i el seu temps*. Palma, Govern Balear. Conselleria d'Educació i Cultura. Direcció General de Cultura, 2000; ID: *Antoni Lliteres: introducció a la seva obra*. Palma, Documenta Balear, 2003; ID (ed.): *Mirades : músics i gent de Mallorca, Eivissa i Formentera = Miradas : músicos y gente de Mallorca, Ibiza y Formentera = Glances : musicians and people of Mallorca, Ibiza and Formentera*. Palma, Fundació "Sa Nostra", 2006; ID: *J. B. Sancho : compositor pioner de California = compositor pionero de California = pioner composer of California*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2007. Algunes de les últimes i més vàlides aportacions a l'estudi sistemàtic de la música a Mallorca són els estudis sobre la música d'òpera, de bandes de música i en general de la música en el segle XIX realitzats per Josep-Joaquim Esteve Vaquer on destaquen: ESTEVE VAQUER, Josep-Joaquim: *La música d'un temps. Baltasar Moyà Sancho (1861-1923)*. Palma, Documenta Balear, 2002. ID: *La música a les Balears en el segle XIX*. Palma, Documenta Balear, 2007. ID: *La música al teatre de Palma (1800-1817)*. Palma, Documenta Balear, 2008. ID: *Història de les bandes de música de Mallorca*. Palma, Consell Insular de Mallorca, 2010, vol 1. En l'àmbit de la etnomusicologia recentment s'han publicat dos nous treballs: VICENS VIDAL, Francesc: *Digem Visca Sant Antoni*, Palma, Documenta Balear, 2010 i ESCANDELL GUASH: "Elasticitat i reformulacions melòdiques en les músiques de transmissió oral de la mediterrània occidental: les sonades de flauta i tambor d'Eivissa i Formentera", a *Anuario Musical* 65 (2010) pp. 225-250. En el camp concret de l'estudi sobre la Sibil·la des de la vessant etnomusicològica destaca la publicació de: VICENS VIDAL, Francesc: *El cant de la Sibil·la a Mallorca*. Palma, Documenta Balear, 2004. També recentment s'ha dut a terme un estudi general sobre la música a Mallorca arran de la exposició realitzada en l'Arxiu Municipal de Palma l'any 2007/2008 en la qual es va editar el catàleg, obra dels comissaris: ESTEVE VAQUER, Josep-Joaquim i MENZEL SANSÓ, Cristina: *La música a Mallorca*. Palma, Ajuntament de Palma, 2007.

realitzades per Josep-Joaquím Esteve Vaquer, que ha realitzat una intensa tasca de recuperació de les fonts musicals per aquest conjunt instrumental¹⁶.

Pel que respecte a la música abans del segle XIX, són gairebé inexistents els treballs de recerca sobre fonts musicals que s'hagin ocupat de períodes tan anteriors. Existeixen però notables excepcions centrades sempre en les fonts més notòries conservades a Mallorca. Apart del ja mencionat cant de la Sibila, protagonista de nombroses publicacions¹⁷, destaca el compositor Pau Villalonga (*1535ca; †1609), objecte d'una recent publicació dedicada a la seva vida i obra on s'inclou una edició pràctica del seu famós "llibre de faristol"¹⁸. Ja a principis de segle XIX, gràcies a la descoberta de la seva obra, fou objecte d'interès per a Felip Pedrell, el qual publicà un article a la revista "Música Sacro-Hispànica" donant compte de la troballa i de les seves primeres impressions sobre la obra del compositor¹⁹.



Signatura del compositor i relació del contingut del Llibre de faristol de Pau Villalonga, sig. sv1, f. 56v

¹⁶ A més de les obres editades en el llibre sobre la biografia del compositor Baltasar Moyà Sancho, aquest musicòleg també ha estat encarregat de editar el pasdoble "Rey Jaume I" obra de Pasqual Martorell: ESTEVE VAQUER, Josep-Joaquim (ed.): *Rey Jaume I: pasdoble per a banda de música*. Palma: Documenta Balear, 2008.

¹⁷ A més de la ja mencionada publicació de Francesc Vicens, destaca la següent publicació: GÓMEZ MUNTANÉ, M^a Carmen: *El Canto de la Sibila I. Castilla y León II. Cataluña y Baleares*. Madrid, Alpuerto, 1996-97.

¹⁸ ESCALES LLIMONA, Romà (ed.): *El llibre de faristol de Pau Villalonga*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans. Societat Catalana de Musicologia, 2008. Jo mateixa havia realitzat amb anterioritat una edició de la obra de Villalonga que fou objecte de recerca pel meu treball final de llicenciatura: MENZEL SANSÓ, Cristina: *Il codice SV1 di Pau Villalonga (1535ca. 1609) ed il fascicolo SEM1 conservati nell'archivio Capitolare della Cattedrale di Mallorca*. Tesis de llicenciatura, Università degli Studi di Pavia, 2004.

¹⁹ PEDRELL, Felip: "Pablo Villalonga. Primer maestro de capilla de la Catedral de Palma de Mallorca" a *Música Sacro-Hispànica* 17 (1907), pp. 78-80

Una altre font que ha estat objecte d'interès per a la comunitat musicològica és el Cantoral de la Concepció. Aquest manuscrit a més de incloure una de les poques fonts medievals per al cant de la Sibil·la, conté composicions polifòniques i d'altres de monòdiques de gran vàlua. Aquest cantoral ja fou estudiat per Higiní Anglés, qui en donà compte de les seves recerques al seu llibre sobre la música a Catalunya abans del segle XIII²⁰.

Pel que fa a la música instrumental, hi ha hagut un interès especial per als joglars i ministrils. Aquest conjunts instrumentals relacionats, per una banda, amb la música popular i, per l'altra, amb la música paralitúrgica, amb la oficialització l'any 1595 del joc de ministrils a la catedral (amb el suport econòmic a parts iguals entre el capítol i la Universitat del Regne), han estat ben documentats des de l'edat mitjana, ja que, gracies a distintes recerques historiogràfiques, han aparegut els noms de nombrosos instrumentistes, sobretot en època medieval. Concretament dues de les més destacades publicacions sobre el tema donen compte d'aquestes troballes documentals i intenten traçar una història des d'aquell període fins avui en dia, ja que fa no gaires anys va ser recuperat el conjunt de ministrils i tamborers del Consell Insular de Mallorca per a les celebracions oficial d'aquesta institució²¹.

Pel que respecte al segle que aquesta tesi doctoral ens ocupa, el segle XVII, les recerques i publicacions són encara més escasses²². La visió que en tenim sobre la música en aquest segle és molt fragmentària i es coneixen poques dades. Per a una constatable evidència d'aquesta situació basta amb consultar les primeres pàgines de la *Història de*

²⁰ ANGLÉS, Higiní: *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, IEC, 1935. Més recentment i de forma quasi simultània varen aparèixer dos articles dedicats a l'estudi d'aquest manuscrit: GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: "Una fuente desatendida con repertorio sacro mensural de fines del medioevo: el cantoral del Convento de la Concepción de Palma de Mallorca [E-Pm]", *Nassarre* XIV/2 (1988), pp. 333-372 i GUTIERREZ, Carmen Julia: "De monjas y tropos. Música tardomedieval en un convento mallorquín" *Anuario Musical* 53 (1998), pp. 29-60.

²¹ D'obligada consulta sobre aquest tema resulten les dues següents publicacions: PARETS SERRA, Joan (et. al.): *Els ministrils i els tamborers de la sala*. Palma, Ajuntament de Palma, 1993. / ROTGER MARTÍNEZ, Josep i ALONSO SUAREZ Joan Ignasi: *De joglars i ministrils*. Palma: Consell Insular de Mallorca, 2007. Més concretament sobre el segle XVII es centra el següent article: MULET BARCELÓ, Antoni: "Ministrils i mestres de Capella de la Seu (1654-1698)", a *VI Trobada de Documentalistes Musicals*, 6 (2000), pp. 205-211.

²² Sobre el segle XVII només es poden contabilitzar pocs articles apareguts en les actes de les Jornades de Documentalistes Musicals. Es tracta principalment de articles sobre dades biogràfiques de músics, o dades puntuals sobre activitats musicals.

la música Catalana, Valenciana i Balear, editada fa pocs anys, en el seu capítol de dedicat a la música dels segles XVII a Mallorca:

En l'apartat sobre el Primer Barroc (1600-1650):

“Poques són les dades que ens vénen de Mallorca; no obstant això, és molt probable que recerques futures facin sortir a la llum tot un estol de detalls que ara desconeixem. En tot cas recordem en nom del primer mestre de capella de la seu de Mallorca, Pau Villalonga (†1609), que el 1564 treballava a la basílica de Santa Maria del Mar de Barcelona; o el d'Antoni Vicens, que el seguí en el càrrec a partir de 1609; el de Miquel Serra (†1638) i Jaume Antoni Bordoï, que estigué en el càrrec de 1638 a 1654”²³

En l'apartat sobre el Barroc ple (1650-1700)

“Magí Fiol, mestre de capella de la catedral de Mallorca del 1654 al 1698, emprà els artificis del barroc ple per utilitzar-los en la seva possible obra en romanç, de la qual no en tenim constància, però sí que apareixien en el *villancico a 12 Ay que dolor* (1661), de Tomàs Micieces, per a tres cors i baix continu, villancet dedicat a sant Pere Màrtir, amb un text posterior dedicat a santa Catalina que mostra la doble funcionalitat de l'obra. Cal destacar el tractament musical del text, ja que evidencia elements contrastants entre *Ay que dolor* i *Ay que alegria*”²⁴

No en molt millor situació trobam la veu “Balears” redactada per Joan Company per al *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana* on es fa també molt evident la descompensació existent entre la redacció dels capítols dedicats als segles XVII i XVIII respecte dels dos segles posteriors. Les dades aportades sobre el segle XVII són pràcticament nul·les, constant únicament la existència de la capella de música de la catedral, de l'escolania de Lluç i poc més²⁵.

Aquests són només dos exemples de la tònica general que es segueix des de fa anys pel que fa a la música de les Illes Balears, sobretot per períodes anterior al segle XIX, ja que en les varies publicacions de caràcter genèric sobre la música a Espanya, el capítol dedicat a Mallorca resulta sempre de menor entitat que el de la resta de regions espanyoles. Sembla evident que la causa principal és la manca d'estudis sistemàtics de les fonts documentals i musicals que es conserven. En els darrers anys, i per tal de

²³ RIFÉ I SANTALÓ, Jordi: “La música religiosa en romanç en el barroc” a AVIÑOÀ, Xosé (dir.): *Història de la música catalana, valenciana i Balear*, Barcelona, Edicions 62, 1999, volum II, p. 64

²⁴ ID: p. 74. És curiós observar com se li atribueixen característiques a una obra (la de Magí Fiol) de la qual, en realitat, no es conserva cap font. També resulta sorprenent el fet que bona part del capítol que hauria d'estar dedicat a la música composta a Mallorca tenguí com a protagonista accidental una obra d'un compositor, Tomàs Micieces I, que molt probablement mai trepitjà terres mallorquines. Aquesta és només una de les obres d'aquesta època que es conserven el l'Arxiu Capitular, obra que a més serà objecte d'edició i anàlisi en aquesta mateixa tesi.

²⁵ COMPANYY FLORIT, Joan: “Balears” a *Diccionario de la música española e iberoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol. 2, pp. 93-111.

cobrir aquestes mancances, es va constituir un grup de treball (del qual jo mateixa en formo part) per començar un seguit de recerques sobre la música a la Catedral de Mallorca, centre de major activitat i difusió musical fins al segle XIX. Aquestes recerques comprenien tant la localització, organització i catalogació de les fonts musicals com el buidatge sistemàtic de les sèries documentals conservades en l'Arxiu Capitular. Així mateix, es començaren recerques anàlogues en altres arxius i biblioteques de Mallorca i en altres centres musicals importants, com el Santuari de Lluc.

L'àmbit cronològic de les recerques abracen des del segle XIII fins al segle XX i han donat resultats molts positius. El procés d'anàlisi de tota la documentació i la edició de totes les fonts musicals localitzades suposarà un treball que requerirà molt de temps. Aquesta tesi és una mostra concreta d'aquest treball de recerca, que es centra fonamentalment en el repertori musical del segle XVII a la Catedral de Mallorca i per tant resulta representatiu de la música que es produïa i escoltava en aquell temps.

INTRODUCCIÓ

Quan hom pensa en la música d'un determinat territori de seguida apareixen alguns dubtes fonamentals: es tracta de considerar la música produïda en aquest territori, de la música conservada en aquest territori, de la música composta pels individus que varen néixer en aquest territori o dels músics que hi varen treballar. En el cas de Mallorca aquesta situació es presenta cada vegada que algun investigador treballa sobre el tema de la música mallorquina. Es poden verificar varies situacions: música conservada a Mallorca obra d'autors nascuts a Mallorca (Pau Villalonga, Miquel Suau, Miquel Martí), per músics que hi varen treballar encara que no fossin oriünds de l'illa (Ciervo, Rossell, Chopin, Albéniz), o per músics que hi varen néixer, però que no foren actius a l'illa (Lliteres, Garau). Aquest mosaic es pot articular de varies formes i pot ser observat des de varies perspectives. La perspectiva elegida en aquest treball de tesi té a veure encara amb una altra situació: la de la conservació de fonts musicals que no són exemples directes de l'activitat compositiva de Mallorca que, però, d'alguna forma formen part del repertori sonor que en actiu durant el segle XVII.

Aquest treball de recerca presenta, per tant, una primera i fonamental incongruència: la de presentar una edició de tota una sèrie d'obres musicals que en certa forma són alienes al territori que les conserva. En una primera ullada, podria parèixer que poc té a veure el repertori de *tonos* i *villancicos* de compositors hispànics, o inclús estrangers, amb la activitat musical que es duia a terme a Mallorca. En una mirada més profunda, però, les relacions entre les fonts musicals i el territori que les conserva esdevenen més complexes i íntimament lligades, perquè ens expliquen les preferències musicals que marcaren una època i que constituïren l'univers sonor dels mallorquins.

Si consideram la música com a un llenguatge i la seva manifestació gràfica com a text, s'hi poden aplicar alguns dels elements típics de la filologia i entendre que el llenguatge musical també està influenciat per **1)** un substrat (llengua que, en un territori determinat, ha estat substituïda per una altra a conseqüència d'una conquesta o colonització, però que influeix en la nova llengua aportant-hi alguns trets lingüístics), per **2)** un superstrat (llengua que, en un territori determinat, s'ha introduït temporalment i àmpliament dins l'àrea d'una altra i, sense arribar a substituir-la, hi ha deixat alguns trets lingüístics) i per **3)** un adstrat (llengua que determina una influència parcial sobre una altra llengua o

sobre un dialecte veïns). La música era i és un llenguatge universal on les influències i condicionaments es produïen i es produeixen en molts nivells i en moltes direccions.

No és objecte d'aquesta tesi donar compte de la música mallorquina en el segle XVII, fonamentalment perquè no es conserva quasi música atribuïda de forma segura a cap músic actiu a Mallorca durant aquest segle. Bona part de la música conservada ens ha arribat sense atribució i aquest fet dificulta l'establiment de la seva autoria i el seu posterior anàlisi per tal de poder establir les seves influències. Aquest és un treball que només podrà ser realitzat d'aquí un temps quant l'evolució de la recerca musical a Mallorca arribi a un altre nivell, ja que per ara l'estadi és embrionari. No obstant, he considerat oportú i d'interès la realització d'aquest treball de recerca centrat en un aspecte fonamental: l'estudi del repertori en vernacle existent a la catedral de Mallorca. Per una banda s'ofereixen les edicions de les obres que s'han conservat i per l'altra l'estudi del repertori (en llatí i castellà) que s'amplia a les obres conservades de forma parcial o a les obres sense atribució. Aquest punt central de la recerca va acompanyat per l'estudi de la activitat musical a la catedral durant el segle en qüestió i per una contextualització històrica i cultural de la societat mallorquina receptora d'aquest repertori.

La col·locació contextual de qualsevol recerca de caràcter històric és quasi obligatòria en un treball d'aquestes característiques, com també he considerat oportú i necessari donar compte del paper de la música en la vida diària de la catedral. Tot i així, considero que aquest apartat té una rellevància relativa. Certament pot constituir una bona contribució a l'estudi de la música espanyola (o als territoris de parla catalana si tan es vol), que tan poc pes ha tengut fins ara en les iniciatives editorials que s'han dut a terme fins ara, però considerant que es tracta d'una catedral, el funcionament de la capella no dista molt del funcionament de les capelles musicals que sorgiren entre finals de segle XVI i principis del XVII en bona part dels territoris hispànics. En canvi, crec que és més interessant estudiar la mobilitat dels músics i dels compositors i de les obres musicals. Aquests desplaçaments ens poden donar la idea dels gustos, de les preferències i de les zones de major influència (que en el cas de Mallorca, són òbviament els territoris de la corona d'Aragó).

L'eix central de la recerca és, per tant, el repertori que s'ha conservat fins avui en dia. Són les obres musicals les que ens mostren la realitat sonora dels mallorquins que visqueren durant el segle XVII.

La edició crítica i l'anàlisi formal i estilístic de les fonts musicals elegides són les que, en realitat, contribueixen a una millor comprensió de la història musical espanyola. És en l'acte de fer-les accessibles, transcrivint-les d'una grafia en desús a un sistema de escriptura modern i en la seva posterior edició i anàlisi, que aquestes composicions musicals podran ser assumides i apreciades pel públic interessat en la música antiga. La dimensió real de la música es manifesta quant aquesta sona i, precisament, aquesta tesi es proposa com un treball de recuperació patrimonial mitjançant tots els elements científics que es tenen a l'abast: les tècniques de transcripció, els procediments de la filologia musical, els recursos exegetics, analítics i estilístics i les eines de la edició crítica musical.

MARC HISTÒRIC I CULTURAL

MALLORCA EN EL MON²⁶

El segle XVII es caracteritza, fonamentalment, per ser un segle de grans convulsions. Les lluites entre les grans potències europees, les crisis demogràfiques, els desitjos d'expansió del comerç i les disputes de caràcter religiós marquen els esdeveniments més importants d'aquest segle. El començament del segle XVII ve marcat per les disputes entre les majors potències del continent: Espanya, que es dirigeix cap a una greu decadència; França, que, gràcies a la política de Enric IV, ha superat la crisi de les guerres civils; i Anglaterra, que ràpidament es converteix en una gran potència marítima i comercial.

Espanya, França i Anglaterra tenien en comú el règim absolutista, imposat pels respectius sobirans per eliminar o almenys reduir els privilegis feudals que minvaven de forma considerable el seu control sobre l'estat. Els tres països, però, varen prendre camins ben diferents, perquè, mentre que l'economia i la societat espanyoles quedaren endarrerides, a França i a Anglaterra es va anar desenvolupant de forma progressiva un sistema capitalista. Holanda, rebel al poder de Felip II d'Espanya, una vegada aconseguida la pròpia independència, va encapçalar aquest moviment capitalista que amb el temps es va anar imposant a Europa. En els territoris alemanys, la Reforma luterana va consolidar el poder dels prínceps, però cap dinastia va ser capaç de promoure la unificació nacional. Els problemes interns de caire polític i religiós varen minar el futur dels estats alemanys, que varen desembocar en la Guerra dels Trenta Anys. Itàlia, dominada en bona part per Espanya i França, també es va moure de cap a una clara decadència. Els petits estats independents tampoc no varen aconseguir repuntar i la prosperitat italiana va declinar, sigui perquè Turquia va substituir Venècia en el primat del comerç amb l'orient mitjà, sigui perquè la importància del Mediterrani

²⁶ Com resulta obvi, la intenció d'aquest treball de recerca no és la de fer una acurada investigació sobre els fets històrics del segle XVII sinó la d'oferir d'una forma resumida un context històric general del segle en relació a Mallorca i a la seva posició respecte d'Espanya i de la resta del continent europeu. Fonamentalment, per la part corresponent a la història d'Europa, els principals recursos bibliogràfics que s'han fet servir són: CARPENTIER Jean / LEBRUN François: *Breve Historia de Europa*. Madrid, Alianza Editorial, 1994; BERGIN, Joseph: *Historia de Europa Oxford. El siglo XVII. Europa 1598-1715*. Barcelona, Editorial Crítica, 2002; MOLAS, Pere: "Edat moderna" a *Gran història universal*. Barcelona, Edicions 62, 2000-2006, vol. 3.

es va reduint de forma continuada des del moment que l'eix de l'economia europea es va moure de cap a l'Atlàntic.

Durant la primera meitat del segle XVII, mentre a França es va consolidant l'absolutisme, i a Anglaterra s'inicia el procés que conclourà amb la instauració d'un règim monàrquic constitucional, en els estats germànics es va desencadenar un greu conflicte que va tenir a veure amb la pretesa hegemonia política i religiosa dels Habsburg d'Àustria i Espanya. Des de Praga, la noblesa bohèmia va iniciar els moviments contra els representants dels emperadors austríacs, les guerres es varen estendre de forma progressiva implicant els prínceps alemanys protestants, Dinamarca, Suècia i finalment França, que, no obstant ser un país catòlic, hi va prendre part per evitar, tal com ja succeïa en el temps de Carles V, de estar rodejada de territoris sota el control dels reis de la Casa d'Àustria. Els Habsburg varen perdre la guerra i es varen veure obligats a firmar la Pau de Westfalia (1648) que concedia notables avantatges territorials a França i a Suècia, reconeix la independència d'Holanda i assegurava als prínceps alemanys la independència quasi total del sacre romà imperi. Alguns anys més tard, també es va firmar la Pau dels Pirineus (1659) entre França i Espanya, on aquesta darrera va haver de cedir a França territoris que ja estaven dins de les seves fronteres naturals, el Rosselló i la Cerdanya.

La victòria de França es deu sobretot a les accions polítiques del Cardenal Richelieu (continuades posteriorment pel Cardenal Mazzarino); durant els anys del seu govern (1624-1642) va consolidar l'absolutisme reial, reduint els privilegis nobiliaris, esclafant les revoltes autonomistes dels hugonots i, abans d'intervenir en primera persona, donant suport a tots els enemics dels Habsburg.



Europa després de la Pau de Westfalia (1648)²⁷.

L'absolutisme no va arribar a imposar-se mai a Anglaterra. La presència d'una burgesia forta i rica conscient de la propi poder, va fer que les relacions amb la corona fossin sempre difícils i qualsevol intent de dominació per part dels reis va ser contestada de forma contundent per aquest nou grup de poder. Aquesta contundència va arribar al seu límit després del intent de Carles I d'Anglaterra de desfer-se dels exponents de l'oposició parlamentària burgesa, quan va esclatar una veritable guerra civil que va acabar amb la mort del rei i la instauració de la dictadura personal d'Oliver Cromwell. Aquest va practicar una política exterior molt favorable als interessos burgesos, sobretot pel que fa a la competència mercantil amb Holanda.

A França, es va consolidar definitivament l'absolutisme amb l'arribada al tro de Lluís XIV (rei, 1643-†1715), el anomenat "Rei Sol". En política interna, els seus objectius principals varen ser el control dels privilegis polítics i econòmics dels nobles i la persecució contra els hugonots, obligats a abraçar la fe catòlica baix pena d'extradició.

²⁷ Font: MOLAS, Pere: *Gran Història Universal*. Barcelona: Edicions 62, 2000, Vol. 3 «Edat Moderna», p. 212.

El segle XVII a Espanya va començar amb una situació més que complicada. Castella va ser l'artífex de la política europea i colonial durant tot el segle XVI i estava esgotada econòmicament i amb constant estat de fallida. No obstant la treva militar que es planteja durant els primers anys del segle XVII amb França, Anglaterra i Holanda, ben aviat va haver de tornar a intervenir com a primera potència mundial i com a defensora del catolicisme en la Guerra dels Trenta Anys.

Després de la mort de Felip II es va verificar un notable descens en la influència personal dels reis en política. La institució monàrquica va seguir essent respectada i acatada, però els seus titulars, o bé per manca de talent o de voluntat, varen renunciar a exercir personalment el seu poder i el varen cedir privats o *validos*. Felip III va deixar el govern en mans del Duc de Lerma, un govern que va estar marcat per la corrupció, les despeses injustificades, la pesta del 1598-1602 i l'expulsió dels moriscs (1609), que va provocar greus problemes econòmics i demogràfics.

Felip IV segueix la tendència iniciada pel seu pare i també va nomenar un privat per dur a terme les tasques de govern; l'elegit fou el comte-duc d'Olivares. Espanya mentrestant havia de fer front a problemes econòmics, de política interna, a la presència espanyola en la guerra dels Trenta Anys i la progressiva pressió francesa sobre la política internacional espanyola. El comte-duc d'Olivares entenia que la solució a tots els problemes era el tipus de política que el Cardenal Richelieu practicava a França: el centralisme i la unificació. Els mètodes que va emprar per posar en pràctica aquesta política varen ser equivocats i va topar amb la resistència dels regnes privilegiats que no volgueren aportar ni homes ni diners als assumptes que consideraven exclusius de Castella. Va fracassar, per tant, el seu intent de crear un exèrcit espanyol (la *Unión de Armas*) que servís a la política exterior del regne i per fer front als problemes militars amb França, que passaven pel control de la vall de Valtellina i Montferrato, que donaven accés directe als dos territoris controlats pels Habsburg, el Tirol i el Milanesat.

La negativa a col·laborar de les Corts Catalanes (1626 i 1632) no va impedir que Olivares decidís dur les tropes per lluitar contra França a través de Catalunya. Ben prest sorgiren problemes amb les tropes castellanes i italianes amb la pagesia i va propiciar un descontentament que va acabar amb l'aixecament del "Corpus de Sang" l'any 1640. Aquest any va marcar el començament de la guerra "dels segadors", entre els rebels

catalans, dirigits per la Generalitat, presidida per Pau Claris (amb el recolzament del rei Lluís XIII de França), i les tropes de Felip IV. La guerra civil va concloure quan Barcelona va ser recuperada per les tropes espanyoles l'any 1652.

Encoratjats per la revolta catalana, els dirigents portuguesos iniciaren també una revolució pròpia. Les Corts portugueses proclamaren Rei al Duc de Bragança. Els rebels varen ser recolzats per França i Anglaterra, potències interessades en debilitar a la monarquia hispànica. Finalment, Marianna d'Àustria, regent de Carles II, va acabar per reconèixer la independència de Portugal l'any 1668.

Mentre tant continuava la Guerra de Flandes que enfrontava les Disset Províncies dels Països Baixos contra la monarquia espanyola amb el fi d'aconseguir la seva independència. La rebel·lió contra el monarca hispànic va començar l'any 1568 i va acabar l'any 1648 amb el reconeixement de la independència de set Províncies Unides, avui conegudes com a Països Baixos (o Holanda). Les altres províncies que comprenien els territoris que avui corresponen a Bèlgica i Luxemburg varen romandre fidels a la corona espanyola. Les Províncies Unides varen sortir de la guerra com una potència mundial gràcies a la seva poderosa armada i la seva flota mercant, que va experimentar, en els anys successius, un important avanç econòmic i cultural. Per a la corona espanyola, la independència de les Províncies Unides va representar una greu pèrdua de prestigi. El manteniment econòmic de la guerra durant un període tan llarg va contribuir en gran mesura a les successives fallides del sistema econòmic espanyol al llarg del segle XVII i a l'enfonsament de l'economia espanyola.

Espanya i França tornaren a enfrontar-se durant la guerra dels Trenta Anys, que va acabar de forma dramàtica per Espanya, després de la Pau dels Pirineus (1659) on va haver de renunciar a bona part dels seus territoris dins el territori francès i els dels Països Baixos. El tractat també preveia la boda entre Lluís XIV de França i Maria Teresa d'Àustria, filla de Felip IV d'Espanya, la dot de la qual estava fixada en mig milió d'escuts d'or, a canvi de renunciar als seus drets successoris sobre el tro d'Espanya. La compensació econòmica de la dot no es va fer mai efectiva i aquest fet va servir d'excusa per a Lluís XIV per anul·lar el tractat i iniciar noves hostilitats que provocaran a la llarga la Guerra de Successió Espanyola l'any 1702.

Després de la Pau dels Pirineus i, malgrat que la corona hispànica fos encara colossal, va començar un període de forta decadència agreujada per la ineptitud de Felip IV i sobretot, de Carles II, que deixaren el govern del regne en les mans de persones sense escrúpols. Aquesta decadència es va veure determinada per la manca de solidesa interna i pels greus problemes econòmics. El segle XVII va ser un segle de crisis econòmica a Europa en general, en el Mediterrani en particular i, molt especialment, en la Península Ibèrica. En la monarquia hispànica la crisis es va presentar abans i va ser molt més profunda que en altres països europeus. Ja durant la primera meitat de segle varen aparèixer greus problemes demogràfics. Grans epidèmies es varen repetir de forma continuada, coincidint amb èpoques de fam i carestia. Una altre factor determinant en la crisis demogràfica va ser l'expulsió dels moriscs l'any 1609 que va suposar la pèrdua de fins al 33% de la població en llocs com València. Les freqüents guerres exteriors i l'augment dels membres del clero va afectar de forma negativa les tasses de natalitat.

Durant la segona meitat del segle la crisi va continuar empitjorant. A la decadència de l'agricultura, agreujada per l'expulsió dels moriscs, se li va unir la crisi de la ramaderia ovina per la producció de la llana que va trobar greus problemes per a la seva exportació, i la crisi de la indústria manufacturera, incapaç de fer front a la competència de les produccions estrangeres.

El comerç també va entrar en una fase de recessió. La competència francesa en el Mediterrani i la anglesa i holandesa en l'Atlàntic, agreujaren una situació que ja estava marcada per l'abastiment de les Índies i per l'esgotament de les mines americanes. La quantitat d'or que arribava de les Índies era encara notable, però el seu destí final era la de finançar les guerres exteriors com les de Flandes. Les embarcacions que duïen l'or d'Amèrica patien una constant amenaça dels corsaris, que operaven amb patent de cors cedida pel rei d'Anglaterra que els permetia abordar les naus en el seu camí des del Carib cap a Espanya.

Una conseqüència de la crisis comercial fou la disminució de la circulació monetària. La situació va empitjorar notablement per efecte de la incorrecta política econòmica dels governs de la corona hispànica, que agreujaren més que solucionaren els problemes: augment impositiu, devaluació monetària, enviliment de la moneda (menys contingut de plata en el seu contingut), etc.

En aquest marc de crisi econòmica la societat espanyola, dividida en estaments, va viure un procés de polarització marcada per l'empobriment dels pagesos que constituïa la major part de la població, la debilitat de la burgesia i de les classes mitjanes i el creixement numèric dels grups socials improductius com la noblesa, el clergat per una part i els marginats, murrís i miserables per l'altra. La mentalitat social que imperava estava marcada pel menyspreu al treball, fet que va agreujar la crisi. Els cavallers ociosos i els murrís es convertiren en els arquetips socials més destacats de la Espanya d'aquells temps.

El darrer rei d'Espanya de la casa Habsburg, Carles II, estèril i malaltís, va morir l'any 1700 sense deixar descendència. Durant els anys previs a la seva mort, la qüestió successòria s'havia convertit en un assumpte internacional, on estaven implicades de alguna forma totes les potències europees. Tant Lluís XIV de França com l'emperador Leopold I estaven casats amb infantes espanyoles filles de Felip IV, i, per tant, consideraven que tenien dret sobre la successió espanyola (a més les mares d'ambdós monarques eren filles de Felip III).

Mitjançant la seva mare, Maria Teresa d'Àustria (germana major de Carles II), Lluís, el Gran Dofí de França, únic fill supervivent de Lluís XIV, era el legítim hereu de la Corona espanyola. Com hereu també al tro de França, la unió de les dues corones hagués significat, en la pràctica, la annexió d'Espanya (i dels seu vast imperi) a França. Anglaterra i Holanda veien amb recel les conseqüències d'aquesta unió i el perill que suposaria pels seus interessos econòmics i comercials una potència d'aquesta magnitud.

Els altres candidats eren l'emperador Leopold I, cosí-germà de Carles II, i l'Elector de Baviera, Josep Ferran. L'elecció del primer, Leopold I, també hagués tingut conseqüències notables, ja que la seva elecció hagués suposat la resurrecció del Imperi dels Habsburg del segle XVI (desfet per la divisió de la herència de Carles V entre els dos fills, Felip i el seu germà Ferran) i l'aïllament territorial de França.

França i Anglaterra, immerses en la guerra de la Gran Aliança, pactaren l'acceptació de Josep Ferran de Baviera com hereu al tro d'Espanya. Segons el Primer Tractat de Partició pactat l'any 1698, a aquest hereu se li adjudicaven els regnes peninsulars

(excepte Guipúscoa), Sardenya, els Països Baixos espanyols i les colònies americanes, mentre que el Milanesat quedava en mans de l'Arxiduc Carles i Nàpols, Sicília i Toscana en mans del Dofí de França. El problema sorgí quan Josep Ferran morí prematurament l'any 1699, el que va provocar un Segon Tractat de Partició, on es va proclamar hereu l'Arxiduc Carles, deixant però tots els territoris italians d'Espanya a França. França, Holanda i Anglaterra estaven satisfetes amb l'acord, però no així Àustria, que reclamava la totalitat de l'heretat espanyola. En tant, però, Carles II en el seu testament havia nomenat hereu a Felip d'Anjou, amb la condició que renunciàs a la successió de França. En un principi, després de la mort de Carles II, Lluís XIV va acceptar la designació. No obstant, la prepotència del rei va fer canviar de nou la situació en proclamar que mantenia els drets successoris del seu net (Felip d'Anjou) a la corona de França. Davant aquesta provocació, tots els països europeus varen prendre posicions. L'any 1701, es va formar la "Gran Aliança" formada per Àustria, Anglaterra, les Províncies Unides dels Països Baixos i Dinamarca, i un any més tard, declararen la guerra a França i Espanya.

La guerra es va iniciar en les fronteres de França amb aquests països i posteriorment les batalles passaren dins la pròpia Espanya, on la guerra europea es convertí en una guerra civil, bàsicament entre la Corona d'Aragó, partidària de l'Arxiduc Carles, i Castella, que havia acceptat Felip d'Anjou com a sobirà. Felip V fou finalment el candidat victoriós i, com agraïment al seu suport en el conflicte, va mantenir els furs i privilegis als regnes de Navarra i a les Províncies Vascongades, mentre que la resta de territoris hispànics veien com els seus privilegis, prerrogatives i tot el sistema d'institucions públiques foren eliminats després del tractat de Nova Planta promulgat entre els anys 1706 i 1716, imposant un model centralista i absolutista.

Nova Planta. La conquesta de Mallorca per part de Jaume I, amb l'ajuda inestimable dels senyors feudals catalans, va començar l'any 1229 i va acabar al 1232. L'any 1230, abans que l'illa fos dominada completament, Jaume I ja havia concedit la *Carta de Franquesa*, considerada com l'estatut constituent y fundacional del Regne de Mallorca i que actuava com a marc institucional i jurídic. Des de llavors, Mallorca va entrar a formar part de la Corona d'Aragó amb la categoria de Regne, encara que no tingués més connexions polítiques amb les demés entitats que formaven la corona, que la obediència a un mateix monarca.

A la mort de Jaume I, l'any 1276, els seus territoris, per voluntat expressada en el seu testament, es dividiren entre els seus dos fills Pere i Jaume³⁰. A Pere (III d'Aragó, "el Gran", *1240; †1285) li va deixar els territoris fundacionals de la Corona: Catalunya, Aragó i el Regne de València, a Jaume (II de Mallorca, *1243; †1311) se li va concedir el Regne de Mallorca, les illes de Eivissa i Formentera i una sèrie de petits territoris de l'altra part dels Pirineus com eren el Rosselló, el Conflent, la Cerdanya, la ciutat i senyoria de Montpeller els vescomtats d'Omelladés y Carladés, el Vallespir, el Capcir i el port de Collioure.

Casa d'Aragó	Aragó	Catalunya	València	Mallorques	Sardenya	Sicília
Casal de Barcelona	Ramon Berenguer (1137-1164)					
	Alfons el Cast (1164-96)					
	Pere el Catòlic (1196-1213)					
	Jaume el Conqueridor (1213-76)					
	Pere el Gran (1276-85)			Jaume II de Mallorca (1276-1285)		
	Alfons el Franc (o el Liberal) (1285-91)			Confiscació del Regne de Mallorca (1285-1295)		Jaume el Just (1285-1295)
	Jaume el Just (1285-1327)			Jaume II de Mallorca (1295-1311)		Frederic II de Sicília (1295-1337)
				Sanç I de Mallorca (1311-1324)		
	Alfons el Benigne (1327-36)			Jaume III de Mallorca (1324-1349)		
	Pere el Cerimoniós (1336-87)					Pere II de Sicília (1337-1342)

³⁰ Per a més informació sobre el regne privatiu de Mallorca i sobre els reis de la casa de Mallorca, vegeu: SANTAMARIA, Álvaro: "Creación de la Corona de Mallorca. Las disposiciones testamentarias de Jaume I", a *Mayurqa*, 19 (1979-1980). pp. 125-144; PINYA HOMS, Roman: *Els Reis de la Casa de Mallorca*. Palma, Ajuntament de Palma, 1982; ID.: *El Consolat de Mar. Mallorca 1326-1800*. Palma de Mallorca, Institut d'Estudis Baleàrics, 1985; a més de les dades aportades en els treballs històrics de caràcter general que s'han presentat en la nota anterior.

		Lluís I de Sicília (1342-1355)
		Frederic III de Sicília (1355-1377)
		Maria de Sicília (1377-1390)
	Joan el Caçador (1387-96)	
		Martí el Jove (1390-1409)
	Martí l'Humà (1396-1410)	

Taula 1. Reis de la corona d'Aragó (segles XII-XV)

Aquesta unió de territoris baix una mateixa corona, va derivar en una unitat territorial feble i difícil de gestionar. Des del primer moment Pere el Gran va aspirar a eliminar la divisió territorial establerta pel seu pare per tornar a unificar tots els territoris de l'antiga corona d'Aragó. L'any 1285, el rei Alfons III d'Aragó (*1265; †1291), fill de Pere el Gran (i nebot de Jaume II de Mallorca), va atacar Mallorca i l'arxipèlag balear va tornar a formar part de la Corona d'Aragó, encara que per un breu període. Alfons III va morir prematurament l'any 1291 deixant com a hereu el seu germà Jaume Rei de Sicília, que es va convertir en Jaume II d'Aragó (*1267; †1327). Gràcies al Tractat d'Anagni de l'any 1295, Jaume II d'Aragó va haver de tornar tots els territoris de la Corona de Mallorca al seu oncle Jaume II de Mallorca.

Malgrat els esforços del Regne de Mallorca per mantenir la independència política en front de les dues grans potències mediterrànies, França i la Corona d'Aragó, la seva inferioritat era més que evident. L'any 1343 Pere el Cerimoniós va emprendre una nova campanya per annexionar el Regne de Mallorca a la Corona d'Aragó. La conquesta de l'illa fou fins i tot afavorida per certs sectors socials de Mallorca i encara que Jaume III de Mallorca (fill de Jaume II de Mallorca) intentés recobrar els seus territoris, l'any 1349 el Regne de Mallorca va quedar definitivament integrat dins l'estructura territorial de la Corona d'Aragó. Aquesta renovada situació no afectava, però, el govern de l'illa, ja que successivament tots els reis confirmaven sistemàticament tots els privilegis, franqueses, llibertats i bons usos que eren propis del Regne de Mallorca.

La mort de Martí l'Humà l'any 1411 i el posterior debat que hi va haver sobre la successió, va posar de manifest el relatiu poc pes, polític i econòmic, que el Regne de Mallorca va tenir en el conjunt de la Corona d'Aragó. Durant les reunions anteriors al nomenament del successor en la figura de Ferran I de Trastàmara i la posterior firma del

Compromís de Casp, els compromissaris enviats des de Mallorca no tingueren ni veu ni vot i Mallorca va acceptar el nou rei sense reticències i amb molt pragmatisme. Els successors de Pere IV “el Cerimoniós” i els Trastàmara varen continuar amb la política de confirmar els privilegis concedits pels seus predecessors i de promulgar-ne de nous. Va seguir vigent el model típic de la Corona d’Aragó, basat en un model polític flexible on cada un dels regnes que en formaven part mantenien la seva identitat pròpia, amb la seva pròpia legislació, administració i institucions. Aquesta línia va ser mantinguda pels reis de la Casa Trastàmara, per Ferran el Catòlic i els seus successors i pels reis de la casa d’Àustria fins al decret de Nova Planta de 1715.

La situació institucional, política i social assenyalada en els antecedents, que es remunten a varis segles anteriors, serveixen com a marc introductorí per entendre el context històric del segle XVII. És important conèixer la formació de les institucions públiques que varen regir l'administració del regne i que es varen mantenir inalterables fins al decret de Nova Planta.

El segle XVII a Mallorca es caracteritza fonamentalment per una situació política una mica anòmala i, en certa forma, problemàtica motivada, principalment, per la total absència d'interès de la monarquia dels Àustries envers aquest territori. No obstant, la situació general era de calma i pau, ja que en aquest període no es varen verificar enfrontaments ni disputes polítiques greus.

El màxim representant era el lloctinent reial o general, que posteriorment canviaria la seva denominació per virrei. Aquesta figura fou molt potenciada pel rei, qui volia obtenir un major control sobre la política de l'illa i per aquest motiu va reduir, mitjançant mètodes autoritaris, les competències de les autoritats municipals locals.

Les institucions autònomes de govern de Mallorca, com s'ha vist, tenen el seu origen en l'època posterior de la conquesta. Els seus càrrecs depenien directament del rei. L'organisme suprem de l'administració i màxima assemblea representativa del Regne de Mallorca era el Gran i General Consell, que coordinadament amb l'administració del rei, governava l'illa i adoptava les decisions més convenients, que eren executades pels jurats. Dins de la seva estructura s'englobava la Ciutat i la Part Forana. Els representants de la ciutat estaven dividits entre els quatre estaments: cavallers,

³¹ La història de Mallorca del segle XVII està profundament marcada pels fets ocorreguts en èpoques anteriors. Per entendre l'evolució durant el segle XVII de les seves institucions públiques, s'ha de fer necessària referència a la història dels segles anteriors. Per aquest motiu les obres de referència històrica sobre Mallorca i el seu regne solen tenir un abast cronològic més extens. Per traçar aquest esbós històric sobre la Mallorca del segle XVII, fonamentalment s'ha fet ús de les següents referències bibliogràfiques: CASASNOVAS i CAMPS, Miquel Àngel: *Història de les Illes Balears*. Palma, Editorial Moll, 2007; BELENGUER CEBRIÀ, Ernest (ed): *Història de les Illes Balears*. Barcelona, Edicions 62, 2004, vol. 2: "L'època foral i la seva evolució (1230-1715)"; CASANOVA i TODOLI, Ubaldo de: *Aproximacion a la historia mallorquina del siglo XVII*. Salamanca, Ediciones Amaru, 2004; AA.VV: *Història política, societat i cultura dels Països Catalans*. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1997, vol. 4: "Crisi institucional i canvi social: segles XVI-XVII"; JUAN VIDAL, Josep: *El sistema de gobierno en el reino de Mallorca (siglos XV-XVII)*. Palma, El Tall editorial, 1996.

ciutadans, mercaders i menestrals. Els de la part forana eren els prohoms. La quantitat total de representants variava segons la conjuntura socio-econòmica, malgrat que els representants de la Part Forana eren sempre en menor nombre que els de Ciutat.

A. Braç Noble	Núm. escons	%
Cavallers i donzells	12	21,43
Ciutadans militars	12	21,43
Total	24	42,86
B. Braç Reial		
Mercaders	8	14,28
Menestrals	12	21,43
Part forana	12	21,43
Total	32	57,14

Taula 2. Composició del Gran i General Consell, any 1614³²

L'administració reial estava a càrrec del virrei, anomenat també lloctinent o, posteriorment, governador; era qui ostentava la dignitat més elevada i representava el poder legislatiu, el poder judicial, el poder militar en la prefectura o comandament de les forces militars i l'ordre públic. No sempre disposava dels cabdals necessaris i per aconseguir-los, havia d'ordenar als Jurats que reunissin el Gran i General Consell, per votar més talles, impostos o per intervenir en la importació del blat.

Altres càrrecs públics importants eren el *batle reial* que exercia la funció de jutge ordinari en les causes i matèries dels censos i que gestionava els assumptes civils de la Part Forana. El *Verger reial* que s'ocupava de la jurisdicció civil dins la ciutat, encarregant-se del manteniment de la pau pública. També es trobava la figura del *mostasaph* o senyor dels mercats, d'origen àrab, tenia com a funció principal la vigilància de peses i mesures i el bon estat de camins i carrers.

El sistema jurídic es caracteritzava per l'existència de tres tipus de jurisdiccions que exercien la justícia i l'administraven mitjançant tribunals propis: 1) la jurisdicció eclesiàstica, regida pel bisbe i la seva cúria, jutjava a tots els eclesiàstics. Tots els que quedaven sota la seva jurisdicció estaven exempts de contribuir a les talles generals. Dins d'aquesta jurisdicció s'incloïa el tribunal de la Santa Inquisició. 2) La jurisdicció baronial, que era la pròpia de cada cavalleria i afectava a totes aquelles persones que es mantenien unides a un senyor per dependència econòmica o de poder. 3) La jurisdicció

³² MONTANER Pere de i MOREY, Antoni: "Notas para el estudio de la mano mayor", a *Estudis Baleàrics* 34 (1989), p. 75.

reial era per la resta dels habitants de l'illa. Aquesta complexitat jurídica dificultava l'administració de justícia i el control del bandolerisme, que es convertirà en un greu problema al llarg del segle XVII. Per aquest motiu, l'any 1572 es va instaurar la Reial Audiència que tenia com a obligació l'administració de justícia a tots els nivells i l'assessorament del virrei en les qüestions de govern.

El Regne de Mallorca va tenir una posició institucional d'inferioritat respecte als demés regnes que formaven la Corona d'Aragó; mai no va ser qüestionat el seu caràcter jurídic de regne, però, en la pràctica, era un regne de segon ordre tant pel que fa al pes polític, com al demogràfic i econòmic. La classe dirigent mallorquina, no obstant, intentava contínuament remarcar el seu caràcter pactista pel que feia a la legislació vigent per intentar que el monarca no s'excedís en les seves pretensions.



**Còdex dels Privilegis i Franqueses de Mallorca, s. XIV.
Arxiu del Regne de Mallorca, Còdex, sig. 90B**

Un altre fet que remarcava la posició secundària del Regne de Mallorca, era el fet que no disposava d'unes corts instituïdes com en la resta de regnes. No existia, per tant, cap

organisme amb atribucions legislatives que fos el centre de referència en les negociacions entre el monarca i el seu regne per pactar legislacions o per obtenir donatius. La seva posició en les Corts Generals de la Corona d'Aragó, era també molt secundària, sobretot pel fet que la seva força econòmica, que era mínima a causa del endeutament continuat de la universitat de Mallorca, que no podia fer front als donatius que se'ls exigia. Per aquest motiu, els representats de Mallorca no varen ser convidats a cap convocatòria de les Corts Generals durant els segles XVI i XVII.

La facultat de legislar en el Regne de Mallorca residia en els monarques com a supremos titulars del poder, que no havien de compartir amb cap força institucional. El rei tenia en les seves mans les funcions legislatives, les seves disposicions tenien caràcter de llei, eren denominats privilegis o franqueses i eren recopilats en els còdex corresponents. A aquests privilegis i franqueses s'hi afegien pragmàtiques, cèdules, edictes i provisions reials. A Mallorca, la primera codificació legal va ser redactada l'any 1495 pel jurista Teseu Valentí baix el títol de *Sumari e repertori de les franqueses e privilegis del Regne de Mallorca fet per misser Theseu Valentí*; li va seguir una compilació més acurada, feta pel notari Antoni Moll i impresa l'any 1663 amb el títol *Ordinacions y sumari dels privilegis, consuetuts y bons usos del Regne de Mallorca*. Aquesta darrera recopilació va tenir caràcter oficial, degudament reconegut pel virrei i, per tant, va tenir caràcter de codi legal.

Un altre punt d'inflexió important pels esdeveniments polítics a Mallorca, fou l'acte de jurament de privilegis i franqueses del Regne de Mallorca per part de Felip II. El monarca no va autoritzar que cap síndic es traslladés a la cort per prendre-li jurament dels privilegis de Mallorca, tal com s'havia fet des de sempre. Fou el monarca que va delegar en un representant, que es traslladà a Mallorca pel jurament, que es va reduir únicament als privilegis i franqueses que estiguessin en ús. Aquest fet era extremadament important, ja que reduïa considerablement els privilegis i les franqueses, tenint en compte que aquests no estaven recopilats oficialment. Des d'aquell moment es va rompre de forma irremediable el tradicional sistema de relació amb la cort, amb l'enviament d'un ambaixador per jurar fidelitat del Regne de Mallorca i fer jurar els privilegis, franqueses i lleis pròpies de l'illa. Des de finals de segle XVI es suprimiren els contactes directes entre el rei i el Regne per aquesta qüestió. Felip III va rebre el jurament del regne i va jurar les lleis fonamentals de Mallorca també mitjançant un

ministre plenipotenciari l'any 1598 en una cerimònia celebrada a la Seu. D'aquesta forma, es mantenia la fórmula indicada el 1557 per Felip II. Els successius reis ja no enviaren cap ministre ex professo, sinó que es varen fer representar per qui ostentava el càrrec de virrei a Mallorca.

El desenvolupament econòmic i social que es va verificar a tot Europa entre els segles XVI i XVII va estar determinat per un nou ordre polític que va afectar tots els estaments socials. El vell ordre feudal va deixar pas a una nova estructura on els interessos dels nous estrats socials intermedis tenien una gran repercussió. A Mallorca aquest desenvolupament econòmic es va veure fortament influenciat per l'estructura social que imperava a l'illa i els estaments mitjans no varen poder créixer al mateix ritme ni amb la mateixa intensitat que en la resta dels regnes de la Corona d'Aragó. La noblesa terratinent era la que disposava de la major part de la terra, mentre que la pagesia era propietària de les porcions menors de terres que envoltaven els petits nuclis urbans.



Recollida d'olives d'una possessió mallorquina. Anònim s. XVIII.

L'endeutament públic de les institucions municipals de govern, com era la Universitat del Regne, es va fer insostenible durant el segle XVII. Quan la situació de les collites de

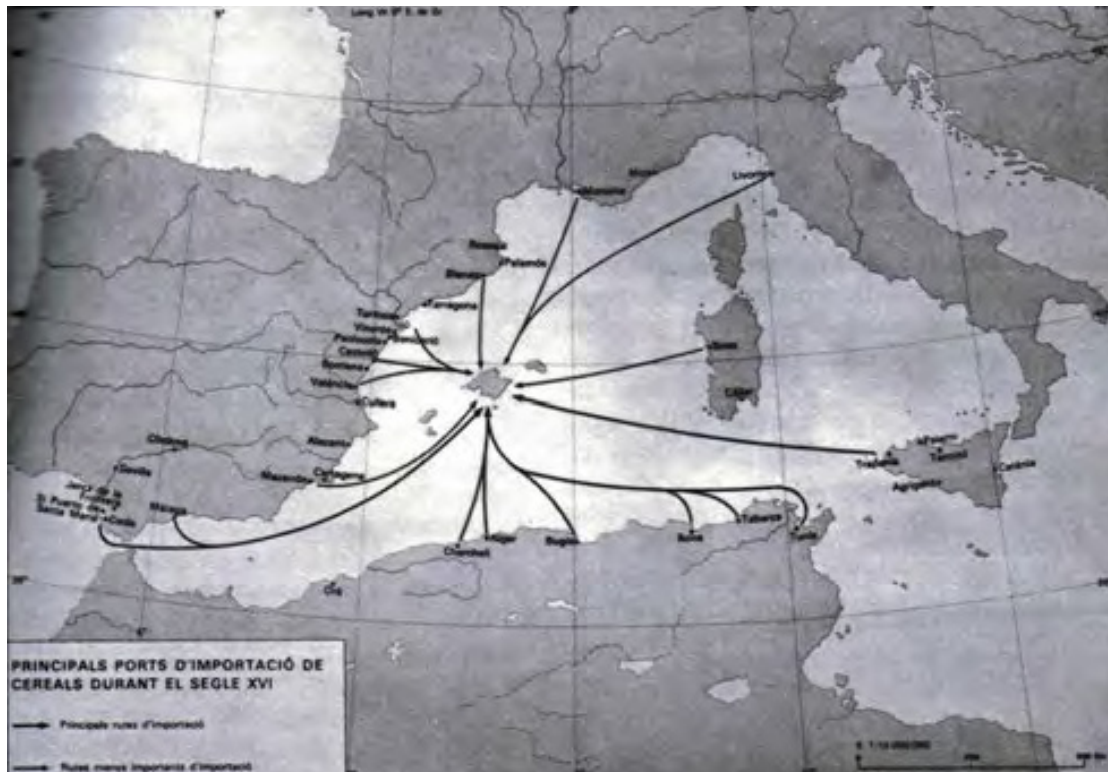
blat s'agreuaven i amenaçaven la supervivència de la població, la Universitat adquiria blat i el venia a un preu més baix per afavorir els més necessitats. Les pèrdues provocades per la diferència entre el preu de compra i el de venda, incrementava encara més el deute públic, el que propiciava la imposició de noves talles i tributs indirectes, què, però, mai no arribaren a millorar la situació econòmica de la Universitat, que no tenia diners ni crèdits.

	despeses	ingressos
Despeses fortificació i defensa	18.543 ll.	
Salariis públics	13.559 ll.	
Censos carregats	105.452	
Total despeses	137.554 ll.	
Sises i drets		83.495 ll.
Total ingressos		83.495 ll.
Diferència: - 54.059 ll.		

Taula 3. Estat de les finances del Regne de Mallorca, any 1649.³³

L'agreuament de la situació econòmica es va veure determinat per alguns factors fonamentals, com eren la caiguda del valor dels diners, la impossibilitat d'arbitrar nous impostos damunt els drets, la insolvència de la Universitat i la insuficiència de les collites de blat. L'economia mallorquina es basava fonamentalment en la producció de blat, oli i vinya, que era la base de l'alimentació de la població i els seus excedents es feien servir per a l'exportació. Durant bona part del segle XVII, les collites de cereals foren deficitàries i no bastaven per cobrir les necessitats internes de consum de l'illa i es va haver de recórrer a la importació d'altres centres de producció de la Mediterrània, principalment Sicília, Sardenya o el Nord d'Àfrica.

³³ *Memorial sobre l'estat de les finances a Mallorca presentat per Vicenç Mut i Rafael Talladas a la cort de Madrid a Arxiu de la Corona d'Aragó.* Consejo de Aragón. Leg. 982, s.f. Dades publicades a: CASANOVA TODOLI, Ubaldo de: *Aproximación a la historia mallorquina del siglo XVII.* Salamanca, Ediciones Amaru, 2004, pp. 117-118.



Mapa de les principals rutes d'importació de cereals³⁴.

El florent comerç mallorquí dels segles XIV i XV va començar a decaure a partir de la segona meitat de segle XVI, agreujant-se encara més durant el segle successiu. L'hegemonia castellana, en detriment de la Corona d'Aragó, el desplaçament de l'activitat marítimo-comercial cap a l'Atlàntic, gràcies a les noves descobertes geogràfiques, precipitaren la situació comercial de Mallorca, que era una de les bases de la seva economia. No obstant, durant el final del segle XVII l'economia de Mallorca experimenta una notable recuperació. L'activitat mercantil del port de la Ciutat de Mallorca era encara important, per bé que quedaven lluny els temps d'esplendor de la primera meitat de segle XIV, i era un reflex de la producció agrària i de la producció manufacturera que es desenvolupaven a l'illa. Així la importació del blat i l'exportació de l'oli i dels altres productes manufacturats, constituïen els grans capítols del comerç mallorquí.

³⁴ Font: *Atlas de les Illes Balears*. Barcelona, Diafora, 1979.



Detall del port de la Ciutat de Mallorca. Anònim, 1644 c.

La configuració social de Mallorca es presenta com una societat jurídicament dividida en estaments, composta per tres braços: el braç noble, el braç eclesiàstic i el braç reial.

El braç noble estava format per pels estaments nobles, els cavallers i els ciutadans militars. El seu poder era immens, ja que gaudien de la majoria dels càrrecs polítics i administratius, dominaven els processos productius, concentraven en les seves mans gran part de la terra i també es dedicaven a la mercaderia o al comerç. Durant el segle XVII, afavorits per la política d'ennobliment de la família dels Habsburg, moltes de les famílies de la vella aristocràcia mallorquina es varen veure socialment enfortides amb la concessió de títols nobiliaris.

El braç noble va viure durant el segle XVII una situació bastant peculiar, que es caracteritzava per les lluites dels distints clans nobles. L'enfrontament més notable el protagonitzaren les bandes de Canamunt, de la família nobiliària dels Anglada, i els Canavall, de la família Rossinyol. Cada família emprava una nombrosa guarda de bandolers per perpetrar crims, protagonitzar lluites, o batalles campals entre les dues faccions. L'escalada de la violència fou notable i eren freqüents els enfrontaments acarnissats entre barris i famílies de ciutat. Aquest clima violent no va disminuir fins la persecució general ordenada pel virrei Roderic de Borja l'any 1666.



Dibuix d'un executat a la forca.
Arxiu del Regne de Mallorca. Llibre de sentències criminals, 1607-1635.

El braç eclesiàstic estava format únicament pel clergat. L'església mallorquina, malgrat no comptàs amb una gran riquesa immobiliària, gaudia de moltes prerrogatives, com la de posseir jurisdicció pròpia i tenir una bona posició econòmica deguda, fonamentalment, a la possessió de gran part dels censals de la Reial Consignació i al nombre elevat de donacions i "mandes pies" testamentàries. Va gaudir d'un enorme poder ideològic dins d'una societat majoritàriament analfabeta i fortament religiosa.

Els mercaders, menestrals i els membres de la part forana constituïen el braç reial. Aquests, segons la riquesa, es subdividien en mà major, mà mitjana o mà menor. Els mercaders constituïen l'estament superior del braç reial. Les activitats mercaderes i comercials els permeteren assolir una posició econòmica destacada i molts d'ells van poder adquirir la condició de noble. Aquesta mobilitat social i els canvis d'estaments degut a la posició social, serà una de les peculiaritats de la societat mallorquina.

En l'estament més baix del braç reial es trobaven els menestrals, els forans i els pagesos, amb una situació econòmica i social sempre precària i estaven molt subordinats als interessos aristocràtics del braç noble. En el darrer escalafó social es trobaven els marginats entre els que s'inclouïen els xuetes³⁵, constantment perseguits pel

³⁵ Els xuetes són un grup social de l'illa de Mallorca, descendents d'una part dels jueus mallorquins conversos al cristianisme i dels quals, al llarg de la història, s'ha conservat consciència col·lectiva del seu origen per mor de ser portadors d'algun dels cognoms, de llinatge convers, afectat per les condemnes inquisitorials per criptojudaisme al darrer quart del segle XVII, o per estar-hi estretament emparentats. Els xuetes han estat històricament estigmatitzats i segregats, per la qual cosa, i fins la primera meitat del segle

tribunal de la Inquisició per “judaïtzants” i els esclaus, majoritàriament musulmans, que constituïen una mà d’obra utilitzada per treballs en el camp, en la construcció i en el servei domèstic.

L’evolució de la població mallorquina durant el segle XVII estava condicionada per les contínues manques de cereal i les dificultats comercials i econòmiques que suposaven la importació d’aquests productes en els anys de carestia. D’aquesta forma sobre una població mal alimentada, l’extremada misèria i la fam afavorien l’aparició de nombroses infermetats i epidèmies. Les puntuals mortalitats catastròfiques incidien d’una forma directe sobre el ritme del creixement demogràfic, com quan l’any 1652 arran de la pesta, va morir una part significativa de la població.

Durant el segle XVII, les dades demogràfiques són pràcticament inexistentes a causa de la manca de documentació que pugui aportar dades fiables (censos o registres parroquials). Els càlculs que fan la majoria d’investigadors estan basats en conjetures i en estimacions més que en xifres concretes³⁶.

	1585	1667
Ciutat	25.000	25.988
Felanitx	6.317	4.227
Inca	6.147	2.743
Pollença	5.341	3.140
Sóller	4.292	4.119
Manacor	4.174	5.320
Alcúdia	3.740	2.465
Llucmajor	3.711	3.983

Taula 4. Evolució demogràfica 1585-1667³⁷

XX, han practicat una estricta endogàmia. A dia d’avui, entre 18.000 i 20.000 persones a l’illa són portadores d’alguns d’aquests cognoms.

³⁶ En referència a treballs sobre la demografia a Mallorca es vegin els treballs de Josep Juan Vidal i Andreu Bibiloni Amengual; ambdós estudiosos apunten que la manca de recomptes oficials a l’illa i la desaparició de tota una sèrie de morabatins dificulten seriosament l’estudi de la demografia mallorquina del segle XVII. Una recent aportació a la història del segle XVII a Mallorca de Ubaldo de Casanova Todolí fa tot un *excursus* sobre els treballs de demografia que s’han fet a Mallorca i aporta una sèrie de noves dades sobre les ressenyes militars que s’han conservat. De JUAN VIDAL, Josep: “La població en Mallorca en 1667”, a *Estudis Baleàrics*, 36, (1990), pp. 21-24 i ID.: “Notas sobre la población y la vida urbana de la Mallorca Moderna”, a *Mayurqa*, 17, (1977), pp. 53-62. De BIBILONI AMENGUAL, Andreu: *Mercaders i navegants a Mallorca durant el segle XVII*. Palma, El Tall editorial, 1992 i ID., *El comerç exterior de Mallorca. Homes, mercats i productes d’intercanvi*. Palma, El Tall editorial, 1995. Dades publicades a: CASANOVA TODOLÍ, Ubaldo de: *Aproximación a la historia mallorquina del siglo XVII*. Salamanca, Ediciones Amaru, 2004, pp. 117-118.

³⁷ Taula demogràfica estreta de: CASANOVA i TODOLÍ, Ubaldo de: *Aproximación a la historia mallorquina del siglo XVII*. Salamanca, Ediciones Amaru, 2004, p. 20.

La demografia a Mallorca, també ha estat determinada per la distribució de la població entre la Ciutat i la Part Forana. La població de Mallorca era principalment rural i eminentment agrícola. Entre 1667 i 1746 només el 41% de la població vivia en nuclis urbans de més de 5.000 habitants, però, d'aquests, un 27% vivien a Ciutat. La població de la Ciutat va romandre estable al llarg d'aquests anys i es mantenia sempre entre un 25 i un 30% del total de la població de l'illa. Pel que fa a la Part Forana, eren pocs els nuclis urbans que superessin la ja esmentada xifra dels 5.000 habitants; només algunes ciutats agrícoles i ramaderes del migjorn, com Felanitx o els nuclis tradicionalment manufacturadors o comercials com Pollença, estaven entre les viles més poblades.

CULTURA I SOCIETAT

La cultura de Mallorca del segle XVII està marcada pel pas de la cultura contrareformista al ple barroc. La institució cultural més important de l'illa era l'Estudi General Lul·lià³⁸, que es convertirà en Universitat a partir de 1673. Aquesta estava formada per quatre facultats: Arts i Filosofia, Lleis, Medicina i Teologia. La ideologia de la Universitat promulgava la llibertat d'elecció, però, a la pràctica, aquesta intenció quedava restringida per les limitacions dogmàtiques. D'aquesta forma, la Universitat de Mallorca va quedar englobada dins del tradicionalisme que incidia en els temes i les idees de la escolàstica medieval, sense cap mena d'innovació, la qual cosa tendria, a la llarga, conseqüències molt negatives per a la cultura il·lenca, mancada d'un vertader impuls renovador.

A la Universitat existien diversos corrents de pensament, entre els que destacaven el escotisme³⁹ i el tomisme⁴⁰. Però el més controvertit fou el lul·lisme⁴¹, amb molts

³⁸ Per a més informació sobre la història de l'Estudi General Lul·lià vegeu: LLADÓ FERRAGUT, Jaime: *Historia del Estudio General Lul·liano y de la Real y Pontificia Universidad Literaria de Mallorca*, Palma, Ediciones Cort, 1973.

³⁹ Escotisme és el nom que es dona a l'escola o sistema filosòfic i teològic creat arran de l'obra i el pensament de Joan Duns Escot, nascut a Escòcia cap a l'any 1265. Als Països Catalans va estar representat principalment per Francesc Eiximenis. L'escotisme evidencia la primacia de la voluntat sobre l'enteniment, el que aplicat a Déu i a la creació suposa la contingència radical del món, que existeix per una acte lliure de la voluntat divina i que podria perfectament no haver existit o ser d'una forma completament distinta.

⁴⁰ El fundador de l'escola tomista fou Tomàs d'Aquino (*1225; †1274). En la seva doctrina es varen integrar totes les veritats d'Aristòtil i les veritats neoplatòniques, junt amb les texts de les Sagrades

seguidors dins i fora la Universitat, i també amb molts d'enemics a causa dels dubtes de la seva doctrina i les crítiques del dominic mallorquí, que quasi aconseguiren que fos prohibit i perseguit per la Inquisició.



L'Estudi General Lul·lià, dibuix de la façana de l'actual edifici. 1851.

La polèmica entre lul·listes i antilul·listes va transcendir la esfera cultural per arribar a les capes més populars de la població, donant lloc a tota una sèrie de cançons i escrits a favor i en contra de Ramon Llull.

En el camp de les ciències destaca la figura polifacètica de Vicens Mut i Armengol (*1614; †1687), matemàtic, astrònom i enginyer, a més de historiador. Seguint la estela marcada per Joan Dameto i Joan Binimelis, que havien publicat l'any 1632 *Historia*

Esriptures, creant una nova filosofia teològica del Cristianisme. Aquesta originalitat de la filosofia de l'esser, inspirada en la fe, amb una teologia científica, constituïren la base fonamental del tomisme.

⁴¹ El lul·lisme és una tendència filosòfica basada en el pensament i en les teories promulgades per Ramon Llull (*1232-†1316). Ramon Llull era fill de colons catalans benestants instal·lats a Mallorca amb Jaume I; als trenta anys va abandonar la vida de cortesà, la poesia trobadoresca, la dona i els fills, per consagrar-se a la difusió del seu sistema de pensament, que ell anomena Art, rebut per il·luminació, apte per a la conversió racional dels infidels al cristianisme. El projecte apostòlic i reformador lul·lià, de la més alta ambició intel·lectual, tenia unes implicacions polítiques, perquè buscava l'aprovació de l'Església i necessitava el suport de les monarquies occidentals i de les ciutats mercantils (Gènova o Pisa). Seguidor, com a bon franciscà, del pensament de Roger Bacon y Sant Buenaventura, Llull va introduir una gran innovació en incloure el pensament moral cavalleresc dins de la filosofia i la teologia del seu temps. Entre les obres més importants escrites per Llull destaquen: *Art de contemplació* (1287), *L'arbre de la ciència* (1296) o *Vida coetània* (1311).

general del Reyno Baleárico que traçava la història de les illes des dels primers segles fins al 1311, Mut va proposar donar-li continuació fins als seus dies, i l'any 1650 publicà la seva *Historia del Reyno de Mallorca*.



Portada de *Historia del Reyno de Mallorca* de Vicens Mut, (Palma, Guasp, 1650)

També va escriure altres obres on es reflexa un pensament polític que s'ha d'inscriure dins dels corrents antimachiavelistes. Com a astrònom i matemàtic, Mut està considerat una de les figures principals a Espanya. Mut estava assabentat dels avenços científics del seu temps tant en astronomia com en altres camps de la ciència. Va establir correspondència amb Athanasius Kircher⁴² i Giovanni Battista Riccioli⁴³ i fou el primer

⁴² Athanasius Kircher (*1602- †1680) fou sacerdot jesuïta, políglota, erudit i estudiós orientalista; de esperit enciclopedista fou un dels científics més importants de l'època barroca. Els seus interessos abraçaven camps tan variats com l'egiptologia, l'òptica, la física, les llengües o la música. Entre les seves obres destaquen: *Magnes sive de arte magnética* (1641), *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni* (1650), *Organum mathematicum* (1668).

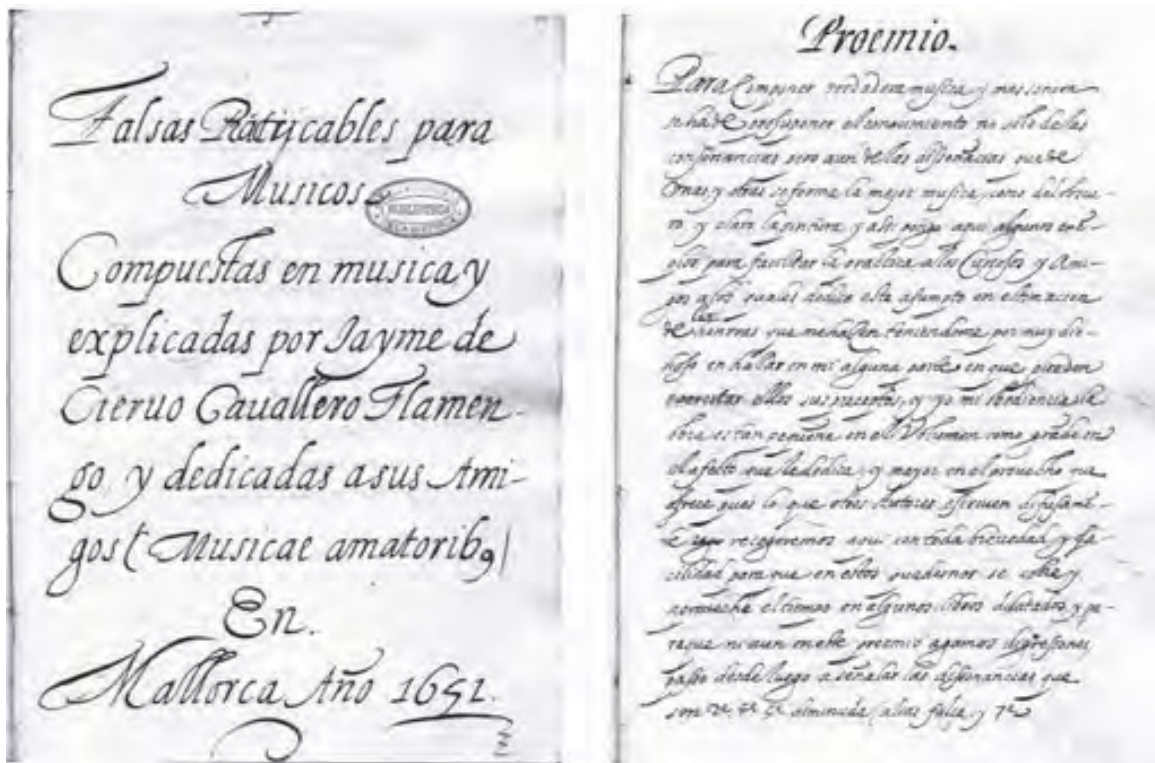
escriptor espanyol en citar l'obra de Galileu⁴⁴. Mut va escriure nombroses obres de caràcter científic algunes de les quals foren publicades (*De sole alfonsino restituto* l'any 1649 i *Observationes motuum caelestium* l'any 1666, ambdues obres publicades per la impremta Guasp de Mallorca).

Vicens Mut fou, a més, mestre del jesuïta P. José Zaragoza i Vilanova, matemàtic, astrònom, teòric musical i futur mestre de matemàtiques del jove rei Carles II. Zaragoza residí alguns anys a Mallorca després de 1652, i va treballar com a lector d'Arts i Teologia en el col·legi de Montesión. Ambdós personatges estaven també relacionats amb Jaime de Ciervo, cavaller flamenc resident a Mallorca qui, juntament amb Mut, i Zaragoza, eren les figures principals d'un cercle intel·lectual anomenat *Musicae Amatoribus*, que tenia com a objectiu la disquisició de temes musicals i científics. Prova de l'activitat d'aquestes reunions científiques és el tractat musical avui conservat a la Reial Acadèmia de la Història de Madrid, que duu per títol *Falsas practicables para Músicos compuestas en música y explicadas por Jayme de Ciervo Cavallero Flamengo y dedicadas a sus amigos (Musicae Amatoribus) en Mallorca Año 1651*⁴⁵. De Jaime de Ciervo es conserven dues obres musicals conservades a l'Arxiu Capítular de Mallorca.

⁴³ Giovanni Battista Riccioli (*1598; †1671) fou un astrònom i jesuïta italià. És reconegut per ser la primera persona en mesurar la taxa d'acceleració d'un cos en caiguda lliure. Es va oposar a la teoria heliocèntrica de Copèrnic. Entre les seves obres destaquen: *Astronomia reformata* (1665) i *Chronologia reformata* (1669).

⁴⁴ Galileo Galilei (*1564; †1642), fou un astrònom, filòsof, matemàtic i físic italià. De gran erudició va mostrar interès per quasi totes les ciències i arts (música, literatura, pintura). Entre les seves descobertes destaquen la millora del telescopi, les observacions astronòmiques i la primera llei del moviment (determinant per explicar la teoria copernicana). Està considerat com el "pare de l'astronomia moderna", el "pare de la física" i "pare de la ciència".

⁴⁵ La prof. María Sanhuesa Fonseca ha publicat diversos treballs realitzats sobre els dos tractats teòrics que es conserven de Jaime Ciervo y sobre les tertúlies de caràcter científic i musical que es duïen a terme a Mallorca a mitjans del segle XVII; vegeu: SANHUESA FONSECA, María: "El tratado Falsas practicables para músicos (manuscrito, 1651) de Jayme de Ciervo", a *Revista de Musicología*, 19/1-2, (1996), pp. 329-354.; ID.: "«Reglas de música práctica y contrapuntos dobles» (manuscritos, ca. 1651): más textos teóricos del círculo del caballero Jayme de Ciervo", a *Revista de Musicología*, 21/1, (1998), pp. 247-282; ID.: "«Armería del ingenio y recreación de los sentidos»: la música en las academias literarias españolas del siglo XVII", a *Revista de Musicología*, 21/2, (1998), pp. 497-530.



Manuscrit *Falsas Practicables* de Jaime de Ciervo, Real Academia de la Historia, sig. 9/2714.

La literatura de creació encara produeix algunes obres en català, sobretot de caire popular. Els autors cultes, com el comediògraf Antoni Gual (*1594; †1655) o Diego Desclapers (fl. 1673), prefereixen utilitzar el castellà. Tot indica que durant el segle XVII s'intensifica el procés de castellanització cultural de les elits intel·lectuals i socials. La producció literària local i els llibres que es forneixen a les biblioteques illenques, són majoritàriament en castellà; les obres en català són merament testimonials. Cal no oblidar que el segle XVII és el Segle d'Or de la literatura castellana, mentre que la catalana roman en un segon pla. A les biblioteques mallorquines la presència de obres publicades en llatí i castellà era majoritària i les obres publicades en català representaven només una petita porció. La política comercial dels editors catalans i també mallorquins, amb la impremta Guasp al davant, va dirigir-se envers a les obres editades en castellà ja que representaven un gran mercat editorial degut al creixen prestigi assolit pel castellà, la llengua del poder polític i social.

Aquesta tendència també es manté en el teatre, ja que la majoria de les representacions que es feien per a les classes socials més altes, eren en castellà. El desenvolupament de les arts escèniques es manifesta sobretot durant la segona meitat de segle XVII. L'any 1667 s'inaugurà la Casa de les Comèdies a Palma on es representaven de forma habitual

comèdies que duïen a terme companyies de comedians procedents de Catalunya, València i Madrid⁴⁶. Les manifestacions escèniques també es duïen a terme amb motiu de celebracions de caràcter festiu a les cases nobles de la ciutat. Durant tot el segle són freqüents les festes de la noblesa on les representacions escèniques, normalment en música, tenien un paper molt important. Les celebracions que es feien en ocasió de festes familiars, com bodes o batejos, o de pública admiració als virreis⁴⁷ o als naixements reials eren una excusa excel·lent per posar en mostra l'esplendor de les famílies adinerades de Mallorca⁴⁸.

Això no obstant, la regressió del català, es va verificar únicament en els sectors més elevats de la societat. La llengua d'ús quotidià continuava essent el català i era l'idioma que s'emprava en la majoria dels àmbits formals com en l'Església (en la predicació i catequesi), en l'administració (municipal o judicial) o en l'ensenyament elemental (juntament amb el llatí).

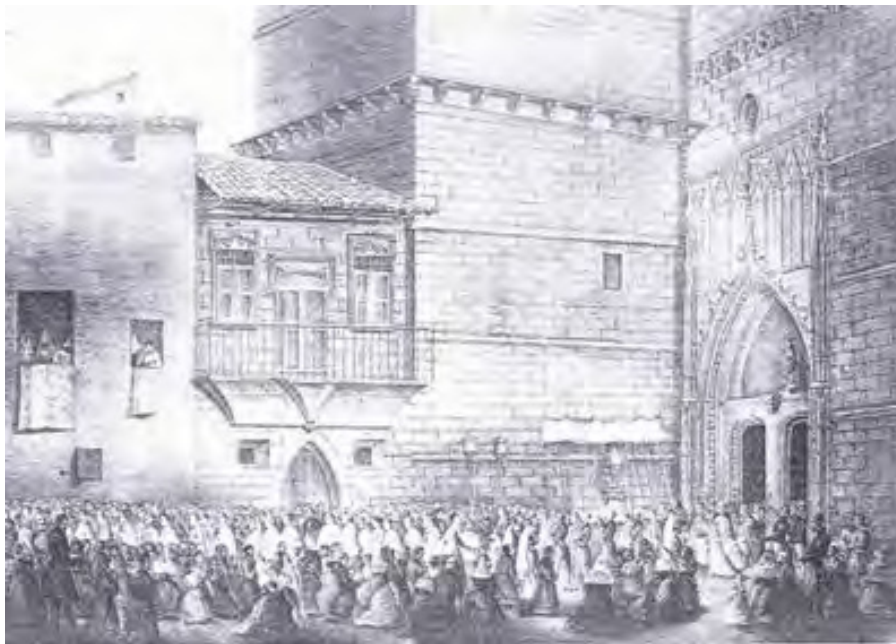
La cultura d'aquesta època no es limitava a la dels reduïts grups de lletrats, format per clergues, nobles, professionals de carrera (notaris, juristes, metges) i burgesos. Les classes populars tenien la seva pròpia cultura eminentment visual i oral que es materialitzava de moltes formes. Els grups socialment dominants (les institucions polítiques i l'església) intentaren integrar aquesta cultura popular en el sistema, tot i fer

⁴⁶ La història de les cases de les comèdies a Palma no està exempta de polèmiques i controvèrsies. El fet de ser depenent del Hospital General i que, segons els seus estatuts, l'administració estava a càrrec de l'Ajuntament, feia que en qüestions teatrals hi hagués una tutela compartida que provocava no pocs enfrontaments entre ambdues parts per qüestions sobretot de caràcter moral, del moment que aquesta faceta estava sota la supervisió dels bisbes. Si bé al principi no es posava cap impediment per a la representació de tot tipus de comèdies, cap al final del segle XVII les prohibicions i els vets a certes comèdies foren més freqüents. Per a una història més completa sobre la Casa de les Comèdies, vegeu: SABATER, Gaspar: *De la casa de las Comedias al Teatro Principal: aproximación a la historia de nuestro primer Coliseo*. Palma, Ediciones Cort, 1982; GARCÍAS ESTELRICH, Domingo: *Historia del teatro en Mallorca: del Barroco al Romanticismo: (1600-1834)*. Palma, Leonard Muntaner, 2005; i la relativa veu a: MAS i VIVES, Joan (Ed.): *Diccionari de Teatre a les Illes Balears*. Palma, Leonard Muntaner Editor, 2006.

⁴⁷ D'algunes d'aquestes celebracions es conserven els llibrets que foren impresos per l'ocasió: *Festivos alborozos que en magestuosa pompa celebros la siempre fedelissima ysla de Mallorca en la entrada, y iuramento del Muy Illustre Señor Marques de la Casta habiendo benido sigunda vez por Virrey, y Capitan General*. Mallorca, Casa de la viuda Guasp, 1688, (Biblioteca Lluís Alemany, sig. U-2 (116)/4); o *Breve noticia d'un festin que la nobleza de Mallorca, en demostración de su afecto y señas de su agradecimiento, viéndose con feliz y acertado gobierno, celebró al Illustrissimo Señor Don Lorenzo Ram de Montoro Martínez de Marcilla, Cavallero de la Orden de Calatrava, Conde de Montoro, Virrey y Capitan General*. Mallorca, Gabrielis Guasp, 1652 (Biblioteca Lluís Alemany, sig. V-6 (192)/17).

⁴⁸ En la Biblioteca Lluís Alemany de Palma es conserven alguns llibrets de les celebracions que es feren en commemoració dels naixements reials de Baltasar d'Àustria l'any 1630 (sig. V-1 (142)/25) i de Felip V, l'any 1683 (sig. Z1-18).

algunes concessions en la inversió de l'ordre establert en èpoques com ara el carnaval. En general, però, s'intentava controlar les manifestacions de la cultura popular mitjançant un complex ritual que exterioritzava els principis de la sociabilitat estamental i legitimava l'ordre establert. És el cas de les festes patronals, les romeries, les festivitats relacionades amb els cicles litúrgics (Setmana Santa, Nadal, Corpus) i les celebracions dels grans esdeveniments relacionats amb la monarquia (natalicis, matrimonis, victòries militars) celebrades amb tota la pompa del cerimonial barroc.



Processó del Corpus a la Catedral, litografia de F. Muntaner publicada a: *Panorama óptico-histórico-artístico de las Islas Baleares*. Palma, Imp. de Pedro José Gelabert, 1840.

En les arts visuals destaca la construcció d'un nombre important de convents de les noves ordres religioses que s'estableixen a Mallorca durant aquesta època, o bé es reformen els edificis més antics. Destaquen la façana de la església de Montesión, primer exemple del barroc mallorquí i la del Convent de Sant Francesc.



Façana de l'església de Montesión, Palma, 1644-1683.

Durant el primer barroc del segle XVII, es varen introduir, dins la tradició constructiva, noves estructures i decoracions, com ara la portada-retaule, la volta de canó i les columnes salomònics. A finals de segle comencen a aparèixer els primers exemples de plantes ovalades, com ara la sala capitular barroca de la catedral (1691), o el claustre de Sant Antoni.



Portal d'entrada a la Sala Capitular Barroca, Catedral de Mallorca, 1691.

L'arquitectura de la segona meitat del segle XVII s'enriqueix amb els casals de la noblesa ciutadana. Aquesta activitat edilícia també va tenir les seves manifestacions en les cases nobles mallorquines, que gastaren grans quantitats de diners en construir, engrandir o millorar les seves vivendes urbanes i rurals que assoliren una gran sumptuositat. Aquest és el cas de la Casa Vivot de Palma, casa pairal dels marquesos de Vivot i posteriorment dels comtes de Zavellà. La casa, d'origen medieval, va ser fins al segle XVII propietat de la família dels Villalonga, potent família mallorquina, i que passà per unió familiar als Sureda. La reforma va ampliar de forma espectacular la casa que es va dotar d'un ampli pati, dependències per animals i mercaderies, i tota mena d'estàncies per a la família, entre les que destaquen la biblioteca familiar i la sala de música, ambdues ricament adornades amb frescs del pintor italià Giuseppe Dardanone (†1749).



Sala de Música de la Casa Vivot. Apollo y Dafne. Detall del fresc de Giuseppe Dardanone (1719)



Pati i escala de la casa Vivot

La pintura mallorquina de principis de segle XVII ve marcada per l'apogeu del naturalisme, influència directa del pintor valencià Francesc Ribalta (*1565; †1628). Aquesta influència és evident en l'obra de Gregori Bauçà (*1590; †1656) amb obres com ara *Coronació de la Mare de Déu* i les *Esposalles de la Mare de Déu*. També destaca l'obra de Miquel Bestard (*1592; †1633), important pintor de la primera meitat del segle, que demostrava ja en les seves obres un cert gust pel tenebrisme i, malgrat alguns arcaïsmes varen ser un exemple de la nova poètica que definiria la pintura mallorquina dels anys posteriors.



Martiri de Guillem Cabrit i Guillem Bassa, Ajuntament de Palma, de Miquel Bestard (s. XVII).

Durant la segona meitat de segle XVII destaquen, també, dues famílies de pintors: els Blanquers i els Onofre. Jaume Blanquer (*1630;†1687) fou el membre més notable de la seva família; pintor i escultor fou autor de les obres més importants del barroc mallorquí, com són el *Crist dels Jurats* o el retaule del Corpus Christi de la Catedral de Mallorca, obra a la qual dedica gran part de la seva vida i on finalment fou enterrat en una sepultura en la part posterior de la mateixa capella.



Retaule del Corpus Christi, obra de Jaume Blanquer (s. XVII)

En general, la cultura i el humanisme del segle XVII a Mallorca estava en mans de les classes socials més elevades, en concret nobles i l'estament eclesiàstic. El grau de penetració de la cultura en les capes més populars era molt limitat, degut fonamentalment a l'analfabetisme de la major part de la població. Només les famílies més riques es podien costejar una bona educació i, per tant, es produïa una particular circumstància d'endogàmia cultural.

Antecedents⁴⁹

La constitució de l'església mallorquina va tenir lloc just després de la conquesta de Mallorca, l'any 1229. Inicialment hi ha haver una certa controvèrsia entre els distints bisbats catalans, relacionada amb qui tenia la potestat de disposar el règim eclesiàstic de l'illa i de dotar de Bisbe a la nova diòcesi. Aquesta situació es va resoldre finalment per intervenció del Papa Gregori IX, el qual va establir el privilegi de la diòcesis de Mallorca de subordinar la seva estructura i funcionament, inclosa la erecció del bisbe, directament a Roma. L'any 1237 per mandat apostòlic es va elegir Ramon de Torrelles com a primer bisbe de Mallorca. Mentrestant ja s'havia proveït, també per ordre papal, a l'establiment dels delmes i les primícies que sustentarien econòmicament l'església constituïda i la seva seu episcopal.

Durant els primers anys posteriors a la conquesta la mesquita de la *Medina Mayurqa* va ser adequadament transformada y consagrada per poder ser seu episcopal i per dur-hi a terme la litúrgia de l'església cristiana. Els darrers anys del segle XIV es varen iniciar els treballs de construcció de la catedral de Mallorca. L'organització del clergat catedralici havia estat ja establerta alguns anys abans. Els documents anteriors al nomenament del primer bisbe de Mallorca ja indiquen la presència de canonges i preveres a la catedral, però no fou fins l'any 1240 que el capítol de canonges es va establir de forma oficial⁵⁰. Es va fixar, inicialment, un nombre de dotze membres, quatre presbiterals, quatre diaconals i quatre sotsdiaconals; successivament les canongies augmentaren fins a vint-i-dos. Durant la primera ordenació del capítol de canonges també es va procedir a nominar els prelats, o dignitats, que tenien ofici a la catedral: l'ardiaca, el sagrista, el precentor, el sots-sagristà i el tresorer. Aquestes dignitats no donaven accés a les canongies i per tant no podien participar del col·legi catedralici. Així mateix s'elegiren quatre domers per al servei de la església, un diaca i un sotsdiaca per ajudar als domers,

⁴⁹ És necessari establir uns antecedents tan allunyats del segle que ocupa aquesta tesi pel fet que la institució del capítol catedralici es va produir just després de la conquesta de Mallorca i s'ha mantingut de forma invariada fins pràcticament el segle XX i per tant resulta necessari per entendre la estructura i el funcionament dins del segle XVII.

⁵⁰ Un extracte d'aquest document sobre la constitució del col·legi de canonges regulars i les dignitats eclesiàstiques està recollit en el *Llibre de Privilegis* conservat a l'Arxiu Capitular de Mallorca, *Còdex*, sig. 3414.

un mestre de gramàtica, un escrivà i per a la gestió econòmica es nomenaren dos paborde. Pel que fa a la gestió del cor catedralici en els estatuts del 1277⁵¹ s'establiren dos oficis de primatxers i successivament l'any 1384 s'ampliaren en dos més. Aquesta estructura capitular i el seu funcionament es varen mantenir més o menys amb aquesta configuració durant segles, pràcticament fins al concordat de 1850.

El capítol de canonges

El capítol de canonges era l'organisme encarregat del govern i de l'administració de la catedral. Així mateix tenia encomanades funcions de govern de la diòcesis, junt amb el bisbe. Els canonges es regien per una estricta jerarquia al capdavant de la qual hi havia el degà (la denominació inicial era la de sots-sagrista) seguit de les altres dignitats, l'ardiaca, el sagristà, el cabiscol i el tresorer. A més d'aquestes dignitats hi havia vint-i-dos canonges que s'ocupaven de distints encàrrecs, com el penitencier (encarregat del sagrament de la confessió), un lectoral (encarregat de la lectura dels evangelis), i un magistral (encarregat de la predicació). El clergat de la catedral continuava amb els quatre paborde, els domers, els primatxers, els porcioners i més de 300 beneficiats, que tenien cura dels beneficis fundats en els diferents altars de la catedral.



Anònim: Mn. Josep Martí, beneficiat (s. XVIII)



Anònim: Joan de Togores i Salas, canonge i sacrista (s. XVIII)

⁵¹ Els primers estatuts de la catedral així com el funcionament dels primers anys estan recollits en el "llibre de la cadena" conservat a l'arxiu capitular amb la signatura CAB 3399. La cita aquí indicada és consultable en els folis 15v-16r.

Les reunions capitulars es feien de forma periòdica en la sala capitular, que era el lloc on es prenia totes les decisions. En el pla espiritual el lloc de reunió era el cor, on es trobaven per resar. La major part dels canonges procedien de famílies de la noblesa que s'anaven succeint en les canongies. Aquesta era una situació anòmala, però permesa tàcitament, ja que la potestat de nomenar canonges era competència del bisbe o del papa. Alguns canonges també provenien de riques famílies de mercaders que havien pujat en l'escalafó social.



Sala capitular gòtica de la catedral de Mallorca

Aquesta estructura es va consolidar de forma exagerada entre els segles XVI i XVII seguint un cert paral·lelisme amb la refeudalització de la societat mallorquina. Aquesta institució, que inicialment va néixer del presbiteri, que duia vida en comú i que constituïa un grup que professava estricta pobresa (segons la tradició de Santa Agustí), va passar durant aquestes segles a ser un col·legi aristocràtic, econòmicament molt poderós i que era el contrapès religiós a l'altre gran institució de poder civil a l'illa: els jurats del Regne⁵². Els mateixos estatuts del capítol del 1422 es manifestava que els

⁵² Per a més detalls sobre la configuració del capítol catedralici i sobre els seus orígens socials vegeu: AMENGUAL BATLE, Josep: *Història de l'església a Mallorca. Del barroc a la il·lustració (1563-1800)*. Vol. II, Palma, Lleonard Muntaner editor, 2002, pp. 101-104.

canonges, degut a la precarietat econòmica de l'església, havien de provenir de famílies nobles o de mercaders i ser graduats universitaris per tal de garantir, a través de la seva preparació i del seu poder social i econòmic, la supervivència de la institució. Resulta, per tant, normal que pràcticament la totalitat dels canonges de la catedral fossin membres de les més importants famílies nobles, de la casta militar i de les potents famílies de mercaders⁵³. Aquesta situació contrastava fortament amb la resta del clergat mallorquí que, en general, era de provinença rural, educativament poc format i d'una notable precarietat econòmica. El capítol de canonges a més de ser una institució econòmicament poderosa, que sempre amb moltes reticències contribuïa poc a la economia global de la diòcesi, constituïa una vertader òrgan de govern dins del bisbat, i era freqüent, sobretot en el segle XVII, que en les reunions capitulars es tractassin temes i problemes del bisbat.

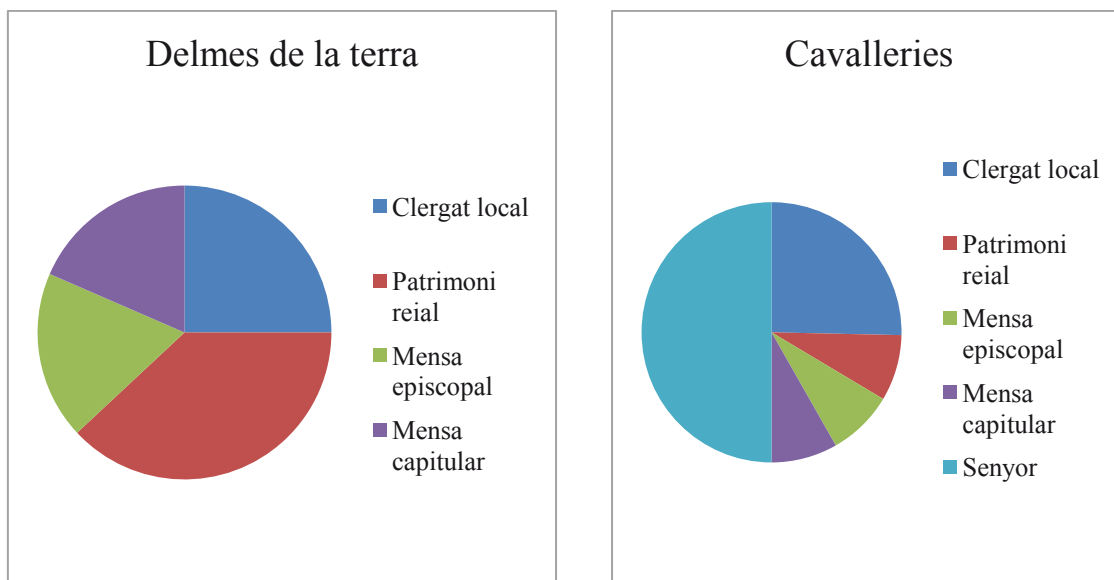
Les relacions amb el bisbe, degut a la influència tant econòmica com social del capítol, varen ser en molts de moments problemàtiques. Era habitual que la seva intervenció en certs assumptes, interferís amb el poder del prelat. Les tensions varen aparèixer freqüentment amb els bisbes que varen ser més actius i més tendents a canviar situacions atàviques. La força del capítol de canonges estava relacionada amb la provinença aristocràtica dels seus membres. Durant segles els canonges varen tenir la facultat de proposar el nom del bisbe. Al mateix temps el prestigi cultural del capítol era més que notable en la societat; aquest fet li conferia una solidesa, sobretot davant dels bisbes, que generalment venien de fora i, en moltes ocasions, amb la pretensió de poder accedir a una diòcesi peninsular de més prestigi que la mallorquina.

L'economia capitular

La força econòmica del capítol de canonges era paral·lela a la seva força social. Els seus privilegis, reconeguts pel dret, s'estenien tant per la ciutat com per la part forana. Les rendes que es percebien procedien majoritàriament dels delmes del producte de la terra. En les terres del patrimoni reial de cada una de les parròquies, una quarta part del delme es destinava al clergat local, la resta es repartia a parts iguals entre el patrimoni reial,

⁵³ Sobre la provinença de l'estament eclesiàstic de Mallorca i sobre la pràctica habitual de mantenir en herència les canongies per part d'aquestes famílies vegeu: MONTANER, Pere de: *Una conspiració felipista: Mallorca, 1711*. Palma, Guillermo Canals Editor, 1990, p. 83 i nota 13 p. 200.

d'una part, i la mensa episcopal i la capitular, de l'altra. Les propietats amb cavalleries també participaven en l'economia de l'església i de la catedral; aquesta rebia una tercera part de la porció que li pertocava juntament amb la mensa episcopal i el patrimoni reial.



Taula 5. Divisió de les rendes anuals del capítol de la catedral de Mallorca. Elaboració pròpia⁵⁴

La mensa capitular es nodria, per tant, del mateix percentatge dels delmes que la mensa episcopal, tant de les terres de patrimoni reial com de les cavalleries. D'aquesta forma els ingressos anuals estaven determinats per l'anyada d'aquells anys i el total recaptat podia variar substancialment. Aquestes dades evidencien que la riquesa de la catedral era, proporcionalment, superior a la de la mateixa diòcesis, ja que les seves despeses corrents eren molt menors, ja que havien de pagar a un nombre molt menor de clergues. La construcció mateixa de la catedral, fou molt costosa i, tot i esser una de les edificacions més imponents, no tenia cap tipus d'assignació econòmica per a les obres que s'hi havia de fer. La construcció del temple es va finançar fonamentalment per les aportacions, segons les seves possibilitats, dels mateixos eclesiàstics, per les almoines que periòdicament es demanaven, amb les bacines de les parròquies, amb llegats testamentaris i amb les donacions de les famílies més riques de Mallorca⁵⁵.

⁵⁴ Dades extretes de: DEYÀ BAUZÀ, Miquel J: "L'època foral i la seva evolució (1230-1715)", a *Història de les Illes Balears*. Vol. 2. Barcelona, Edicions 62, 2004, p. 455.

⁵⁵ Una informació detallada sobre la financiació de les obres de la catedral està recollida a: SASTRE MOLL Jaume: "La financiació de las obras (ss. XIV y XV) a *La Catedral de Mallorca*. PASCUAL LE SENNE, Aina (coord.). Palma, José J. de Olañeta, 1995, pp. 37-39. També, en aquest sentit, és molt útil la consultació de: DOMENGE I MESQUIDA, Joan: *L'obra de la seu: el procés de construcció de la catedral de Mallorca en el tres-cent*. Palma, Institut d'Estudis Balearics, 1997.

Altres ingressos econòmics varen ser els “vuitens”, que era un censal emfitèutic que els treballadors de la terra pagaven pel domini útil de les terres arrendades a l’església de Mallorca. Aquest censal es pagava de la “porció temporal” que s’havia constituït amb la desena part de les terres recuperades durant la conquesta de Mallorca i que havien estat donades a l’església per part dels conqueridors. Altres fonts econòmiques complementàries estaven constituïdes per donatius particulars, la fundació de beneficis, l’establiment de confraries, la institució d’aniversaris, els llegats per les almoines i la administració d’herències i mandes pies. Els beneficis estaven reconeguts per l’autoritat eclesiàstica i, per tant, la institució d’un benefici implicava la creació d’un ofici eclesiàstic, que solia tenir com a objectiu el servei a un altar (amb les celebracions, oracions i ornamentacions pertinents). Alguns d’aquest beneficis tenien funcions específiques, sovint de caire artístic, com és el cas de l’organista o del mestre de gramàtica⁵⁶. Era una costum arrelada que qui obtenia un benefici havia de donar part de la seu redit a la fàbrica de la catedral per tal de col·laborar en la construcció i manteniment del temple.

Els canonges rebien unes quantitats fixes per les mensualitats i pel vestuari, que eren cobrades per les festes de Pasqua i per Tots Sants, i unes altres quantitats que eren variables. A més, per la seva assistència als actes litúrgics tenien dret a percebre unes distribucions, que es pagaven també mensualment.

⁵⁶ Per a més informació sobre el mestre de gramàtica de la Catedral i sobre altres centres de formació en època medieval vegeu: ROSSELLÓ LLITERAS, Joan: “Escuelas de gramática medievales. Notas para su historia”, a *Mayurqa* 21 (1985-1987), pp. 133-146.

Dignitats, canonges, càrrecs i funcions

Tal com s'ha esmentat les canongies de la catedral de Mallorca varen quedar establertes des de 1338 en vint-i-dos. Entre aquests canonges es varen anar nomenant al llarg dels segles els *praelati*, coneguts successivament com a dignitats. Les cinc dignitats establertes eren: l'ardiaca⁵⁷, el sagrista⁵⁸, el cabiscol⁵⁹, el sots-sagristà (posteriorment denominat degà⁶⁰) i el tresorer. Cap de les dignitats donava dret als seus posseïdors per forma part del capítol a no ser que juntassin dignitat i canongia; aquesta circumstància es feia constar sempre en tots els documents. Tenien, honor de precedència però en cap cas tenien potestat legislativa ni poders en el regim econòmic de la catedral.

El servei de la catedral estava a càrrec dels quatre domers qui, a més, tenien com a ajudants un diaca i un sotsdiaca. Aquests domers, que eren beneficiats, tenien assignada la meitat d'una porció canonical sense veu en el capítol ni denominació de canonge. Aquests clergues s'anaven alternant per setmanes (d'aquí la denominació de domer, diminutiu de hebdomadari → *hebdomada* → setmana) de les celebracions de l'ofici diví, de la presidència del cor o de l'administració dels sacraments.

Per a les tasques de caire econòmic també es varen nomenar quatre beneficiats, els pabordes, que s'encarregaven de la administració de les rendes de la catedral, encara que no tenien cap competència sobre l'administració de bens.

Des de l'època medieval també es va nomenar un mestre de gramàtica. El beneficiat encarregat d'aquesta funció tenia la obligació de ensenyar gramàtica elemental als minyons de la catedral i als familiars del bisbe i dels canonges. A més podien tenir altres alumnes dels quals podia percebre un pagament per les seves ensenyances⁶¹.

⁵⁷ Segons el diccionari Català-Valencià-Balear d'Antoni Alcover-Moll (en endavant DCVB): **2.** (en l'Església medieval) Eclesiàstic que tenia poder delegat del bisbe per exercir en nom d'aquest la jurisdicció dins la diòcesi o dins una església.

⁵⁸ Segons el DCVB: Clergue que en les catedrals tenia al seu càrrec la custòdia dels ornaments i vasos sagrats i la vigilància del personal auxiliar de l'església

⁵⁹ Segons el DCVB: (o capiscol) Dignitat eclesiàstica que antigament tenia a son càrrec la direcció del cant en el cor de les catedrals i col·legiades. En les Actes Capitulars de la Seu de Mallorca del segle XVIII encara apareix sempre *capiscol*, que en els documents escrits en castellà és traduït per *chantré*

⁶⁰ Segons el DCVB: Sagristà segon. Pel que fa a la denominació moderna de degà: El canonge major d'un capítol catedral.

⁶¹ Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars*, sig. 1612, f. 44v-45r

El servei de la música litúrgica en el cor corresponia als primatxers. Si bé inicialment, segons els càrrecs de les dignitats, la direcció del cor era encomanada al cabiscol, la realitat dels fets és que, a la catedral de Mallorca qui s'encarregava de dirigir el cant pla era el primatxer⁶². Durant el segle XVII els càrrecs de primatxers eren quatre, els quals s'organitzaven pel servei del cor en setmanes (d'aquí que en ocasions en la documentació capitular el primatxer també se'l denomini "primatxer semaner"). Durant els segles XIV i XV els primatxers també s'ocupaven en nombroses ocasions de formar musicalment els minyons. Són molts els casos en què els mestre de cant eren també primatxers de la catedral.

Mestre de cant (o de música) era la denominació que aquesta funció tenia abans de la adequació d'aquest ofici a les regulacions que s'establiren arran del Concili de Trento. A la catedral està documentada la presència de mestres de cant des del segle XIV sobretot en relació a la formació musical dels minyons que havien d'actuar en les distintes celebracions litúrgiques, com era el cas del Bisbetó, o de l'àngel de la consuetud de Maria Magdalena. El càrrec de mestre de cant s'institueix de forma oficial al 1472, quan es nombra a Arnau Piris, primatxer, per aquest càrrec⁶³. En aquesta mateixa acta es fa menció a que aquest càrrec havia estat prèviament instituït des de feia molt de temps, però que al llarg dels anys havia anat decaient a causa de la negligència d'alguns dels seus detentors. L'any 1564, la denominació de mestre de cant canvia definitivament per la de mestre de capella, sobretot després de la arribada de Pau Villalonga per fer-se càrrec d'aquest ofici, després de haver-ho ostentat a la parròquia de Santa Maria del Mar a Barcelona. Aquest canvi es produeix molt possiblement per la oficialització de les capelles de música en les catedral i altres institucions religioses que es produeix després del concili tridentí, quan queden ben regulades les funcions dels mestres de capella, els nombre de cantors i instrumentistes, i les seves funcions dins de les celebracions litúrgiques.

L'organista de la catedral era també un beneficiat, qui ostentava el benefici de l'orgue de l'altar de sant Miquel. Les funcions que tenia era la d'acompanyar a l'orgue les celebracions litúrgiques de la catedral. Era habitual que l'organista comptàs amb un

⁶² Segons el DCVB: Cantor principal, que dóna el to en el cor d'una església o funció religiosa (Mall.); cast. *sochantre*.

⁶³ Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars*, sig. 1624, f. 29r.

substituit, el qual havia de tocar l'orgue en les seves absències. Tots els qui ostentaren el benefici de l'orgue de la catedral de Mallorca es poden consultar en el llibre de possessoris de beneficis conservat a l'arxiu capitular⁶⁴. El pagament del seu sou es feia de forma bianual (per sant Joan i per Nadal) i quedaven registrats en els llibres de sagristia.

Joanot Socies (fins 1598†)
Jeroni Roig (1598-1653†)
Josep Jaume (1653-1675)
Pere Josep Riera (1675-1679)
Joan Sastre (1679-1682†)
Miquel Martí (1682-1687†)
Pere Joan Martí (1687-1730†)

Taula 6. Llista d'organistes titulars de la catedral de Mallorca (1596-1700)

L'arxiu Capitular⁶⁵

Ja des dels primers anys de la construcció de la Catedral es va veure la necessitat de custodiar la distinta documentació que s'anava generant, així l'any 1351 es tenen notícies d'un primer i primitiu arxiu situat en les dependències de la sagristia major⁶⁶. Amb el devenir de la construcció de la catedral i de totes les activitats econòmiques relacionades, així com amb l'augment de les celebracions litúrgiques i dels clergues dependents de la seu mallorquina, la documentació va anar creixent en nombre i volums de forma molt ràpida. Per aquesta raó i per tal de custodiar tota aquesta documentació de forma adequada que l'any 1526 es va decidir construir unes dependències "ex professo" destinades a l'arxiu capitular⁶⁷. L'any següent es va instituir el càrrec d'arxivista i fou elegit el canonge Jeroni Milia per aquest ofici. Entre les seves funcions estava la de ordenar els volums i documents, copiar les actes capitulars i elaborar un catàleg i els índex dels llibres⁶⁸. Per la documentació conservada es pot observar que la funció de custodiar, ordenar i catalogar l'arxiu no fou sempre realitzada amb diligència ja que al llarg dels anys es tenen notícies de problemes per desaparició o destrucció de documents, d'actes capitulars inacabades i de la manca organització espacial dels llibres

⁶⁴ Arxiu Capitular de Mallorca, *Capbreus*, sig. 2719bis

⁶⁵ Per a una informació detallada sobre la història de l'arxiu i sobre la problemàtica associada a la seva custòdia i conservació vegeu: QUIROGA CONRADO Magdalena: "El archivo capitular" a *La Catedral de Mallorca*. PASCUAL LE SENNE, Aina (coord.). Palma, José J. de Olañeta, 1995, pp. 289-295 i molt especialment la introducció a l'inventari de l'arxiu capitular a: MIRALLES SBERT Josep: *Catálogo del Archivo Capitular de Mallorca*. Palma, Instituto Jerónimo Zurita, 1941-1943, pp. IX-LX.

⁶⁶ Arxiu Capitular de Mallorca, Pergamins: documents del poder civil, núm. 6.064, 1351.

⁶⁷ Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars*, sig. 1628, f. 318r.

⁶⁸ Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars*, sig. 1629, f. 20r

en les prestatgeries. La realització del catàleg o de l'inventari de llibres era també una tasca que periòdicament havia de ser reclamada per part dels canonges.



Dependències antigues de l'arxiu capitular situades en l'edifici que es va construir l'any 1526

Durant aquests segles l'arxiu va anar creixent en volum de forma considerable. A finals de segle XVI va ser lliurada a l'arxiu tota una sèrie de documents com eren: privilegis originals, documents de la cancelleria reial y pontificia, indulgències, ordinacions i la documentació relativa a la concessió de drets de l'església de Mallorca. Ja en els primers anys del segle XVII l'arxiu va convertir-se en arxiu públic amb una reglamentació precisa sobre el seu us com era el fet de no deixar en préstec ni llibres ni documents i tenir el privilegi de expedir còpies autèntificades⁶⁹. En aquest període s'afegiren més documents a l'arxiu com els llibres de almoines i aniversaris, documents de l'estat eclesiàstic, cartes de heretats, butlles apostòliques i privilegis reials. Durant el segle XVIII l'arxiu va veure incrementats els seus fons també amb donacions

⁶⁹ Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars*, sig. 1635, f. 190v

documentals de famílies nobles⁷⁰ o dels mateixos canonges i clergues adscrits a la catedral.

Sembla evident que la gestió de l'arxiu fou sempre problemàtica ja que son constants les advertències de la desorganització dels llibres i documents i la precarietat de la conservació. En l'any 1875 es varen iniciar una sèrie d'actuacions per tal de millorar la situació de l'arxiu. En primer lloc va prendre la gestió el canonge Pere-Joan Julià, qui va ordenar les actes capitulars i va compilar un manuscrit conegut amb el nom de "Repertorium" que contenia els resum de les actes des del primer llibre. Successivament el canonge Gaspar Vidal ajudat per dos oficials del cos nacional d'arxiviers i bibliotecaris, Estanislau de K. Aguiló y Gabriel Llabrés, intentaren de nou la realització de la catalogació de l'arxiu, intent que però no va fructificar. No fou fins que el canonge-arxiver Josep Miralles Sbert que la tasca de inventari i catalogació de l'arxiu capitular no va esdevenir definitiva. Entre els anys 1895 i 1904 es va ordenar, classificar i inventariar tot l'arxiu capitular. El resultat d'aquest intens treball es va publicar alguns anys més tard en el catàleg de l'arxiu, imprescindible encara avui en dia per a qualsevol consulta documental⁷¹. Aquesta configuració és la que encara avui en dia es manté, encara que ja s'està en procés d'una nova classificació de les unitats bibliogràfiques per adequar-les a les noves ordenacions biblioteconòmiques i arxivístiques.

⁷⁰ Aquest és el cas del llegat del comte de Santa Maria de Formiguera de l'any 1721. Aquestes deixes feien que l'arxiu necessitàs més espai per custodiar tota aquesta documentació. Per tal motiu va ser molt freqüent durant els segles XVII i XVIII que s'ordenàs la construcció de nous armaris i caixes a l'arxiu. En el cas del llegat del comte de Formiguera fou ell mateix qui va sufragar les despeses de la construcció d'un armari per custodiar la seva documentació: Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars*, sig.1656, f. 216v.

⁷¹ MIRALLES SBERT Josep: *Catálogo del Archivo Capitular de Mallorca*. Palma, Instituto Jerónimo Zurita, 1941-1943.

1. LA MÚSICA A MALLORCA EN EL SIGLO XVII

MALLORCA I LA MÚSICA

En termes generals la relació de Mallorca amb la música no defereix massa de la relació que es pot establir entre un territori qualsevol i la societat que acull aquesta manifestació artística i cultural. Com ja s'ha indicat en els preliminars, avui en dia, la qüestió musical a Mallorca es caracteritza, fonamentalment, per la manca de dades musicals, en alguns casos, i per la falta de sistematització de la documentació musical recollida fins al moment. Aquesta situació ha determinat durant anys la posició de la música mallorquina (o balear) dins del panorama editorial espanyol, que s'ha concretat en una escassa presència de dades musicals mallorquines en aquestes iniciatives.

La historiografia va començar a interessar-se per les distintes manifestacions musicals a Mallorca a finals de segle XIX amb les recerques específiques d'Antoni Noguera, Francesc Amengual i Joan Maria Thomàs⁷². Des de llavors la influència de dades sobre la vida musical, principalment a l'illa de Mallorca, va continuar creixent i la música va esdevenir un nou tema per als historiadors i documentalistes (no necessàriament formats musicalment) que es dedicaven a la recerca historiogràfica en els distints arxius de l'illa. D'aquesta forma el Butlletí de la Societat Arqueològica Lul·liana (que s'edita de forma ininterrompuda des de l'any 1885) es va convertir en la publicació on bona part dels historiadors donaven compte de les troballes documentals en matèria musical. Successivament, i des de l'any 1994 han estat les trobades de documentalistes musicals, organitzades pel *Centre de Documentació Històrico-Musical de Mallorca*, amb la publicació anual de les actes, les que han recollit de forma més concreta els estudis que tenien la música a Mallorca, de totes les èpoques i de tots els àmbits, com a tema principal.

⁷² En el capítol dedicat a l'estat de la qüestió ja s'han abordat aquests aspectes. No obstant val la pena recordar els títols més significatius dels inicis de la historiografia musical mallorquina: AMENGUAL ABRAHAM, Francisco: *El arte del canto en Mallorca : apuntes para un libro. Primera parte. Edad de oro*. Palma, Tipo-litografía de Bartolomé Rotger, 1895 i ID: *La música religiosa en Mallorca: recopilación de los escritos de los Rdos. PP. Fr. Pohtier, Uriarte, Villalba y Mocquereau*. Palma, Est. tip. de Francisco Soler Prats, 1905; NOGUERA BALAGUER, Antoni: *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca*. Barcelona, Tip. de Víctor Berdós y Feliu, 1893; ID: *Ensayos de crítica musical*. Palma, J. Tous, 1908; THOMAS SABATER, Juan Maria i PARETS SERRA, Joan: *Breu Història musical de les Illes Balears*. Palma, Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca, 1982.

Aquesta aproximació historiogràfica al fenomen musical a Mallorca, sense un acostament sistemàtic, fa que es disposin de moltes dades, però que bona part d'aquestes siguin fragmentàries, inconnexes i que no disposin d'un fil conductor o que responguin a recerques específiques. Aquesta troballa de dades ha estat fruit d'una recerca general de caràcter històric, on han anat sorgint, de forma quasi "inesperada", dades sobre alguns dels aspectes musicals que caracteritzaven la societat mallorquina i que, normalment, s'han dut a terme, majoritàriament, per part de persones interessades en la història, que, però, no tenien cap formació en àmbit musical o musicològic. Aquesta circumstància ha dificultat la traçabilitat continuada al llarg dels segles per entendre de forma coherent el paper de la música dins la societat mallorquina⁷³.

De la lectura de les iniciatives editorials en tema musicològic aparegudes en les dues darreres dècades podria semblar que a Mallorca la música va tenir un paper secundari, on no es va cultivar amb la mateixa intensitat que en altres llocs i que es limitava a poques expressions de caire popular o que únicament prenia cos si estava lligada a la litúrgia local⁷⁴. En els darrers anys, però, i gràcies a les activitats de recerca més específiques i a les troballes de nova documentació i de noves fonts musicals, ha estat possible tenir una idea més lineal i una visió més en conjunt sobre aquest tema, i això ha permès la constatació que el paper de la música a Mallorca era tan rellevant, i era un fenomen tan present, com a qualsevol lloc de la resta dels territoris hispànics⁷⁵.

⁷³ Hi ha temes concrets, que per la seva importància (o la seva disponibilitat, considerant que és un cant que encara avui s'interpreta en les esglésies de Mallorca cada nit de Nadal) han estat tractats de forma més profunda i han estat objecte de varies publicacions: l'argument "estrella" és sense dubte el cant de la Sibila. La continuïtat en l'escenificació d'aquesta cant de la nit de Nadal, la seva peculiaritat litúrgica, i l'àmplia acceptació popular, han fet que aquest argument hagi estat àmpliament tractat en varies publicacions monogràfiques. Per a una bibliografia detallada sobre el cant de la Sibila, consultar el capítol corresponent a l'estat de la qüestió.

⁷⁴ A mode d'exemple d'aquesta tendència es pot consultar la part relativa a Mallorca en la Història de la música catalana, valenciana i balear, a AVIÑOÀ, Xosé (dir.): *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Barcelona, Edicions 62, 1999, volum II (RIFÉ I SANTALÓ, Jordi: "La música religiosa en romanç en el barroc") o en la escassetat de veus relatives a músics i compositors mallorquins al diccionari de la Música espanyola e hispanoamericana de la SGAE. La veu genèrica relativa a les Balears no dóna una millor perspectiva: COMPANY FLORIT, Joan: "Balears" a *Diccionari de la música espanyola e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol. 2, pp. 93-111.

⁷⁵ A mode d'exemple d'aquesta obertura focal sobre el fenomen musical en tot el seu conjunt i al llarg dels segles posteriors a la conquesta de l'illa de Mallorca, es disposa del catàleg comentat que es va fer sobre l'exposició "La música a Mallorca" que es va organitzar a l'Arxiu Municipal de Palma entre el novembre de 2007 i febrer de 2008; a tal efecte, vegeu: ESTEVE VAQUER, Josep-Joaquim i MENZEL SANSÓ, Cristina: *La música a Mallorca*. Palma, Ajuntament de Palma, 2007.

Res sabem, per manca documental, del paper de la música dins la societat àrab que dominava l'illa abans del 1229. La història de la música a Mallorca, necessàriament, comença, també, a partir d'aquesta data. La reorganització de les institucions socials illenques, inclosa l'església de Mallorca, no degué ser fàcil, ni ràpida. La documentació sobre fets rellevants durant el segle XIII, es refereixen majoritàriament a qüestions polítiques, militars, geogràfiques o d'abastiment de bens i queviures de l'illa, i són poques les referències a fets culturals o a celebracions on hi aparegués la música. En la major part dels casos es tracta de dades sobre persones que eren músics o joglars i que pel seu ofici, apareixien en la documentació redactada amb altres finalitats (heretats, censos, pagaments, etc). Les dades, per tant, són purament anecdòtiques i constaten únicament la presència de músics i joglars a Mallorca just després de la conquesta.

Les dades documentals que s'han pogut recollir corresponents al segle XIV comencen a mostrar dades relatives a la música sobretot en tres aspectes fonamentals: la música en relació a la litúrgia i les celebracions, els joglars i els orgues, que començaren a ser construïts en les noves esglésies de Mallorca. Moltes d'aquestes dades han estat ja publicades en distints llibres i articles⁷⁶.

La música del segle XV i XVI, mostren la mateixa tònica que ja s'ha fet evident pel segle anterior. Les dades documentals parlen profusament de joglars (o posteriorment, de ministrils i instrumentistes), de contractes o reparacions d'orgues, de factura de llibres de cant i, paulatinament, ja dins del segle XVI, de músics i compositors.

Un exemple de l'activitat de músics instrumentistes es troba documentada, un temps més tard, durant el segle XV, quan es té constància de la constitució de vàries societats musicals temporals entre músics. Una de les primeres de les que se'n té notícia, es troba en un contracte de societat signat l'any 1407 entre els músics de Muro Joan Puig i Antoni Ramon, músics de trompa i Miquel Gibert, carameller i Joan Castanyer,

⁷⁶ Aquesta documentació mostra, també, que els joglars i ministrils formaven part de la vida quotidiana a les celebracions religioses i civils. Són nombrosos els pagaments als instrumentistes que s'hi poden localitzar i hi apareixen tot tipus d'instruments, com els més típics pels joglars, ja siguin tambors, trompes o anafils, però també hi apareixen cornamuses, dolçaines, flautes, rabels i violes. Pel que fa a les dades de la documentació capitular, vegeu: PARETS SERRA, Joan (et. al.): *Els ministrils i els tamborers de la sala*. Palma, Ajuntament de Palma, 1993; PARETS SERRA, Joan i ROSSELLÓ VAQUER, Ramon: *Notes per a la història de la música a Mallorca*. [Búger], Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca, 2003-2004, 4 vols; ROTGER MARTÍNEZ, Josep i ALONSO SUAREZ, Joan Ignasi: *De joglars i ministrils*. Palma, Consell Insular de Mallorca, 2007.

tamborer; el contracte estipulava que durant el temps d'un any havien de tocar tots junts i no per separat repartint-ne els beneficis a parts iguals. Alguns anys més tard a Palma, el 1462, es va formar una altra societat en "l'art de sonar", en la que alguns músics s'organitzaven per tal de donar servei a tot tipus de celebracions, especialment noces i esposalles, durant dos anys⁷⁷. Hi apareixen els noms de Joan Desí, arpista i tamborer; Pere Boga i Cristòfol Torner, instrumentistes de llaüt i rabec; Pere Arbona, arpista; i Miquel Oliver, instrumentista de llaüt.

La presència de tota tipus d'instrumentistes era molt freqüent en les cerimònies més importants en gairebé tots els pobles de Mallorca, a més de a la ciutat. Les celebracions més destacades de l'any corresponien a moments litúrgics importants o a festivitats locals de patrons i patrones dels pobles; entre elles destaquen: Corpus Christi, Assumpció de Maria, Nadal, Pasqua, Pentecosta, sant Joan i sant Sebastià⁷⁸. No obstant, també les celebracions de caire més popular, com les festivitats lligades al solstici (sant Joan), als moments lligats al calendari agrícola (verema, matances, recollida del gra), a celebracions de caire institucional en relació a la corona (noces, naixements, batejos, funerals) o a moments lúdics (tornejos, corregudes de joies⁷⁹) tenien un component musical associat, ja sigui per que s'hi feien balls, s'hi cantaven cançons populars o s'interpretaven obres musicals compostes especialment per l'ocasió. En general, es disposen d'escasses dades musicals sobre el paper de la música en aquests actes i cerimònies. Sabem de la presència de ministrils, tamborers i altres instrumentistes. Algunes cròniques parlen de la presència de carros triomfals amb músics que tocaven i cantaven músiques per a celebracions especials, com en ocasió de les celebracions per les segones noces del rei Carles II l'any 1690⁸⁰.

⁷⁷ El document conservat a l'Arxiu del Regne de Mallorca (Prot-M-411, fols. 136 r-v) va ser publicat a: GILI FERRER, Antoni: "Una societat musical en el segle XV", a *VIII Trobada de Documentalistes Musical*, 8, (2001), pp. 147-149.

⁷⁸ Les dades relatives a aquests joglars i instrumentistes es troben detallades a: PARETS SERRA, Joan i ROSSELLÓ VAQUER Ramon: *Notes per a la història de la música a Mallorca*. [Búger], Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca, 2003-2004, 4 vols.

⁷⁹ Les corregudes de joies, documentades ja en el segle XVII, eren unes carreres que s'organitzaven (a peu o sobre un animal) on es disputaven un premi (la joia), que consistia normalment en un pollastre, un mocador o una eina camperola, que es col·locava en la part superior d'una canya, que era l'objecte que havia d'agafar qui guanyava. Continuen essent molt típiques de les festes populars dels pobles de Mallorca.

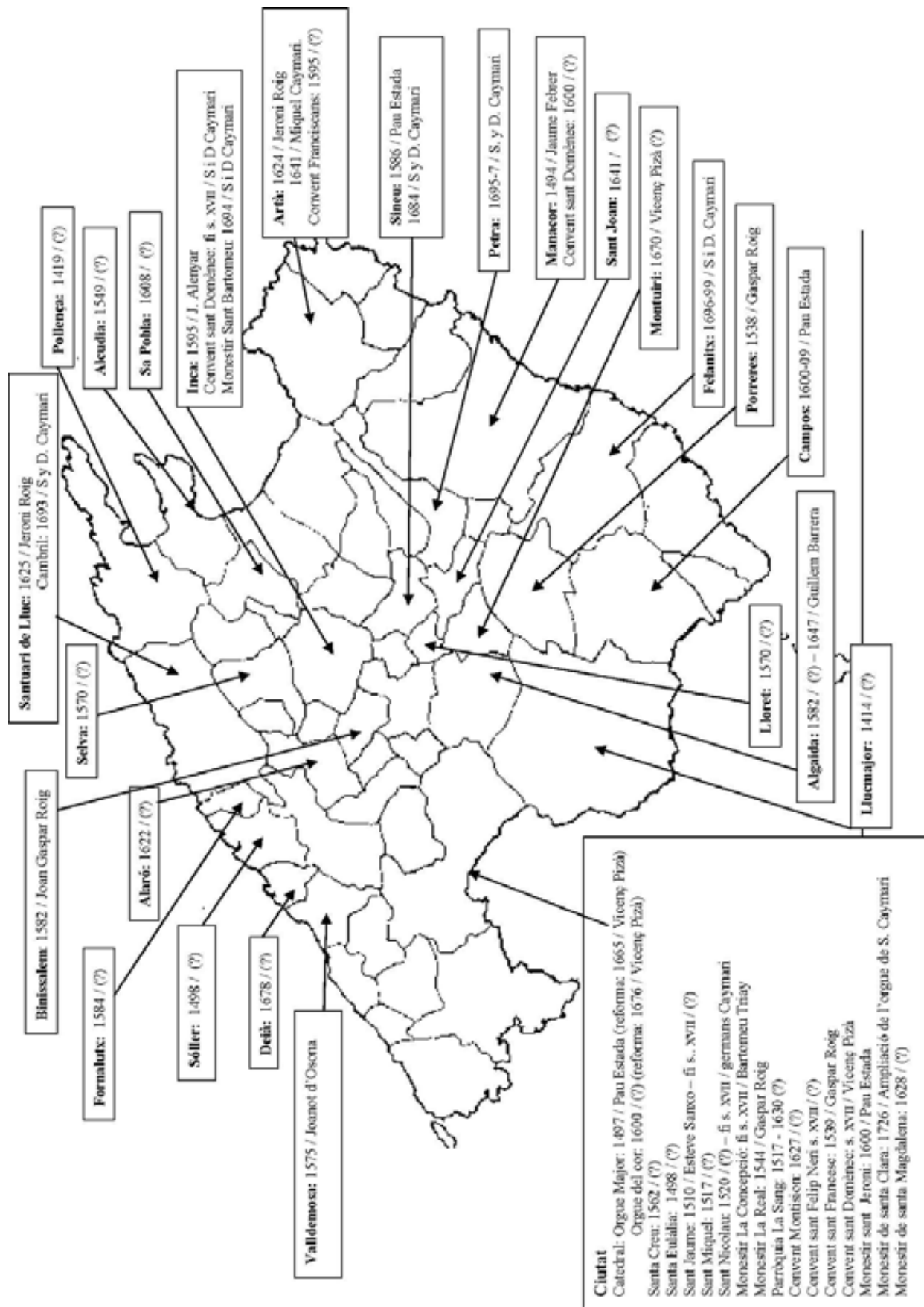
⁸⁰ Per a una pinzellada sobre les cerimònies de caràcter civil que es duïen a terme a Mallorca durant els segles XVII i XVIII, vegeu: PERELLÓ, Maria Antònia: "La festa barroca a la Mallorca del segle XVII", a *Pedralbes*, 6 (1986), pp. 71-82 i ID: "La noblesa i la festa a la Mallorca del Barroc", a *Estudis Baleàrics*, 34 (1989), pp. 37-46.

Pel que fa als instruments musicals, la documentació localitzada des de l'Edat Mitjana, dóna compte, també, de la gran quantitat d'orgues que varen ser construïts a Mallorca ja des del segle XIV. Resulta encara avui sorprendent la gran quantitat d'orgues històrics que es conserven a les esglésies i convents de Mallorca. Bona part de la documentació relativa a la construcció i descripció dels orgues històrics de Mallorca està recollida en les actes que es publiquen anualment de la "Trobada de Documentalistes Musicals" on es du a terme també el *Simpòsium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric a les Balears* on es dedica una part de les comunicacions específicament a aquesta qüestió. D'aquestes actes, que es publiquen anualment, destaca especialment la primera, on es troba detallada una descripció dels orgues històrics conservats a les Balears⁸¹.

Aquesta més que notable presència d'orgues a les esglésies és una bona mostra de la activitat musical que hi devia haver en tots aquests temples, per petits que fossin. La música de caràcter litúrgic, emprada per a les celebracions de l'església, era present constantment tant en ciutat com en els pobles i ja ben aviat començaren a ser instaurats i dotats econòmicament beneficis associats a l'orgue. A ells solien accedir joves acòlits o preveres que havien estat formats en les principals institucions musicals de l'illa, com eren l'escola de l'almoïna o posteriorment l'escolania de Lluc o el col·legi de la Sapiència⁸². Aquestes activitats comencen a ser especialment destacables a partir de finals del segle XVI i es consoliden al llarg dels segles XVII i XVIII.

⁸¹ MULET BARCELÓ Antoni i REYNÉS FLORIT Arnau: "Inventari dels Orgues Històrics i Actual de les Illes Balears" a *I Jornades Musicals Capvuitada de Pasqua*, 1 (1994), pp. 31-53. Més recentment, tota la documentació relativa als orgues de Mallorca i a la seva descripció ha estat recollida en una publicació dels mateixos autors: ID: *Orgues de Mallorca*. Palma, José J. de Olañeta editor, 2001.

⁸² El col·legi major de la Sapiència, creat a instàncies de la confraria de la Mare de Déu de la Sapiència (constituïda l'any 1589) va ser el primer d'erigir un col·legi seminari per formar preveres i capellans. Entre les matèries que s'hi impartien també hi havia estudis musicals. Sobre les Mestres de música del Col·legi de la Sapiència de Palma, encara que relatiu al segle XVIII, vegeu: BONET VIDAL, Guillem: "Mestres de solfa a la Sapiència", a *II Trobada de Documentalistes Musicals*, 2 (2001), pp. 129-158. Pel que fa a la instrucció musical a l'escolania de Lluc, vegeu: ESTEVE VAQUER, Josep-Joaquim i MENZEL SANSÓ, Cristina: "L'aportació musical de l'Escolania de Lluc en el segle XVIII", a *Actes de les XXII Jornades d'Estudis Històrics Locals*. Palma, Institut d'Estudis Baleàrics, 2004.



Taula 7. Mapa dels orgues documentats a Mallorca ss. XIV-XVII

De la mateixa forma l'activitat envoltant la construcció d'orgues augmenta en la mateixa proporció. Està ben documentada l'activitat de diversos orgueners, vinguts de la península o de l'estranger des de l'edat mitjana. Ja en el segle XVII, destaquen les activitats de orgueners d'ascendència catalana com Gaspar i Jeroni Roig, o Pau Estada i els orgueners mallorquins com Joanot Dozona, Guillem Barrera o Vicens Pizà, prestigiós organista i orguener que va intervenir en l'orgue de la catedral l'any 1633⁸³.

Un altre element documental que mostra la penetració de la música dins de la cultura mallorquina són les fonts musicals, sigui a través de testimonis de música conservats o a notícies que evidencien la presència de llibres de música. De l'època medieval són pocs els llibres de música que es conserven. Corresponen majoritàriament a llibres litúrgics de cant pla, conservats en la seva majoria a l'Arxiu Capitular de Mallorca⁸⁴. Altres dades documentals que indiquen la presència de llibres de música en època tardomedieval, provenen, principalment, de inventaris sobre els bens de ciutadans de les illes. Ja en el segle XV no és estrany trobar entre els llibres que componien les col·leccions privades d'aquests ciutadans, llibres de música, especificats en algunes ocasions com a "llibres de cant d'orgue", el que indicaria la presència de música polifònica en l'àmbit privat i no únicament en les institucions eclesiàstiques on l'ús de la música polifònica era més evident. Destaca, per exemple, que aquests llibres de música polifònica no només pertanyien a ciutadans amb una formació intel·lectual més elevada (que corresponia, normalment, a clergues d'alt nivell, cavallers, membres de les cases nobles de Mallorca, o mercaders amb prosperitat econòmica); en algun cas trobam també menestrals que posseïen llibres de cant, com Jaume de Sant Joan, mestre d'aixa

⁸³ Joanot Dozona era originari de Muro, l'any 1592 se li encarrega la restauració de l'orgue perquè es trobava en situació ruïnosa, per a més dades, vegeu, ROSSELLÓ VAQUER, Ramon: "Plet dels jurats d'Alcúdia contra l'orguener Joanot Osona (1596-1601), a *VI Simpòsium sobre els orgues històrics de Mallorca / VI Trobada de Documentalistes Musicals*, 6 (1999), pp.101-107. Guillem Barrera, era d'Alcúdia i va néixer poblament cap a 1576 i l'any 1604 es fa càrrec de la construcció de l'orgue de la parròquia d'Alcúdia; per a més detalls sobre la seva biografia, vegeu: MULET BARCELÓ, Antoni: "L'orgue de Guillem Barrera per a la parròquia d'Alcúdia (1604) a *VI Simpòsium sobre els orgues històrics de Mallorca / VI Trobada de Documentalistes Musicals*, 6 (1999), pp. 78-82. Sobre les dades biogràfiques i sobre les seves activitats com a organista i orguener vegeu: MULET BARCELÓ Antoni: "Fra. Vicens Pizà, orguener. El segle XVII", a *VI Simpòsium sobre els orgues històrics de Mallorca / VI Trobada de Documentalistes Musicals*, 6 (1999), pp. 29-56.

⁸⁴ Sobre la qüestió dels llibres de música conservats a la catedral es remet al capítol segon on es dona compte del repertori musical conservat a la catedral de Mallorca. No obstant és útil la consulta dels dos següent treballs per tenir una visió general de la composició actual del fons de música de l'Arxiu Capitular de Mallorca: MENZEL SANSÓ, Cristina: *L'archivio di musica de la Seu di Mallorca. Catalogo e note storiche*. Tesis de diplomatura, Università degli Studi di Pavia, 1998; ESTEVE VAQUER, Josep-Joaquim; JULIÀ SERRA, Andreu; i MENZEL SANSÓ, Cristina: "Memoria de Actividades RISM-España. VII Archivo de Música de la Catedral de Mallorca. E: PAC", a *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 276-286.

(constructor de naus) a qui, l'any 1454, entre els seus bens també s'inventaria un llibre de música de cant d'orgue⁸⁵.

De entre les dades sobre pertinença de llibres de música que han anat sorgint en ells darrers anys, en destaquen dues, ja que es tracten d'obres impreses entre els segles XV i XVI. Òbviament, l'aparició d'impressions de llibres de música va facilitar la circulació d'obres musicals. Les dues obres a les quals es fa referència són el *De institutione musica* (Venècia, 1491-1492) de Boeci (*480; †524), present en un inventari de bens de l'any 1498 i el tractat de música *Enchiridion musicae* (Leipzig, 1520) de Georg Rhaw (*1488; †1548), present en un inventari de bens del canonge Jaume Jeroni Salom de l'any 1525. Aquestes dues referències bibliogràfiques donen mostra de la rapidesa amb la qual les obres musicals importants podien arribar a Mallorca.

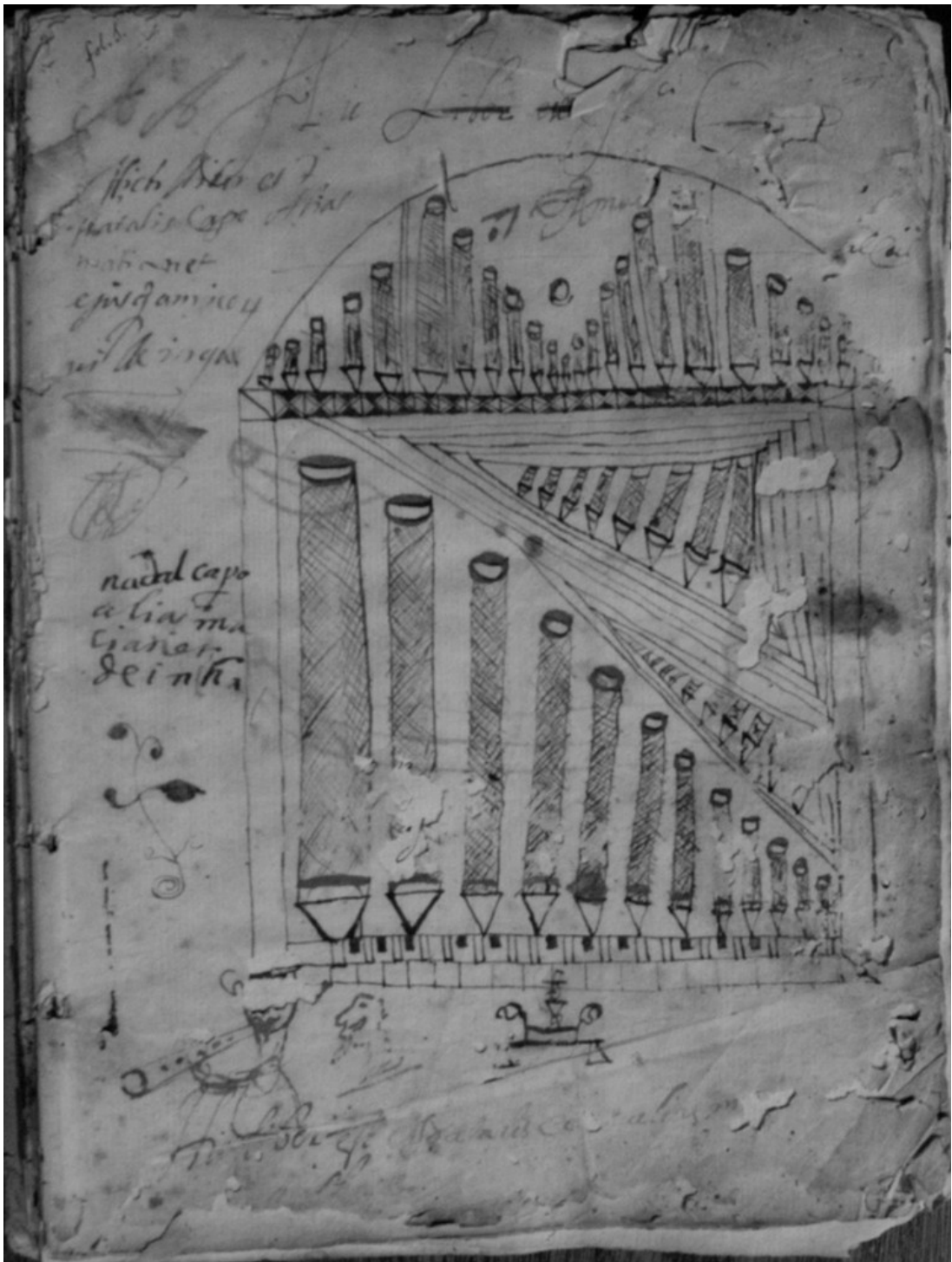
Pel que fa a les fonts musicals del segle XVI i XVII, la catedral continua essent el depositari de la major part de les obres musicals que varen ser compostes o interpretades a Mallorca⁸⁶. Són pocs els exemples de música conservats (o localitzats) en altres institucions mallorquines.

Una font musical interessant es conserva en l'Arxiu Municipal de Palma⁸⁷. Es tracta d'un quadern manuscrit que conté composicions musicals per a orgue i composicions poètiques que porten una numeració que podria indicar un acompanyament instrumental.

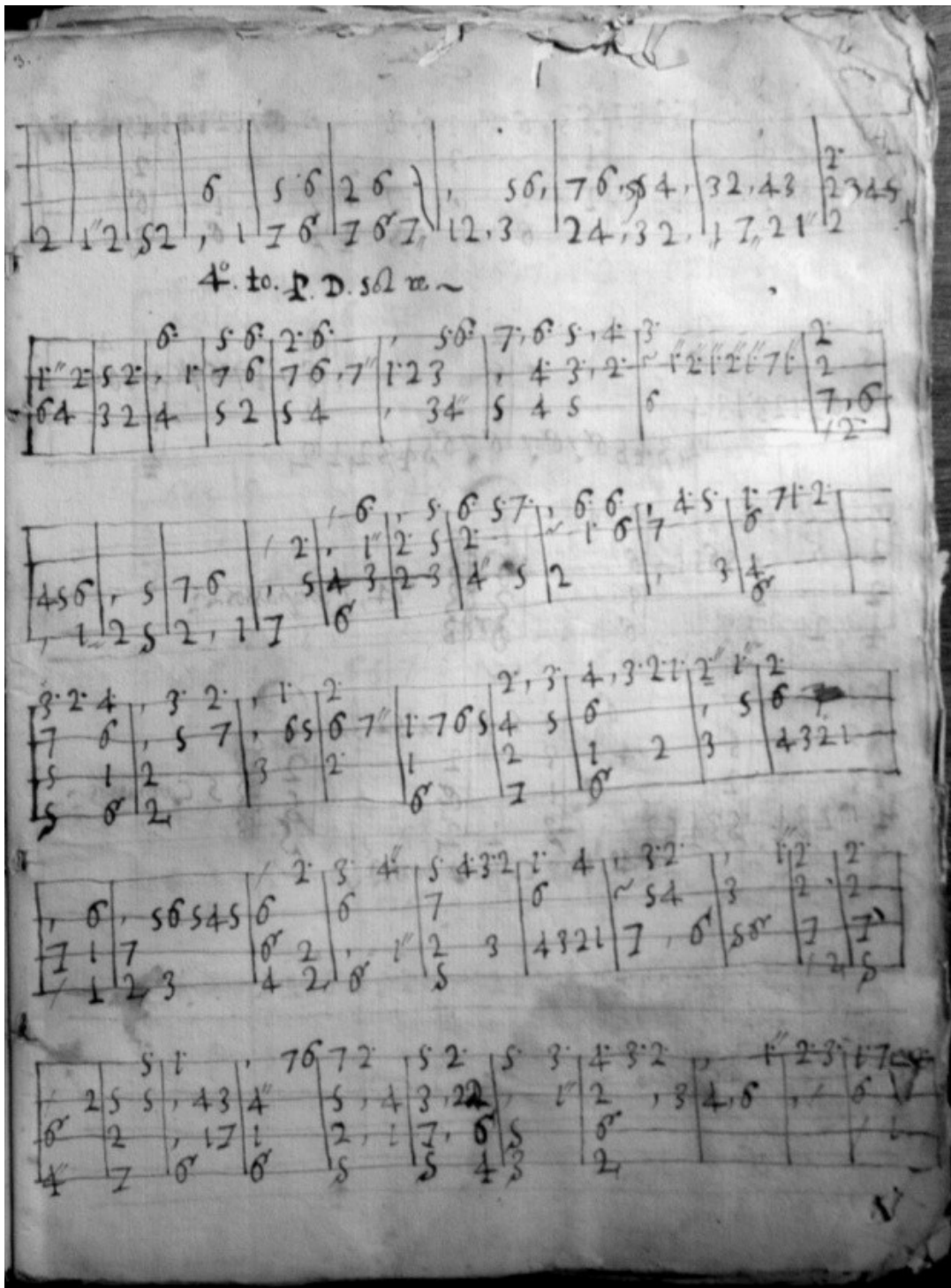
⁸⁵ Any 1465, bens de dona Margarita, vídua de Jaume de Sant Joan, mestre d'aixa: “item altre llibre gran, de forma de full, de cant d'orgue, ab cubertes de pregamí”, Arxiu del Regne de Mallorca, notari Jaume Comes sig. C-193, f. 34r, publicat a PARETS SERRA, Joan i ROSSELLÓ VAQUER, Ramon: *Notes per a la història de la música a Mallorca*. [Búger], Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca, 2003-2004, 4 vols, vol I, p. 21

⁸⁶ Es remet, novament, al capítol segon per a una descripció acurada del repertori musical de la catedral dels segles XVI i XVII.

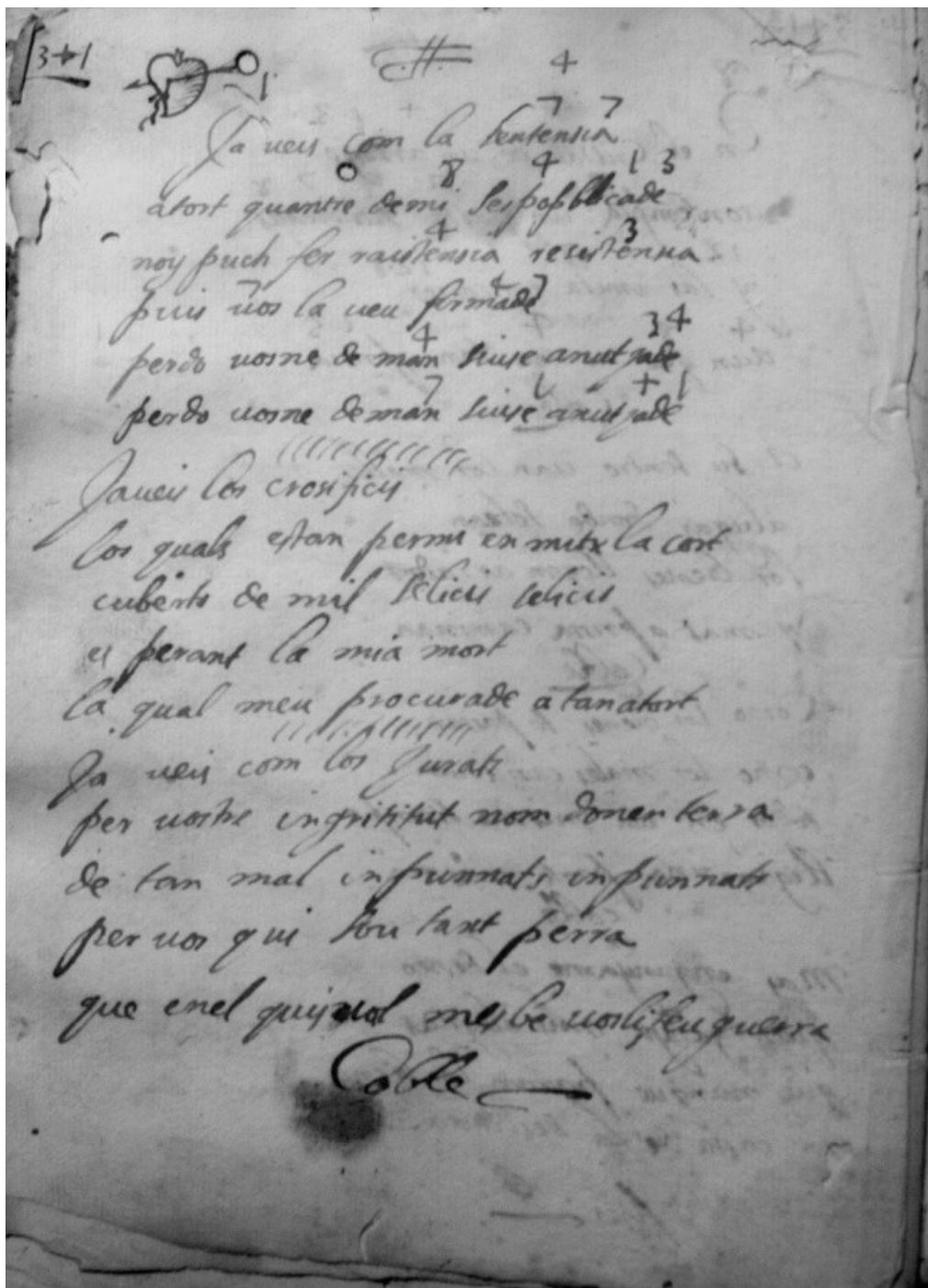
⁸⁷ La descripció d'aquesta font s'ha fet a partir d'una sèrie de fotografies que es varen fer d'aquest document, ja que actualment, per raons que es desconeixen, aquest volum està actualment il·localitzable dins de l'Arxiu Municipal de Palma.



Arxiu Municipal de Palma, Fons Desbrull sense sig. Portada



Arxiu Municipal de Palma, Fons Desbrull sense sig. p. 1r.



Arxiu Municipal de Palma, Fons Desbrull sense sig. p. 30v

Aquest llibret, segons s'anota en la portada, pertanyia a Nadal Capó, alies "Macianet", que era del poble d'Inca. Aquest document conté, en les pàgines inicials, una sèrie de composicions anotades en xifra sobre una pauta de quatre línies, presumiblement (per l'aclaridor dibuix de la portada) per a orgue. Algunes de las composicions, com la de la il·lustració, porten la indicació de referència d'un to determinat (aquí quart to per D SolRe), mentre que altres estan indicades com a "Chiris" (Kyries?). Les poques anotacions que apareixen en aquestes pàgines amb música estan redactades en català. A

partir del foli 12r apareixen una sèrie de composicions poètiques, la major part de les quals, porten una numeració que podria indicar un sistema d'acords que s'havien de tocar durant la seva interpretació. Aquestes obres poètiques són majoritàriament en castellà, encara que també n'hi ha algunes en català, com la mostrada en la il·lustració.

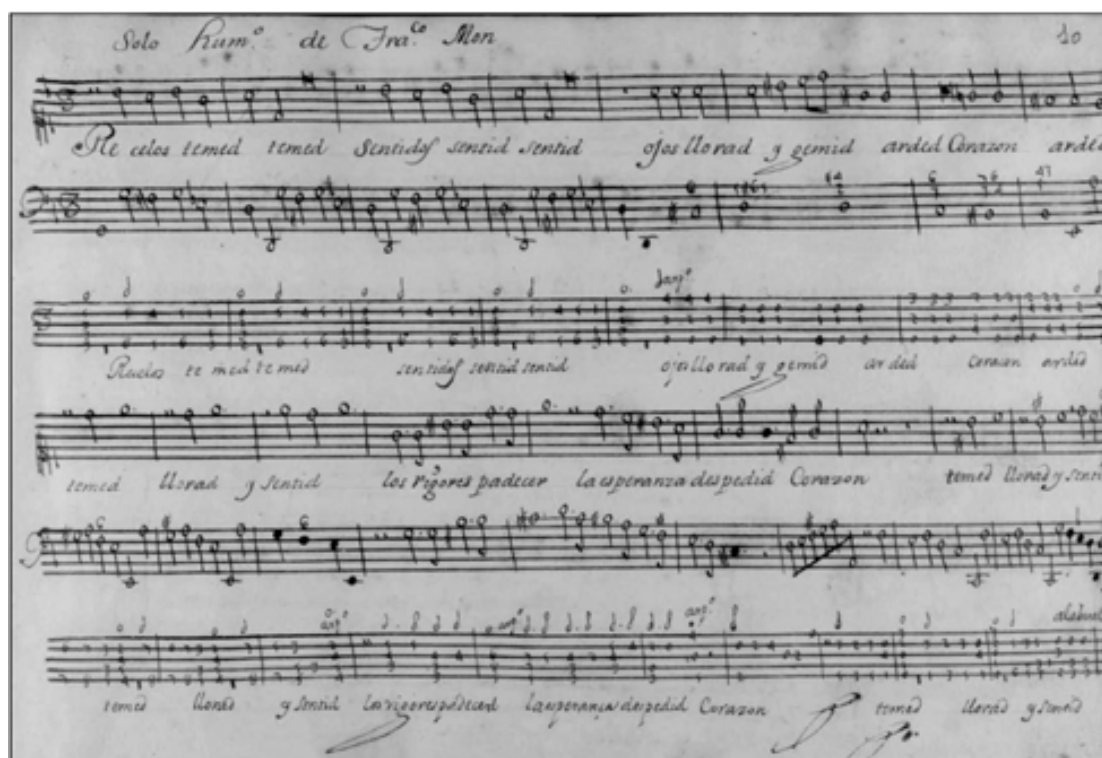
Un altra font musical interessant, que, però, no es conserva a Mallorca, és el manuscrit M 3660 propietat, actualment, de la Biblioteca de Catalunya⁸⁸. Es tracta d'un llibre cartaci en forma apaïsat que consta de 66 folis, dels quals, els 52 primers contenen composicions musicals per veu i guitarra, mentre que els restants contenen un compendi de teoria musical. En la portada, de pergamí hi apareixen nombroses proves d'escriptura, però es poden distingir alguns noms con el de Maria Berga o Brondo. És un recull miscel·lani que presenta 43 composicions de diversos autors, com Juan Gómez de Navas, Sebastián Duron, Gabriel Guerau, Juan Hidalgo o Francesc Monjo. El manuscrit, de procedència mallorquina, data de finals de segle XVII o principis de segle XVIII. Va pertànyer a la família Brondo, una de les més importants famílies nobles de la ciutat, i, per tant, era de suposar que en el seu casal s'hi duia a terme algun tipus d'activitat musical.

El Manuscrit presenta una anotació molt acurada, amb poques correccions o esmenes. Les anotacions de noms que hi apareixen (Nicolas Brondo i Anna Brondo) són posteriors respecte a la notació musical, algunes d'elles anoten també la data, com per exemple al f. 8r (Juana Maria Foreza (Forteza?) / Palma dia 3 de mayo de 18), on, si bé no hi apareix completa, està clar que es tracta d'una anotació feta al segle XIX.

La presència de dues composicions de Francesc Monjo podria confirmar la provenença d'aquest llibre. A partir de 1686 apareix en nòmina dels músics de la capella un músic de nom Francesc Xavier Monjo, que per les dates, bé podria tractar-se del compositor que firma dues de les obres: *Recelos, temed, temed* i *Al son de las prisiones*. Per la

⁸⁸ Aquest manuscrit va ser descrit a: YAKELEY June: "New Sources of Spanish Music for the Five Course Guitar", a *Revista de Musicología*, XIX, 1-2 (1996), pp. 267-286. Més recentment ha estat objecte d'estudi i edició per part de: LAMBEA Mariano i JOSA Lola: *Cancionero Poético-Musical de Mallorca (CPMM). Breve descripción y detalle del contenido del M. 3660 de la Biblioteca de Catalunya (Barcelona)*. Recurs electrònic: <http://hdl.handle.net/10261/30891> [data consulta: 30/01/2012]. Totes les composicions editades també estan disponibles com a recurs electrònic en la següent direcció: <http://digital.csic.es/handle/10261/22377/browse?type=subject&order=ASC&rpp=20&value=Cancionero+po%C3%A9tico-musical+de+Mallorca>. Les dades que es tenen sobre la procedència d'aquest manuscrit és que va ser adquirit per la Biblioteca de Catalunya l'any 1992 al llibreter antiquari Ripoll de Palma.

segona de les composicions la font anota *Fran^{co} Mon* (com es pot veure en la següent il·lustració), mentre que la primera la font anota únicament *Monjo*.



E-Bbc, M 3660, f. 10r

No es tenen dades, per ara, sobre la vida d'aquest músic. Sabem que va formar part de la capella de música de la catedral de Mallorca entre l'any 1686 i 1697. L'any 1686, en el mes d'octubre, fou admès a la capella amb un quartó que estava vacant per mort de Jaume Alzamora, augmentant en mitja part l'any 1692⁸⁹. Posteriorment, l'any 1695, se li concedeix un permís de sis mesos per anar a Madrid, encara que no s'informa si per interessos privats. Aquesta absència es va prorrogar oficialment per resolució capitular durant dos semestres més, i no es sap si efectivament va tornar a l'illa, ja que el seu nom no va aparèixer més en la documentació capitular.

Aquestes fonts musicals (a més de les conservades en l'Arxiu Capitular detallades en el capítol corresponent) són una mostra de la dimensió que la música va tenir a Mallorca i de la seva constant presència en tot tipus d'actes públics o privats, civils o religiosos, erudits o populars.

⁸⁹ Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes capitulars*, sig. 1640, f. 454r i sig. 1641, f. 267v

La posició estratègica de Mallorca en la Mediterrània, eix de les comunicacions marítimes entre la mediterrània oriental i occidental i amb una constant comunicació amb Itàlia i les altres illes de la zona, varen fer que les corrents artístiques i culturals (entre les quals hi ha la música) que es produïen en els països de la conca Mediterrània arribassin a Mallorca amb molt facilitat. La presència de músics d'altres indrets d'Europa, principalment Itàlia, sembla que va ser destacada des del segle XIV. Més endavant, ja en el segle XVI, la mobilitat dels mateixos músics illencs va afavorir també l'intercanvi d'idees, formes musicals i models compositius. També es comença a detectar una presència notable de fonts de música espanyola i italiana, que anirà en augment durant dels segles XVII i XVIII.

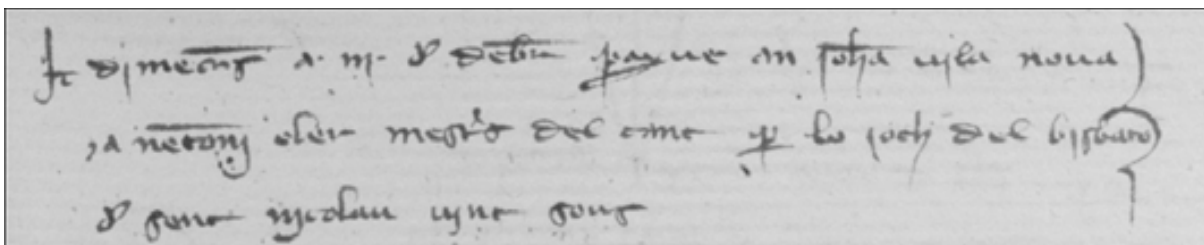
Es configura, per tant, un panorama, respecte de la música a Mallorca durant el segle XVII, que res té a veure amb el que es deixa entreveure en els estudis sobre música barroca a Mallorca publicats fins ara. El resultat mateix d'aquesta tesi, junt amb tots els indicis i fonts que no han tengut cabuda en aquest treball d'investigació, mostren com la recepció de la música a Mallorca era molt immediata, que aquesta expressió tenia una forta presència en els actes socials i que es va cultivar una cultura musical, tant de consum com de producció, tan notable com a qualsevol territori de la corona hispànica.

LES INSTITUCIONS MUSICALS

Els principals centres de producció i formació musical de Mallorca es varen concentrar a la ciutat. No obstant és també cert que molts pobles de la Part Forana, ja a partir del segle XVI començaren a instituir beneficis de l'orgue i càrrecs de mestre de cant; en alguns casos era la mateixa persona a ostentar ambdós càrrecs. Entre les seves obligacions, estaven generalment la d'acompanyar amb música les celebracions a l'església, donar un bon servei de música, instruir als minyons i ensenyar a cantar a qualsevol personar interessada. Evidentment es tractava d'una instrucció de nivell elemental (llegir, escriure, matemàtiques bàsiques i a resar i cantar) per cobrir de forma més o menys decent la litúrgia diària i les celebracions litúrgiques més importants de l'any. Algunes disposicions assenyalaven que el nombre màxim d'alumnes havia de ser quatre, que l'ensenyament havia de ser gratuït, donat que el mestre cobrava una mensualitat per això, i que s'havia d'estar disponibles per instruir a tota persona que ho demanàs. Si bé molta documentació disponible correspon a l'edat mitjana, res fa pensar

que aquesta activitat hagués desaparegut en èpoques posteriors. A més de l'escola de la catedral, els centres d'ensenyament podien ser parroquials, conventuals i fins i tot privats. La documentació mostra una activitat destacada en les parròquies dels majors nuclis poblacionals com Inca, Manacor, Sineu, a més de les parròquies de Palma i d'alguns convents molt actius com Sant Domènec, Montesion a Porreres o Randa⁹⁰.

A la ciutat de Mallorca el principal centre de formació musical era l'escola de l'almoïna de la catedral. Havia esta instituïda ja des de principis de segle XIV, per formar minyons en gramàtica, teologia i música. El mestre de cant apareix puntualment en els pagaments que es feien a tots els càrrecs a partir de mitjans de segle XIV i apareixen sobretot en relació a la formació dels minyons i a la festivitat del bisbetó:



“Item dimecres a iij de desembre pagui en Johan Vila nova i a Nentonj Cler (Antoni Cler) mestres del cant per lo joch del bisbato de sent nicolau vint sous”.

Arxiu Capitular de Mallorca, Comptes sig. 2567, any 1348, f. 128.

El mestre de cant no era un càrrec oficial; normalment aquesta funció estava a càrrec d'un dels primatxers de la catedral o d'un beneficiat amb una bona preparació musical. Les dades sobre el mestre de cant, durant els segles XIV i XV són escasses i apareixen només en referència a la instrucció dels minyons per ocasions particulars, com és el cas del bisbetó o del minyó que interpretava la Sibil·la la nit de Nadal.

Si bé la documentació capitular indica amb més o menys precisió (gracies als pagaments) qui ostentava el càrrec de mestre del cant, no va ser fins l'any 1472, que el capítol de canonges va creure oportú oficialitzar aquest càrrec per a que s'exercís amb la major diligència possible. Sembla, pel que es pot deduir de l'acta capitular, que durant

⁹⁰ Pel que fa a la instrucció en general a Mallorca durant l'Edat Mitjana vegeu: ROSSELLÓ LLITERAS, Joan: “Escuelas de gramática medievales. Notas para su historia”, a *Mayurqa*, 21 (1985-1987), pp. 133-146. Així mateix s'aporten algunes dades en la recopilació historiogràfica de: PARETS SERRA, Joan i ROSSELLÓ VAQUER, Ramon: *Notes per a la història de la música a Mallorca*. [Búger], Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca, 2003-2004, 4 vols.

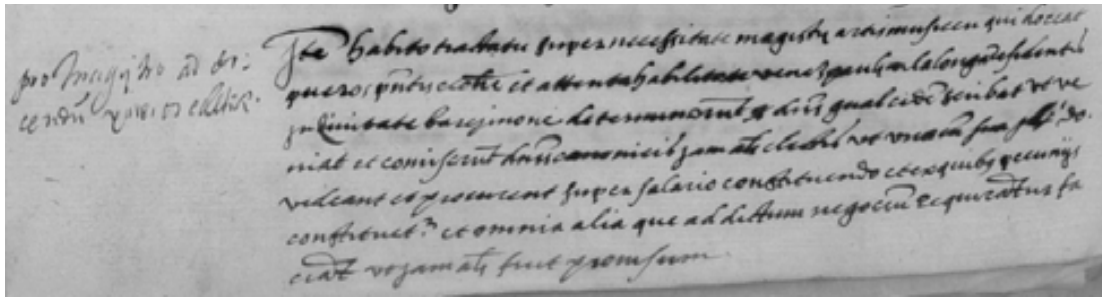
alguns anys hi havia hagut problemes amb els mestres de cant per la negligència a l'hora d'exercir aquest ofici . El mestre de cant elegit fou Arnau Piris, beneficiat de la catedral. Els mestres següents a Piris varen ser Joan Minguet (fins l'any 1533) i Miquel Fèlix (del 1533 al 1563) . Aquest últim, molt possiblement, va ser l'antecessor de Pau Villalonga, mestre de capella de l'any 1564 fins l'any 1609.

Mestres de cant, segles XIV-XVI	Mestres de capella, 1596-1730
Nicolau Valentí (1344-1363)	Pau Villalonga (1596-1609)
Joan Vilanova (1348)	Antoni Vicens, substituït (1595-1609)
Antoni Cler (1348-1361)	Titular (1609-1615)
Jaume Martí (1376-1415)	Miquel Ferragut (1615-1622)
Bernat Matarí (1411)	Miquel Serra (1622-1638)
Francesc Canyet (1415-1426)	Mateu Cifre I (1638-1647)
Joan Colomer (1423-1428)	Jaume Antoni Bordoy (1647-1653)
Lluís Fondoars (1426-1430)	Magí Fiol (1653-1697)
Pere Joan Martí (1426)	Pere Joan Martí, substituït (1692-1697)
Joan Vicens (1429)	titular (1697-1730)
Antoni Busquets (1450)	
Martí Pou (1453)	
Arnau Piris (1472-1476)	
Bernat Roig (1488)	
Joan Minguet (1533)	
Miquel Fèlix (1533-1563)	
Pau Villalonga (1564-1595)	

**Taula 8. Mestres de cant i mestres de capella (1344-1730).
Elaboració pròpia. Dades extretes de la documentació capitular**

Durant els anys anteriors al 1563 és molt probable, encara que no ha estat possible documentar-ho, que Villalonga hagués rebut instrucció musical a la catedral baix el mestratge de Miquel Fèlix. Com ja s'ha esmentat, Villalonga, després de rebre les ordres menors, va obtenir un benefici a la catedral de Mallorca i quasi amb tota seguretat va iniciar la seva formació musical en l'Escola de l'Almoina. L'any 1564, després de haver estat algun temps mestre de capella de la parròquia barcelonina de Santa Maria del Mar, Villalonga va tornar a Mallorca baix la petició del capítol de canonges de la catedral que li varen oferir el mateix càrrec no obstant no s'hagués instaurat de forma oficial la capella de música⁹¹. Entre les seves funcions estava la de dirigir als músics en les seves actuacions i instruir musicalment als minyons en l'escola de l'Almoina:

⁹¹ Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars*, sig. 1630 f. 218v i 225v.



[Al marge: Pro magistro ad dicendum pueros ecclesiae]

“Item habito tractatu super necessitate magistru artis musicen qui doceat pueros presentis ecclesie et attenta habilitate venerabilis pauli vilalonga residentis in civitate barcinone determinarunt que dominus Gual eidem scribat ut veniat et comiserunt dominus canonicis jam aliis cleribus ut una cum sua Illustrissimi domino videant et procurent super salario constituendo et ex quibus pecuniis constituetur et omnia alia que ad dictum negocium ecquirantur faciant ut jam aliis fuit promissum.

Arxiu Capitular de Mallorca, Actes capitulars 1630, any 1564, f. 225v.

La formació musical era una activitat de considerable importància dins la capella ja que permetia instruir musicalment els minyons, que posteriorment podien convertir-se en cantors com a veus adultes. El seu bon funcionament era important per a la capella i si en algun moment aquesta instrucció mancava, això podia afectar negativament el futur del grup. La formació musical dels minyons, tal com podem llegir en l’acta següent, era molt important per poder comptar amb veus de Tiple d’un cert nivell, que poguessin donar servei i continuar a la capella. Els minyons de cor normalment passaven uns sis o set anys al servei de la capella. La renovació era constant, degut a que, en pocs anys els minyons mudaven la veu i deixaven de servir a la capella:

“Habito tractatu que la música te necessitat de reforme en particular a que el mestra de ella assistesca en la almoyna a enseñar tot lo temps que es necessari, y se ha acostumat, y junctament que en la música si ha alguns miñons, qui no són a proposit per falta de la veu”.

[Al marge: “El mestre de la Música assistesca a la Almoyna per enseñar los minyons”]

“Fuit conclusum que el señor Protector de la música advertesca al mestre de capella assistesca en la almoyna a enseñar ab molta diligentia lo temps que es costum altrement que lo molt Rd. Capitol hi provehira, y que de aqui al devant no rebe miñons sens consentiment, y approbatio del señor Protector de ella, y que els qui vuy són inútils se despadescan, y sen reben de nous en dita forma, y paraque es pusca millor alcançar el fi de que els miñons sien habils, y servescan esta Iglesia se ha resolt que els miñons de la Sacrestia sien patits, y de edad que es puga fer experientia si tindran veu per entrar a la música y axi de aqui al devant los qui entraran a servir a la sacrestia sera ab aprovatio del señor Protector de la musica, y mestre de capella, y los qui vuy servexen a la sacrestia si no són habils se despedescan”.

Arxiu Capitular de Mallorca, Actes capitulars sig. 1637, any 1640, ff. 161v-162r.

Durant el segle XVII són varis els minyons que una vegada mudada la veu entraren a formar part de la capella catedralícia com a cantors. Si bé les dades que apareixen en la documentació capitular no són exhaustives amb les noms (refereix en alguns casos únicament el nom o l'àlies) s'ha pogut (a mode de mostra) determinar alguns casos en els quals, alguns minyons passaren a la capella com a cantors:

Nom	Minyó	Cantor	Mestre de capella
Joan Comes	1609-1612	1623-1634†	-
Jaume A. Bordoy	1614-1615	Contralt 1626-1648	1648-1652 (renúncia)
Antoni Far	1622	Tenor 1636-1677†	-
Magí Fiol	1638	Tenor 1649-1652	1652-1698†
Jaume Bertràn	1640	Tenor 1646-1654†	-
Mateu Gari	1647	Baix 1652-1700	-
Josep Coll	1652-1656	Contralt i Tenor 1656-1664 / 1669-1712†	-
Gabriel Seguí	1667	Tenor 1670-1674	-
Jaume Mir	1661-1664	1667-1678	1678-1690→capella de l'Hospital General
Jaume Cardona	1672-1678	Tenor 1682-1708†	-
Francesc Pujol	1678-1681	Contralt 1696-1727	-

Taula 9. Minyons incorporats a la capella de música

Destaquen entre ells els noms de Jaume Antoni Bordoy i Magí Fiol, ambdós mestres de capella de la catedral que començaren essent minyons. Alguns altres, amb una sòlida formació musical, passaren a optar a beneficis d'orgue o a mestratges de cant que estaven establertes en moltes parròquies de Mallorca.

Una altre centre de capital importància per a la formació musical a Mallorca va ser (i encara és) l'escolania del Santuari de Lluç, en el municipi d'Escorca. L'escolania de Lluç es va crear l'any 1526 quan el prior Gabriel Vaquer va presentar al capítol de canonges de Lluç unes ordenacions per posar en marxa un Col·legi on s'especificava que en formarien part sis minyons i que aquests cantarien una missa matinal a Nostra Senyora, tal com es feia al monestir de Montserrat⁹².

⁹² Sobre les activitats a l'escolania de Lluç, principalment en el segle XVIII, vegeu: ESTEVE VAQUER, Josep-Joaquim i MENZEL SANSÓ, Cristina: "L'aportació musical de l'Escolania de Lluç en el segle XVIII", a *Actes de les XXII Jornades d'Estudis Històrics Locals*. Palma, Institut d'Estudis Baleàrics, 2004, pp. 161-168.



Santuari de Lluç, façana principal.

La missió de l'escolania era formar en gramàtica, teologia i música els minyons i que aquests participassin en les celebracions que es duïen a terme en l'església del santuari a imitació del que es feia a Montserrat. L'any 1539 s'interpretava per primera vegada la missa matinal cantada tal com s'especificava a les ordenacions. Durant els anys següents també s'inicià el costum de fer cantar als minyons goigs i antífones marianes com la *Salve Regina*.

La formació musical dels minyons es confiava a distints mestres de música que, a més, havien de procurar també la formació humanística i espiritual. Aquestes mestres solien viure de forma continuada al santuari, però la documentació mostra com alguns músics de ciutat eren pagats puntualment, tant pel seu servei com per les cavalcades, per anar a Lluç a instruir als minyons. Els primers mestres documentats varen ser Antoni Tallades, l'any 1553, i Miquel Serra, l'any 1570.

L'exigència musical dels minyons en aquests primers anys no fou molt elevada i les distintes visites pastorals dels segles XVI i XVII evidencien la falta de rigor en l'ensenyament dels minyons, que en molts casos s'ocupaven d'altres menesters dins i fora el santuari. Aquesta situació va canviar des del 1586, quan el Bisbe Joan Vich i Manrique va determinar que en cada poble de Mallorca s'organitzàs una confraria de la

Verge de Lluc com aquella que hi havia a Ciutat. Aquesta decisió va provocar un gran augment en la devoció de la Mare de Lluc en detriment de la devoció a la Verge del Cocó de Lloseta⁹³. Aquest impuls va ser decisiu per la millora en la quantitat i qualitat de les activitats musicals i litúrgiques al Santuari. Durant aquests anys hi ha un notable augment en la formació musical dels minyons, i arribaren a Lluc mestres de música capacitats tant en el cant pla, en el cant d'orgue i en tocar instruments. Les dades sobre instruments presents a Lluc són realment notables. Sabem que els minyons s'exercitaven habitualment en tocar l'orgue i el clavicordi o monocord i amb l'acompanyament instrumental de violí, arpa, violó o xirimia. La documentació és molt més generosa pel que fa al segle XVIII, però tot sembla indicar que ja durant la segona meitat de segle XVII es va donar un gran impuls a la formació musical (tant vocal com instrumental) dels minyons. Tant és així que encara avui es conserva en l'arxiu del Santuari bona part de la música que va servir per l'ensenyament i perfecció dels minyons, entre la que destaca, entre d'altres, la col·lecció de música impresa italiana de principis de segle XVIII formada pels impresos dels *Concerti Grossi* op. 6 d'Archangelo Corelli o *L'estro armonico* d'Antoni Vivaldi⁹⁴.

⁹³ La Verge del Cocó es troba en la homònima població de Lloseta en la zona del Raiguer de Mallorca, a prop de la ciutat d'Inca. La devoció per la Verge del Cocó té origen just després de la conquesta de l'illa. La talla policromada que representa aquesta verge és d'origen medieval encara que la tradició vol apuntar a un origen encara més llunyà, del temps de l'ocupació musulmana, que no s'ha pogut provar.

⁹⁴ Les descripcions dels impresos conservats a l'arxiu de Lluc es poden consultar a: ESTEVE VAQUER, Josep-Joaquim i MENZEL SANSÓ, Cristina: "Els impresos musicals conservats a Mallorca" a *VIII Trobada de Documentalistes Musicals*, VIII (2001), pp. 123-132. Els *Concerti grossi* op. 6 varen ser editats a Amsterdam per Estienne Roger (núm. 197) l'any 1714 (RISM A/1 C3844) i varen ser adquirits per l'escolania l'any 1720; es conserva baix la signatura 11C3. *L'estro armonico* op.3 de Vivaldi, va ser editat també a Amsterdam pel mateix editor (núm. 50) l'any 1711 (RISM A/1 V2201) i es conserva baix la signatura 10C1



Archangelo Corelli *Concerti Grossi* op. 6 (Amsterdam, 1714)
Arxiu de Lluç, sig. 11C3.

A més dels centres de formació musical existents a l'illa durant el segle XVII, també varen tenir la seva importància les distintes capelles musicals que es varen formar durant aquest segle. La capella catedralícia va ser òbviament la formació musical més important i la de més llarga trajectòria que ha tengut Mallorca i a la qual se li dedica un apartat en concret en aquest mateix capítol.

L'augment en la activitat musical que es va viure a Mallorca durant la segona meitat de segle XVII va fer que prosperassin altres iniciatives musicals paral·leles a la capella de la catedral. Així l'any 1666 es va constituir la capella musical de Santa Eulàlia a Palma⁹⁵.

⁹⁵ L'acta de la constitució de la capella es pot consultar en el dossier que es va preparar per al plet interposat pel capítol davant la cúria i que es conserva en l'arxiu capitular: Arxiu Capitular de Mallorca, sig. CPS 50 núm. 3, doc 16026, núm. 3.



Parròquia de Santa Eulàlia, Palma.

La parròquia de Santa Eulàlia era la segona església en importància a Mallorca després de la catedral. Era la parròquia on molts de gremis, cases nobles i fins i tot, el poder civil hi celebrava nombrosos oficis amb motiu de patronatges, matrimonis o altres celebracions particulars, i era molt important per la capella catedralícia, ja que era la capella encarregada de donar servi musical a tots aquests actes.

El gremi dels carnisers de ciutat, per exemple, tenien fundat en aquesta parròquia un patronatge i la música de les celebracions del seu patró estaven destinades, inicialment, a la capella de música de la catedral. Quan es va instituir la capella de santa Eulàlia, aquest gremi va considerar que la música d'aquesta celebració havia de ser interpretada per la nova capella, considerant que donaven servei musical a dita parròquia. Això va provocar una queixa formal del capítol, a instàncies dels músics de la catedral, davant del bisbe, per restablir les costums adquirides anteriorment. Era molt important per a la supervivència econòmica de la capella de la catedral el manteniment d'aquestes

celebracions on participava la música que s’anaven a fer en les distintes parròquies i convents de ciutat i per aquest motiu qualsevol ingerència en la hegemonia de la capella catedralícia era defensada amb la màxima contundència⁹⁶.

Capella de música de Santa Eulàlia (1666-1672)

Miquel Martí, mestre
Pere Carbonell, ministril
Joan Mulet
Miquel Seguí
Antoni Adrover
Joan Rosselló
Mateu Cantallops
Miquel Ferrer
Guillem Carbonell
Sebastià Morey
Sebastià Crespí
Guillem Doménec
Lluc Vidal
Joan Amorós
Montserrat Amengual
Josep Selma, ministril
Antoni Pieres

**Taula 10. Llista de músics de la capella de santa Eulàlia.
Elaboració pròpia**

La constitució de la capella es va oficialitzar mitjançant una escriptura pública entre els músics que la composaven davant del notari Antoni Reura el 13 de gener de 1666. En aquesta acta s’especificaven els acords i pactes als que havien arribat els músics en acord privat el primer de novembre anterior, relatius a tots els temes econòmics i d’organització de la capella. Els firmants d’aquesta acta varen ser: Miquel Martí, Pere Carbonell, Joan Mulet, Miquel Seguí, Antoni Adrover, Joan Rosselló, Mateu Cantallops, Miquel Ferrer, Guillem Carbonell, Sebastià Morey, Sebastià Crespí, Guillem Doménec, Lluc Vidal, Joan Amorós i Montserrat Amengual. S’establia que el mestre de la capella seria Miquel Martí amb un sou de 50 lliures de moneda mallorquina. Els músics i el mestre no podien abandonar la capella per una altra i si ho feien havien de pagar una multa de 100 lliures. Es comprometien tots ells a complir degudament les seves obligacions i assistir puntualment als actes de la capella. Els

⁹⁶ Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1639, any 1666, f. 189r.

administradors i protectors de la capella eren Antoni Sureda Valero, Francesc Desbrull, Gaspar de Puigdorfila i Joan Miquel Fuster⁹⁷.

La capella de santa Eulàlia va provocar un greu problema a la capella catedralícia, ja que en establir-se en aquesta parròquia, les músiques que s'hi havien fundat, per ordre del bisbe, varen estar al càrrec de la nova capella. El bisbe Pedro Fernández Manjares de Heredia va ser un inesperat aliat de la capella de santa Eulàlia, ja que a més, de decretar la idoneïtat d'aquesta per fer-se càrrec de les músiques de la parròquia, també va donar el seu vist-i-plau per a que poguessin actuar, en competició amb la capella catedralícia, en altres festivitats i celebracions que es duïen a terme en altres parròquies i convents⁹⁸. A més, el bisbe Manjares, va decidir no pagar la part corresponent de la mensa episcopal a la capella ni a la fàbrica catedralícies, provocant un greu problema econòmic. Els músics demanaren l'ajuda als canonges, els quals interposaren un plet al bisbe davant el nunci d'Espanya i davant la cúria romana. Aquesta inconvenient situació, no obstant els intents de conciliació, no es va resoldre fins a la mort del bisbe l'any 1670⁹⁹. Amb el nou bisbe, Bernat Cotoner, els pagaments de la mensa episcopal a la música de la catedral tornaren a la normalitat ja l'any 1671. Es dona el cas que just al següent any, 1672, la capella de santa Eulàlia deixa de funcionar i els principals músics d'aquesta, Miquel Martí, Antoni Pieres i Josep Selma, demanen integrar-se a la capella de la catedral:

[Al marge:] Peticio dels musichs qui volen venir a la musica de la Seu.

Havent citat per la Mensa Capitular. Proposa el señor Vicari Capitular de part del Ilustrisim y Reverendisim señor Arcabisbe Bisbe, que son tant notoris los escandols que ha ocasionat la Capella de la musica nova, y que per evitarlos alguns musichs de aquella desitjaven entrar a la Capella de la Cathedral particularment los principals, com son el mestre de Capella Miquel Marti, Antoni Pieras pres. y un corneta, y desitjaven lo abono del Molt Ilustre Capitol, y per dit effecte presentaren peticio del tenor seguent.

Molt Ilustre y Reverend Capitol.

IHS

El licenciado Miquel Marti, Antonio Pieres pres. y Joseph Selma Representan a V.S. Molt Ilustre que estan desitjant emplearse en servir en son art a esta Molt Ilustre Cathedral, y com no sia possible sens abono de V.S. Molt Ilustre Suplican per tant a V.S. Molt Ilustre

⁹⁷ L'acta de constitució és pot consultar en l'apèndix documental núm. 4

⁹⁸ Per exemple, l'any 1667, el batle d'Alcúdia paga el salari i la cavalcadura als músics d'aquesta capella per anar a participar a les festivitats de sant Joaquim i santa Aina. Arxiu Diocesà de Mallorca sig. MSL/a 58, publicat a PARETS SERRA, Joan i ROSSELLÓ VAQUER, Ramon: *Notes per a la història de la música a Mallorca*. [Búger], Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca, 2003-2004, 4 vols, vol III, pp. 17-18.

⁹⁹ Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes capitulars*, sig. 1639, ff. 162r, 176v, 189r, 229r, 235v, 236r, 249v, 259r-v, 291r, 329v.

sia de son servey admitirlos a la Capella de esta Molt Ilustre Cathedral asseñalant part en dita Capella que ho rebran a singular merce Haec omni etc. Quae licet etc.

Altissimus etc.

Miquel Marti pre.= Antonio Pieres pre. = Joseph Selma Corneta.

Habito tractatu fuit conclusum, que se admetan a la capella los dits tres musichs conforme suplican en la peticio entecedent, particularment per donar gust a Su Ilustrisima del Sr. Arcabisbe Bisbe, y que aquells interim que sels proveyex la plaça, sels don las faltas dels altres musichs y en cas que no hi haura, se siplesca de una, y altre Mensa, attes que Su Ilustrisima ve be a contribuir per la sua part.

Arxiu Capitular de Mallorca, Actes Capitulars sig. 1639, any 1672, ff. 406r-406v

L'acta capitular fa notar els problemes que hi havia amb la capella de santa Eulàlia i que alguns dels principals músics de la mateixa demanen poder incorporar-se a la capella catedralícia, entre d'ells el mestre de capella Miquel Martí, qui va haver estat músic de la catedral abans de la formació de la capella de santa Eulàlia l'any 1666. També resulta evident l'especial interès pel bisbe per resoldre aquesta situació, ja que si bé en un principi, aquests músics entrarien en la capella de forma supernumerària, accedint a les faltes d'altres músics, s'especifica que, en el cas, no hi haguessin faltes, la mensa capitular i la mensa episcopal es farien càrrec dels seus salaris.

Com l'altra capella musical de ciutat formada a part de la poderosa capella catedralícia, la capella de l'Hospital General i de la Universitat de Mallorca, va tenir una curta trajectòria, de poc més de 12 anys¹⁰⁰. Aquesta capella es trobava agregada a la Casa de l'Hospital General i estava baix la protecció dels jurats de Mallorca i dels regidors de l'Hospital. La seva formació sembla que va començar arran de la deixa feta per Tomàs Torrella l'any 1647, qui, en el seu testament, establí una quantitat de diners per al col·legi de preveres de l'hospital per mantenir, sustentar i vestir, dos o tres minyons que tinguessin bona veu per a que fossin adoctrinats en virtuts, bones lletres i música, per a que poguessin servir als oficis divins que es celebraven en el col·legi. No obstant, passaren 26 anys des d'aquesta disposició testamentària, fins la fundació de la capella. L'any 1678 un grup de músics joves (tots ells menors de 25 anys) es constituïren en capella i nombraren com a mestre de la capella a Jaume Mir, músic de la capella de la catedral.

¹⁰⁰ Les dades documentals sobre la fundació d'aquesta capella es poden consultar a: GILI FERRER, Antoni: "La música a l'església de la Anunciació (La Sang)", a *VII Trobada de Documentalistes Musicals*, 7 (2000), pp. 189-199.

**Capella de l'Hospital General
i de la Universitat de Mallorca (1678-1690)**

Jaume Mir Vanrell, Mestre
Antoni Ballester Ferrà (minyó)
Llorenç Castelló (minyó)
Sebastià Morey (baixonista)
Gabriel Mora
Bartomeu Blanquer
Joan Benejam [organista]
Pau Noguera (A)
Andreu Mir
Pere Barrera
Felip Pasqual
Arnau Pons
Josep Borràs
Jaume Gelabert
Joan Baptista Bolitxer
Antoni Josep Parets
Sebastià Mestre
Pere Batle
Lleonard Marqués
Nadal Estasi
Gaspar Vidal
Pere Joan Martí ¹⁰¹

**Taula 11. Llista de músics de la Capella de l'Hospital General
i de la Universitat de Mallorca (1678-1690).
Elaboració pròpia feta a partir de dades documentals.**

En les actes de la seva fundació es pot llegir que el mestre de capella tenia la obligació de complir amb l'encàrrec de dirigir la capella, de conservar els papers de música i d'instruir minyons. També es dona compte de que les altres capelles de música que s'havien instaurat a ciutat no havien tengut una vida molt llarga, degut, sobretot, al fet que no havien estat oficialitzades i organitzades correctament; per aquest motiu s'instava al mestre Jaume Mir a ser diligent amb les seves funcions i vetllar per que la capella estàs organitzada correctament. Així mateix s'establien tota una sèrie de condicions com eren que el mestre no podia deixar la capella de l'hospital per dirigir-ne

¹⁰¹ Alguns d'aquests músics, després de la desaparició de la capella passaren a la capella de la catedral. Pau Noguera consta com a músic de contralts a la capella entre els anys 1684 i 1690, encara que també consta com a músic de la capella de l'hospital l'any 1690, quan se li paguen 21 lliures per la música. Pere Barrera va entrar a formar part de la capella l'any 1691. Joan Benejam, qui s'indica en la documentació capitular que era organista, obté l'any 1682 mitja part de faltes a la capella de la catedral. Joan Martí, l'any 1685 va obtenir el benefici de l'orgue a Artà, per, posteriorment, l'any 1692, entrar a la capella de la catedral com a mestre substituït de Magí Fiol. L'any 1698, arran de la mort de Fiol esdevé mestre titular.

una altra, i que en cas que es produís aquesta situació, havia de retornar la meitat de tot el que hauria guanyat essent mestre; la mateixa condició regia pels músics.



Pati interior de l'Hospital General de Palma.

Es tenen poques dades sobre les activitats de la capella de música i sobre les músiques que interpretaven, ja que el fons de música no ha estat localitzat fins al moment. Per les dades recollides, sembla que bona part de la seva activitat la duien a terme en l'església de l'Anunciació (La Sang), annexa a l'edifici de l'Hospital General, en les celebracions més importants de l'any litúrgic, com Pasqua.

L'estudi de la música composta, interpretada o conservada a Mallorca és encara ara un tema pendent per a la investigació. Són pocs els estudis de caire historiogràfic que s'han editat en els darrers anys, que tenen com a tema principal la música. Molts d'aquests estudis es basen únicament en la recopilació de dades musicals que anaven apareixent en l'estudi de la historiografia local de Mallorca¹⁰². La música composta o interpretada en la Catedral de Mallorca no ha produït encara cap publicació de caràcter científic que pugui donar una perspectiva sobre el paper de la música dins la vida quotidiana del temple i, per tant, tots els estudis que es puguin fer han de partir necessàriament –tal com hauria de ser– de la documentació escrita i de les obres musicals conservades. En aquest cas en concret, aquesta ha estat la dinàmica de treball, consultant, a més, els pocs treballs existents.

La catedral de Mallorca com a centre d'art i cultura

La importància de la Catedral de Mallorca dins de la vida social i humanística de l'illa ha estat un fet incontestable fins a finals de segle XIX. Des de la conquesta de Mallorca en l'any 1229, la catedral ha estat el principal centre de dinamització cultural, artístic i humanístic. Sense cap dubte és, encara ara, la construcció arquitectònica més important de l'illa. En ella estan plasmades les tendències artístiques que varen ser presents a Mallorca: es tracta d'un edifici gòtic construït sobre les runes de l'antiga mesquita musulmana, de la qual s'aprofitaren alguns elements estructurals com la base del campanar.

¹⁰² Entre els treballs publicats destaquen els articles que formen part de la col·lecció de recopilacions historiogràfiques de caire musical que es presenten cada any en les "Trobades de Documentalistes Musicals" organitzades pel *Centre de Documentació Històrico-Musical de Mallorca*. Entre els que treballen documentació relativa a la capella de la catedral destaquen: ROSSELLÓ LLITERAS, Joan: "La Capella de música de la Seu. Aproximació històrica", a *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 50 (1994), pp. 287-308; NICOLAU BAUZÀ, Josep: "Un plet mogut per la Capella dels Músics de la Seu de Mallorca contra el seu Capítol en el segle XVIII", a *II Trobada de Documentalistes Musicals*, 2 (1996), pp. 159-166; GILI FERRER, Antoni: "Magí Fiol Umbert, mestre de Capella de la Seu (1654-1698)", a *V Trobada de Documentalistes Musicals*, 5 (1999), pp. 135-151; MULET BARCELÓ, Antoni: "Ministrils i mestres de Capella de la Seu (1654-1698)", a *VI Trobada de Documentalistes Musicals*, 6, (2000), pp. 205-211. Un altre treball de caràcter genèric i divulgatiu va ser publicat dins l'edició d'un llibre miscel·lani sobre els aspectes artístics, culturals i socials de la Catedral: CARBONELL CASTELL, Xavier: "La música en la Catedral", a PASCUAL LE SENNE, Aina (coord.): *La Catedral de Mallorca*. Palma, José J. de Olañeta, 1995, pp. 297-326; Sobre les fonts musicals conservades en l'Arxiu Capitular de Mallorca, vegeu: ESTEVE VAQUER, Josep-Joaquim; JULIÀ SERRA, Andreu; MENZEL SANSÓ, Cristina: "Memoria de Actividades RISM-España. VII Archivo de Música de la Catedral de Mallorca. E-PAC", a *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 276-286.



La Catedral de Mallorca

El gruix de la construcció de la catedral es va dur a terme entre els segles XIV i XV i les obres es varen concloure en el segle XVI. La decoració interior i exterior conforma un catàleg dels estils artístics presents a Mallorca des de l'Edat Mitjana fins avui en dia¹⁰³. I també en aquestes representacions gràfiques la música és un element present. La iconografia musical de la Catedral és més que notable i destaquen principalment les sèries d'àngels músics presents en el Portal del Mirador esculpits l'any 1397 per Joan de Valenciennes¹⁰⁴, en el retaule gòtic obra de Pere Morey (†1384) de finals de segle XIV i en l'armari de les relíquies de Joan de Sales de principis de segle XVI.

¹⁰³ En aquest sentit s'ha de destacar l'aposta de la Catedral de Mallorca per l'art contemporani quan es va acceptar la proposta de remodelació de la Capella del Santíssim de l'artista Miquel Barceló, inaugurada l'any 2007. Aquesta actuació reforça la tendència per part de la Catedral a acceptar propostes artístiques de totes les èpoques, tal com va succeir un segle abans amb la remodelació de l'altar a càrrec d'Antoni Gaudí, i en els segles passats amb la intervenció de nombrosos artistes locals i estrangers en la realització de retaules i decoració escultòrica.

¹⁰⁴ Per a més informació sobre el procés de construcció de la catedral i sobre la activitat d'escultors i artistes, vegeu: DOMENGE i MESQUIDA, Joan: *L'obra de la seu: el procés de construcció de la catedral de Mallorca en el tres-cent*. Palma, Institut d'Estudis Baleàrics, 1997, pp. 166 i 216.



Àngels músic del Portal del Mirador, 1397c.

Durant el segle XVII la escultura i la pintura dins la catedral de Mallorca es manifesta majoritàriament a través dels retaules. Són nombrosos els retaules barrocs que encara avui es conserven a la catedral i que són testimonis d'una important activitat artística dins el temple mallorquí. Entre tots destaca de forma notable el retaule de la capella del Corpus Christi realitzat per Jaume Blanquer entre els anys 1622 i 1655¹⁰⁵. Altres retaules barrocs destacables són el de la capella de Nostra Senyora de la Grada i de la capella de la Pietat. En tots aquests conjunts escultòrics destaca el fet que seguien una tipologia i ornamentació típica de la tradició del Renaixement amb una penetració més que discreta de la nova sensibilitat barroca. No serà fins a finals de segle que la nova cultura figurativa barroca penetrarà dins dels ambients artístics mallorquins.

A més de centre artístic, la Catedral també va destacar per ser un centre de influència humanística i cultural. Des de l'Edat Mitjana en la edificació annexa coneguda amb el nom de la casa de l'Almoina s'hi va instal·lar una escola de gramàtica, preparatòria, posteriorment, per l'accés a l'Estudi General, instaurat a Mallorca a partir de 1483.

¹⁰⁵ Per a més informació sobre l'obra d'aquest escultor vegeu: CARBONELL i BUADES, Marià: "Jaume Blanquer y el retablo del Corpus Christi", a PASCUAL LE SENNE, Aina (coord.): *La Catedral de Mallorca*. Palma, José J. de Olañeta Editor, 1995 pp. 149-164.



Actual façana de la casa de l'Almoïna.

La escola de l'Almoïna fou possiblement un dels primers centres d'ensenyament presents a l'illa, ja que les seves activitats s'assenyalen ja en la documentació del segle XIV¹⁰⁶. Les activitats concretes d'aquesta escola no es troben identificades en cap document. La seva menció es fa sempre mitjançant els pagaments que es feien als mestres pel seu salari o bé per la manutenció dels minyons. Són nombroses les referències, també, a *l'escola de cant*, que devia estar integrada dins l'escola de l'Almoïna, tal com s'assenyala en les dades documentals¹⁰⁷. Durant el segle XVII l'escola de l'Almoïna era una de les escoles de gramàtica més importants de la illa. Donava formació a minyons, familiars de preveres i a les persones interessades en seguir la carrera eclesiàstica i posteriorment passar a l'Estudi General.

¹⁰⁶ Les dades sobre l'escola de gramàtica apareixen comptades vegades entre els distints pagaments del capítol. Entre les dades més antigues localitzades trobam: Arxiu Capitular de Mallorca. *Mensa Capitular* 2908, any 1376, f. 31v: "Item doni e pagui an Guillem Dous mestre de l'escola de la gramatigüe per la portio que el capítol li dona am IIII mensades que anja presos en Nicholau marti sa entras per tot l'any MCCCLXX sis: XIII L. XV s".

¹⁰⁷ Bona part de la documentació sobre instrucció als minyons de cor es refereix a ells com a *fadrins de l'Almoïna* o bé *minyons de l'Almoïna*, amb clara referència al lloc de la instrucció gramatical i musical.

La influència de la catedral sobre la resta d'esglésies mallorquines, des del punt de vista ideològic i litúrgic, era més que evident durant el segle XVII. La catedral era l'església mare, seu del bisbe i, per tant, el model a seguir. El bisbe de Mallorca era una figura de màxima autoritat dins de Mallorca. Degut a la política absentista de la monarquia absoluta espanyola, el poder polític estava en mans del virrei, però el poder social i moral de l'església era molt gran i per tant el bisbe, i la seva catedral, com edifici més emblemàtic, representava un poder real amb gran presència i pes dins de la societat mallorquina de l'època.

De la mateixa forma els esdeveniments litúrgics i paralitúrgics que es duïen a terme a la catedral tenien també una tasca exemplificadora. Les celebracions litúrgiques del temple en motiu de les festivitats més importants servien com a model per les parròquies de ciutat i per les principals parròquies de la part forana¹⁰⁸.

Bisbes de Mallorca s. XVII

Virreis de Mallorca s. XVII

Joan de Vic i Manrique (1573-1604)	Ferran Zanoguera (1595-1606)
Alfonso Lasso y Sedeño (1604-1607)	Juan de Vilaragut (1606-1611)
Simó Bauçà (1608-1623†)	Carles Coloma de Melo (1611-1617/1618) Francisco Juan de Torres (1617/1618- 1621)
Félix de Guzmán (1625 Electo) Baltasar de Borja y de Velasco (1625-1630)	Jerónimo Agustí (1622-1628) José de Monphaon (1629)
Juan de Santander (1631-1644)	Alonso de Cardona i Borja (1629-1640) Lope de Francia y Gurrea (1640-1644)
Tomás de Rocamora (1644-1653)	Jose Pérez de Pomar (1644-1645) Lorenzo Ram de Montoro (1646-1651)
Miguel Pérez de Nueros (1655-1656)	Lorenzo Ram Martínez (1651-1657)
Diego de Escolano y Ledesma (1656-1660)	José Lanuza y de Rocaberti (1657-1663)
Pedro Manjares de Heredia (1660-1670)	Rodrigo Borja de Llançol (1663-1667) Miquel Salbà de Vallgornera (1667-1671)
Bernat Cotoner (1671-1684†)	Juan Francisco Cebrian (1671-1675) Gaspar Pardo de la Casta (1675-1678) Baltasar López de Guerra (1678-1681)
Pedro de Alagón y de Cardona (1684-1701)	Manuel Oms de Santapau y de Lanuza (1681-1688) Gaspar Pardo de la Casta (1688-1691) Josep de Castellví (1691-1698) Josep Galceran Cartellà de Sabastida (1698-1701)

Taula 12. Llista de bisbes y virreis de Mallorca

En general els bisbes solien tenir un mandat més ampli que els virreis. La mitjana de l'estància dels bisbes en la seu mallorquina era d'uns 10 anys. Els virreis, en canvi,

¹⁰⁸ Un exemple concret d'aquesta influència és la sol·licitud l'any 1750 per part de la parròquia de Sóller de fer un davallament de la creu del Divendres Sant, tal com es feia a la catedral (Arxiu Capitular de Mallorca *Actes Capitulars* sig. 1653, f. 35r).

solien tenir un mandat més curt, entre els 4 i 5 anys. Es dona el cas, també, que el bisbe podia ser nomenat interinament virrei de Mallorca, com en el cas de Alfonso Lasso y Sedeño, qui en l'any 1604 va ostentar ambdós càrrecs.

El bisbe, màxim poder eclesiàstic de l'illa, també representava una potent força moral i en un poble tan sotmès a les imposicions eclesiàstiques, tenia el seu pes en la vida civil. Això suposava que en bastants de casos el bisbe solia ser considerat, degut a que tenia una arrelament major, la figura de referència pels habitants de Mallorca. La majoria dels virreis de Mallorca eren, a més, persones vingudes de la península i, per tant, completament desconegudes a Mallorca i havia necessàriament de passar un temps fins que es convertien en persones amb autoritat reconeguda. La major part dels bisbes també eren de fora, encara que la seva estada a Mallorca, com s'ha vist, era més ampla. Bona part dels bisbes que arribaven a Mallorca era un lloc de pas, per fer promoció, successivament, a una altra diòcesi més important, tal com va passar amb el bisbe Vic i Manrique, qui posteriorment va convertir-se en arquebisbe de Tarragona. No obstant, també hi van haver bisbes mallorquins com Simó Bauçà i Bernat Cotoner, els quals varen ostentar el seu càrrec fins a la seva mort¹⁰⁹.

La Capella de Música

La capella de música de la Catedral de Mallorca va ser formalment constituïda, com a la majoria de catedrals espanyoles, en els anys posteriors al Concili de Trento. Concretament, l'any 1596 es formalitzava la creació de la capella de música i del joc de ministrils.

En la documentació escrita de la catedral hi ha constància d'activitats musicals al marge de la música relacionada amb la litúrgia. Hi apareixen nombrosos registres dels pagaments extraordinaris a instrumentistes que actuaven en les festes de Nadal i per les processons més importants com la del Corpus Christi. La majoria de les referències no especificaven el tipus d'instrumentistes que actuaven en aquestes celebracions; en

¹⁰⁹ Per a una història general dels virreis de Mallorca, vegeu: JUAN VIDAL, José: *Els virreis de Mallorca (s. XVI-XVII)*. Palma, El Tall, 2002. Per les dades sobre els bisbes de Mallorca, vegeu: MATEU MAIRATA, Gabriel: *Obispos de Mallorca*. Palma, Cort, 1985.

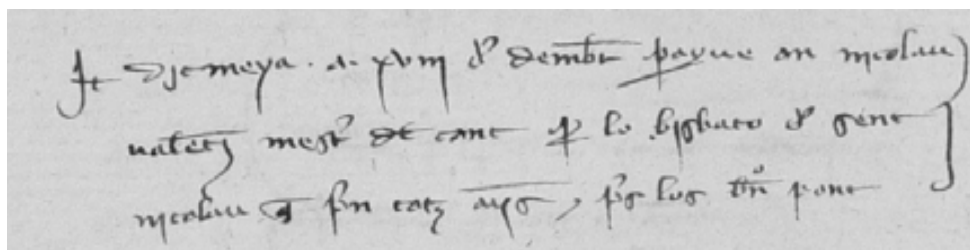
alguna de elles, però, s'especificava que eren instrumentistes de vent i fins i tot hi apareixen referències a músics de corda¹¹⁰:

“Item pagui als sonadors de struments per la festa del corpore Christi per les cordes de budell v sous”.

Arxiu Capitular de Mallorca *Llibres de Sagristia* 1094, any 1389, f. 28v, (juny).

Aquesta dada resulta ser extremadament interessant. És pot considerar habitual que companyies de músics fossin contractades per participar en les celebracions més importants de la catedral. En aquest cas, però, el fet que es donassin diners per pagar les cordes dels instruments (que en sí hauria de ser una despesa a càrrec del músic que ve pagat per la seva feina), podria indicar un tipus de relació més constant i que d'alguna forma aquests instrumentistes participassin de forma habitual i continuada en les grans celebracions. Les dades documentals conservades no són, però, molt explícites en aquest sentit, encara que apareixen pagaments puntuals coincidint sempre amb aquestes celebracions.

La catedral comptava també ja al menys des del segle XIV amb un mestre de cant. Aquesta figura era la encarregada d'instruir musicalment als minyons de cor i, probablement, també als demés clergues i capellans de la catedral a la Casa de l'Almoïna. En la documentació capitular, la figura del mestre de cant, apareix normalment relacionada amb la preparació de la festa del bisbetó:



“item diemeya a XVIII de desembre pague an Nicolau Valenti mestre de cant per lo bisbato de sent nicolau que fon tots anys, pres los Bernat Pont”

Arxiu Capitular de Mallorca, *Comptes sig. 2565*, any 1345, f. 131v.

La figura del mestre de cant va tenir continuïtat al llarg dels segles XV i XVI fins l'any 1564. Aquest any fou nomenat mestre de capella Pau Villalonga, qui des de l'any 1563

¹¹⁰ Arxiu Capitular de Mallorca, *Clavaria* 510, any 1439, f. 39r: “Despesas per los sonados de la festa de nadal en lo demunt dit any. Item doni als trompeters e als qui sonaran la cornamusa so es lo senyor en Gillem Uguet e Pere Gunsalo, e Bernat Collell qui sonaren alles festes demunt dites de voluntat de moss. Gabriel Fabrer quilhs hauia loguats dues Lliures”.

havia estat mestre de capella a Santa Maria del Mar a Barcelona. Pau Villalonga era natural de Mallorca. Fill de esclaus de la casa de Gaspar de Villalonga, va tenir l'oportunitat d'accedir a la formació religiosa gràcies al patrocini del seu senyor, de qui, a més, adoptà el seu cognom. D'aquesta forma, l'any 1547 va rebre les ordes menors i començà la seva formació per convertir-se en prevere¹¹¹. L'any 1554 obté un benefici a l'altar de sant Gabriel de la catedral i el seu nom comença a aparèixer en la documentació relacionat amb les activitats musicals de la catedral¹¹²:

“Dimarts a XIJ [abril] que són de la darrera festa de pasco doni a un fadri del lalmoina per lo personatge de langel un sou”.

“Mes per lo personatge de la maria ut moris est que fou mº Pau Villalonga dos sous”.

Arxiu Capitular de Mallorca, *Sagristia* 1241, any 1558, f. 71v

Aquesta celebració, en la qual Pau Villalonga participà, era la representació de la Consueta de Maria Magdalena en la Missa del dimarts de Pasqua. En la representació d'aquesta consuetud, el personatge de Maria havia d'interpretar la seqüència *Victimae Paschali laudes* i juntament amb el cor, també cantava una composició en català, *Are digues nos, Maria*¹¹³.

La seva formació musical es va dur a terme amb tota probabilitat a la Catedral de Mallorca. Successivament, i per tal de millorar la seva formació, és possible que decidís marxar a Barcelona l'any 1562¹¹⁴. Allà es té constància que va prendre l'encàrrec de mestre de capella a Santa Maria del Mar l'any 1563 i que el va abandonar l'any següent per tornar a Mallorca, després de la petició del capítol catedralici per convertir-se en mestre de capella a la Catedral de Mallorca¹¹⁵.

¹¹¹ Arxiu Diocesà de Mallorca, *Regesta ordinationum* anys 1535-1549, f. 180r.

¹¹² Arxiu Capitular de Mallorca, *Llibre dels beneficis*, sig. 2719 bis, f. 196r.

¹¹³ La consuetud de Maria Magdalena és un drama litúrgic que apareix en els primers *liber consuetudines* del segle XIV (Arxiu Capitular de Mallorca, *Capbreus* sig. 3412, ff. 182v-183r) de la catedral i es presenta d'una forma més detallada en la Consuetud de Sagristia de 1511 (Arxiu Capitular de Mallorca, *Capbreus* sig. 3400, f. 30r-30v). Aquest drama va mantenir-se fins a l'aplicació dels preceptes sorgits del Concili de Trento (1563).

¹¹⁴ L'estimació de les dates en les quals Villalonga partí cap a Barcelona s'han fet amb base en el pagament de ploms, monedes realitzades en aquest metall i que servien per al pagament dels clergues i preveres per la seva participació en la litúrgia ordinària de la catedral. Villalonga va rebre els darrers ploms el maig de 1562, però encara va romandre a Mallorca durant un parell de setmanes atesa la seva presència a la catedral per la visita pastoral del bisbe Diego de Arnedo al juny de 1562. Per a més informació, vegeu: PÉREZ MARTÍNEZ Lorenzo: *Las visitas pastorales de don Diego de Arnedo a la Diócesis de Mallorca (1562-1572)*. Palma, Imprenta Politécnica, 1963, p. 192.

¹¹⁵ La dada sobre la presència de Pau Villalonga a Barcelona com a mestre de cant de la parròquia de Santa Maria del Mar s'ha publicat recentment a ESCALES Romà i CRESPI, Francesc: *El llibre de faristol de Pau Villalonga*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2009, p. 27 i annex I, p. 69. Si bé en la referència a aquest document es menciona que es conserva en l'Arxiu del Bisbat de Barcelona en el fons notarial del

La capella de música no estava encara oficialment instituïda, si bé Pau Villalonga era considerat mestre de capella a tots els efectes. La documentació conservada ja deixa constància de la presència de nombrosos músics que actuaven al marge del cor catedralici en les celebracions més importants. Aquests músics també actuaven en altres celebracions de caire civil per a la universitat de Mallorca (la municipalitat de la Ciutat i del Regne), com per exemple en la processó de Sant Sebastià, patró de la ciutat, que es va dur a terme a l'església de Santa Eulàlia l'any 1587¹¹⁶. La participació dels músics de la catedral en celebracions civils i religioses amb música fora de la catedral, és una constant en la història de la capella de música, que es veurà accentuada sobretot durant els segles XVII i XVIII, quan els músics de la catedral participaven activament en celebracions privades a cases nobles, festes gremials, festivitats civils i en les representacions teatrals i operístiques a la Casa de les Comèdies de Palma¹¹⁷.



Domingo Garcias. Dibuix de la reconstrucció hipotètica de la casa de les comèdies, publicat a: MAS VIVES, Joan (ed.): *Diccionari del Teatre a les Illes Balears*. Palma, Lleonard Muntaner editor, 2003, (conjunt d'il·lustracions en la part central).

notari Dot, no hi ha cap indicació de la signatura ni de la signatura del document. En la transcripció del document aportada en aquest estudi es cita: fol. 1 v - "al dit Pau Vilallonga / mestre de cans / portar al chor de la dita església de santa maria / de la mar".

¹¹⁶ Arxiu Diocesà de Mallorca. *Exp.* Sig. MSL /a, 154-214.

¹¹⁷ Sobre la història de la casa de les comèdies de Palma, vegeu: SABATER, Gaspar: *De la casa de las Comedias al Teatro Principal: aproximación a la historia de nuestro primer Coliseo*. Palma, Ediciones Cort, 1982. GARCIA ESTELRICH, Domingo: *Historia del teatro en Mallorca: del Barroco al Romanticismo: (1600-1834)*. Palma, Lleonard Muntaner editor, 2005. I també l'article escrit pel mateix Domingo Garcias consultable a: http://www.teatreprincipal.com/docs/Casadelascomedias_ca.pdf [data consulta: 19.03.2012]

L'any 1595 el capítol de canonges, juntament amb la universitat del Regne de Mallorca, comença les converses per instituir una cobla de ministrils per a que prenguessin part en les celebracions de la catedral i en les festivitats civils. El 31 de març de 1595 el degà de la catedral i un dels canonges presentaren la proposta de la creació del joc de ministrils al Gran i General Consell per a repartir les despeses que suposarien la contractació de quatre instrumentistes. Seguidament a aquesta proposta hi va haver tota una sèrie de deliberacions per assignar el salari i la distribució de despeses. Finalment el 29 de gener de 1596 es va firmar el conveni entre la Universitat y Regne de Mallorca, el Capítol de canonges i el Bisbe per la sustentació i manteniment de la cobla de ministrils¹¹⁸:

“Pro componenda música de ministrils

Innotificatis pro suam Illustrissima dominationem super componenda et introducenda música decenti de ministrils in presenti ecclesia cum qua solemnizentur festa solemnia quae decernent presens capitulum et domini Iurati huius regni et unde haberi poterunt salaria necessaria pro conservandis dictis musicis Commissum dominis Decano et canonico Callar. Et quod ex parte totius Capituli notificent domini Iuratis voluntatem et mentem suae Reverendissime dominationis et quod in omnibus sumptibus et salarijs necessariis pro dicta musica. Sua Reverendissima dominatio et domini canonici aequaliter solvent medietatem et quod universitas dicti regni solvat aliam medietatem”.

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1634, 31 maç 1595, f. 115r¹¹⁹.

Si bé l'acta capitular no ho especifica es crearen quatre places de ministrils, dues pagades per la mensa capitular (amb una aportació de la mensa episcopal) i dues pels Jurats de Mallorca, amb una dotació econòmica de 50£ cada plaça. Aquesta distribució de places queda palesa en una acta capitular d'alguns anys posterior:

[Al marge:] Provisió de ministrils

Habitu tractatu sobre de aço, fuit conclusum que de aqui al devant lo molt Rd. Capítol pague las 50 lliures al menistrils, que juntament ab altres 50 lliures que pagava seran cent y que hi haia quatre menestrils ço es dos que provehiran los Magnifics Jurants, y dos los molt Rd. Capítol”

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes capitulars* sig.1637, any 1643, f. 224r

Aquell mateix any, el capítol de canonges també decideix instituir formalment la capella de músics, establint salaris i les respectives distribucions. Amb tota probabilitat l'impulsor de la formalització de la capella fou Pau Villalonga, a qui, degut a la seva avançada edat, se li va nomenar substitut de mestre de capella en la persona d'Antoni

¹¹⁸ La universitat del Regne de Mallorca fou l'òrgan de govern de la ciutat i del Regne de Mallorca fins al decret de Nova Planta de l'any 1715, quan aquest sistema municipal i totes les lleis forals foren abolides.

¹¹⁹ Es pot llegir tota la documentació relativa a la formalització del joc de ministrils en l'apèndix núm. 3.

Vicens¹²⁰. Aquesta situació no s'ha de considerar, però, una degradació per a Villalonga. L'any 1596 Pau Villalonga, segons l'estimació de la data de naixement aproximada de 1535, devia tenir 61 anys, edat avançada per aquells temps i per tal motiu, se'l va exonerar d'haver de dirigir personalment la capella. Tot i així, Villalonga va ser oficialment el mestre titular fins la seva mort l'any 1609, i fins a llavors continuà rebent la seva assignació econòmica. La seva edat li impedia complir amb les obligacions de mestre, però no va ser impediment per formar-hi part com a Tenor, tal com queda evidenciat en la llista de músics de la capella. També hi trobam com a cantor el mestre substituït Antoni Vicens:

“Composites Capelle musicorum et salaria eorundem
Super proposita pro dominus decanum et canonicum Callar, Capella cantorum conclusum
que dentur honorabilis Antonio Vicens magistro capelle annue octuaginta libre et eadem
XVI £ pro logerio domus, Et Reverendo Paulo Vilalonga quinquaginta libre annus, et
unicuisquam ex alijs cantoribus inferius describendis pro qualibet vice qua canere
tenebuntur in ordinatis horis quinque solidi monete maiorquini nec non tangenti organa
pro qualibet vice qua dicta música cantorum fiet duorum solidi et ducenti folles dicti organi
pro qualibet vice sex denarij quae salaria et distributiones solventur ex nonaginta libris
annuis de mensa episcopali per dictum episcopum girandis et ex nonaginta libris annuis de
mensa Capitulari designandis et ex CXX £ annuis ex aniversarijs presentis ecclesie
solvendis. Et pro dicta música et capella Elegerunt Cantores et musicos pro singulis vocibus
sequentes

Baxos

Reverendum Dyonisionis Oliver presbyterum
Reverendum Anthonium Cabot presbyterum
Reverendum Joannem Pi presbyterum
Gabrielem Ribes
honorabilis Morla bibliopolam

Tenors

Reverendum Paulum Vilalonga presbiterum
Reverendum Anthonium Puiol
honorabilis Antonium Vicens
Reverendum Jacobum Verger
honorabilis Michaellem Company

Contraalts

Reverendum Franciscum Bordoy presbyterum
Reverendum Joannem Antonium Segui
Reverendum Gabrielem Alcaniz
Michaellem Lebrers
honorabilis Nicholaum Mercadal

Tiples

Pueros inservientes choro huius ecclesie”

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1634, any 1596, ff. 151r-151v.

¹²⁰ Antoni Vicens era natural de Eivissa on era mestre de cant de la Catedral; per a més informació, vegeu: TORRES PETERS Francesc Xavier: *La música a Eivissa durant els segles XV, XVI i XVII*. Eivissa, Consell Insular d'Eivissa i Formentera, 2002, p. 154.

Tal com queda establert pel capítol Pau Villalonga seguiria cobrant com a mestre de capella titular 50£ anuals, mentre que Antoni Vicens, el mestre substitut, cobraria 80£ anuals i una ajuda de 16£ per al lloguer de casa seva. Cada un dels quinze cantors cobraria quinze sous de moneda mallorquina. També s'establia que les despeses de la música les assumiria a parts iguals la mensa capitular i la mensa episcopal amb una aportació de noranta lliures anuals cada una.

En aquesta acta també s'indiquen els noms de cada un dels cantors dividits per les seves veus, resultant un total de quinze cantors (cinc per veu) més els tiples, que eren els minyons de cor. No se sap exactament quants de nins hi havia normalment a la capella, però per la documentació, podria tractar-se d'un nombre entre quatre i sis nins en actiu amb la capella. No es té constància documental de la presència de cap tiple que no fons minyó. Apart d'aquesta llista de noms es sap que hi havia altres músics en actiu a la catedral. Els seus noms apareixen en la documentació relativa al pagaments de certes festivitats, com era el cas del davallament; anualment, es pagava als músics que interpretaven als distints personatges i en alguns casos s'indicava el nom del músic¹²¹. Alguns d'aquest músics eren Joan Fe, Baix, Jaume Sacares, Arnau Tous o Cristòfol Ginard. De la mateixa forma sabem que el nombre de places de ministrils eren quatre. Si bé en cap acta s'especifica aquesta dada i els noms dels músics que varen ostentar cada una de les places, gràcies a la documentació capitular s'han pogut identificar els seus noms; els primers ministrils varen ser: Antoni Garcia, Miquel Serra, Joan López y Sebastià López. Posteriorment en la documentació de la mensa capitular s'hi poden trobar especificats tots els pagament que es feien a la música, incloses les dues places de ministrils, a raó de 50 £ cada una, que anaven a compte de les despeses catedralícies:

“A dit [22 del mes de Decembre 1616] pagam a dit procurador cent noranta sinch lliures set sous y nou diners que son la mitat de 390£. 15 sous 6 [diners] que se han gastat per la musica en tot lo any, aço es en las musicas del chor 215. 15. 6 que ha gastat mestre. Christofol Girard prevere y cent lliures entre dos Ministrils a raho de 50£. a quiscun, y 75£ a mestre Miquel Ferregut prevere per lo salari de Mestre de Capella com les altres 195.7 sous que toca a pagar a mon Señor per la sua part i así solement traem fora la part del capitol”.

Arxiu Capitular de Mallorca, Mensa Capitular, sig. 2897, any 1616, f. 81v

¹²¹ Els pagaments quedaren registrats en els llibres de clavaria fins l'any 1599 i en dels aniversaris a partir de 1600.

En l'acta de fundació de la capella ja s'establia que les despeses generades per la mateixa serien sufragades a parts iguals entre la mesa capitular i la mesa episcopal, amb una contribució de 90 lliures cada un i amb una aportació de 120 lliures dels aniversaris de la catedral. Aquests diners servien per cobrir les despeses de la música executada dins la catedral. La participació de la mensa episcopal en les despeses feia que el paper del bisbe tengués una autoritat major dins la catedral que en altres diòcesis on no es solia aplicar aquesta fórmula de pagar aquesta a mitges les despeses musicals. Normalment aquest compromís al pagament anual es va mantenir sense massa dificultats, excepció feta pel bisbe Manjares de Heredia qui no va considerar, l'any 1666, que tengués la obligació de pagar aquesta partida, provocant un enfrontament destacable amb el capítol de canonges a instàncies dels músics de la capella.

Pel que fa als músics indicats en la llista de la capella, hi ha alguns noms que ja apareixen en la documentació capitular abans d'aquesta data, Joan Pi, Dionís Oliver (que era primatxer) o, evidentment, Pau Villalonga, mestre de la música. Els altres músics eren tots nous. La manca de documentació sobre aquest músics dificulta la seva traçabilitat anterior a aquesta data. Tal com s'indica en la llista, alguns d'ells eren preveres, mentre que d'altres eren persones civils. Destaca la presència d'un baix de cognom Morlà, qui, segons consta en el llistat era llibreter (bibliopolam). En els llibres de fàbrica s'han pogut identificar alguns pagaments a un llibreter de nom Antoni Morlà, qui amb molta probabilitat es pot considerar la mateixa persona:

“A 29 de maig he pagat a m^o Antoni Morla llibreter querante y sis sous per enquadernar quatre ordinariis”

Arxiu Capitular de Mallorca, *Llibres de fàbrica*, sig. 1850, any 1601, f. 30r

Fins l'any 1607 en els llibres de fàbrica, apareixen pagaments anuals a Antoni Morlà per la compra, la reparació o la enquadernació de llibres.

La capella de música de la catedral durant el segle XVII fou l'únic grup de músics estable –fins ara documentats– actius a Mallorca; degut a la seva activitat quasi “en exclusiva”, va copsar gairebé totes les celebracions musicals de caire sacre o civil que es duïen a terme a la ciutat. Aquest fet representava una posició de força davant qualsevol intent d'agrupar o organitzar nous grups de música. Les places de música de la catedral eren molt sol·licitades: representaven una feina estable, regularment

retribuïda i que, a més, atorgava tota una sèrie d'avantatges socials (com per exemple la exempció de l'allistament a les milícies). D'aquesta forma, a més dels músics en plantilla i dels músics amb parts de substitució, en cas d'absència d'algun músic, hi havia tota una sèrie de cantors i instrumentistes supernumeraris que actuaven sense cap retribució, per tal de donar-se a conèixer i poder al·legar un servei ofert de cara a futures incorporacions a la capella. No obstant aquesta posició privilegiada de la capella, la seva hegemonia es va veure amenaçada per la fundació l'any 1666 de la capella de Santa Eulàlia, formada principalment per músics de la catedral. Posteriorment, l'any 1687, també es va fundar la Capella de Música de l'Hospital General i de la universitat de Mallorca amb seu a l'església de l'Anunciació¹²². Ambdues noves capelles varen tenir unes activitats de curta durada i la capella de música catedralícia tornà a la seva posició natural dins el panorama musical de Mallorca¹²³.

El funcionament de la capella de música era atípic respecte de les altres formacions musicals de la resta de la Corona d'Aragó i Castella. Les places de músics no es proveïen, almenys en un principi, mitjançant oposicions ni exàmens. Si bé no hi havia una reglamentació al respecte, sembla que eren els músics mateixos qui proposaven al capítol de canonges els músics que havien de ser incorporats a la capella, i el capítol en donava simplement el vist-i-plau. Aquest sistema no reglamentat de provisió de places va ser efectiu durant pràcticament tot el segle XVII, si bé l'any 1678 el capítol de canonges assenyala la necessitat que les places de músics es designin per oposició:

“Part de música per oposicio y de aqui al devant se donen per concurs.
Que la part de música de Contralt qui vaca per obit del Rd. Antoni Pieres pre. se don per oposicio, y de cetero todas las parts de música qui vacaran se donen axi matex per concurs.”
Arxiu Capitular de Mallorca, Actes Capitulars sig. 1640, any 1678, f. 107v.

A partir d'aquesta data, doncs, les places començaren a ser proveïdes per concurs, tal com queda clar en la següent acta:

“[Al marge :] Provehir parts de musica.
Havent citat per effecte de Provehir dos parts de musica qui vacan, la una per dexacio del

¹²² Sobre les poques dades que es coneixen sobre la fundació de la capella de música de l'Hospital General i de la universitat del Regne de Mallorca, vegeu: GILI FERRER, Antoni: “La música a l'església de la Anunciació (La Sang)”, a *VII Trobada de Documentalistes Musicals*, 7 (2000), pp. 189-199.

¹²³ La capella de Santa Eulàlia es va desfer l'any 1672, quan bona part dels músics (que provenien inicialment de la capella de la catedral) demanaren la reincorporació a la capella catedralícia. Les activitats de la capella de l'Hospital General tampoc no s'allargaren gaire en el temps, ja que les notícies sobre les seves activitats desapareixen a partir de l'any 1690.

Rd. Michel Marti pre. organista; y la altre per la professio de Pau Lledo pre. Religios Cartuxo.

Feren relacio los señors canonges, Mir, Togores menor y Ballester menor Protector de la musica, que air a la tarda feren concurs de los Pretensors de las dos parts de musica qui vacan; la una de Tenor, y la altre Contralt: y que segons lo examen que feren havent cantat al orga major, y despres dins la aula Capitular davant dits examinadors, y lo Mestre de Capella y los musicchs mes peritos, y antichs de la musica se feu judici de provehir a los infrascrits, com a mes dignes.

Habito tractatu, et discussis votis. Fonch feta gracia de mitje part de veu de Tenor, a Jaume Cardona y altre mitje part de Tenor, a Pere Llinas de la part vacant per dexacio del Rd. Michel Marti pre. organista qui obtenia aquella per mort del Rd. Juan Castillo pre”

Arxiu Capitular de Mallorca, Actes Capitulars sig. 1640, any 1682, f. 253v

Per la lectura de l'acta resulta que els examinadors eren dos canonges (els canonges Mir i Togores menor), el canonge protector de la música (Ballester menor), el mestre de capella i alguns dels músics més antics i més experts. L'examen consistia en una senzilla prova de cant a l'orgue. El resultat de la prova es votava entre els examinadors i posteriorment s'assignaven les places als candidats més idonis.

Aquest sistema d'elecció de membres de la capella no va ser formalment establert pel capítol. Com s'ha vist les places s'assignaven en un primer moment a proposta dels membres de la capella, sense oposició, amb el vist-i-plau del capítol, per passar alguns anys més tard, a certificar l'ingrés dels nous músics a través d'un examen. Aquesta nova disposició no va canviar el fet que fossin els mateixos músics a proposar els candidats que havien de ser examinats. De la mateixa forma, eren els músics a assignar, per votació, qui havia de establir el músics que havia d'ocupar les places de la música “de fora”, que eren les actuacions que la capella de música feia en altres esglésies, parròquies i convents, i que gestionaven directament. Aquesta situació va arribar a un punt de conflicte entre la capella i el capítol a principis de segle XVIII, quan, concretament l'any 1728, el capítol de iniciativa pròpia, i sense demanar consens, accepta en una mitja plaça de les músiques “de fora”, un músic napolità, Antonio Romero, amb la conseqüent enèrgica queixa per part de la capella. Aquesta disputa sobre la potestat de nomenar músics, tant per places pròpies de la capella, com per les places “de fora” va arribar a la cúria romana. L'any 1730 finament la Rota Romana va donar la raó al capítol i com a resultat es varen expulsar els músics que es negaren a admetre a Antonio Romero, els quals, posteriorment l'any 1734, a instàncies del regent, fundaren la capella de música de santa Aina del castell de l'Almudaina, aconseguint l'any 1765 el títol de Capella Reial.

Els músics, essent la capella de la catedral l'únic grup de música estable a Mallorca, també participaven en celebracions fora de la catedral i constituïen una font de ingressos suplementària per als mateixos músics. Per tal de donar servei, a vegades coincident en el temps, a totes les celebracions la capella de música va veure com ràpidament el nombre de músics que ocupaven les quinze places constituïdes augmentaren en nombre a causa de la divisió de les places en mitges places o, ja a finals de segle, en quartons.

Mestre de capella	Magí Fiol
Organista	Josep Jaume
Cantors	Sebastià Beltràn (Minyó) Mateu Terrassa (Minyó) Jaume Cardona (Minyó) Nadal Bennàsser (A) Joan Riera (A) Jaume Alzamora (A) Antoni Pieres (A) Gabriel Mora (A) Pau Lladó (A) Josep Coll (T) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Gabriel Seguí (T) Joan Mascaró (T) Miquel Martí (T) Mateu Garí (B) Joan Massanet (B) Joan Castillo † Esteve Sansó Joan Capó
Ministrils	Mateu Cifre (corneta) Josep Selma (corneta) Joan Gelabert (corneta) Rafel Moncada (xirimia) † Salvador Moncada (baixó) Pere Carbonell (baixó)

Taula 13. Repartiment de la capella de música, any 1672.

Òbviament amb la divisió de les places el nombre de cantors i instrumentistes era major, encara que d'aquesta forma el treball resultava més precari ja que els sous s'havien de dividir entre dos o tres músics. A més, moltes d'aquestes places es concedia només una meitat de plaça o un quart; d'aquesta forma un músic havia de cobrir aquella plaça amb totes les seves obligacions, cobrat però només la meitat o la quarta part. Aquesta fou

una mesura adoptada en moltes altres capelles de la resta dels territoris hispànics, que, però, no comporta una major consideració cap a la música, sinó més bé tot el contrari. Una lectura poc crítica en aquest aspecte de l'augment de músics de les capelles de música, que es verifica durant tot el segle XVII, podria portar a pensar erròniament a l'augment de la importància de la música en les celebracions de les catedrals i altres centres eclesiàstics de major importància. En realitat, però, la situació, tal com s'ha explicat, era ben distinta, ja que pel mateix i únic salari treballaven fins a quatre músics. Certament aquesta era una forma efectiva i sobretot econòmica (una mesura d'estalvi sense desatendre les necessitats del culte) de tenir un nombre suficient de cantors i instrumentistes per que donassin servei a la música de la catedral i a les altres esglésies i convents, sobretot en celebracions importants com Nadal, les festivitats locals i Setmana Santa.

Les activitats de la capella fora de la catedral eren importants pel manteniment econòmic dels músics, sobretot durant la segona meitat de segle XVII quan el bisbe Pedro Manjares de Heredia, quan ja duia vuit anys en el càrrec, deixà de pagar la seva part corresponent:

“Fuit conclusum que se man citar Capitol per la mensa per dilluns primer vinent que sera a 30 dels corrents, y se tractara de la fabrica de esta Iglesia, y de la Música sobre el no pagar su Ilustrisima y Reverendisima del Sr. Bisbe la portio tocant a la mensa Episcopal a los musichs”.

Arxiu Capitular de Mallorca *Actes Capitulars* sig. 1639, f. 249r, any 1668.

La negativa del bisbe a pagar la seva part corresponent a la capella de música de la catedral, va coincidir amb la fundació de la capella de música de Santa Eulàlia l'any 1666. Aquesta capella va ser instituïda per un grup de nobles per donar servei a les seves festivitats i a les celebracions d'alguns gremis de Mallorca. El fet és que una bona part de les actuacions de la capella de música de la catedral en parròquies i convents de Palma es varen veure minvades per la irrupció d'aquesta nova capella de música. S'hi afegeix, a més, el fet que una part dels músics que formaven la capella nova provenien de la capella de la catedral, que va veure com les seves places de música quedaven reduïdes i amb elles la seva capacitat de donar servei fora de la catedral. La capella de Santa Eulàlia va tenir una vida curta i l'any 1672 Miquel Martí, (anteriorment organista de la catedral i que passà a la capella nova com a mestre) i alguns dels músics, demanaren la seva reincorporació a la capella de música de la catedral.

Musicalment, els darrers anys del segle XVII i la primera meitat de segle XVIII representen els moments més àlgids de les activitats musicals de la capella. Testimonis d'aquest augment en les activitats musicals són també les fonts musicals que s'han conservat d'aquella època. Si bé manca, sobretot en el segle XVII, la música composta per músics mallorquins, és més que notable la presència de música, sobretot en forma de *villancicos*, *tonos* o misses de compositors actius en altres centres musicals importants com Madrid, Barcelona, València, Tarragona, etc. Precisament la col·lecció de *tonos*, objecte de estudi d'aquest treball, foren copiats durant la segona meitat de segle XVII i demostren un interès (encara que, probablement mai va formar part del repertori habitual de la capella) per aquest tipus de música.

El nombre de cantors i ministrils va augmentar considerablement per fer front als nombrosos compromisos de la capella i van aparèixer altres instrumentistes. En l'any 1728, moment en què es va recompondre la capella de música a causa de l'enfrontament entre el capítol i els músics per la potestat d'admetre i expulsar el músics, veiem que es comptabilitzen de forma oficial deu instrumentistes nous, a part dels vuit ministrils amb els quals comptava la capella, entre els que destaquen cinc violinistes, dos oboès, dues arpes i un arxillaüt. Aquesta nova configuració de la capella on els instruments comencen a tenir un paper destacat, denota un canvi important dins de la història de la música a tota Europa, marcat sobretot per la influència de les orquestres franceses (amb les activitats i obres de Lully i Couperin) i amb la penetració de la música italiana i amb la aparició massiva del violí i de l'oboè en tots els conjunts instrumentals.

A Mallorca, la penetració de la música italiana es fa molt evident gràcies a la presència de músics italians, sobretot a partir del segle XVIII i a l'arribada de música instrumental italiana. Actualment a l'arxiu del Santuari de Lluc, seu de la escolania que va tenir el seu origen en el segle XV, es troben conservades una sèrie de fonts de música instrumental italiana de Corelli, Locatelli, Vivaldi o Albinoni.

Passat el moment d'incertesa econòmica, la capella de música de la catedral de Mallorca va recuperar tot el seu esplendor i va continuar normalment amb les seves funcions dins la catedral i en les altres parròquies de la ciutat tal com ho havia fet des de la seva fundació.

Celebracions i actuacions musicals: “La música de dins i de fora”

Els primers anys del segle XVII representen el començament de les activitats oficials de la capella de música de la Catedral de Mallorca. Les obligacions del mestre i les festivitats en les quals havia de cantar la capella es recullen en l’acta de constitució de la capella davant notari firmada l’any 1596 pel degà Jeroni Zaforteza, els canonges Guillem Dezcallar i Jeroni Garau i el prevere Jeroni Tafoya, per una part, i per Antoni Vicens, mestre de la capella (substitut de Pau Villalonga), per una altra¹²⁴. En aquesta acta es recullen totes les condicions pactades per fer funcionar la capella, els salaris del mestre, dels músics, de l’organista i del manxador. Així mateix es disposen totes les festivitats en les quals havia d’intervenir la capella de música:

“Et sic pro omnibus ego dictus Vicens magister dicte capellae sponte promitto pro infra scriptis salariis canere et psallere in choro et organo simul pro ut iam cerimus et psallere Incipimus a die siue festo Purificationis Beate marie virginis anni currentis et continuamus huiusque in festiuitatibus infrascriptis incipiendo a primis vespers et in missa maiore et in secundis vespers In festo Epiphanie dni. In die purificationis Sme. virginis maris, In festo pasche resurrectionis domini ad magnificat tm. In die Pentecostes in festo Smi. Corporis Xpi. In die Assumptionis deipare Virginis marie. In festo omnium sanctorum. In festo Inmaculate conceptionis gloriose Maria virginis pro supradicto Ilmo. dno. Epo. dictum festum solemniter celebrante. In festo nativitatis dni. At vero in choro tantum et non in organo In festis et diebus sequentibus. In die circuncisionis dni.. In festo Annuntiationis beate marie, In secundo festo Pasche resurrectionis dominice In festo ascensionis dni. In festo Sme. trinitatis In die Nativitatis Virginis marie. In die siue festo Sti. Stephani In die sive festo Sti Joannis Evangeliste. Nec non Promitto ego dictus Vicens dicto nomine et cum dicta musicorum capella canere pro turba die dominica palmarum in Pasione dni. Et die mercurii Sto. In lamentationibus et die jousi Sto. in Lamentationibus et in mandato. Et die veneris Sto. in adoratione Sme. Vere crucis, et in festo Purificationis beate marie qn. fit benedictio cere ad nunc dimittis”.

Arxiu del Regne de Mallorca, Prot. P-172, any 1596, f. 241 v.

Les festivitats a las que la capella havia de donar servei musical eren¹²⁵:

1 de gener	Circumcisió del Senyor
6 gener	Epifania del Senyor
2 febrer	Purificació de la Verge Maria
25 març	Anunciació de Maria
	Diumenge del Ram
	Dimecres sant

¹²⁴ Aquesta acta es pot consultar en tota la seva extensió en l’apèndix núm.2

¹²⁵ Per a una descripció detallada de les principals celebracions litúrgiques a la Catedral de Mallorca, vegeu: LLABRES MARTORELL, Pere Joan: “La celebració litúrgica”, a *La Catedral de Mallorca*. Palma, José J. de Olañeta, 1995, pp. 216-237.

	Dijous sant
	Divendres sant
	Pasqua de Resurrecció
	Segona festa de la Pasqua de Resurrecció
	Ascensió del Senyor
	Pentecosta
	Festa Santíssima Trinitat
	Corpus Christi
15 agost	Assumpció de la Verge Maria
8 setembre	Nativitat de la Mare de Déu
1 novembre	Tots sants
8 desembre	Inmaculada Concepció
24-25 desembre	Nadal
26 desembre	Dia de sant Esteve
27 desembre	Dia de sant Joan Evangelista

Taula 14. Festivitats amb participació de la capella de música

La major part d'aquestes celebracions litúrgiques corresponen a moments importants dins del calendari catòlic. La capella de música hi intervenia cantant en polifonia composicions llatines o bé *villancicos* o *tonos*. Destaquen, per la devoció que hi havia a Mallorca, les festivitats dedicades a la Verge Maria, en particular per la Assumpció de Maria, dia que es celebra la patrona de la catedral. Del cicle de Nadal destacaven també l'ofici i la missa de sant Esteve i sant Joan Evangelista. En la festivitat de sant Esteve es cantava l'epístola farcida entre dos primatxers, un cantant el text llatí i l'altra alternant versicles en català, tal com era costum ja des de l'Edat Mitjana¹²⁶. Per la festivitat de sant Joan Evangelista es feia una representació per part d'un diaca i d'un prevere, i els acompanyava un altre prevere qui representava sant Joan Baptista, vestit amb una *veste pilosa*, que donarà origen al personatge folklòric de sant Joan Pelós¹²⁷. Si bé en un principi aquest personatge apareixia en la representació que es feia en aquesta festivitat ja en el segle XV va començar a formar part de la processó del Corpus Christi, tal i com es manté encara en algunes poblacions de Mallorca com Pollença.

¹²⁶ A propòsit de l'epístola farcida de sant Esteve, vegeu: ANGLÈS, Higiní: "Epístola farcida del martiri de sant Esteve" a *Vida Cristiana*, 10 (1922), pp. 69-75; ID: *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1935, pp. 302-311; ROMEU FIGUERAS, Josep: *Teatre hagiogràfic*. Barcelona, Barcino, 1957, vol I, pp. 13-23 i vol II, pp. 5-10 i 239-243; BONASTRE I BERTRÁN, Francesc: *Estudis sobre la verbeta (La verbeta a Catalunya durant els segles XI-XVI)*. Tarragona, Publicacions de la Diputació de Tarragona, 1982; LE VOT, Gérard. "La tradition musicale des épîtres farcies de la Saint-Étienne en langues romanes", a *Revue de Musicologie*, 73/1 (1987), pp. 61-82.

¹²⁷ Sobre la tradició de sant Joan Pelós, el seu origen i el seu paper dins de la processó del Corpus, vegeu: LLOMPART MORAGUES, Gabriel: "La danza religiosa de Sant Joan Pelós en las Islas Baleares" a *Revista de Dialectologia y Tradiciones Populares* 23 (1967), pp. 273-287 i CARVAJAL MESQUIDA, Albert: "Joan Pelós (o Pelut), danza de sant" a *Diccionari del Teatre a les Illes Balears*. MAS VIVES, Joan (ed.): Palma, Lleonard Muntaner editor, 2003, p. 369-370.



Sant Joan Pelós acompanyat de les àguiles. Processó del Corpus Christi a Pollença¹²⁸.

Durant bona part de segle, fins on es sap, la capella de música va ser l'únic grup musical formalment instituït a Mallorca i va intervenir tant en les celebracions amb música de la pròpia catedral com en les celebracions en les altres parròquies i convents de Palma. Així mateix, varen col·laborar en actes de caire civil promoguts per les institucions públiques de Mallorca i en celebracions de caire privat en les cases més adinerades de Mallorca. En varies ocasions coincidien actes en llocs distints al mateix temps i per tant la capella havia de dividir-se per poder donar servei adequat a totes les celebracions a les quals havia d'assistir.

Tal com succeïa en les altres capelles de música de la resta dels territoris hispànics es començaren a oferir treballs remunerats per al servei musical en altres parròquies i convents, a les quals participava la capella de la catedral. Aquest treballs podien encarregar-se a músics propis de la catedral, però també a músics que no estaven en plantilla a la capella de música; aquesta esdevenia una forma efectiva de poder accedir a una placa reglada en el cas que hi hagués alguna vacant. Aquesta tendència va anar en augment al llarg del segle, presentant sovint problemes degut a la manca de músics

¹²⁸ Fotografia publicada a: *Sa Nostra. Cent anys d'història de les Balears*. Palma, Salvà editor, 1982 (Pàgines centrals)

disponibles per cobrir les músiques pròpies de la catedral, a més dels compromisos en altres esglésies:

[Al marge:] El boser dels Anniversaris don a cada Musich la porcio per Distribucio
“Ha proposat lo sr. canonge Protector dels Anniversaris, que en lo Chor hi ha molt gran falta en la musica per enar los musichs a musiques fora la Iglesia havent hy en esta. Habito tractatu fuit conclusum, que el bosser dels anniversaris done la portio per distribucio a cada musich de aquell acte y el qui noy sera reste la portio de llur distribucio en la bolsa, y axi mateix se fasse en los demes membres de esta Sancta Iglesia”.

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1637, any 1641, f. 176v

Òbviament la primera obligació dels músics de la capella era servir les músiques de la catedral, però tal com es pot llegir en aquesta acta, això no sempre es complia, i de vegades era més interessant econòmicament anar a actuar a una altra església per estar més ben dotades les distribucions que es repartien.

En altres casos es varen verificar disputes entre els mateixos músics per la repartició de les places i de les obligacions, com el cas de Miquel Martí, organista i Tenor. Martí va deixar d'actuar com a Tenor per complir la seva obligació com a organista, però el capítol va decidir mantenir-li els emoluments, com a músic de veu, de les músiques de fora, provocant la queixa per part dels altres músics:

“Feu relacio el Sr. canonge Ballester minor Protector de la Musica de tots los Pretensors de las dos parts de Musica que vacan.

Fuit conclusum. Que el Rd. Michel Marti pre. tinga part de organista axi com los musichs de veu, y que en las musicas de fora la Seu los musichs li fassen part integra, y el tingan per present quant tocara lo orga a la Seu per ser esta primera obligacio; y que desde are estiga vacant la part de musich de tenor que tenia dit Marti per mort del Rd. Juan Castillo pre.

Fonch comes a los señors canonges Armangual, Mir, Togores minor, Ballester minor Protector de la Musica fer el concurs dels musichs pretensors de las dos parts de Musica la una de Tenor per dexacio del Rd. Michel Marti pre. y la altre de Contralt per la professio de Pau Lledo pre. Religios Cartuxo”.

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1640, any 1682, f. 250v

“Fonch presentada peticio per part de tots los musichs de esta Santa Iglesia Cathedral, demanant fos seruit el Molt Ilustre Capitol moderar la determinacio presa als 27 noembre proppassat en fauor del Rt. Michel Marti pre. organista per ser dita Determinacio molt prejudicial a dits musichs.

Fuit conclusum que el Rd. Michel Marti organista quant anira a las musicas de fora la Seu despres de hauer tocat lo orga per obligacio de són benefici si arriba a temps que los musichs li fassen part alias no sia present a dita música inseguint en tot y per tot lo que sempre se ha estilat en los Primetxers musichs, quant van a las musicas fora de la Seu despres de hauer fetas las functions de Primetxer en el Chor y de esta manera se entengue, quant se votá a 27 novembre proppassat.”

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1640, any 1682, f. 253r-v¹²⁹.

¹²⁹ En aquest cas apareix la qüestió de Miquel Martí, qui va abandonar l'any 1666 la capella de música de la catedral per anar a dirigir la capella nova de Santa Eulàlia. L'any 1672 va demanar la seva reincorporació a la capella catedralícia i se li concedí una part de les músiques “de fora”. Degut a la seva

Els problemes de servei de la música en certes celebracions importants eren habituals. No obstant la capella comptàs amb alguns músics que cobrien les actuacions de la formació fora de la catedral, el cert és que la capella de música, en la pràctica, es desdoblava en dues, de manera que els músics amb plaça oficialment assignada també podien anar a actuar fora de la catedral. Aquesta circumstància es verificava sobretot en ocasions de fundacions d'oficis en altres parròquies de ciutat amb una remuneració més elevada.

Les músiques “de fora” eren molt importants per la subsistència dels músics de la catedral, ja que representaven uns ingressos extraordinaris que completaven la retribució escassa de les places oficials. Tal com s’ha esmentat, les places de música durant el segle XVII eren quinze, encara que el nombre de músics era major degut a la partició de les places en mitges o quarts de plaça; d’aquesta forma, el salari normalment destinat a una plaça sencera s’havia de dividir entre dos o, fins i tot, quatre músics. Sembla clar que l’aparició de la capella de Santa Eulàlia va trastocar sensiblement l’equilibri econòmic de la capella, sustentat entre la aportació fixa de la catedral i els ingressos extres de les altres actuacions:

“Entrá el mestre de capella ab compañía del Rd. Leonard Pizá pre. y bossier de Sta. Eulalia representant que se havia fet un mandato de par del Ilustrisim Sr. Bisbe al Rd. Comu de Sta. Eulalia para que de caetero no se convidas música alguna, sino la música que novament se hauia alçada; y que volia que la tal música se digues de Sta. Eulalia; y que estigués constituída en dita Iglesia para todas las musicas lo que ve a fer en grandisim detriment de la Capella de la Seu; puis todas las demes musicas que són en dita Iglesia (particularment las 3^a dominicas) són fundadas per esta capella, que es fixa y permanent, puis la intencio de la Sra. Valentina [Caulelles] que las va fundar, fonch perque las cantás esta Capella: y axi V.S. manará deliberar lo que mes convinga: puis la intencio dels qui fomentan, es voler que la capella totalment estiga destruhida”.

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1639, any 1666, f. 163r-v.

No obstant aquest entrebanc, l’hegemonia musical de la capella de música de la catedral va continuar vigent, tal com es mostra en la documentació relativa a les actuacions de la capella:

“Feu relacio el Sr. Canonge Mir Protector de la Música que ses informat ab lo Mestre de Capella del gasto de la música que se ha cantat Diumenge propassat en la Iglesia de Montision per compta del Molt Ilustre Capítol en la festa de Canonizacio de St. Francisco de Borja, y que valia 41 £. a ço es per Te Deum, lo Disapta 1^a Vespres a 3 cors, Offici a 4 Cors, 2^a Vespres, xirimias dos tons, y dos villancicos a la tarde.”

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1639, any 1672, f. 423r-v.

destacada formació organística, al mateix temps ocupava la plaça d'organista titular del temple, tenint, en certes ocasions, problemes per poder donar servei a ambdós càrrecs.

La catedral de Mallorca continuava, però, essent el temple més important de l'illa (com a seu del bisbe) i, per tant, les principals, i més fastuoses, celebracions es duïen a terme en aquest lloc. La capella de música actuava sempre en aquestes celebracions i les que es consideraven extraordinàries, respecte de la litúrgia preestablerta, eren pagades apart. D'aquesta forma, els membres de la capella, a més de rebre el seu salari habitual i de cobrar per les músiques de fora, també podien cobrar de forma extraordinària, i per tant subjectes a la discreció del que pagava, en ocasió d'algunes festivitats.



Anònim, s. XIX. Quadre que representa la commemoració de la declaració dogmàtica de la Inmaculada l'any 1855. Es pot observar la Capella Reial decorada amb domassos i el corredor dels ciris il·luminat tal com es feia en les celebracions més importants.

Els motius de les celebracions eren diversos. La majoria de les festivitats eren esdeveniments de caire religiós—rogatives, beatificacions, declaracions dogmàtiques— o

bé relacionades amb els esdeveniments reials –batejos, noces, funerals reials– i també n’hi havia de caràcter excepcional –declaracions de pau, victòries en batalles, etc¹³⁰.

Les activitats més importants de la capella de música, no obstant totes aquestes actuacions extraordinàries, eren donar servei musical a les celebracions litúrgiques de la catedral. El calendari litúrgic comptava amb una sèrie de festivitats on la música executada per la capella tenia un paper destacat. Les dades documentals referents a la participació de la capella de música en la litúrgia de la catedral no són molt abundants pel que fa al segle XVII. La documentació conservada en llibres d’actes capitulars, aniversaris i almoines, fan sempre referència a pagaments generals per la música, o bé a pagaments extraordinaris als músics per alguna celebració particular. En alguns casos, però, apareixen referències a les músiques que s’interpretaven en certes festivitats arran, sobretot, de desencontres entre la capella de música i els canonges:

“Fuit conclusum que en la octava del Corpus, no se canten mes de dos tons, y un villancico cada día, dexant a arbitre del Sr. canonge Protector que el diumenge, y derrer dia de dita octava, puga donar permis de cantar fins a tres tons, y no mes; cum hoc que in posterum, nos don refresch algu”.

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1639, any 1665, f. 127r.

Sembla clar que en algunes festivitats els usos i costums (o fins i tot abusos) que s’havien anat adquirint al llarg dels anys havia de ser regulat o limitat per ajustar-se a la reglamentació establerta. De la lectura d’aquesta acta, per exemple, es fa evident que durant l’octava del Corpus Christi les actuacions de la capella de música eren molt presents, i la interpretació de tons i villancicos estava molt estesa; el capítol decideix restringir aquesta tendència permetent únicament que es cantassin dos tons i un villancico i, excepcionalment, permetia tres tons el darrer dia de l’octava. La al·lusió al “refresch” mostra que, segurament, eren unes músiques amb un caràcter festiu on hi participaven tots els músics i que posteriorment se’ls convidava a beure (o potser també a menjar), com també passava en altre celebracions, i que això podia ocasionar renous i disbauxa que podria haver destorbat el devenir normal de la festa litúrgica.

¹³⁰ Una celebració important de caire religiós foren les festes de la Concepció l’any 1629. Aquesta festivitat coincideix amb la declaració de la Inmaculada Concepció com a patrona de Mallorca. A la catedral, aquesta celebració va constar d’una processó per ciutat amb els jurats, acompanyants de tambors, trompetes i ministrils al cap davant, seguit d’una representació de totes les parròquies i convents de ciutat. Seguidament, en la catedral, va tenir lloc un ofici en el qual la música va tenir un paper destacat. La descripció completa d’aquesta celebració es troba a: PARETS SERRA, Joan i ROSSELLÓ VAQUER, Ramon: *Notes per a la historia de la música a Mallorca II*. [Búger] Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca, 2004, p. 43.

En certes ocasions, les opinions divergents es produïen entre el bisbe i el capítol de canonges, com per exemple durant la controvèrsia generada arran de la interpretació de la Sibil·la en la vigília de Nadal i en les vigílies d'altres celebracions del santoral. L'any 1666, el bisbe Pedro Manjares de Heredia ja va prohibir la interpretació de totes les sibil·les, inclosa la de Nadal, pels abusos que es feien¹³¹. Sembla ser que el cant de la sibil·la en les esglésies provocava tota mena d'enrenous i sorolls que confonien el seu missatge votiu. Aquesta ordre del bisbe no va ser acollida pel capítol de canonges ja que en els llibres d'aniversaris es continua registrant el pagament al minyó que canta la sibil·la de Nadal. Alguns anys més tard, el 1682, el bisbe Bernat Cotoner va tornar a prohibir, sense èxit, el cant de la sibil·la:

“Fonch comes que tracten ab lo Sr. Bisbe lo de las matinas de infra octavam de la Conceptio sobre dirse de matinada, y no de dia, conforme se ha proposat de orde de dit Sr. Bisbe: y axi matex de llevarse los villancicos de las matinas de Nadal, y en són lloch cantarse los responsoris ab música y llevarse la Sybilla, y que digan a dita Su Ilustrissima que el Capitol ha molt resolt ques canten villancicos, y la Sybilla, ut moris est”.

“Que a las matines de Nadal se canten tres Responsoris a tres Chors, y tres Villancicos.”
Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1639, any 1682, f. 251r i 254r.

Aquesta acta mostra clarament les desavinences entre el bisbe, més subjecte a les ordenances del Vaticà, i el capítol de canonges, més receptius a la devoció popular que generaven aquestes dues celebracions. Els bisbes més reformistes volien aplicar, de la forma més estricta, les disposicions manades des de Roma, però en alguns casos concrets, xocaven frontalment, amb un costum fortament arrelat (que encara es produeix avui en dia), com era anar a sentir la Sibil·la a la missa del Gall o assistir a la que devia ser, segurament, la representació dramàtico-musical més espectacular que es feia a Mallorca, com era el Davallament del Divendres Sant.

Aquesta tendència reformista es nota especialment en l'intent de substituir els villancicos que es cantaven per responsoris; aquest canvi s'anirà fent efectiu a totes les catedrals i esglésies espanyoles durant el segle XVIII, sobretot arran de la encíclica *Annus qui* del Papa Benet XIV, promulgada l'any 1749. No obstant sembla que alguns bisbes, com el de Mallorca, intentaren, abans d'aquesta data, reformar aquest costum, tal com havien disposat successius papes durant el segle XVII, ordenant que no es

¹³¹ Arxiu Diocesà de Mallorca, *Llibre Comú de la Cúria Eclesiàstica*, anys 1663-1669. 4 desembre de 1666.

substituïssin parts de la litúrgia per cànctics en vulgar.

Alguns anys més tard el bisbe Pedro de Alagón en les disposicions sinodals de l'any 1692, davant la evidència que es seguien cantant les sibil·les en català i sobretot la sibil·la de Nadal, mostrant una actitud conciliadora, autoritza de forma oficial la interpretació d'aquesta darrera, prohibint ,però, totes les altres i amenaçant amb càstigs als cantors que les interpretassin:

“Les esglésies són cases d'oració, de les quals s'ha de fer enfora tota mena d'enrenous i, atés que hem sabut que es mantenen en elles alguns abusos, especialment que es canten les sibil·les en les vigílies d'alguns sants, que provoquen més rialles, el soroll, la xerrameca i la confusió que la devoció, manam, amb l'aprovació del Sínode, que d'ara endavant, les sibil·les es cantin en cap de les nostres esglésies, excepció feta de la vigília de nadal del Nostre Senyor Jesucrist. Aquest és un dia gran, en raó de l'alegria d'un tan gran Salvador, el qual ha de ser celebrat amb les llagimes del cor per obtenir-ne el major benefici i no s'ha de suposar que en aquesta nits els ànims dels fidels s'hagin de distreure precisament quan s'escolta la memòria del judici; per això permetem que es canti la Sibil·la; pel que fa als altres dies, de tal manera ho prohibim que els cantors siguin castigats tot d'una amb la pena que segons dret correspongui”¹³².

A Mallorca, per tant, a més de la Sibil·la de Nadal es cantaven altres cànctics similars en determinades festivitats de sants. Sobre aquests altres cànctics no ha quedat pràcticament constància ni documental ni musical¹³³. Tot i així sembla que la interpretació d'aquests cànctics provocava tot tipus de desviació respecte de la devoció i del sentiment de reculliment que aquestes havien, al menys en teoria, despertar. La sibil·la de Nadal, caracteritzada per una fort arrelament popular, va mantenir-se, si bé el bisbe va donar indicacions de l'ànim que la gent havia de mostrar durant la seva interpretació per tal de no distreure la seva atenció amb fets banals.

Una altra font documental interessant pel que fa a la participació de la capella de música en les celebracions de la catedral són els “llibres de cerimònies”. Dels cerimonials conservats a la catedral, cap d'ells correspon al segle XVII. Es conserva un antic cerimonial, anomenat “consueta de sagristia” de l'any 1511. En ell apareixen moltes celebracions, que posteriorment varen ser eliminades després del Concili de Trento.

¹³² *Lleis Sinodals del Bisbat de Mallorca vigents i promulgades en el Sínode Diocesà que va celebrar en la seva Església Catedral l'Il·lm i Rvdm. Sr. Pere d'Alagón, Arquebisbe Bisbe de Mallorca. Any 1692.* Mallorca, casa de Miquel Capó tipògraf, 1692.

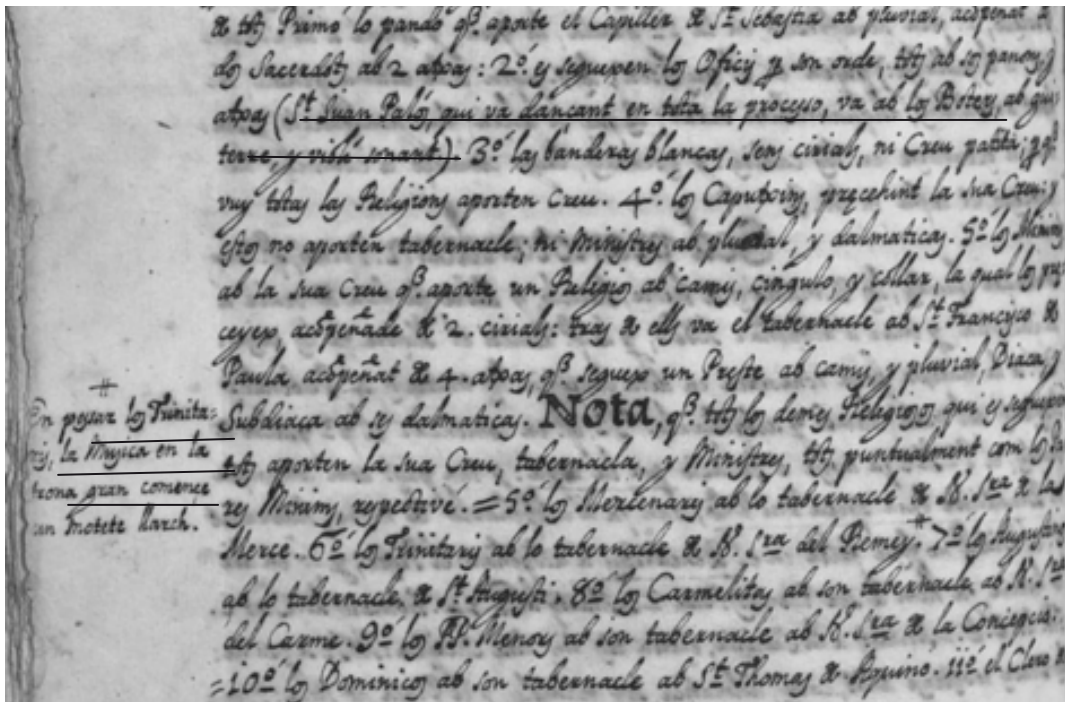
¹³³ Les poques referències que es tenen sobre les altres sibil·les poden ser consultades a: LLABRES, Gabriel: “Repertorio de consuetas representadas en las iglesias de Mallorca (XV y XVI)” a *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 5 (1921), pp. 920-927.

Recentment s'ha recuperat el cerimonial manuscrit que el mestre de cerimònies va redactar entre l'any 1724 i 1725¹³⁴. Si bé la data és posterior respecte a l'època en estudi, la informació continguda en aquest llibre reflexa un ordenament litúrgic en vigor, amb tota probabilitat, durant tot el segle XVII. S'expliquen detalladament les celebracions durant tot l'any litúrgic des de setembre de l'any 1724 fins al 1726 i en les pàgines finals i en els folis solts intercalats apareixen anotacions posteriors. Aquest manuscrit ofereix molta informació respecte al paper de la música en les celebracions de la catedral. Així mateix en certes festivitats també es descriuen les celebracions que es feren en anys anteriors i fins i tot algunes fan referència als anys 1672. L'estat de conservació general és correcte, encara que, per acció de la tinta amb alt contingut ferrós, alguns dels seus folis presenten mancances de porcions de paper, el que dificulta la seva correcta lectura¹³⁵.

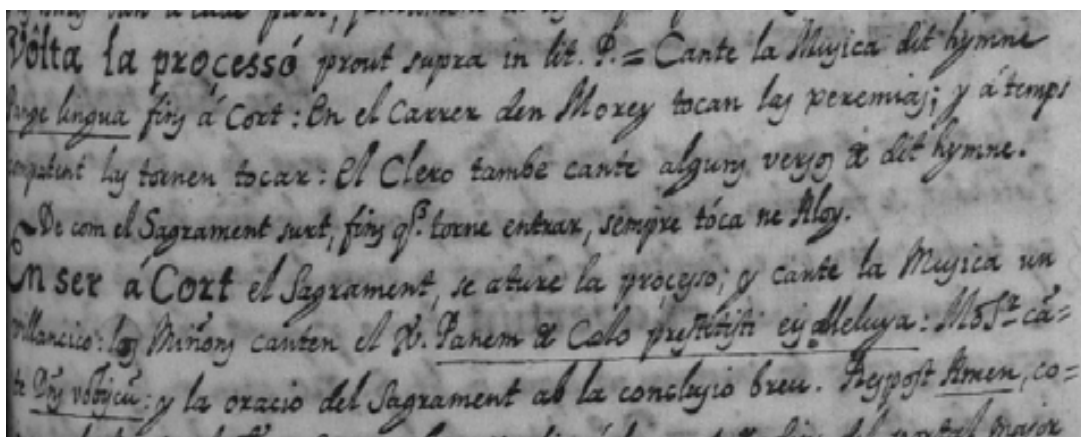
El cerimonial, tal com és obvi, conté les instruccions per les celebracions que es duïen a terme a la catedral durant tot l'any litúrgic. És molt precís en les seves anotacions i indicacions, detallant tant el nombre de preveres que hi havia de prendre part, les seves vestimentes, la seva posició en el cor, els tocs de campana, la música que s'hi havia d'interpretar, les oracions i com s'havien de disposar els ornaments litúrgics. En les celebracions més importants, com el cicle de Nadal o de Pasqua, el Corpus Christi i en les celebracions de especial significació local, en canvi, la presència de la capella de música era habitual i el cerimonial en dóna una descripció molt acurada de les seves intervencions:

¹³⁴ Arxiu Capitular de Mallorca, *Vària* sig. 15580.

¹³⁵ Aquest manuscrit es presenta desordenat en les dates i molt probablement va ser enquadrinat amb posterioritat a la seva redacció. El llibre comença amb una descripció, feta per una primera ma, dia per dia de les celebracions que es duïen a terme, i al fol. 1r s'indica la data "setembre 1724". Aquesta primera part acaba al fol. 27v amb el dia 16 d'octubre i no té continuïtat dins del manuscrit. La segona ma és, en canvi, la que redacta la descripció de les cerimònies per tot l'any litúrgic. L'ordre de l'any litúrgic és erròni dins del manuscrit: al foli 28r hi trobam la descripció parcial del dia 2 de gener de 1725, quan en realitat el manuscrit, en el seu ordre correcte, hauria de començar en setembre de 1724. La descripció del mes de setembre de 1724 es troba col·locat al foli 269r. L'ordre cronològic continua fins arribar a la darrera pàgina del manuscrit (f. 339v), que correspon al dia 30 de gener de 1725. Aquesta successió de folis (269r-339v) hauria de col·locar-se abans del foli 38r, que descriu parcialment les celebracions del dia 30 de gener, les del 31 de gener i 1 de febrer de 1725.



Detall de la descripció de la processó del Corpus, amb la indicació de la presència de sant Joan Pelós¹³⁶ acompanyat de música de violí i guitarra i la interpretació d'un motet per part de la capella. Arxiu Capitular de Mallorca, *Vària*, sig. 15580, f. 197v

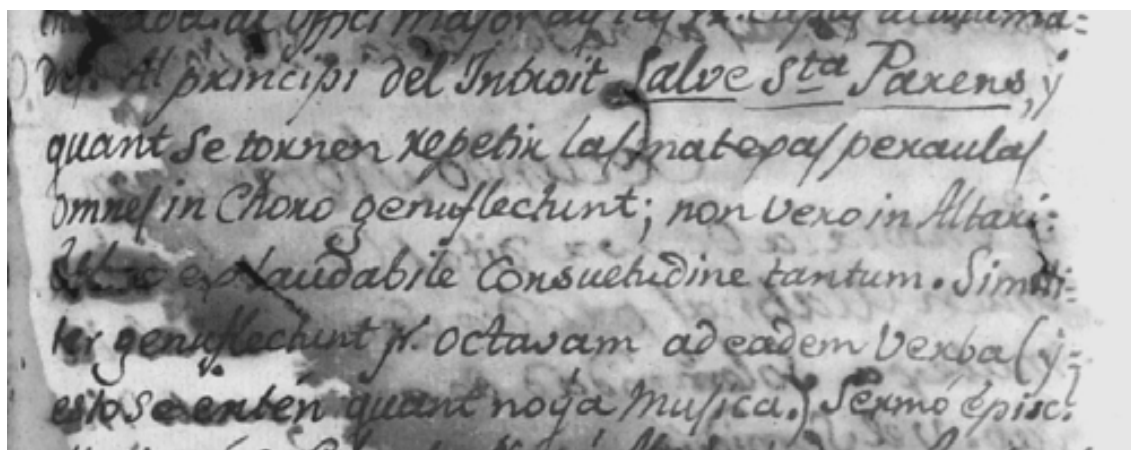


“[...] Volta la processó pro ut supra in lit. P. Cante la Música dit hymne *Pange lingua* fins á Cort: En el Carrer den Morey tocan las xeremias; y a temps compatent lay tornen a tocar: el Clero tambe cante alguns versos de dit hymne. De com el Sagrament surt, fins q^e. torne entrar, sempre toca ne Aloy.

En ser á Cort el Sagrament, se ature la processó; y cante la Música un villancico: los Minyons canten el *Vl Panem de Caelo prestitisti eij Aleluya: Monsenyor cante Domini vobiscum*: y la oracio del Sagrament ab la conclusio breu. Respost *Amen*”

Arxiu Capitular de Mallorca *Vària* 15580, f. 199r. *Processó del Corpus Christi*.

¹³⁶ Sant Joan Pelós era una figura que representava a sant Joan Baptista i que era ja present en moltes celebracions litúrgiques de la catedral de l'època medieval, com la del 27 de desembre, festa de sant Joan Evangelista, patró dels preveres. Aquest personatge encara es conserva avui en dia en algunes celebracions locals, com és el cas de la processó del Corpus a Pollença o la festa de sant Joan (24 de juny) a Felanitx. Per a més informació vegeu LLOMPART MORAGUES, Gabriel: “La danza religiosa de Sant Joan Pelós en las Islas Baleares” a *Revista de Dialectologia y Tradiciones Populares* 23 (1967), pp. 273-287 i CARVAJAL MESQUIDA, Albert: “Joan Pelós (o Pelut), danza de sant” a *Diccionari del Teatre a les Illes Balears*. MAS VIVES, Joan (ed.): Palma, Lleonard Muntaner editor, 2003, p. 369-370. Es pot veure una fotografia de sant Joan Pelós en les pàgines anteriors.



“[...] Al principi del Introit *Salve S^a P^arens*, y quant se tornen repetir las matexas peraulas omnes in Choro genuflectunt; non vero in Altari: [...] ex laudabile consuetudine tantum. Similiter genuflectunt ꝑ octavam ad eadem verba (y esto se entén quant noya musica). Sermo episc^o”

Arxiu Capítular de Mallorca *Vària* 15580, f. 12r. *In Nativitatis B. Mariae Virginis* (8 de desembre).

En les anotacions es pot veure com la capella de música (citada habitualment com “la Musica”) tenia un paper important dins del cicle litúrgic. Normalment participava en alternança amb el cor, que interpretava el cant pla. Intervenía en himnes, magnificats i motets amb música a un, dos o tres cors. Quan s’interpretava música a més cors, aquests es disposaven en varis llocs entre el cor catedralici, el presbiteri i l’orgue major. Tal com podem llegir en el cerimonial, la capella estava considerada com un element més dins de la litúrgia i la seva funció no era només la d’omplir sonorament alguns espais de menor relleu litúrgic, sinó la de solemnitzar la litúrgia. Un exemple d’aquesta compenetració la trobam en les vespres de la festa de l’Assumpció de Maria el 15 d’agost, patrona de la catedral: les vespres comptaven amb música a dos cors i xirimies. Es cantaven salms, himnes, magnificat i música a dos cors: un, disposat a l’orgue major i l’altre en el cor, prop de l’orgue menor.



Detall del cor i de l'orgue menor abans de la intervenció d'Antoni Gaudí, l'any 1902¹³⁷.

El cabiscol començava entonant els salms, i les xeremies responien després del segon salm. Els versets senars els cantava el cor, els parells els cantava el setmaner acompanyat de xeremies i orgue. El tercer salm estava cantat en *alternatim*, versets senars els primatxers, versets parells el cor de la música de l'orgue menor, sense orgue, però sí amb altres instruments. El tercer vers era cantat per tot el clero sense orgue ni instruments. Pels versets dels salms que canta la capella de música a soles, el clero restant havia de llegir *submissa voce* (es a dir, en veu baixa) fins al verset *Gloria Patri*. En acabar tocaven les xirimies i després la capella cantava el versicle *Felix caeli porta* (que pertany a l'himne *Ave Maris Stella*). En acabar el Magnificat, tocaven les xeremies. Durant la benedicció, la capella intervenia en alternança amb el bisbe cantant: *Ex hoc nunc et uisusque in seculum* i *Qui fecit Caelum et terram*.

¹³⁷ En aquesta fotografia presa abans de la intervenció de l'arquitecte Antoni Gaudí es pot apreciar la disposició del cor dins la catedral, abans que aquest fos eliminat de la nau central. El cadiram i les trones es col·locaren en el presbiteri. Amb aquesta fotografia és visible l'anomenat cor "menor" que és com habitualment es designava l'orgue del cor, que estava contraposat a l'orgue major (no apreciable en aquesta imatge) que es troba just al davant seu sobre una de les capelles laterals de la dreta (sobre la capella de la Pietat), respecte a aquesta fotografia.

Aquesta descripció, extreta del cerimonial manuscrit del 1724, mostra la manera com la capella de música participava de forma activa en les celebracions litúrgiques. Mostra també una pràctica normal i habitual, que ja probablement es duia a terme durant el segle XVII i que continuà vigent per tot el segle XVIII i bona part del XIX



Tram entre el cor i la capella reial abans de la reforma d'Antoni Gaudí (1875c.)

Taula 14. Llista de mestres, músics i ministrils de la capella de música (1596-1730)¹

	1596	1597	1598	1599	1600
Mestre de capella	Pau Villalonga	Pau Villalonga	Pau Villalonga	Pau Villalonga	Pau Villalonga
Substitut	Antoni Vicens	Antoni Vicens	Antoni Vicens	Antoni Vicens	Antoni Vicens
Organistes	Joanot Socies Jeroni Roig	Joanot Socies Jeroni Roig	Joanot Socies† Jeroni Roig	Jeroni Roig	Jeroni Roig
Cantors	(A) Joan Antoni Seguí (A) Gabriel Alcañiz (A) Miquel Cabrer (A) Nicolau Mercadal (A) Pau Villalonga (T) Antoni Vicens (T) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Antoni Morlà (B) Gabriel Ribes (B) Antoni Cabot (B) Dionís Oliver (B) Joan Pi (B) Joan Fe (B) Arnau Tous Pere Artigues Cristòfol Ginard	Francesc Bordoy (A) Joan Antoni Seguí (A) Gabriel Alcañiz (A) Miquel Cabrer (A) Nicolau Mercadal (A) Pau Villalonga (T) Antoni Vicens (T) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Antoni Morlà (B) Gabriel Ribes (B) Antoni Cabot (B) Dionís Oliver (B) Joan Pi (B) Joan Fe (B) Arnau Tous Pere Artigues Cristòfol Ginard Jaume Sacares	Bonet (Minyó) Francesc Bordoy (A) Joan Antoni Seguí (A) Gabriel Alcañiz (A) Miquel Cabrer (A) Nicolau Mercadal (A) Pau Villalonga (T) Antoni Vicens (T) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Antoni Morlà (B) Gabriel Ribes (B) Antoni Cabot (B) Dionís Oliver (B) Joan Pi (B) Joan Fe (B) Joan Fe (B) Arnau Tous Pere Artigues Christòfol Ginard Jaume Sacares	Francesc Bordoy (A) Joan Antoni Seguí (A) Gabriel Alcañiz (A) Miquel Cabrer (A) Nicolau Mercadal (A) Pau Villalonga (T) Antoni Vicens (T) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Antoni Morlà (B) Gabriel Ribes (B) Antoni Cabot (B) Dionís Oliver (B) Joan Pi (B) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Arnau Tous Pere Artigues Cristòfol Ginard Jaume Sacares	Francesc Bordoy (A) Joan Antoni Seguí (A) Gabriel Alcañiz (A) Miquel Cabrer (A) Nicolau Mercadal (A) Pau Villalonga (T) Antoni Vicens (T) Jaume Verger (T) Antoni Morlà (B) Antoni Cabot (B) Dionís Oliver (B) Joan Pi (B) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Arnau Tous Pere Artigues Cristòfol Ginard Jaume Sacares
Ministrils	Antoni Garcia (baixó) Miquel Serra (baixó) Joan López (sac) Sebastià López (sac.)	Miquel Serra (baixó) Joan López (sac) Sebastià López (sac.)	Antoni Garcia (baixó) Miquel Serra (baixó) Joan López (sac) Sebastià López (sac.) Miquel Pascual	Antoni Garcia (baixó) Miquel Serra (baixó) Joan López (sac) Sebastià López (sac.) Miquel Pascual	Miquel Serra (baixó) Joan López (sac) Sebastià López (sac.) Miquel Pascual

¹ La llista de músics s'ha confeccionat a partir de les dades extretes, principalment, dels llibres d'actes capitulars. També s'han inclòs dades recollides en altres llibres catedralicis com són els llibres de pagaments, aniversaris, mensa capitular i clavarria, així com de la documentació solta conservada en la secció de "Quaderns i Papers solts". En alguns casos les dades dels músics també s'ha pogut completar gràcies a algunes aportacions de documentació conservada a l'Arxiu Diocesà.

	1601	1602	1603	1604	1605
Mestre de capella	Pau Villalonga	Pau Villalonga	Pau Villalonga	Pau Villalonga	Pau Villalonga
Substitut	Antoni Vicens	Antoni Vicens	Antoni Vicens	Antoni Vicens	Antoni Vicens
Organistes	Jeroni Roig	Jeroni Roig Antoni Bertràn	Jeroni Roig Antoni Bertràn	Jeroni Roig Antoni Bertràn	Jeroni Roig Antoni Bertràn Pau Estada
Cantors	Francesc Bordoy (A) Joan Antoni Seguí (A) Gabriel Alcañiz (A) Miquel Cabrer (A) Nicolau Mercadal (A) Pau Villalonga (T) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Antoni Morlà (B) Gabriel Ribes (B) Antoni Cabot (B) Dionís Oliver (B) Joan Pi (B) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Arnau Tous Pere Artigues Christofol Ginard Jaume Sacares Antoni Reus Forner ²	Francesc Bordoy (A) Joan Antoni Seguí (A) Gabriel Alcañiz (A) Miquel Cabrer (A) Nicolau Mercadal (A) Antoni Bertràn (A) Pau Villalonga (T) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Antoni Morlà (B) Antoni Cabot (B) Dionís Oliver (B) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Arnau Tous Pere Artigues Christofol Ginard Jaume Sacares Antoni Reus	Francesc Bordoy (A) Joan Antoni Seguí (A) Gabriel Alcañiz (A) Miquel Cabrer (A) Nicolau Mercadal (A) Antoni Bertràn (A) Pau Villalonga (T) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Antoni Morlà (B) Antoni Cabot (B) Dionís Oliver (B) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Arnau Tous Pere Artigues Christofol Ginard Jaume Sacares Antoni Reus Miquel Ferragut	Francesc Bordoy (A) Joan Antoni Seguí (A) Gabriel Alcañiz (A) Miquel Cabrer (A) Nicolau Mercadal (A) Antoni Bertràn (A) Pau Villalonga (T) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Antoni Morlà (B) Antoni Cabot (B) Dionís Oliver (B) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Arnau Tous Pere Artigues Christofol Ginard Jaume Sacares Antoni Reus Miquel Ferragut	Francesc Bordoy (A) Joan Antoni Seguí (A) Gabriel Alcañiz (A) Miquel Cabrer (A) Nicolau Mercadal (A) Antoni Bertràn (A) Pau Villalonga (T) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Antoni Morlà (B) Antoni Cabot (B) Dionís Oliver (B) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Arnau Tous Pere Artigues Christofol Ginard Jaume Sacares Antoni Reus Miquel Ferragut
Ministrils	Antoni Garcia (baixó) † Miquel Serra (baixó) Joan López (sac) Sebastià López (sac.) Miquel Pascual	Mateu Garcia Miquel Serra (baixó) Joan López (sac) Sebastià López (sac.) Miquel Pascual	Mateu Garcia Miquel Serra (baixó) Joan López (sac) Sebastià López (sac.) Miquel Pascual	Mateu Garcia Miquel Serra (baixó) Joan López (sac) Sebastià López (sac.) Miquel Pascual Antoni Cifre Antoni Casesnoves (cor)	Mateu Garcia Miquel Serra (baixó) Joan López (sac) Sebastià López (sac.) Miquel Pascual Antoni Cifre Antoni Casesnoves (cor)

² Se li concedeix llicència per anar a Barcelona; no s'especifica per quant de temps.

	1606	1607	1608	1609	1610
Mestre de capella			Pau Villalonga	Pau Villalonga †	Antoni Vicens
Substitüt	Antoni Vicens	Ferragut	Miquel Ferragut	Antoni Vicens Miquel Ferragut	Miquel Ferragut
Organistes	Jeroni Roig Antoni Bertràn Pau Estada	Jeroni Roig Antoni Bertràn ³ Pau Estada	Jeroni Roig Agustí Domenge Miquel Pasqual Pau Estada Fra Llitrà	Jeroni Roig Agustí Domenge Miquel Pasqual Pau Estada	Jeroni Roig Antoni Bertràn Agustí Domenge Miquel Pasqual Pau Estada
Cantors	Francesc Bordoy (A) Joan Antoni Seguí (A) Gabriel Alcañiz (A) Miquel Cabrer (A) Nicolau Mercadal (A) Pau Villalonga (T) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Antoni Morlà (B) Antoni Cabot (B) Joan Pi (B) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Arnau Tous Pere Artigues † Christòfol Ginard Jaume Sacares Antoni Reus Miquel Ferragut	Francesc Bordoy (A) Joan Antoni Seguí (A) Gabriel Alcañiz (A) Miquel Cabrer (A) Nicolau Mercadal (A) Bertràn (A) Pau Villalonga (T) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Bartomeu González (T) Antoni Morlà (B) Antoni Cabot (B) Joan Pi (B) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Joan Fe (B) Arnau Tous Pere Onofre Catany (B) Arnau Tous Christòfol Ginard Jaume Sacares Antoni Reus Cristòfol Peris Masdonado	Joan Antoni Seguí (A) Gabriel Alcañiz (A) Miquel Cabrer (A) Nicolau Mercadal (A) Pau Villalonga (T) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Bartomeu González (T) Antoni Cabot (B) Joan Pi (B) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Arnau Tous Joan Fe Christòfol Ginard Jaume Sacares Antoni Reus Cristòfol Peris Masdonado	Joan Comes (Minyó) Francesc Bordoy (A) Joan Antoni Seguí (A) Gabriel Alcañiz (A) Miquel Cabrer (A) Nicolau Mercadal (A) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Antoni Cabot (B) Joan Pi (B) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Pere Company (B) Arnau Tous Joan Fe Christòfol Ginard Jaume Sacares Antoni Reus	Joan Comes (Minyó) Joan Carrió (Minyó) Francesc Bordoy (A) Joan Antoni Seguí (A) Gabriel Alcañiz (A) Miquel Cabrer (A) Nicolau Mercadal (A) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Antoni Cabot (B) Joan Pi (B) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Pere Company (B) Arnau Tous Joan Fe Christòfol Ginard Jaume Sacares Antoni Reus
Ministrils	Mateu Miquel Serra (baixó) Joan López (sac) Sebastià López (sac.) Miquel Pasqual Antoni Cifre Antoni Casesnoves (cor)	Mateu Garcia Miquel Serra (baixó) Joan López (sac) Sebastià López (sac.) Miquel Pasqual Antoni Cifre Antoni Casesnoves (cor)	Mateu Garcia Miquel Serra (baixó) Joan López (sac) Sebastià López (sac.) Miquel Pasqual Antoni Cifre Antoni Casesnoves (cor) Jeroni Garcia (baixó)	Mateu Garcia Miquel Serra (baixó) Joan López (sac) Sebastià López (sac.) Miquel Pasqual Antoni Cifre Antoni Casesnoves (cor)	Mateu Garcia Miquel Serra (baixó) Joan López (sac) Sebastià López (sac.) Miquel Pasqual Antoni Cifre Antoni Casesnoves (cor)

³ Se li concedeix llicència per anar a València per assumptes particulars.

	1611	1612	1613	1614	1615
Mestre de capella	Antoni Vicens	Antoni Vicens	Antoni Vicens	Antoni Vicens	Antoni Vicens †
Substitut	Miquel Ferragut	Miquel Ferragut	Miquel Ferragut	Miquel Ferragut	Miquel Ferragut
Organistes	Jeroni Roig Pau Estada	Jeroni Roig Ramon Tries ⁴ Pau Estada	Jeroni Roig Ramon Tries Pau Estada	Jeroni Roig Ramon Tries Pau Estada	Jeroni Roig Ramon Tries Pau Estada
Cantors	Joan Comes (Minyó) Joan Carrió (Minyó) Francesc Bordoy (A) Gabriel Alcañiz (A) Miquel Cabrer (A) Nicolau Mercadal (A) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Antoni Cabot (B) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Antoni Pi (B) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Pere Company (B) Cristòfol Ginard Jaume Sacares Antoni Reus ⁵	Joan Comes (Minyó) Francesc Bordoy (A) Nicolau Mercadal (A) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Antoni Cabot (B) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Pere Company (B)	Francesc Bordoy (A) Nicolau Mercadal (A) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Antoni Cabot (B) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Pere Company Pere Onofre Mayol Joan Comes	Jaume Antoni Bordoy (Minyó) Francesc Bordoy (A) Nicolau Mercadal (A) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Antoni Cabot (B) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Pere Company Pere Onofre Catany (B) Joan Comes	Jaume Antoni Bordoy (Minyó) Francesc Bordoy (A) Nicolau Mercadal (A) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Antoni Cabot (B) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Pere Company Joan Comes Miquel Ferragut
Ministrils	Mateu Garcia Miquel Serra (baixó) Joan López (sac) Sebastià López (sac.) Miquel Pascual Antoni Cifre (cor) Antoni Casesnoves (cor)	Sebastià López (sac.) Antoni Cifre (cor)	Sebastià López (sac.) Antoni Cifre (cor)	Sebastià López (sac.) Antoni Cifre (cor)	Sebastià López (sac.) Antoni Cifre (cor)

⁴ Se li concedeixen les absències de Jeroni Roig

⁵ És expulsat de la capella per insolent (Arxiu Diocesà de Mallorca 17/83/6, f. 7)

	1616	1617	1618	1619	1620
mestre de capella	Miquel Ferragut	Miquel Ferragut	Miquel Ferragut	Miquel Ferragut	Miquel Ferragut
Substitut					
Organistes	Jeroni Roig Ramon Tries Pau Estada	Jeroni Roig Ramon Tries Pau Estada	Jeroni Roig Ramon Tries Pau Estada	Jeroni Roig Ramon Tries Pau Estada	Jeroni Roig Ramon Tries Pau Estada
Cantors	Francesc Bordoy (A) Nicolau Mercadal (A) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Antoni Cabot (B) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Pere Company Joan Comes Miquel Ferragut	Joan Florit (Minyó) Francesc Bordoy (A) Nicolau Mercadal (A) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Pere Company Joan Comes Miquel Ferragut	Francesc Bordoy (A) Nicolau Mercadal (A) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Pere Company Joan Comes Miquel Ferragut	Francesc Bordoy (A) Nicolau Mercadal (A) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Pere Company Joan Comes Miquel Ferragut	Massanet (Minyó) Francesc Bordoy (A) Nicolau Mercadal (A) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Pere Company Joan Comes Miquel Ferragut
Ministrils	Sebastià López (sac.) Antoni Cifre (cor)	Sebastià López (sac.) Antoni Cifre (cor)	Sebastià López (sac.) Antoni Cifre (cor)	Sebastià López (sac.) Antoni Cifre (cor)	Sebastià López (sac.) Antoni Cifre (cor)

	1621	1622	1623	1624	1625
Mestre de capella	Miquel Ferragut	Miquel Serra	Miquel Serra	Miquel Serra	Miquel Serra
Substitüt					
Organistes	Jeroni Roig Ramon Tries Pau Estada	Jeroni Roig Ramon Tries Pau Estada	Jeroni Roig Ramon Tries Pau Estada	Jeroni Roig Ramon Tries Pau Estada	Jeroni Roig Ramon Tries Pau Estada
Cantors	Massanet (Minyó) Francesc Bordoy (A) Nicolau Mercadal (A) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Joan Comes Miquel Ferragut	Pau Vidal (Minyó) Antoni Far (Minyó) Antoni Fiol (Minyó) Antoni Castell (Minyó) Francesc Bordoy (A) Nicolau Mercadal (A) Antoni Colom (T) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Joan Comes Miquel Ferragut	Francesc Bordoy (A) Nicolau Mercadal (A) ⁶ Antoni Colom (T) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Joan Comes Miquel Ferragut Gabriel Pasqual †	Miquel Massanet (Minyó) Pere Canals (Minyó) Francesc Bordoy (A) Nicolau Mercadal (A) Antoni Colom (T) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Joan Comes Miquel Ferragut	Miquel Ferrer (Minyó) Francesc Bordoy (A) Nicolau Mercadal (A) Antoni Colom (T) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Joan Comes Miquel Ferragut
Ministrils	Sebastià López (sac.) Antoni Cifre (cor) Mateu Cifre I (cor)	Sebastià López (sac.) Antoni Cifre (cor) Mateu Cifre I (cor)	Sebastià López (sac.) Antoni Cifre (cor) Mateu Cifre I (cor) Francesc Mascaro (cor) Jacinto Garcia (baixó)	Sebastià López (sac.) Antoni Cifre (cor) Mateu Cifre I (cor) Jacinto Garcia (baixó)	Sebastià López (sac.) Antoni Cifre (cor) Mateu Cifre I (cor) Jacinto Garcia (baixó)

⁶ Se li concedeix llicència per anar a Menorca.

	1626	1627	1628	1629	1630
Mestre de capella	Miquel Serra	Miquel Serra	Miquel Serra	Miquel Serra	Miquel Serra
Substitüt					
Organistes	Jeroni Roig Ramon Triès Pau Estada	Jeroni Roig Ramon Triès Pau Estada	Jeroni Roig Ramon Triès Pau Estada	Jeroni Roig Ramon Triès Pau Estada	Jeroni Roig Ramon Triès Pau Estada
Cantors	Bartomeu Planes (Minyó) Francesc Bordoy (A) Nicolau Mercadal (A) Antoni Colom (T) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Joan Comes	Arnau Orpí (Minyó) Francesc Bordoy (A) Nicolau Mercadal (A) Antoni Colom (T) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Antoni Comes (T) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Joan Comes	Bartomeu Arabí (Minyó) Francesc Bordoy (A) Nicolau Mercadal (A) Antoni Colom (T) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Antoni Comes (T) Joan Fe (B) Pere Onofre Catany (B) Joan Comes	Francesc Bordoy (A) Nicolau Mercadal (A) Antoni Colom (T) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Antoni Comes (T) Joan Fe (B) Joan Comes	Francesc Bordoy (A) Nicolau Mercadal (A) Antoni Colom (T) Jaume Verger (T) Miquel Company (T) Antoni Comes (T) Joan Fe (B) Joan Comes
Ministrils	Sebastià López (sac.) Antoni Cifre (cor) Mateu Cifre I (cor) (cor) Jacinto Garcia (baixó)	Sebastià López (sac.) Antoni Cifre (cor) Mateu Cifre I (cor) Jacinto Garcia (baixó)	Sebastià López (sac.) Antoni Cifre (cor) Mateu Cifre I (cor) Jacinto Garcia (baixó)	Sebastià López (sac.) Antoni Cifre (cor) Mateu Cifre I (cor) Jacinto Garcia (baixó)	Sebastià López (sac.) Antoni Cifre (cor) Mateu Cifre I (cor) Jacinto Garcia (baixó)

	1631	1632	1633	1634	1635
Mestre de capella	Miquel Serra	Miquel Serra	Miquel Serra	Miquel Serra	Miquel Serra
Substitüt					
Organistes	Jeroni Roig Ramon Tries Pau Estada	Jeroni Roig Ramon Tries	Jeroni Roig Miquel Ramis	Jeroni Roig	Jeroni Roig
Cantors	Bartomeu Planes (Minyó) Bartomeu González (Minyó) Francesc Bordoy (A) Nicolau Mercadal (A) Jaume Antoni Bordoy (A) Bernat Fàbregues (A) Jaume Viguet (A) Bartomeu González (A) Jaume Viguet (A) Antoni Colom (T) Miquel Company (T) Antoni Comes (T) Joan Fe (B) Joan Comes	Francesc Bordoy (A) Nicolau Mercadal (A) Jaume Antoni Bordoy (A) Bernat Fàbregues (A) Jaume Viguet (A) Bartomeu González (A) Antoni Colom (T) Miquel Company (T) Antoni Comes (T) Joan Fe (B) Joan Comes	Gabriel Miró (Minyó) Francesc Bordoy (A) Nicolau Mercadal (A) Jaume Antoni Bordoy (A) Bernat Fàbregues (A) Jaume Viguet (A) Joan Binimelis (A) Sebastià Miró (A) Bartomeu González (A) Antoni Colom (T) Miquel Company (T) Antoni Comes (T) Joan Fe (B) Joan Comes	Francesc Bordoy (A) Nicolau Mercadal (A) † Jaume Antoni Bordoy (A) Bernat Fàbregues (A) Jaume Viguet (A) Joan Sastre (A) Bartomeu González (A) Antoni Colom (T) Miquel Company (T) Sebastià Miró (A/T) Joan Genovart (T) Antoni Comes (T) Joan Fe (B) Jaume Matos (B) Joan Comes†	Pere Serra (Minyó) Jaume Antoni Bordoy (A) Bernat Fàbregues (A) Francesc Bordoy (A) Jaume Viguet (A) Bartomeu González (A) Antoni Colom (T) Sebastià Miró (T) Antoni Comes (T) Joan Fe (B) Martí Serra
Ministrils	Sebastià López (sac.) Antoni Cifre (cor) Mateu Cifre I (cor) Jacinto Garcia (baixó) Joan Garcia (cor.)	Sebastià López (sac.) Antoni Cifre (cor) Mateu Cifre I (cor) Jacinto Garcia (baixó) † Joan Garcia (cor.) Antoni Garcia Melis Onofre Binimelis (baixó)	Sebastià López (sac.) Antoni Cifre (cor) Mateu Cifre I (cor) Joan Garcia (cor.) Onofre Binimelis (baixó)	Sebastià López (sac.) Antoni Cifre (cor) Mateu Cifre I (cor) Joan Garcia (cor.) Onofre Binimelis (baixó)	Sebastià López (sac.) † Antoni Cifre (cor) Mateu Cifre I (cor) Joan Garcia (cor.) Onofre Binimelis (sac) Pere Onofre Mayol (baixó)

⁷ És elegit mestre de cerimònies, càrrec que va alternar amb el de músic de la capella.

	1636	1637	1638	1639	1640
mestre de capella	Miquel Serra	Miquel Serra	Miquel Serra †/Mateu Cifre I	Mateu Cifre I	Mateu Cifre I
Substitüt					
Organistes	Jeroni Roig	Jeroni Roig	Jeroni Roig	Jeroni Roig	Jeroni Roig
Cantors	Jaume Antoni Bordoy (A) Bernat Fàbregues (A) Francesc Bordoy (A) Joan Mestre (A) Jaume Vigué (A) Julià Bover (A) Sebastià Carrió (A) Bartomeu González (A) Miquel Nadal (T) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Sebastià Miró (T) Antoni Colom (T) † Joan Fe (B) Joan Genovart (B)	Miquel Mulet (Minyó) Nicolau Mestre (Minyó) Jaume Antoni Bordoy (A) Bernat Fàbregues (A) Francesc Bordoy (A) † Joan Mestre (A) Jaume Vigué (A) Julià Bover (A) Bartomeu González (A) Sebastià Carrió (A) Miquel Nadal (T) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Sebastià Miró (T) Joan Fe (B)	Bartomeu Mateu (Minyó) Magí Fiol (Minyó) Jaume Antoni Bordoy (A) Bernat Fàbregues (A) Joan Mestre (A) Jaume Vigué (A) Julià Bover (A) Bartomeu González (A) Rafel Alzamora (A) Sebastià Carrió (A) Miquel Nadal (T) † Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Sebastià Miró (T) Pau Vidal (T) † Antoni Jaume (A/T) Joan Fe (B)	Pere Pelegrí (Minyó) Jaume Antoni Bordoy (A) Bernat Fàbregues (A) Jaume Vigué (A) Julià Bover (A) Rafel Alzamora (A) Sebastià Carrió (A) Bartomeu González (A) ⁸ Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Sebastià Miró (T) Joan Fe (B)	Pere Pelegrí (Minyó) Jaume Bertràn (Minyó) Jaume Antoni Bordoy (A) Bernat Fàbregues (A) † Jaume Vigué (A) Julià Bover (A) Rafel Alzamora (A) Sebastià Carrió (A) Jaume Gelabert (A) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Sebastià Miró (T) Joan Fe (B)
Ministrils	Mateu Cifre I (cor) Joan Garcia (cor) Onofre Binimelis (baixó) Pere Onofre Mayol (baixó)	Mateu Cifre I (cor) Joan Garcia (cor) Onofre Binimelis (baixó) Pere Onofre Mayol (baixó)	Mateu Cifre I (cor) Joan Garcia (cor) Onofre Binimelis (baixó) Pere Onofre Mayol (baixó)	Joan Garcia (cor) Onofre Binimelis (baixó) Pere Onofre Mayol (baixó)	Joan Garcia (cor) Onofre Binimelis (baixó) Pere Onofre Mayol (baixó)

⁸ Marxa a fora, no s'especifica a on.

	1641	1642	1643	1644	1645
Mestre de capella	Mateu Cifre I	Mateu Cifre I	Mateu Cifre I	Mateu Cifre I	Mateu Cifre I
Substituit					
Organistes	Jeroni Roig	Jeroni Roig	Jeroni Roig	Jeroni Roig	Jeroni Roig
Cantors	Pere Pelegrí (Minyó) Jaume Antoni Bordoy (A) Jaume Vigué (A) Julià Bover (A) Rafel Alzamora (A) Sebastià Carrió (A) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Sebastià Miró (T) Joan Fe (B) Antoni Jaume	Pere Pelegrí (Minyó) Joan Abram (Minyó) Jaume Antoni Bordoy (A) Jaume Vigué (A) Julià Bover (A) Rafel Alzamora (A) Sebastià Carrió (A) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Sebastià Miró (T) Joan Fe (B) Antoni Jaume	Nicolau Ballester (Minyó) Bartomeu Alemany (Minyó) Jaume Antoni Bordoy (A) Jaume Vigué (A) Julià Bover (A) Rafel Alzamora (A) Sebastià Carrió (A) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Antoni Comes (T) Sebastià Miró (T) Joan Fe (B) Antoni Jaume	Nicolau Ballester (Minyó) Jaume Antoni Bordoy (A) Jaume Vigué (A) Julià Bover (A) Rafel Alzamora (A) Sebastià Carrió (A) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Sebastià Miró (T) Joan Fe (B) Antoni Jaume	Nicolau Ballester (Minyó) Pere Pelegrí (Minyó) Jaume Antoni Bordoy (A) Jaume Vigué (A) Julià Bover (A) Rafel Alzamora (A) Sebastià Carrió (A) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Sebastià Miró (T) Joan Fe (B) Antoni Jaume
Ministrils	Joan Garcia (cor) Onofre Binimelis (baixó) Pere Onofre Mayol (baixó)	Joan Garcia (cor) Onofre Binimelis (baixó) Pere Onofre Mayol (baixó)	Joan Garcia (cor) Mateu Cifre II (baixó) Joan Ferragut (baixó) † Onofre Binimelis (baixó) Pere Onofre Mayol (baixó)	Joan Garcia (cor) Mateu Cifre II (cor) Onofre Binimelis (baixó) Pere Onofre Mayol (baixó)	Joan Garcia (cor) Mateu Cifre II (cor) Onofre Binimelis (baixó) Pere Onofre Mayol (baixó)

	1646	1647	1648	1649	1650
mestre de capella	Mateu Cifre I	Mateu Cifre I †	Jaume Antoni Bordoy	Jaume Antoni Bordoy	Jaume Antoni Bordoy
Substituit					
Organistes	Jeroni Roig	Jeroni Roig	Jeroni Roig	Jeroni Roig	Jeroni Roig
Cantors	Nicolau Ballester (Minyó) Sebastià Carrió (Minyó) Antoni Mateu (Minyó) Jaume Antoni Bordoy (A) Jaume Viguet (A) Julia Bover (A) Rafel Alzamora (A) Sebastià Carrió (A) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Sebastià Miró (T) Joan Castillo (T) Miquel Romaguera (T) Jaume Bertràn (T) Joan Fe (B) Antoni Jaume	Mateu Gari (Minyó) Nicolau Ballester (Minyó) Jaume Antoni Bordoy (A) Jaume Viguet (A) Julia Bover (A) Rafel Alzamora (A) Sebastià Carrió (A) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Castillo (T) Jaume Bertràn (T) Antoni Jaume	Jeroni Roig Jaume Viguet (A) Julia Bover (A) Rafel Alzamora (A) Sebastià Carrió (A) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Castillo (T) Jaume Bertràn (T) Antoni Jaume	Jeroni Roig Antoni Mateu (Minyó) Jaume Viguet (A) Julia Bover (A) Rafel Alzamora (A) Sebastià Carrió (A) Nadal Bennàsser (A) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Castillo (T) Jaume Bertràn (T) Magí Fiol (T) Antoni Jaume	Jeroni Roig Miquel Seguí (Minyó) Antoni Tocha (Minyó) Jaume Viguet (A) Julia Bover (A) † Rafel Alzamora (A) Sebastià Carrió (A) Nadal Bennàsser (A) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Castillo (T) Jaume Bertràn (T) Magí Fiol (T) Antoni Jaume
Ministrils	Joan Garcia (cor) ⁹ Mateu Cifre II (cor) Onofre Binimelis (baixó) Pere Onofre Mayol (baixó)	Joan Garcia (cor) Mateu Cifre II (cor) Onofre Binimelis (baixó) Pere Onofre Mayol (baixó)	Joan Garcia (cor) † Mateu Cifre II (cor) Pere Cifre (cor) Onofre Binimelis (baixó) Pere Onofre Mayol (baixó)	Mateu Cifre II (cor) Onofre Binimelis (baixó)	Mateu Cifre II (cor) Onofre Binimelis (baixó)

⁹ Joan Garcia tenia la plaça pagada per la Universitat del Regne.

	1651	1652	1653	1654	1655
mestre de capella	Jaume Antoni Bordoy	Jaume Antoni Bordoy (ren)	Magí Fiol	Magí Fiol	Magí Fiol
Substitut					
Organistes	Jeroni Roig	Jeroni Roig †	Josep Jaume Miquel Martí	Josep Jaume Miquel Martí	Josep Jaume Miquel Martí
Cantors	Marc Picornell (Minyó) Jaume Vigué (A) Sebastià Carrió (A) Nadal Bennàsser (A) Antoni Pieres (A) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Castillo (T) Jaume Bertràn (T) Magí Fiol (T) Antoni Jaume	Josep Coll (Minyó) Jaume Vigué (A) † Sebastià Carrió (A) Nadal Bennàsser (A) Antoni Pieres (A) Joan Jordà (A) Joan Riera (A) Joan Roger (A) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Castillo (T) Joan Castillo (T) Jaume Bertràn (T) Magí Fiol (T) Bartomeu Massanet (T) Antoni Mieres (T) † Miquel Sastre (B) Mateu Gari (B) Antoni Jaume †	Josep Coll (Minyó) Sebastià Carrió (A) Nadal Bennàsser (A) Joan Riera (A) Antoni Pieres (A) Joan Jordà (A) Jaume Bertràn (T) † Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Castillo (T) Mateu Gari (B) Antoni Mir Melsion Ferragut Antoni Simó Antoni Castillo	Josep Coll (Minyó) Sebastià Carrió (A) Nadal Bennàsser (A) ¹⁰ Joan Riera (A) Antoni Pieres (A) Joan Jordà (A) Jaume Bertràn (T) † Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Castillo (T) Mateu Gari (B) Antoni Mir Jaume Fornés	Josep Coll (Minyó) Sebastià Carrió (A) Nadal Bennàsser (A) Joan Riera (A) Antoni Pieres (A) Joan Jordà (A) Antoni Comes (T) Antoni Far (T) Joan Castillo (T) Mateu Gari (B) Jaume Fornés Antoni Mir Antoni Barrera
Ministrils	Mateu Cifre II (cor) Onofre Binimelis (baixó)	Mateu Cifre II (cor) Bernat Salleras (cor) Onofre Binimelis (baixó)	Mateu Cifre II (cor) Bernat Salleras (cor) Onofre Binimelis (baixó)	Mateu Cifre II (cor) Bernat Salleras (cor) Onofre Binimelis (baixó)	Mateu Cifre II (cor) Bernat Salleras (cor) Onofre Binimelis (baixó)

¹⁰ Era Mercedari

	1656	1657	1658	1659	1660
Mestre de capella	Magí Fiol	Magí Fiol	Magí Fiol	Magí Fiol	Magí Fiol
Substituit					
Organistes	Josep Jaume Miquel Martí	Josep Jaume Miquel Martí	Josep Jaume Miquel Martí	Josep Jaume Miquel Martí	Miquel Martí Josep Jaume
Cantors	Colom (Minyó) Josep Coll (Minyó/A) Nadal Bennasser (A) Joan Riera (A) Antoni Pieres (A) Joan Jordà (A) Jaume Truyols (A) Josep Coll (A) Sebastià Carrió (A)† Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Castillo (T) Mateu Gari (B) Mateu Gari (B) Jaume Fornes Antoni Mir Antoni Barrera Joan Roger	Nadal Bennasser (A) Joan Riera (A) Antoni Pieres (A) Joan Jordà (A) Jaume Truyols (A) Josep Coll (A) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Castillo (T) Mateu Gari (B) Joan Castillo Jaume Fornés Antoni Mir Antoni Barrera Pere Antoni Lull Rafel Bauçà	Nadal Bennasser (A) Joan Riera (A) Antoni Pieres (A) Joan Jordà (A) Jaume Truyols (A) Josep Coll (A) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Castillo (T) Joan Mascaró (T) Rafel Seguí (T) Mateu Gari (B) Antoni Mir Antoni Barrera Joan Castillo Esteve Sansó	Mateu Alou (Minyó) Nadal Bennasser (A) Joan Riera (A) Antoni Pieres (A) Joan Jordà (A) Jaume Truyols (A) Josep Coll (A) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Castillo (T) Joan Mascaró (T) Rafel Seguí (T) Mateu Gari (B) Antoni Mir Antoni Barrera Esteve Sansó Josep Selva	Nadal Bennasser (A) Joan Riera (A) Antoni Pieres (A) Joan Jordà (A) Jaume Truyols (A) Josep Coll (A) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Castillo (T) Joan Mascaró (T) Rafel Seguí (T) Joan Mascaró (T) Mateu Gari (B) Antoni Mir † Antoni Barrera Esteve Sansó Mateu Alou
Ministrils	Mateu Cifre II (cor) Bernat Salleras (cor) Onofre Binimelis (baixó)	Mateu Cifre II (cor) Bernat Salleras (cor) Onofre Binimelis (baixó)	Mateu Cifre II (cor) Bernat Salleras (cor) Onofre Binimelis (baixó) Rafel Moncada (xir.)	Mateu Cifre II (cor) Bernat Salleras (cor) Onofre Binimelis (baixó) Rafel Moncada (xir.) Pere Carbonell (baixó)	Mateu Cifre II (cor) Onofre Binimelis (baixó) Rafel Moncada (xir.)

	1661	1662	1663	1664	1665
mestre de capella	Magí Fiol	Magí Fiol	Magí Fiol	Magí Fiol	Magí Fiol
Substituit					
Organistes	Miquel Martí Josep Jaume	Miquel Martí Josep Jaume	Miquel Martí Josep Jaume	Miquel Martí Josep Jaume	Miquel Martí Josep Jaume
Cantors	Jaume Mir Vanrell (Minyó) Nadal Bennàsser (A) Joan Riera (A) Antoni Pieres (A) Joan Jordà (A) Jaume Truyols (A) Josep Coll (A) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Antoni Comes (T) Joan Castillo (T) Seguí (T) Joan Mascaró (T) Mateu Gari (B) Antoni Barrera Esteve Sansó Mateu Alou	Jaume Mir (Minyó) Nadal Bennàsser (A) Joan Riera (A) Antoni Pieres (A) Joan Jordà (A) Jaume Truyols (A) Josep Coll (A/T) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Castillo (T) Rafel Seguí (T) Joan Mascaró (T) Mateu Gari (B) Antoni Barrera † Esteve Sansó Mateu Alou	Jaume Mir (Minyó) Nadal Bennàsser (A) Joan Riera (A) Antoni Pieres (A) Joan Jordà (A) Jaume Truyols (A) Josep Coll (A/T) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Castillo (T) Josep Coll (T) ¹¹ Rafel Seguí (T) Joan Mascaró (T) Mateu Gari (B) Joan Castillo Esteve Sansó Mateu Alou	Jaume Mir (Minyó) Nadal Bennàsser (A) Joan Riera (A) Joan Jordà (A) Jaume Truyols (A) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Castillo (T) Rafel Seguí (T) Joan Mascaró (T) Mateu Gari (B) Joan Massanet (B) Esteve Sansó Mateu Alou ¹² Pere Riera	Nadal Bennàsser (A) Joan Riera (A) Joan Jordà (A) Jaume Truyols (A) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Castillo (T) Rafel Seguí (T) Joan Mascaró (T) Mateu Gari (B) Joan Massanet (B) Esteve Sansó Mateu Alou ¹² Pere Riera
Ministrils	Mateu Cifre II (cor) Onofre Binimelis (baixó) Rafel Moncada (xir.)	Mateu Cifre II (cor) Onofre Binimelis (baixó) Rafel Moncada (fl, xir)	Mateu Cifre II (cor) Onofre Binimelis (baixó) Rafel Moncada (fl, xir)	Mateu Cifre II (cor) Onofre Binimelis (baixó) Rafel Moncada (fl, xir)	Mateu Cifre II (cor) Onofre Binimelis (baixó) † Joan Gelabert (baixó /sac) Rafel Moncada (fl, xir)

¹¹ Marxa, no s'indica a on. Torna l'any 1669 de Tortosa.

¹² Marxa a València durant 6 mesos, no torna.

	1666	1667	1668	1669	1670
mestre de capella	Magí Fiol	Magí Fiol	Magí Fiol	Magí Fiol	Magí Fiol
Substitüt					
Organistes	Miquel Martí (ren) Josep Jaume	Josep Jaume	Josep Jaume	Josep Jaume	Josep Jaume
Cantors	Nadal Bennàsser (A) Joan Riera (A) Joan Jordà (A) Jaume Truyols (A) ¹³ Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Castillo (T) Rafel Seguí (T) Joan Mascaró (T) Mateu Gari (B) Joan Massanet (B) Esteve Sansó	Gabriel Seguí (Minyó) Nadal Bennàsser (A) Joan Riera (A) Joan Jordà (A) Jaume Alzamora (A) Gabriel Mora (A) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Castillo (T) Rafel Seguí (T) ¹⁴ Joan Mascaró (T) Miquel Gener (T) Sebastià Estelrich (T) Mateu Gari (B) Joan Massanet (B) Esteve Sansó Sebastià Sureda	Nadal Bennàsser (A) Joan Riera (A) Joan Jordà (A) Jaume Alzamora (A) Gabriel Mora (A) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Castillo (T) Rafel Seguí (T) ¹⁴ Joan Mascaró (T) Miquel Gener (T) Sebastià Estelrich (T) Mateu Gari (B) Joan Massanet (B) Esteve Sansó	Jaume Àvila (Minyó) Nadal Bennàsser (A) Joan Riera (A) Joan Jordà (A) Jaume Alzamora (A) Gabriel Mora (A) Josep Coll (T) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Castillo (T) Joan Mascaró (T) Miquel Gener (T) Sebastià Estelrich (T) Mateu Gari (B) Joan Massanet (B) Esteve Sansó	Sebastià Beltràn (Minyó) Mateu Terrassa (Minyó) Nadal Bennàsser (A) Joan Riera (A) Joan Jordà (A) Jaume Alzamora (A) Gabriel Mora (A) Josep Coll (T) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Castillo (T) Gabriel Seguí (T) Joan Mascaró (T) Miquel Gener (T) ¹⁵ Sebastià Estelrich (T) ¹⁶ Mateu Gari (B) Joan Massanet (B) Esteve Sansó
Ministrils	Mateu Cifre II (cor/baxó) Rafel Moncada (fl, xir) Joan Gelabert (baixó /sac)	Mateu Cifre II (cor/baxó) Rafel Moncada (fl, xir) Joan Gelabert (baixó /sac)	Mateu Cifre II (cor/baxó) Rafel Moncada (fl, xir) Joan Gelabert (baixó /sac)	Mateu Cifre II (cor/baxó) Rafel Moncada (fl, xir) Joan Gelabert (baixó /sac)	Mateu Cifre II (cor/baxó) Rafel Moncada (fl, xir) Joan Gelabert (baixó /sac)

¹³ Marxa a Madrid durant 8 mesos. No torna.

¹⁴ Marxa de Mallorca. No torna

¹⁵ Marxa de Mallorca

¹⁶ Renuncia a la plaça per passar a la capella de santa Eulàlia.

	1671	1672	1673	1674	1675
Mestre de capella	Magí Fiol	Magí Fiol	Magí Fiol	Magí Fiol	Magí Fiol
Substitut					
Organistes	Josep Jaume	Josep Jaume	Josep Jaume	Josep Jaume ¹⁷ Joan Sastre	Joan Sastre
Cantors	Sebastià Beltràn (Minyó) Mateu Terrassa (Minyó) Diego ? (Minyó) Nadal Bennàsser (A) ¹⁸ Joan Riera (A) Jaume Alzamora (A) Josep Coll (T) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Castillo (T) Gabriel Seguí (T) Joan Mascaró (T) Mateu Garí (B) Joan Massanet (B) Esteve Sansó Joan Capó	Sebastià Beltràn (Minyó) Mateu Terrassa (Minyó) Jaume Cardona (Minyó) Nadal Bennàsser (A) ¹⁸ Jaume Alzamora (A) Antoni Pieres (A) ¹⁹ Gabriel Mora (A) ²⁰ Pau Lladó (A) Josep Coll (T) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Castillo (T) Gabriel Seguí (T) Joan Mascaró (T) [†] Miquel Martí (T) ²¹ Mateu Garí (B) Joan Massanet (B) ²² Esteve Sansó Joan Capó	Sebastià Beltràn (Minyó) Jaume Cardona (Minyó) Mateu Terrassa (Minyó) Joan Riera (A) Jaume Alzamora (A) Antoni Pieres (A) Pau Lladó (A) Josep Coll (T) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Mascaró (T) Miquel Martí (T) Gabriel Seguí (T) Mateu Garí (B) Esteve Sansó	Sebastià Beltràn (Minyó) Jaume Cardona (Minyó) Mateu Terrassa (Minyó) Joan Riera (A) Jaume Alzamora (A) Antoni Pieres (A) Pau Lladó (A) Josep Coll (T) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Mascaró (T) Miquel Martí (T) Gabriel Seguí (T) ²³ Miquel Carbonell (T) Mateu Garí (B) Esteve Sansó	Jaume Cardona (Minyó) Joan Riera (A) Jaume Alzamora (A) Antoni Pieres (A) Pau Lladó (A) Josep Coll (T) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Mascaró (T) Miquel Martí (T) Miquel Carbonell (T) Mateu Garí (B) Esteve Sansó
Ministrils	Mateu Cifre II (cor/baxó) Rafel Moncada (fl, xir) Joan Gelabert (baixó /sac)	Mateu Cifre II (cor/baxó) Josep Selma (cor) ²⁴ Rafel Moncada (fl, xir) [†] Joan Gelabert (baixó /sac) Salvador Moncada (baixó)	Mateu Cifre II (cor/baxó) Josep Selma (cor) Salvador Moncada (baixó)	Mateu Cifre II (cor/baxó) Josep Selma (cor) Salvador Moncada (baixó)	Mateu Cifre II (cor/baxó) Josep Selma (cor) Salvador Moncada (baixó)

¹⁷ Es retira coma religiós i és substituït per Joan Sastre

¹⁸ Renuncia a la plaça.

¹⁹ Es reincorpora, després d'haver estat a la capella de santa Eulàlia; segons un acta capitular havia esta músic de la Capella Reial de Madrid.

²⁰ Se li concedeix anar fora de Mallorca.

²¹ Es reincorpora, després d'haver estat a la capella de santa Eulàlia.

²² Se li concedeix anar fora de Mallorca durant 1 any. No torna. S'incorpora a la Capella Reial de Madrid

²³ Marxa de la capella. Anirà a Granada i posteriorment a la Capella Reial de Madrid.

²⁴ S'incorpora a la capella, després d'haver estat a la capella de santa Eulàlia. Segons s'indica en una acta capitular del 1687 (sig. 1641, f. 68v) era natural de València.

	1676	1677	1678	1679	1680
mestre de capella	Magí Fiol	Magí Fiol	Magí Fiol	Magí Fiol	Magí Fiol
Substitut					
Organistes	Joan Sastre Miquel Martí	Joan Sastre Miquel Martí	Joan Sastre Miquel Martí	Joan Sastre Miquel Martí	Joan Sastre Miquel Martí
Cantors	Jaume Cardona (Minyó) Josep Pinya (Minyó) Joan Riera (A) Jaume Alzamora (A) Antoni Pieres (A) Pau Lladó (A) Pau Lladó (A) Gabriel Mestre (A) Josep Coll (T) Antoni Far (T) Antoni Comes (T) Joan Mascaró (T) Miquel Martí (T) Miquel Carbonell (T) Mateu Garí (B) Esteve Sansó	Jaume Cardona (Minyó) Joan Riera (A) Jaume Alzamora (A) Antoni Pieres (A) Pau Lladó (A) ²⁵ Gabriel Mestre (A) ²⁶ Josep Coll (T) Antoni Far (T) † Antoni Comes (T) † Joan Mascaró (T) Miquel Martí (T) Miquel Carbonell (T) Gabriel Mestre (T) Pau Lladó (T) Mateu Garí (B) Antoni Font (B) Esteve Sansó	Joan Sastre Miquel Martí Jaume Cardona (Minyó) Francesc Pujol (Minyó) Josep Estada (Minyó) Joan Riera (A) Jaume Alzamora (A) Antoni Pieres (A) † Pau Lladó (A) Gabriel Mestre (A) Pere Ribot (A) Pere Ribot (A) Gabriel Fàbregas (A) Josep Coll (T) Joan Mascaró (T) Miquel Martí (T) Miquel Martí (T) Miquel Carbonell (T) ²⁷ Mateu Garí (B) Antoni Font (B) Esteve Sansó Guillem Coll Jaume Mir Vanrell	Joan Sastre Miquel Martí Francesc Pujol (Minyó) Josep Estada (Minyó) Miquel Salom (Minyó) Joan Riera (A) Jaume Alzamora (A) Pau Lladó (A) Gabriel Mestre (A) Pere Ribot (A) Josep Coll (T) Joan Mascaró (T) Miquel Martí (T) Miquel Carbonell (T) Mateu Garí (B) Antoni Font (B) Esteve Sansó Llorenç Ginard	Joan Sastre Miquel Martí Francesc Pujol (Minyó) Josep Estada (Minyó) Miquel Salom (Minyó) Joan Llabrés (Minyó) Joan Riera (A) Jaume Alzamora (A) Pau Lladó (A) Gabriel Mestre (A) Pere Ribot (A) Josep Coll (T) Joan Mascaró (T) Miquel Martí (T) Miquel Carbonell (T) ²⁸ Mateu Garí (B) Esteve Sansó
Ministrils	Mateu Cifre II (cor/baxó) Josep Selma (cor) Salvador Moncada (baixó)	Mateu Cifre II (cor/baxó) Josep Selma (cor) Salvador Moncada (baixó)	Mateu Cifre II (cor/baxó) Josep Selma (cor) Salvador Moncada (baixó)	Mateu Cifre II (cor/baxó) Josep Selma (cor) Salvador Moncada (baixó)	Mateu Cifre II (cor/baxó) Mateu Cifre III Josep Selma (cor) Salvador Moncada (baixó)

²⁵ Se l'hi concedeixen permis per anar 1 any a la península. Torna en el temps establert.

²⁶ Se l'hi concedeixen permis per anar 1 any a la península.

²⁷ Se l'hi concedeixen permis per anar 1 any a la península.

²⁸ Marxa a Eivissa.

	1681	1682	1683	1684	1685
mestre de capella	Magí Fiol	Magí Fiol	Magí Fiol	Magí Fiol	Magí Fiol
Substitüt					
Organistes	Joan Sastre Miquel Martí	Joan Sastre † Miquel Martí Joan Benejam ²⁹	Miquel Martí	Miquel Martí	Miquel Martí
Cantors	Francesc Pujol (Minyó) Josep Estada (Minyó) Miquel Salom (Minyó) Joan Riera (A) Jaume Alzamora (A) Pau Lladó (A) ³⁰ Gabriel Mestre (A) Pere Ribot (A) Joan Mascaró (T) Miquel Martí (T) Miquel Carbonell (T) Josep Coll (T) Guillem Marco i Coll (T) Mateu Garí (B) Joan Massanet (B) Esteve Sansó	Josep Estada (Minyó) Joan Deyà (Minyó) Joan Riera (A) Jaume Alzamora (A) Gabriel Mestre (A) Pere Ribot (A) Jaume Gelabert (A) ³¹ Joan Mascaró (T) Miquel Martí (T) Miquel Carbonell (T) Josep Coll (T) Guillem Marco i Coll (T) Jaume Cardona (T) Pere Llinàs (T) Mateu Garí (B) Joan Benejam (T) Mateu Garí (B) Esteve Sansó	Joan Deyà (Minyó) Andreu Gallard (Minyó) Joan Riera (A) Jaume Alzamora (A) Gabriel Mestre (A) Pere Ribot (A) Jaume Gelabert (A) Josep Coll (T) Miquel Carbonell (T) Joan Mascaró (T) Guillem Marco i Coll (T) Jaume Cardona (T) Pere Llinàs (T) Mateu Garí (B) Esteve Sansó	Bartomeu Codonyer (Minyó) Joan Deyà (Minyó) Joan Riera (A) Jaume Alzamora (A) Pere Ribot (A) Gabriel Mestre (A) ³² Jaume Gelabert (A) Pau Noguera (A) Josep Coll (T) Miquel Carbonell (T) Joan Mascaró (T) Guillem Marco i Coll (T) Jaume Cardona (T) Pere Llinàs (T) Mateu Garí (B) Pere Llinàs (T) Mateu Garí (B) Joan Llabrés (B) Esteve Sansó Andreu Gallard	Bartomeu Codonyer (Minyó) Miquel Panes (Minyó) Joan Riera (A) Jaume Alzamora (A) † Pere Ribot (A) major † Gabriel Mestre (A) Jaume Gelabert (A) Pau Noguera (A) Josep Coll (T) Miquel Carbonell (T) Guillem Marco i Coll (T) Jaume Cardona (T) Pere Llinàs (T) Mateu Garí (B) Joan Llabrés (B) Esteve Sansó Andreu Gallard
Ministrils	Mateu Cifre II (cor/baxó) Mateu Cifre III Josep Selma (cor) Salvador Moncada (baixó)	Mateu Cifre II (cor/baxó) Mateu Cifre III Josep Selma (cor) Salvador Moncada (baixó)	Mateu Cifre II (cor/baxó) Mateu Cifre III Josep Selma (cor) Salvador Moncada (baixó)	Mateu Cifre II (cor/baxó) Mateu Cifre III Josep Selma (cor) Salvador Moncada (baixó)	Mateu Cifre II (cor/baxó) Mateu Cifre III Josep Selma (cor) Salvador Moncada (baixó)

²⁹ Passa a la capella de l'Hospital General

³⁰ Renuncia a la plaça per que ha entrat en l'ordre dels cartoixans.

³¹ Era músic de la capella de l'Hospital General.

³² Se li concedeix llicència per marxar durant un any.

	1686	1687	1688	1689	1690
mestre de capella	Magí Fiol	Magí Fiol	Magí Fiol	Magí Fiol	Magí Fiol
Substitut					
Organistes	Miquel Martí	Miquel Martí†	Pere Joan Martí	Pere Joan Martí	Pere Joan Martí
Cantors	Miquel (Minyó) (Minyó) Joan Riera (A) (A) Gabriel Mestre (A) Jaume Gelabert (A) Josep Coll (T) Miquel Carbonell (T) Guillem Marco i Coll (T) Jaume Cardona (T) Pere Llinàs (T) ³³ Mateu Garí (B) Joan Llabrés (B) ³⁴ Esteve Sansó Andreu Gallard Miquel Llodrà Andreu Deyà Francesc Xavier Monjo Pere Joan Llinàs Sebastià Crespi	Miquel Panes (Minyó) Joan Servera (Minyó) Joan Riera (A) Pau Noguera (A) Gabriel Mestre (A) Jaume Gelabert (A) Miquel Llabrés (A) Josep Coll (T) Miquel Carbonell (T) Guillem Marco i Coll (T) Jaume Cardona (T) Mateu Garí (B) Esteve Miquel Jaume Pere Ribot menor Andreu Gallard Francesc Xavier Monjo Sebastià Crespi	Pau Noguera (A) Gabriel Mestre (A) Miquel Llabrés (A) Josep Coll (T) Miquel Carbonell (T) Guillem Marco i Coll (T) Jaume Cardona (T) Mateu Garí (B) Esteve Sansó Miquel Jaume Esteve Miquel Jaume Pere Ribot menor Andreu Gallard Francesc Xavier Monjo Sebastià Crespi	Pau Noguera (A) Gabriel Mestre (A) Jaume Gelabert (A) Josep Coll (T) Miquel Carbonell (T) Guillem Marco i Coll (T) Jaume Cardona (T) Mateu Garí (B) Esteve Sansó Miquel Jaume Pere Ribot menor ³⁵ Andreu Gallard Francesc Xavier Monjo Sebastià Crespi	Gabriel Mestre (A) ³⁶ Jaume Gelabert (A) Guillem Cladera (A) Josep Coll (T) Miquel Carbonell (T) Guillem Marco i Coll (T) Jaume Cardona (T) Mateu Garí (B) Esteve Sansó Miquel Jaume Andreu Gallard Francesc Xavier Monjo Sebastià Crespi Llorenç Caldés
Ministres	Mateu Cifre III Josep Selma (cor) Salvador Moncada (baixó)	III Josep Selma (cor) Salvador Moncada (baixó)	Mateu Cifre III Josep Selma (cor) Salvador Moncada (baixó)	Mateu Cifre III Josep Selma (cor) Salvador Moncada (baixó)	Mateu Cifre III Josep Selma (cor) Salvador Moncada (baixó)

³³ Se li concedeix llicència d'un any per anar fora del regne.

³⁴ Marxa a Madrid a la Capella Reial.

³⁵ Se li concedeix llicència d'un any per anar fora del regne.

³⁶ Marxa de Mallorca.

	1691	1692	1693	1694	1695
mestre de capella	Magi Fiol	Magi Fiol	Magi Fiol	Magi Fiol	Magi Fiol
Substitut		Pere Joan Martí	Pere Joan Martí	Pere Joan Martí	Pere Joan Martí
Organistes	Pere Joan Martí	Pere Joan Martí Joan Benejam ³⁷	Pere Joan Martí	Pere Joan Martí	Pere Joan Martí
Cantors	Pau Noguera (A) Jaume Gelabert (A) Guillem Cladera (A) Josep Coll (T) Miquel Carbonell (T) Guillem Marco i Coll (T) Jaume Cardona (T) Mateu Gari (B) Ramon Albertí (B) Esteve Sansó Miquel Jaume Francesc Xavier Monjo Joan Simonet Pere Barrera Francesc Caimari ³⁸	Pau Noguera (A) Jaume Gelabert (A) Guillem Cladera (A) Francesc Martínez (A) Josep Coll (T) Miquel Carbonell (T) Guillem Marco i Coll (T) Jaume Cardona (T) Mateu Gari (B) Ramon Albertí (B) Esteve Sansó Miquel Jaume Francesc Xavier Monjo Joan Simonet Pere Barrera Francesc Caimari Jeroni Sunyer Andreu Santandreu Jaume Fonollar	Pau Noguera (A) Jaume Gelabert (A) Guillem Cladera (A) Francesc Martínez (A) Pere Joan Llodrà (A) Josep Coll (T) Miquel Carbonell (T) Guillem Marco i Coll (T) Jaume Cardona (T) Mateu Gari (B) Ramon Albertí (B) Esteve Sansó † Miquel Jaume Francesc Xavier Monjo Joan Simonet Francesc Caimari Jeroni Sunyer Andreu Santandreu Jaume Fonollar Pere Barrera Antoni Oliver	Pau Noguera (A) Jaume Gelabert (A) Guillem Cladera (A) Francesc Martínez (A) Pere Joan Llodrà (A) Josep Coll (T) Miquel Carbonell (T) Guillem Marco i Coll (T) Jaume Cardona (T) Mateu Gari (B) Ramon Albertí (B) Miquel Jaume Francesc Xavier Monjo Joan Simonet Francesc Caimari Pere Barrera Andreu Santandreu Jaume Fonollar Antoni Oliver	Pau Noguera (A) Jaume Gelabert (A) Guillem Cladera (A) Francesc Martínez (A) Pere Joan Llodrà (A) Josep Coll (T) Miquel Carbonell (T) Guillem Marco i Coll (T) Jaume Cardona (T) Mateu Gari (B) Ramon Albertí (B) Miquel Jaume Francesc Xavier Monjo ³⁹ Joan Simonet Francesc Caimari Pere Barrera Andreu Santandreu Jaume Fonollar Antoni Oliver
Ministrils	Mateu Cifre III Josep Selma (cor) Salvador Moncada (baixó)	Mateu Cifre III Josep Selma (cor) Salvador Moncada (baixó) † Miquel Carbonell (baixó)	Mateu Cifre III Josep Selma (cor) Miquel Carbonell (baixó) Pere Barrera (arpa)	Mateu Cifre III Josep Selma (cor) Miquel Carbonell (baixó)	Mateu Cifre III Josep Selma (cor) Miquel Carbonell (baixó) Pere Carbonell II (baixó)

³⁷ És natural de Menorca. Havia estat organista a la capella de l'Hospital General

³⁸ Posteriorment serà organista a Inca (Arxiu Diocesà de Mallorca 19/114/7, f. 43-44) i mestre de capella a Sòller (Arxiu Diocesà de Mallorca 19/189/2, f. 13)

³⁹ Marxa a Madrid. Obté del capítol sis mesos de llicència i dues prorrogues de sis mesos cada una.

	1696	1697	1698	1699	1700
mestre de capella		Magí Fiol			
Substitüt		Pere Joan Martí	Pere Joan Martí	Pere Joan Martí	Pere Joan Martí
Organistes		Pere Joan Martí	Pere Joan Martí Joan Simonet	Pere Joan Martí Joan Simonet	Pere Joan Martí Joan Simonet
Cantors	(A) Jaume Gelabert (A) Francesc Martínez (A) Pere Joan Llodrà (A) Guillem Cladera (A) Josep Coll (T) Miquel Carbonell (T) † Guillem Marco i Coll (T) Jaume Cardona (T) Mateu Garí (B) Ramon Albertí (B) Jeroni Bas (B) Miquel Jaume Joan Simonet Francesc Caimari Pere Barrera Andreu Santandreu Jaume Fonollar Francesc Pujol Antoni Oliver	Pau Noguera (A) Jaume Gelabert (A) Francesc Martínez (A) Pere Joan Llodrà (A) Rafel Vallés (A) Josep Coll (T) Guillem Marco i Coll (T) Jaume Cardona (T) Mateu Garí (B) Ramon Albertí (B) Jeroni Bas (B) Miquel Jaume † Joan Simonet Francesc Caimari Pere Barrera Andreu Santandreu Jaume Fonollar Miquel Planes Miquel Canyelles Antoni Oliver	Jaume Gelabert (A) Francesc Martínez (A) Pere Joan Llodrà (A) Guillem Cladera (A) Rafel Vallés (A) Josep Coll (T) Guillem Marco Jaume Cardona (T) Mateu Garí (B) Ramon Albertí (B) Joan Simonet Francesc Pujol Francesc Caimari Pere Barrera Andreu Santandreu Jaume Fonollar Francesc Pujol Antoni Oliver Antoni Cladera ⁴⁰ Miquel Canyelles	Pau Noguera (A) Jaume Gelabert (A) Francesc Martínez (A) Pere Joan Llodrà (A) Guillem Cladera (A) Rafel Vallés (A) Francesc Pujol, menor (A) Josep Coll (T) Guillem Marco i Coll (T) Jaume Cardona (T) Mateu Garí (B) Ramon Albertí (B) Francesc Caimari Pere Barrera Andreu Santandreu † Miquel Canyelles Miquel Planes Antoni Cladera Jaume Fonollar	Jaume Gelabert (A) Francesc Martínez (A) Pere Joan Llodrà (A) Guillem Cladera (A) Rafel Vallés (A) Jaume Gelabert (A) Francesc Pujol, minor (A) Josep Coll (T) Guillem Marco i Coll (T) Jaume Cardona (T) Miquel Gener (T) Mateu Garí (B) Ramon Albertí (B) Francesc Caimari Pere Barrera Miquel Canyelles Miquel Planes Antoni Cladera Jaume Fonollar
Ministrils	III Miquel Carbonell (baixó) Pere Carbonell II (baixó) Josep Selma (cor)	III Miquel Carbonell (baixó) † Pere Carbonell II (baixó) Josep Selma (cor)	II (baixó) Josep Selma (cor)	Pere Carbonell II (baxó) Josep Selma (cor)	II (baixó) Josep Selma (cor)

⁴⁰ Era germà de Guillem Cladera

⁴¹ Renuncia a la plaça.

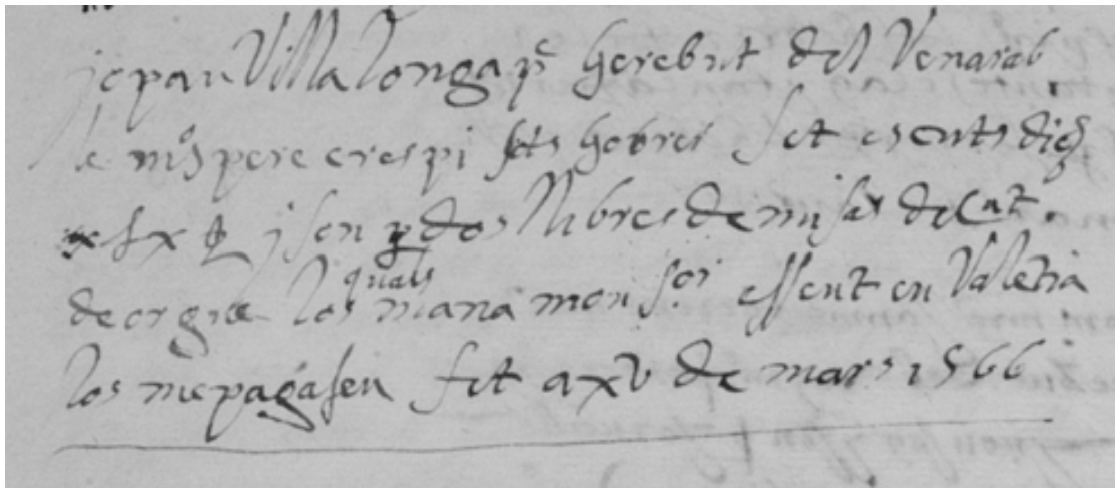
Mestres, músics i ministrils de la capella

Al llarg del segle XVII foren molts els mestres, músics i ministrils que formaren part de la capella de música. En el moment de la seva oficialització l'any 1596 la capella comptava amb quinze places per cantors (cinc contralts, cinc tenors i cinc baixos, a més dels quatre minyons de cor) i quatre per ministrils¹⁷⁹. Com es desprèn de la documentació capitular, abans de la formació de la capella ja existien des de feia anys mestres i músics que treballaven de forma habitual a la catedral per donar servei musical a les celebracions que es duïen a terme.

Pau Villalonga va ser, probablement, el mestre de capella més important. Gràcies al seu impuls, la música va quedar formalitzada dins la catedral d'una forma estable i duradora en el temps. Les seves iniciatives en el camp musical es concentraren en tres aspectes fonamentals: les actuacions de la capella de música en les celebracions dins i fora del temple, la instrucció musical dels minyons per tal de nodrir la capella i la composició de música. En aquest darrer aspecte cal destacar que dels mestres de capella i músics que han format part de la capella, Pau Villalonga ha estat el compositor del qual es conserven més obres. Això és deu fonamentalment a la pervivència de bona part de la seva obra en un sol llibre manuscrit conegut amb el nom de "llibre de faristol", que conté 23 composicions d'aquest mestre¹⁸⁰. A més d'aquest manuscrit, s'ha conservat una altra composició d'aquest mestre en un fascicle contenenent càntics per la celebració pasqual. Així mateix, en la documentació capitular també s'han trobat referències a la composició de més música per part de Villalonga, música que, però, no s'ha conservat:

¹⁷⁹ Per a una descripció detallada dels músics que formaven part de la capella l'any de la seva institucionalització, vegeu l'apartat relatiu a la capella de música en aquest mateix capítol.

¹⁸⁰ El primer treball realitzat sobre aquest manuscrit fou la meua propia tesina de llicenciatura on vaig realitzar un recorregut biogràfic de Villalonga, un estudi sobre la vida musical a Mallorca en el segle XVI i la edició del llibre de faristol i d'una altra obra policoral que es conserva d'aquest compositor: MENZEL SANSÓ, Cristina: *Il còdice SVI di Pau Villalonga (1535 ca. 1609) ed il fascicolo SEM I conservati nell'archivio capitolare della cattedrale di Mallorca*. Tesi de llicenciatura en Musicologia, Università degli Studi di Pavia, 2004. Recentment també s'ha publicat un altre estudi sobre el llibre de faristol: ESCALES, Romà; CRESPI, Francesc: *El llibre de faristol de Pau Villalonga*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2009.



“Jo Pau Villalonga pre. he rebut del venarable mossen Pere Crespi sotshobrer set escuts dich 10 £. 10 s. i són per dos llibres de misas de cant de orgue los quals mana monseñor essent en Valletia los me pagasen fet a xv de març 1566”.

Arxiu Capitular de Mallorca, *Llibres de fàbrica* sig. 1816, f. 137v.

Des de la formació de la capella l'any 1596, l'ofici de mestre de capella titular va passar a les mans d'Antoni Vicens, encara que Pau Villalonga va conservar en propietat el càrrec fins a la seva mort. És molt probable que a causa de la seva edat, que devia estar en torn als seixanta anys, el capítol l'exonerà del càrrec de mestre, substituït per Antoni Vicens, continuant però la seva activitat com a primatxer i com a Tenor en la capella. Dels mestres i músics que formaren part de la capella durant la primera meitat de segle XVII no es conserva cap composició musical. La única excepció la representa una missa composta per Fra Llitrà, frare agustí del convent dels Socors i organista de la catedral¹⁸¹. Aquesta *Missa a 8 veus* amb acompanyament a l'orgue es conserva en partícels, algunes d'elles, còpies dels segles XVIII i XIX. Algunes d'elles anoten els noms dels cantors que interpretaren cada una de les veus i l'any d'execució¹⁸². Tant les anotacions d'aquests músics (datades de 1799 i 1805) com les distintes còpies de les partícels realitzades al llarg dels segles XVII, XVIII i XIX, constata la perdurabilitat en el repertori que degué tenir aquesta missa al llarg dels segles.

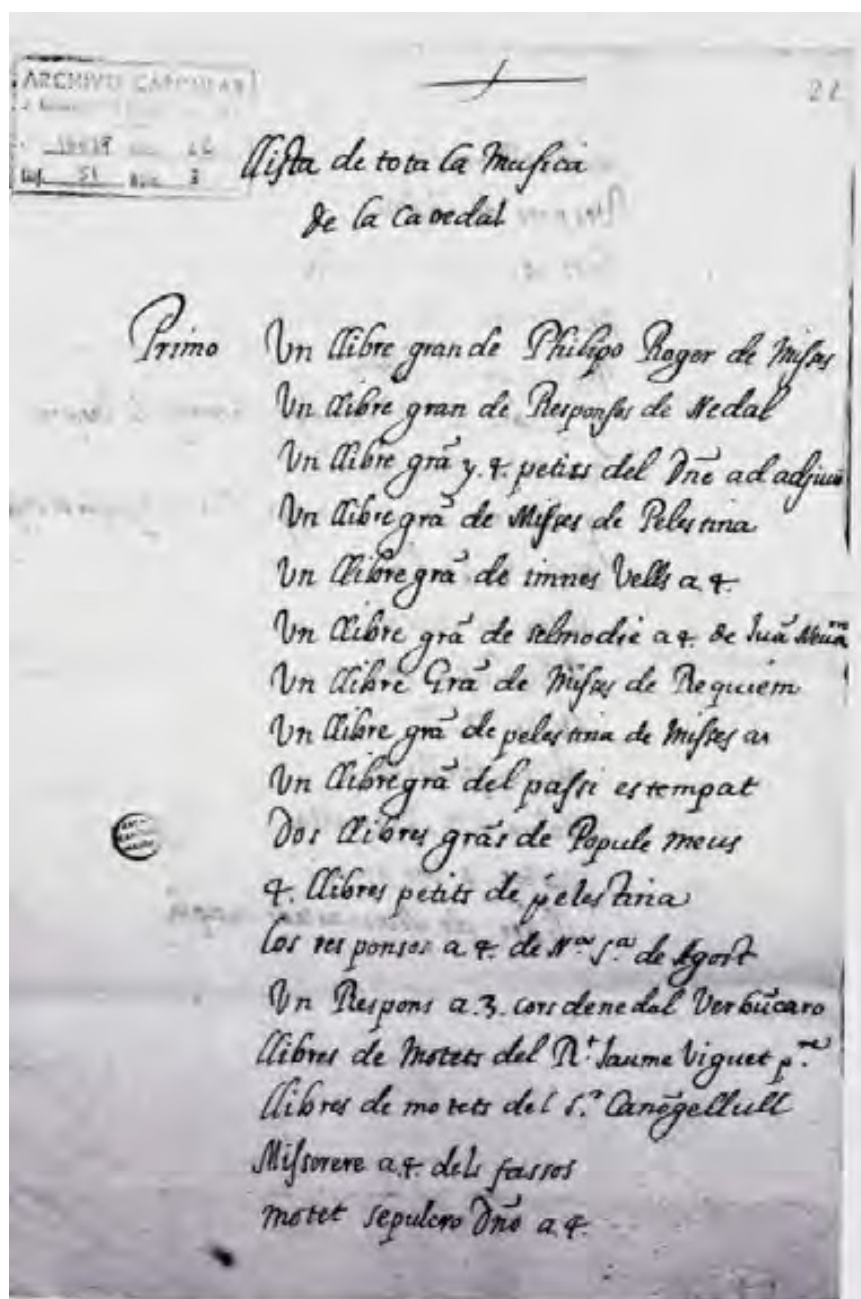
No es conserva pràcticament música d'altres dels mestres i dels músics del segle XVII. Les úniques excepcions són dues obres musicals atribuïdes, una a Fra Llitrà, ja esmentada, una a Miquel Martí, l'altra a Pere Joan Martí. Aquest dos músics, que eren

¹⁸¹ *E-PAc*, Música SP11.

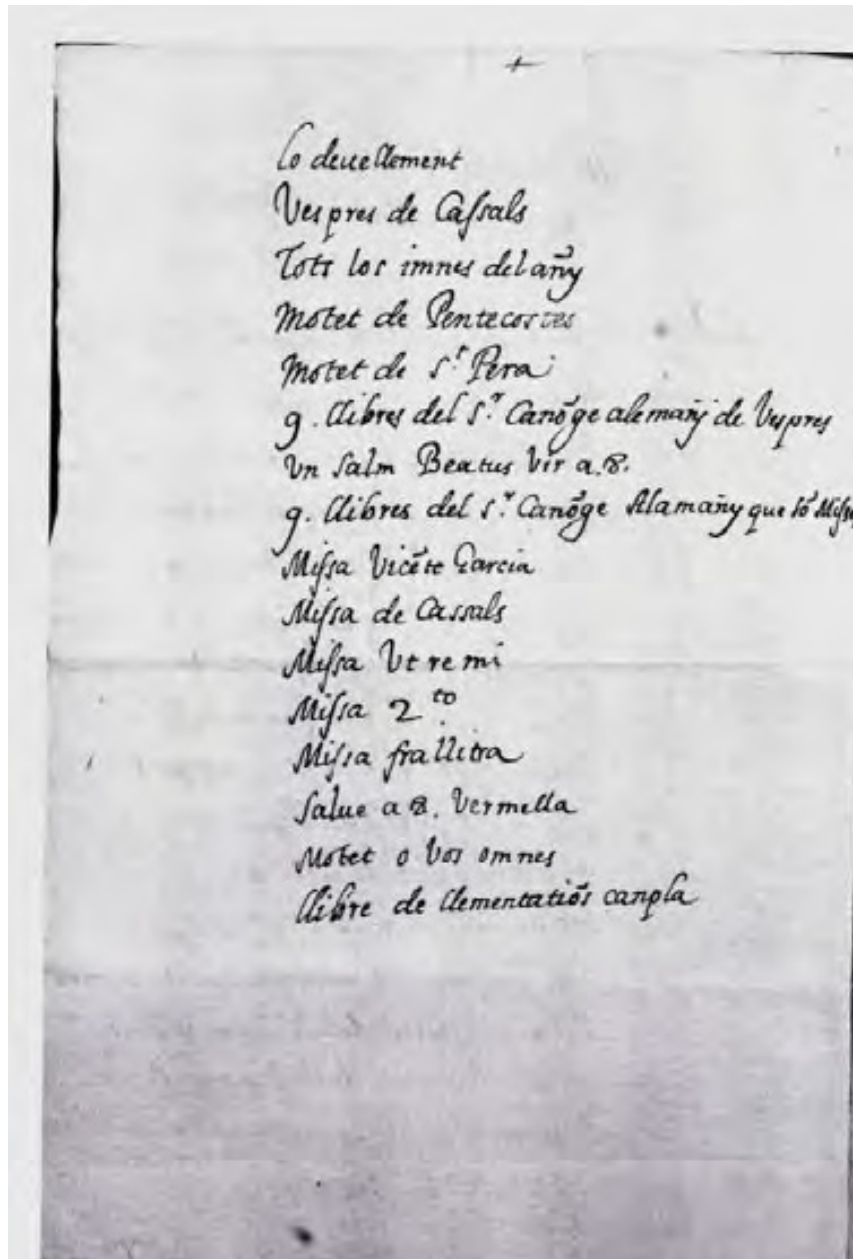
¹⁸² Concretament, en una de les tres còpies que es conserven del paper de Tiple 1er, apareixen els noms dels cantors juntament amb la data d'interpretació: Pere Endreu – 1799 / Juan Mariano Quetglas – 1805 / Toni de Solla [Sóller] – 1805.

germans, formaren part de la capella com a organista i mestre de capella respectivament durant la segona meitat de segle XVII.

El repertori de música de la capella durant el segle XVII estava constituït per música de compositors de fora. Es conserven poques dades sobre el repertori de la capella. S'ha conservat només un inventari de la música polifònica en llengua llatina, on precisament hi apareix la missa del frare Llitrà. També hi apareix un llibre de motets de Jaume Vigué, Contralt de la capella, que, però, no s'ha conservat¹⁸³:



¹⁸³ L'inventari i la descripció del repertori es pot consultar en el capítol segon *El repertori musical*.



Arxiu Capítular de Mallorca, CPS 51, núm. 16029, núm. 22 (segona meitat segle XVII).

En l'arxiu capítular també es conserven dos quaderns manuscrits que contenen únicament la part d'orgue de les composicions habituals de la capella de música durant el segle esmentat¹⁸⁴.

En aquest cas també la única obra atribuïble a un compositor mallorquí és la missa del frare Llitra, identificada com a "missa de Fray Llitra 1º tono" i "missa del frare a 8" en els dos manuscrits. La resta de composicions presentades en aquests dos quaderns, o bé

¹⁸⁴ *E-PAC*, Música SP 103 i 104. Aquests dos quaderns manuscrits, ambdós del segle XVII, són interessant per estudiar el repertori en és a la capella de música, ja que anoten les parts d'orgue de les composicions en llengua llatina que s'interpretaven en les distintes celebracions.

apareixen com a anònimes, o atribuïdes a compositors de fora com Juan Navarro, Felipe Rogier, Joan Pau Pujol, Gaspar Díaz o Gracián Babán.

El fons musical de l'arxiu capitular conserva unes 70 obres anònimes en còpies dels segles XVII i XVIII que molt bé podrien correspondre a composicions dels mestres de la capella. S'ha de tenir en compte, a més, la possibilitat que bona part de les obres del fons de música s'haguessin perdut al llarg dels segles. Un fet determinant en la disgregació dels fons musicals va ser la creació de la "schola cantorum", després de la dissolució de la capella de música a finals de segle XIX, que va provocar que molta música del fons de la capella que encara estava en ús, passés al lloc d'assaig de la nova formació situat al seminari conciliar de sant Pere (el seminari es troba també en la part antiga de Palma, a uns centenars de metres de la catedral).



Pati del Seminari de sant Pere de Palma

El pas del temps i el fet que el fons de música no hagués estat inclòs en l'inventari de l'Arxiu Capitular (realitzat l'any 1904), també va facilitar que algunes de les obres musicals, o bé es lliuressin en préstec sense cap control, o bé es regalassin a historiògrafs interessats en l'etnografia musical de les illes. Aquest sembla ser el cas del fons de música "Marià Aguiló", que porta el nom d'aquest famós historiògraf mallorquí, que actualment es conserva a la Biblioteca de la Societat Arqueològica Lul·liana de Palma compost majoritàriament per composicions musicals (sobretot dels segles XVIII i XIX) del

mestres i músics de la capella de música de la catedral¹⁸⁵.

A través de la documentació capitular s'ha pogut establir, per primera vegada, la periodització dels distints mestres al llarg de tot el segle, començant des de la instauració de la capella:

Pau Villalonga (substitut: Antoni Vicens, des de 1596)	1596-1609
Antoni Vicens	1609-1615
Miquel Ferragut	1615-1622
Miquel Serra	1622-1638
Mateu Cifre I	1638-1647
Jaume Antoni Bordoy	1647-1653
Magí Fiol (substitut: Pere Joan Martí, des de 1692)	1653-1697
Pere Joan Martí	1697-1730

Taula 16. Mestres de capella del segle (1596-1730).

Després de la mort de Pau Villalonga, el càrrec de mestre de capella passà en propietat a Antoni Vicens. D'aquest mestre es tenen poques dades. D'Antoni Vicens (*1563c; † 1615) se sap que era originari de Mallorca i que des del 1592 es trobava a Eivissa com a mestre de capella de la catedral pitiusa¹⁸⁶. L'any 1596, any de creació de la capella, va tornar a Mallorca per substituir Villalonga, com a mestre de capella, i per formar part de la mateixa com a Tenor. L'any 1609 és "oficialment" nomenat mestre de capella titular, càrrec que mantindrà fins a la seva mort, esdevinguda l'any 1615.

El substitut de Antoni Vicens en el càrrec de mestre fou Miquel Ferragut. En la documentació capitular, Miquel Ferragut apareix en nombroses ocasions com a mestre del cant, o, fins i tot, com a mestre de capella en alguns dels pagaments dels aniversaris a

¹⁸⁵ El fons de música de la Societat Arqueològica Lul·liana està compost majoritàriament per composicions musicals (sobretot dels segles XVIII i XIX) dels mestres i músics de la capella de música de la catedral, entre els que destaquen Miquel Suau (actiu a la capella catedral des de 1717 fins 1728) i Salvatore di Lorenzo (actiu durant la segona meitat de segle XVIII).

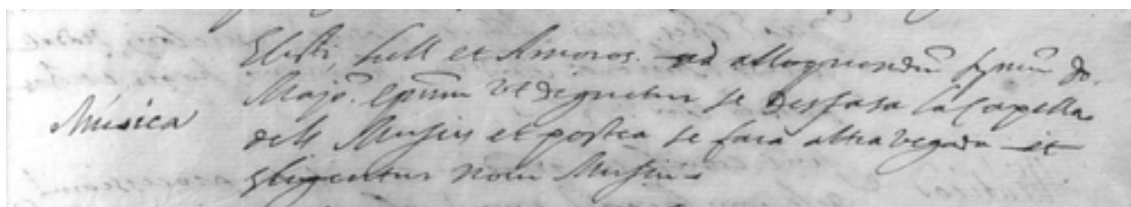
¹⁸⁶ Les dades sobre aquest músic són escasses i fragmentàries. La major part de dades apareixen en la documentació capitular, encara que, gràcies a una declaració feta pel mateix Vicens sobre un músic de la capella, recollida entre la documentació diocesana, es sap que l'any 1613 tenia 50 anys. De tal manera l'any 1615, any de la seva defunció, tenia 52 anys. Aquestes dades estan publicades a: PARETS SERRA, Joan; ROSSELLÓ VAQUER, Ramon: Notes per a la història de la música a Mallorca. [Búger], Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca, 2003-2004, 4 vols. Vol III, p. 11. Les dades sobre la estància a Eivissa de Vicens es poden consultar a: TORRES PETERS, Xavier: La música a Eivissa durant els segles XV, XVI i XVII. Eivissa, Consell Insular d'Eivissa i Formentera, 2002, p. 178.

la capella, així que és probable que en algun moment hagués estat mestre substituït de Vicens. No sabem fins a quin any va exercir el seu càrrec, ja que les actes capitulars mostren algunes discrepàncies respecte a la data en la qual Miquel Serra comença el seu mestratge. L'any 1620, en un acta capitular, en referència a l'enterrament del pare franciscà Francesc Serra, apareix anomenat oficialment com a mestre Miquel Serra:

“Fuit in super conclusum quod capella presentis ecclesia es Reverendus Michael Serra cum suis musicis cantent missam Majorem et associent cadavere dicti quod ad sepulturam die presenti post visperas”.

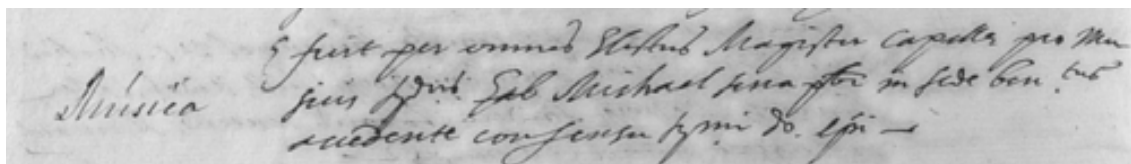
Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1635, any 1620, f. 467r.

Durant aquests anys (per motius que no s'han pogut esbrinar) hi hagué una reestructuració de la capella, tal com s'indica en les actes capitulars. Aquesta reforma va consistir en la renovació dels músics de la capella:



[Al marge: Musica] “Electi, Lull et Amoros ad alloquendum Reverendum Domino Majoricam Episcopum ut diguetur se desfasa la capella dels musicis et postea se fara altra vegada et elegintur novi musicis”

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1636, any 1622, f. 35r.



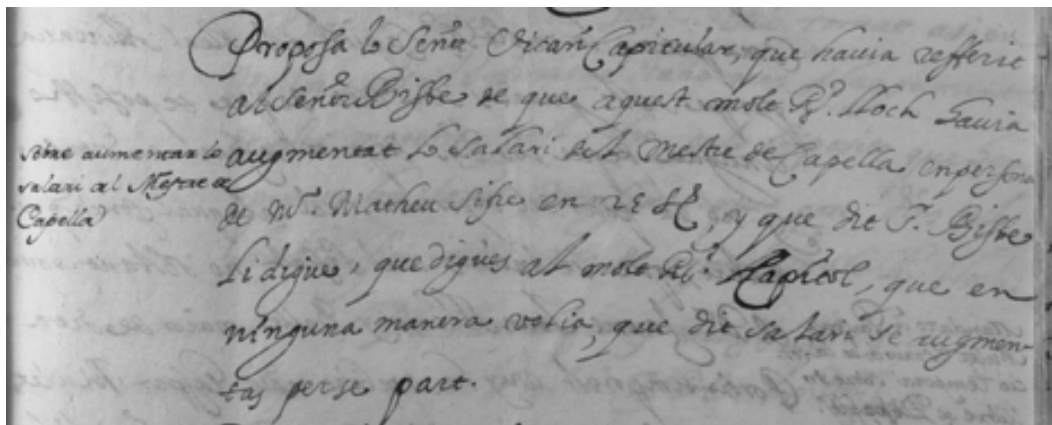
[Al marge: Musica] “Fuit per omnes electus Magister Capellae pro musicis Reverendus Michael Serra presbiteri in sede beneficiatus accedente consensu Reverendissimi domini episcopi”.

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1636, any 1622, f. 35v.

A partir d'aquest moment, Miquel Serra apareix sempre com a mestre de capella, càrrec que mantindrà fins l'any 1638, any en que va morir. El mestre que substituï Serra en el càrrec fou Mateu Cifre I, ministril (de corneta) de la capella. Mateu Cifre era resident a Tortosa i havia arribat a Mallorca l'any 1622¹⁸⁷. L'any d'elecció de Cifre com a mestre,

¹⁸⁷ “Prima parte fuit conclusum quod dentur 150 reials castellans Mattheo Cifre corneta qui venit a Civitate Dertusae [Tortosa] cum hoc quod si vult permanere Majoricis bene”. Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1636, f. 39r. Un any més tard el mateix Cifre demana per tornar a Tortosa per anar a cercar la seva muller per instal·lar-se definitivament a Mallorca. *Actes Capitulars* sig. 1636, f. 59r.

el capítol decidí augmentar els emoluments del mestre de capella en 25 lliures més, iniciativa rebutjada pel bisbe, amb qui pagava a meitats l'assignació a la música de la catedral per pagar els salaris del mestre, dels músics i de dues de les places de ministrils:



[Al marge: “Sobre augmentar lo salari al Mestre de Capella”]

“Proposa lo señor Vicari Capitular que havia referit al señor Bisbe de que aquest molt Reverend Iloch havia augmentat lo salari del Mestre de Capella en persona del mº de Matheu Sifre en 25 £, y que dit Sº Bisbe li digues, que digues al molt Reverend Capítol, que en ninguna manera volia, que dit salari se augmentas per se part”.

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1637, any 1638, f. 79r

En aquell any les despeses per la música ascendien a 495 lliures, 9 sous i 4 diners, que es dividien entre els salaris dels músics (207 lliures, 13 sous i 4 diners) i les llurs distribucions (287 lliures i 16 sous); segons les anotacions dels llibres de la mesa capitular on es comptabilitzaven els pagaments a les músiques ordinàries i extraordinàries la catedral pagava als músics un total de 297 lliures, 9 sous i 8 diners¹⁸⁸.

Mateu Cifre I va ser el primer membre d'una família de ministrils. Alguns anys abans va ser admès com a ministril de corneta Antoni Cifre, encara que no s'ha pogut identificar si entre ambdues persones hi havia relació familiar. Mateu Cifre I, tal com s'indica a les actes, provenia de Tortosa, on estava establert amb la seva família. Antoni Cifre, corneta, en canvi, sembla que fos mallorquí i que el l'any 1620 se li demanés que tornés de Barcelona per ocupar una plaça de ministril¹⁸⁹. Una relació familiar més segura es la de

¹⁸⁸ Els registres de cada pagament anual a la música s'anotaven en els llibres de mensa capitular; l'import de la despesa no era sempre el mateix, ja que es poden trobar diferències notables en les distribucions als músics i en els seus sous, ja que depenia del nombre de places (o mitges places o quarts de places) que estassin en aquell moment assignades. Per l'any 1638: Arxiu Capitular de Mallorca, *Mesa capitular* sig 2899, f. 45r.

¹⁸⁹ Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1635, any 1620, f. 464v: “Fuit pro maiori parte conclusum quod domini canonici Sureda et Sentendreu faciant venire ex civitate Barchinone Antonium Cifre Maioricensis corneta assecurando illi salarium de ministril quod servire promittit”.

Mateu Cifre amb el seu fill, de nom també Mateu, qui va entrar com a ministril de corneta de la capella l'any 1643 i va mantenir la seva plaça fins l'any 1687, any en que va morir.

El mestre de capella Mateu Cifre va morir al mes de febrer de l'any 1647¹⁹⁰. Pocs dies més tard va ser elegit mestre Jaume Antoni Bordoy. Aquest músic havia format part de la capella des del 1631 com a Contralt i anteriorment, tal com es desprèn de la lectura de la carta adreçada al capítol que de seguit es mostrarà, va ser minyó de cor almenys entre els anys 1614 i 1616. La seva elecció degué tenir alguns problemes, ja que en l'any 1648 apareix en les actes capitulars una notificació sobre la renúncia del mestre de capella:

“Propossa lo Sr. Vicari Capitular que lo mestre de Capella ha renunciat lo carrech de mestre y ha entregat la clau y axi mateix feu relacio la ambexada ha feta al Sr. Bisbe per orde de V.S. a circa la diferencia ha tinguda. Habito tractatu fuit conclusum que lo mes antich de la música aporta el compas entretant se fera electio de mestre”.

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1637, any 1648, f. 380r.

En l'acta es dona compte del lliurament de la clau per part del mestre Jaume Antoni Bordoy. Es tracta molt probablement de la clau de la caixa de música on es conservaven totes les partitures i llibres de música de la capella i la custodia de la qual estava en mans del mestre. També podem llegir que per ordre del capítol el músic més antic havia de dirigir la capella mentre no s'elegia un nou mestre¹⁹¹:

“Proposa el Sr. canonge Callar protector de la musica que se li feya instancia que en altre temps la caxa de la musica de aquesta Iglesia estave casi plena de llibres de musica per lo necessari que se acostumaue cantar en las festas de entra lo any y are el mestre de Capella la te casi tota en casa sua com a propia, lo que es en gran perjuy de esta Iglesia, y axi que se man recuperar, y que estiga inventariada com se acostumave en los antecessors mestres de capella”.

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1638, any 1688, ff. 257v

Els llibres i papers de música, tal com es pot llegir en l'acta, es custodiaven en una caixa de música. La ubicació d'aquesta caixa no és clara; podria haver estat situada en el cor o en la sagristia. Les actes anteriors a aquesta data no especifiquen l'existència de la

¹⁹⁰ L'acta que ens informa de la mort de Mateu Cifre aporta més dades sobre la seva situació econòmica, que era molt precària, ja que el capítol va pagar les despeses de la seva sepultura degut a l'estat de pobresa de Cifre: Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1637, any 1647, f. 336r.

¹⁹¹ Sobre una panoràmica general sobre la formació dels arxius musicals a les esglésies i sobre la existència de caixes o armaris per custodiar papers i llibres de música, vegeu: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Ideas para desarrollar: cuestionones en torno a la formación de los archivos musicales eclesiásticos en España”, a *AEDOM*, 4/1 1997, pp. 5-70.

mateixa, i apareix citada només en ocasió de problemes¹⁹².

Després de la renúncia de Jaume Antoni Bordoy, feta oficial en l'acta capitular del dia 12 de juliol de 1648, el capítol de canonges en la següent reunió capitular del dia 26 de juliol torna a elegir a Bordoy com a mestre de capella, però no aclareix els possibles problemes que varen provocar la seva renúncia pocs dies abans¹⁹³:

“Propossa lo Sr. Vicari Capitular haver fet citar per la mensa haver se de tractar de fer electio de mestre de capella.

Habito tractatu fuit conclusum pro maiori parte y fonch elegit lo Rt. Jaume Antoni Bordoy pre. en mestre de capella”.

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1637, any 1648, f. 379v.

El mestratge de Bordoy no fou de llarga durada: l'any 1653 lliura una carta al capítol informant de la seva decisió de renunciar al càrrec de mestre per fer-se cartoixà i de la seva immediata reclusió en la Cartoixa de Valldemosa.

Alguns anys més tard, l'any 1668, Bordoy, qui, després de fer-se cartoixà, s'havia canviat el nom per Bruno (San Bru, fou el patró dels cartoixans), va ser interpel·lat pel capítol de canonges per a que els informàs sobre el destí de algunes composicions musicals que havien desaparegut de la caixa de la música i que es trobaven en poder de Melsion Garcia, nebot del mestre de capella Miquel Serra i prevere de la parròquia de Santa Creu. En la carta enviada per Bru Bordoy, datada del 17 de setembre de 1668, com a contestació de la sol·licitud del capítol, ens informa d'algunes dades referents als assumptes musicals de la primera meitat de segle XVII. L'enviament d'aquesta carta, a més, va donar com a resultat la confecció d'un inventari de les composicions en ús a la capella¹⁹⁴.

¹⁹² En el capítol dedicat al repertori de la catedral s'especifica amb més detall aquest problema, que va donar lloc a la inventariació de la música de la catedral; vegeu el capítol 2.

¹⁹³ Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* 1637, any 1648, f. 380v.

¹⁹⁴ Aquest inventari es troba detallat en el capítol dedicat a la descripció del repertori.

A circa de lo que Vostra Mercè em dexà ordenat quant se parti desta Santa Casa escrigues a Vostra
 Mercè quins llibres tenia lo Dr Garcia de aquesta Santa Cathedral, dire lo que se llanament y passa
 ab tota veritat. Cuant isqui del siglo y em retrí á esta Santa Casa sé que tenia ab són poder
 lo dit Dr. 9. llibres de motets de Roma a 2 choros los quals son de la seu. aff se perque
 L'any 14. era yo Miño de la seu y morí Mr. Sotolongo vicari mà mestre, y en son Noch elegí
 el motet de Capito La M. Miguel Ferrer p. A qual tot aquest temps fins lo any 16.
 que estudiá abell, los demés dies no feya traure aquesos llibres de la casa abont
 se guarda a Musica y estudiava abell totos 4. Minions de la seu, y lidonaven
 a per Miño un motet de aquesos llibres. El modo com aquesos motets setobaren en
 casa Mr. Miguel cerra, se faic perq la capella se servia fora casa de los llibres y
 comentes festes sempre se acada tant de en los Minions los llibres en casa el mestre
 y còtaran e pay y a los historren. Jo ho digui a nel Dr Garcia de aquesos llibres en de
 la Cathedral quant son Onse Mon y nos se solca: y ententent yo q ningú los devia
 en aquell temps admes requireret, me parca que q en conciencia tenia de veu lants:
 y así ho digui a alguns S. Protectors y nom donare credit per estar mal informat
 Mr. de D. y creu que amo senti no acestara ab esta blandura ab que es portari, porque
 si yo agues dit que era mius goies duptar que era propi interes meu: pero disgresca
 de la seu y no volent averiguar, no dexa de ser una grã omisión porq a los so-
 ces y Gavia los motets Musichos. Nello qui agues dit q ante q tot me lo for Musichos ya havia
 motet de la seu. Aros es lo q se en la materia v. m. impedís sempre allargat y m-
 totos coses de consuel. Valla manarme coya persona q m. s. como sempre el sup-
 De la me Celda de V. m. y sac. l. 17. de 1668. acadallibres de aquesos llibres q fere de
 ploma Antoni Cabre el qual los dona a la seu
 quant vingue de Roma y Gamlet Aris -
 Humilissim Capella de V. m. q. J. m. b.
 Fr. Bruno Padry indif. Car.

Canonge Ramon Sureda

A circa de lo que Vostra Mercè em dexà ordenat quant se parti desta Santa Casa escrigues a Vostra Mercè quins llibres tenia lo Dr Garcia de aquesta Santa Cathedral [sic.], dire lo que se llanament y passa ab tota veritat. Cuant isqui del siglo y em retrí á esta Santa Casa sé que tenia ab són poder lo

dit Dr 9 llibres de motets de Roma a 2 chors los quals són de la Seu asso se perque lo any 14 era yo miño del Cor y mori M^o Antoni Vicens mon mestre, y en són lloch elegí el molt Illustre Capítol a M^o Miquel Ferregut prevere el qual tot aquest temps fins lo any 16 que estudiá ab ell, los demes dies nos feya treure aquexos llibres de la caixa a hont se guarda la música y estudiá ab ell tots los 4 miñons del Cor, y li donaven per llibro un motet de aquexos llibres. El modo com aquestos motets se trobaren en casa de Mestre Miquel Serra, es facil perque la capella se serveix fora casa destos llibres, y com en les festes sempre se acaba tart, dexten los miñons los llibres en casa el mestre y com tenen espay yals hi tornen. Jo ho digui an el Dr Garcia que aquexos llibres eren de la Catedral [sic.] quant són oncle mori, y no s'escolta y entenent yo que ningu ho sabia en aquell temps ab mes seguretat, me parague que en conciencia tenia de reverlarho: y axi ho digui a alguns Señors Protectors y nom donaren credit, per star mal informats del dit Dr y cert que a mon sentir no se si acertará ab esta blandura ab que es portaren, perque si jo agues dit que eren meus pories duptar que ere propri interes meu: pero dis que eren de la Seu y no volerho averiguar, no dexá de ser una gran omisso perque aleshores y hauria molts musichs vells qui agueren dit que antes que yo Fos mestre ya havia molts que eren a la Seu. Asso es lo que se en la materia Vostra Merce en perdó si em so allargat y en totes coses de són gust vulla manarme cuya persona que Nostre Señor com yo sempre el suplico desta su celda de Vostra Merce y septembre 17 de 1668. A cada llibre de aquexos trobará aferit de Humilissim Capella de Vostra Merce que sa ma besa.

Ploma Antoni Cabot el qual los dona a la Seu
quant vingue de Roma que ha molts anys

Fr. Bruno Bordoy indig^o Cartusiano

De la lectura d'aquesta carta es poden extreure algunes informacions de gran interès com era el fet que la capella disposava d'una col·lecció de motets "de Roma", a dos cors; probablement es pugui tractar de motets de Palestrina, compositor molt present en el repertori de música de la capella, tal com es pot veure en l'inventari. Aquesta carta també ens informa de fets quotidians de l'organització i educació dels minyons, com el fet que s'educaven en les cases dels respectius mestres i que en moltes ocasions les composicions que servien per a la seva instrucció es conservaven, per qüestions pràctiques, en la casa del mestre. Aquest fet puntual podia esdevenir en el temps un greu problema de dispersió del repertori musical, ja que per qualsevol circumstància (mort sobtada del mestre, préstecs no regulats, etc.), algunes de les composicions musicals podien desaparèixer definitivament de la col·lecció de música que havia de ser custodiada pel mestre de capella a la catedral.

La renúncia del mestre Bordoy va fer que el capítol reaccionés de forma immediata, ja que en la mateixa reunió capitular en la qual es llegia la carta de renúncia de Jaume Antoni Bordoy, es feia oficial la designació de Magí Fiol com a mestre de capella¹⁹⁵. Sembla evident que la decisió de Bordoy era ja coneguda pel capítol, que tenia preparada, en el moment de la seva renúncia oficial, la seva substitució.

¹⁹⁵ Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1638, f. 58r-v.

Magí Fiol¹⁹⁶ va ser un dels mestres de capella que més va durar en el càrrec. Va començar el seu mestratge l'any 1653 i va renunciar al magisteri a causa de la seva avançada edat l'any 1697. Un any després moria, i fou enterrat en la Capella de la Pietat de la catedral (la capella situada just davall de l'orgue major), tal com havia manifestat en les seves darreres voluntats¹⁹⁷.



La Capella de la Pietat i l'orgue major

Magí Fiol, nascut a Palma en el si d'una família culta i benestant, havia entrat a la capella de música essent minyó de cor, fins l'any 1638, any en què se li paguen les almoines

¹⁹⁶ Algunes dades de la seva vida, sobretot les que fan referència a les seves últimes voluntats, testaments i encants de bens es poden consultar a GILI FERRER, Antoni: "Magí Fiol Umbert, mestre de Capella de la Seu (1654-1698)" a *Trobada de Documentalistes Musicals*, 5 (1999), pp. 135-151.

¹⁹⁷ La Capella de la Pietat de la catedral es troba situada en el lateral esquerra en la part central; sobre aquesta capella es troba l'orgue major. Magí Fiol en tots els seus testaments havia manifestat la voluntat de ser enterrat en aquesta capella. No sabem si era una tradició que els mestres de capella s'enterressin en aquesta capella, o si bé era una decisió espontània de Fiol. Les làpides que es troben en les parets de la Capella de la Pietat no corresponen a cap músic ni mestre; no s'ha pogut tenir accés a la seva fossa per tal de comprovar si hi ha altres músic enterrats allà mateix.

habituals quan un minyó muda la veu¹⁹⁸. L'any 1650 obté una plaça de Tenor de la capella que estava vacant per la mort de Julià Bover. Pocs anys més tard, tal com hem vist, obtindrà el càrrec de mestre de capella per la renúncia de Jaume Antoni Bordoy. Per les dades que es tenen (havia mudat la veu l'any 1638 i per tant podria tenir entre 14 i 15 anys) podem pensar que tendria menys de 30 anys quan va acceptar el càrrec de mestre, el que deixa entreveure una més que notable preparació musical de Fiol. Entre les dades publicades per Antoni Gili, totes elles recollides de protocols notarials de la cúria eclesiàstica, destaquen les que fan referència a la possibilitat que Magí Fiol tengués una petita escola de música. Gili aporta una sèrie de dades interessants com són l'acord de l'any 1659 entre el mestre Fiol i el pare de Jaume Alzamora Massanet, natural d'Artà, de deu anys d'edat, on s'establia que Fiol l'acollia per ensenyar-li música i cant fins a l'edat de 17 anys¹⁹⁹. Jaume Alzamora, posteriorment i (segons les dades aportades per Gili) a l'edat de 18 anys, va entrar a formar part de la capella com a Contralt. De totes formes, aquesta situació no deixa de ser habitual per l'època: era normal que el mestre de capella acollís a casa seva els minyons de cor que instruïa i, per tant, des d'un cert punt de vista, tots els mestres de capella tenien una mena d'escola de música a casa seva.

Magí Fiol va ostentar el càrrec de mestre de capella de forma activa fins l'any 1692, any en que va demanar oficialment un substitut a causa de la seva avançada edat i dels seus problemes de salut²⁰⁰. El músic elegit per substituir-lo fou Pere Joan Martí. No obstant aquesta substitució, la seva activitat musical va continuar, ja que en l'any 1694 se li va pagar per uns *villancicos* que havia compost per la capella²⁰¹.

En les seves diverses disposicions testamentàries, Magí Fiol va deixar escrita la seva voluntat de que tota la seva música en llatí anés a parar a la catedral. Aquesta disposició apareix en els tres testaments que es van localitzar. També en el tercer testament es disposava que els dos orgues petits propietat de Fiol, i que es trobaven a la escola de l'Almoina es deixaven al capítol de canonges amb la condició de que la capella de música en tengués lliure disposició:

¹⁹⁸ Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* 1637, any 1638, f. 100r: "Fonch conclus ques donen les deu lliures a m. Magin Fiol, que se acostumen donar als escolans quant acaben la servitut de escola, y que para daço se fásse librança a m. Miret Procurador de les Almoynes per que li pague dites deu lliures".

¹⁹⁹ GILI FERRER, Antoni: "Magí Fiol...". *Op. cit.*, p. 136.

²⁰⁰ Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1641, any 1692, f. 289v.

²⁰¹ Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1641, any 1694, f. 365r.

“[...] Mes tots los papers de música que tinch dexa en el molt Il·le. y molt Rd. capitol confiant que si la capella los tinga de manester los ne dexara los que haura de menester [...]”.

“Item lexa los dos orgues patits que buy tinch dins la Almoyne qui són meus los dexa a la capella de la música ab esta conformitat, que lo mestre de capella de dita música prenga tot lo que ab ditas orgues se guañara cascun any [...]”.²⁰²

Sembla que la música propietat de Fiol havia d'arribar finalment a la catedral, tal com es pot llegir en la resolució capitular del 13 de maig de 1699 on el capítol ordena fer un inventari dels papers i de la solfa que el mestre Fiol havia deixat a la catedral.

Es desconeix si aquesta música que el mestre Fiol deixa a la catedral és música de la seva propietat, música que ell hagués adquirit o hagués compost de forma personal. El càrrec de mestre de capella implicava la composició de música per a les celebracions, i per tant es sobreentén que el propietari de la música era la mateixa catedral i no el mestre que l'havia produïda. La música en llatí (que se suposa adreçada a les celebracions litúrgiques) composta per Magí Fiol, hauria de ser patrimoni de la catedral i no del mateix mestre, encara que això no sempre es complia; en moltes ocasions els mestres aprofitant un “buit legal”, es quedaven amb les seves composicions fins que la institució que el pagava no les reclamàs. En les actes capitulars no apareix cap resolució en aquest sentit i sembla que la deixa de Fiol era una voluntat pròpia sobre un bé del seu patrimoni. En les disposicions testamentàries aquesta música llatina es va cedir a la catedral, el que implícitament indica una propietat per part de Magí Fiol. No hi ha documentació que ajudi a aclarir aquest extrem, no consta cap cessió ni cap incorporació de la música propietat de Magí Fiol, per tant, efectivament, no es pot saber si aquesta música va entrar a formar part del fons de música de la capella. La única evidència que s'ha trobat en les obres musicals que formen el repertori de la catedral són una sèrie d'anotacions en les portades d'alguns impresos italians de música llatina on es poden llegir les anotacions “*estos libros son mios. Fiol*” o simplement “*Fiol*”. Podria ser possible que la deixa de Fiol fossin estat, de fet, aquests impresos de música en llatí, que contenien motets i altres cànctics per la missa i l'ofici. Aquests impresos del segle XVII es descriuran detalladament en el capítol dedicat al repertori de la catedral.

Sembla ser que posseïa varis instruments musicals. En el seu testament ja s'especifica que deixava a la catedral els dos orgues petits que es trobaven a l'escola de l'almoïna.

²⁰² Tots els testaments de Magí Fiol, així com els inventaris dels seus bens, estan publicats a GILI FERRER, Antoni: “Magí Fiol...”. *Op. cit.*, pp. 138-151.

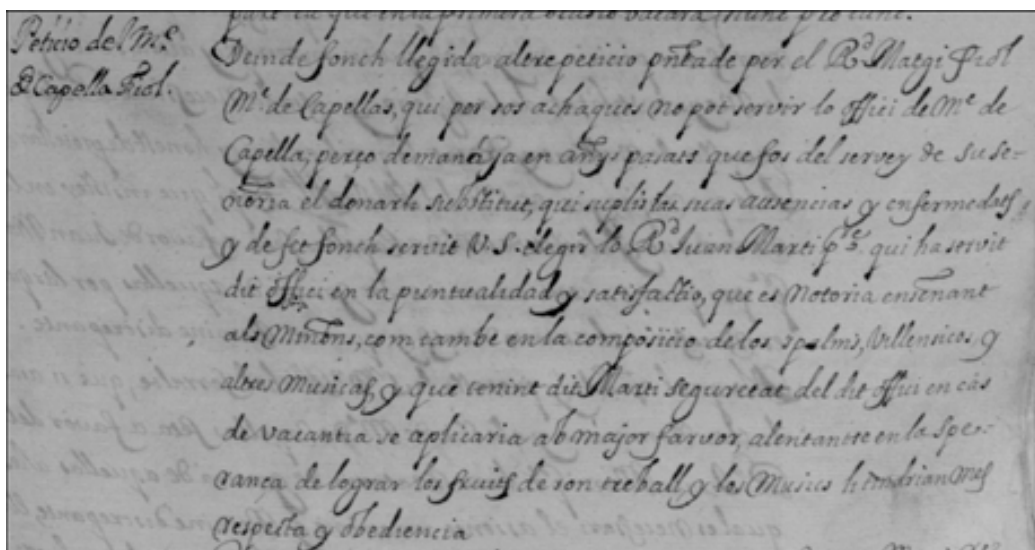
Anteriorment, en l'any 1666 va vendre un orgue al convent franciscà de Lluçmajor per 120 lliures²⁰³. Entre els seus bens encartats també es trobaven un violí, una cítara i una guitarra i segons consta en la documentació notarial, el seu substitut, Pere Joan Martí, després de la mort del mestre, va quedar-se amb un arpa, un monocordi i un altre violí²⁰⁴. Sembla, doncs, que hauria pogut fer algunes transaccions comercials amb instruments, però no queda clar a quina escala. No obstant, i pel que es pot deduir de la lectura de l'inventari dels seus bens, Magí Fiol era una persona benestant; tenia molts de mobles i bens de qualitat i posseïa alguns immobles. Crida, potser, l'atenció la manca de llibres o de música en el seu inventari (fet el dia 22 de febrer de 1698, cinc dies després de la seva mort), sobretot tenint en compte que en el testament s'especifica que Magí Fiol deixava tota la seva música a la catedral; no sabem, per tant, si aquesta música ja havia estat lliurada a la catedral o si es trobava en un altre lloc que no fos la casa particular del mestre Fiol.

El mestre substitut de Magí Fiol, Pere Joan Martí, tal com és tradició en la capella, va convertir-se, l'any 1698, en mestre titular després de la seva mort. Alguns anys abans, Fiol ja havia defensat l'elecció de Martí com a substitut davant del capítol, arran dels problemes que el mestre substitut havia tingut amb alguns músics. Fiol, en una petició al capítol, demanava que s'asseguràs a Martí que una vegada que Fiol morís, la plaça de mestre passaria automàticament a Martí.

L'excusa donada per Fiol per sol·licitar aquesta gràcia per part del capítol fou que d'aquesta manera Martí obtindria major "respecte i obediència" per part dels altres músics. Aquesta imposició no va ser ben rebuda per part de tots els canonges i alguns d'ells protestaren aquesta mesura de gràcia, argumentant que quan Magí Fiol morís, podia aparèixer una persona millor preparada pel càrrec de mestre i què, per tant, no podien assegurar la plaça. Sembla, segons a la documentació capitular, que la mesura de gràcia no fou concedida, encara que després de la mort de Magí Fiol, Pere Joan Martí fou anomenat efectivament mestre de capella.

²⁰³ FONT OBRADOR, Bartomeu: *Història de Lluçmajor*. Ajuntament de Lluçmajor, Lluçmajor, 1972, vol IV, p. 494.

²⁰⁴ Inventari dels bens de Magí Fiol, Arxiu del Regne de Mallorca, notari Pere Puigserver, P-1103, f. 189v-216r, publicat a: PARETS SERRA, Joan i ROSSELLÓ VAQUER, Ramon: *Notes per a la història de la música a Mallorca*. [Búger], Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca, 2003-2004, 4 vols, vol I, p. 202.



[Al marge:] “Petició del M^e de Capella Fiol”

“Deinde fonch llegida altre petició presentada per el Reverend Matgi Fiol Mestre de Capella, qui per sos achaques no pot servir lo offici de Mestre de Capella però demana ja en anys passats que fos del servey de Su Senyoria el donarli substitut, qui suplís las suas ausencias y enfermedats y de fet fonch servit V. S. elegir lo Reverend Juan Marti prevere qui ha servit dit offici en la puntualidad y satisfactio, que es notoria enseñant als miñons, com tambe en la composicio de los spalms, villencicos y altres musicas, y que tenint dit Marti seguretat del dit offici en cas de vacancia se aplicaria ab major farvor, alentantse en la sperança de lograr los fruits de son treball, y los musicos li tindrian mes respecta y obediencia”.

Arxiu Capitular de Mallorca, Actes Capitulars sig. 1642, f. 53r-v

Pere Joan Martí (*1658; †1730) va ser el mestre que va dirigir la capella durant els anys de major esplendor de la seva formació, entre el final del segle XVII i fins l'any 1730, en que morí. No es té constància documental que anteriorment hagués format part de la capella com a cantor. Joan Martí era germà de Miquel Martí, músic i organista de la capella de la catedral. El seu nom a apareix vinculat a la Capella del Hospital General i de la Universitat de Mallorca com a mestre de capella. També sabem que va obtenir el benefici de l'orgue a Artà l'any 1685 arran de la mort de Sebastià Mestre, qui també era cantor de la capella del Hospital²⁰⁵. Successivament l'any 1687 va obtenir el benefici

²⁰⁵ Les dades sobre la capella del Hospital General i de la Universitat de Mallorca, constituïda l'any 1678, indiquen que el mestre era Jaume Mir Vanrell, músic de la catedral. Tot i així, en la crònica del notari Bartomeu Tallades del mateix any 1678 indica que qui portava el compàs era Joan Martí, al qual es referia com: “Sr Joan Martí, acòlit, mestre de la capella volant” (Arxiu del Regne de Mallorca, not. Bartomeu Tallades T-329, f. 97r), publicat a PARETS SERRA, Joan i ROSSELLÓ VAQUER, Ramon: *Notes per a la història de la música a Mallorca*, [Búger], Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca, 2003-2004, 4 vols, Vol II, p. 59. En terme “capella volant” podria voler denominar la capella que no era “oficial”, en alguns casos denominada com a “estravagant”, terme que també s'emprava per denominar la capella de santa Eulàlia. Un article il·lustratiu de la convivència de distintes capelles de música en una mateixa ciutat i de la seva denominació vegeu: RUIZ JIMÉNEZ Juan: “Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): funcionamiento “extravagante” y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de la ciudad”, a *Anuario Musical*, 52 (1997), pp. 39-75. Per a més informació sobre la capella de l'Hospital General vegeu la secció dedicada a la música a Mallorca en aquest

d'organista de la catedral, que vacava per òbit del seu germà Miquel Martí.

Sabem, per la petició de Magí Fiol, que Pere Joan Martí era hàbil compositor de música i mestre de minyons. En el fons de música de la catedral es conserva únicament una obra d'aquest compositor; es tracta d'unes completes a dos cors, compostes en els primers anys del segle XVIII²⁰⁶. No obstant sabem que va compondre més música. D'aquest mestre es conserva a la Biblioteca Nacional a Madrid, un plec dels villancets que s'havien de cantar en les matines de Nadal de l'any 1698²⁰⁷.



E-Mn, sig. R/34984/16.

El plec conté la referència als següents villancets que havien de ser interpretats en aquesta

mateix capítol. En quant al benefici de l'orgue de Joan Martí a Artà, vegeu: GILI FERRER, Antoni: "Orgues i organistes d'Artà", a *Estudis Baleàrics*, 39 (1990), p. 26.

²⁰⁶ *E-PAC*, música SP 23, Completes 4-8V. Incompleta: Cor 1: S 1,A,T; Cor2: T, B; org.

²⁰⁷ RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel (coord.): *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, p. 117.

celebració:

Villancico Primero: “Que hermosa luz viste el aire...” [Intro., Tornada i Cobles]

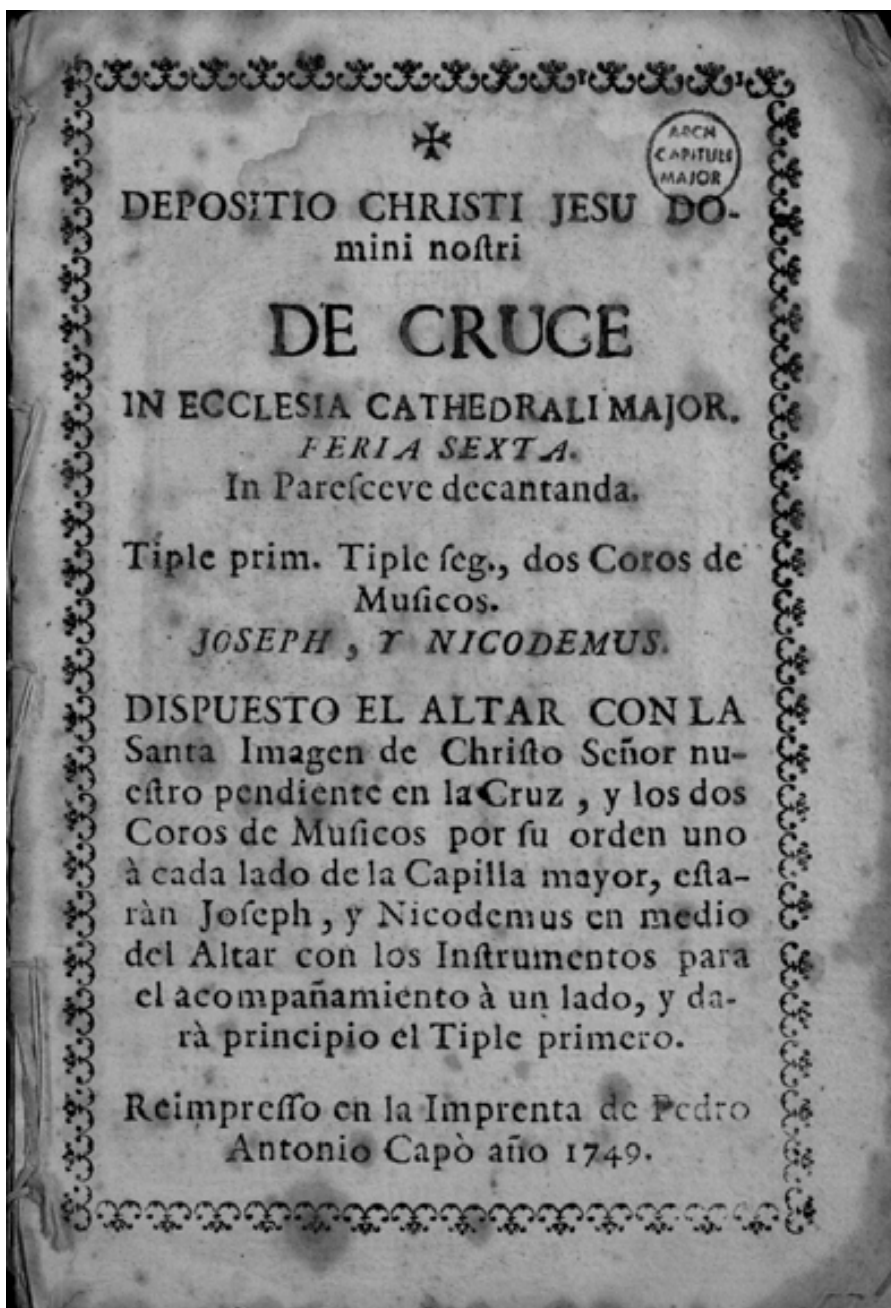
Villancico II: “Oy convoca de Belèn...” [[Intro., Tornada i Cobles]

Villancico III: “Para festejar al Niño...” [[Intro., Tornada i Cobles]

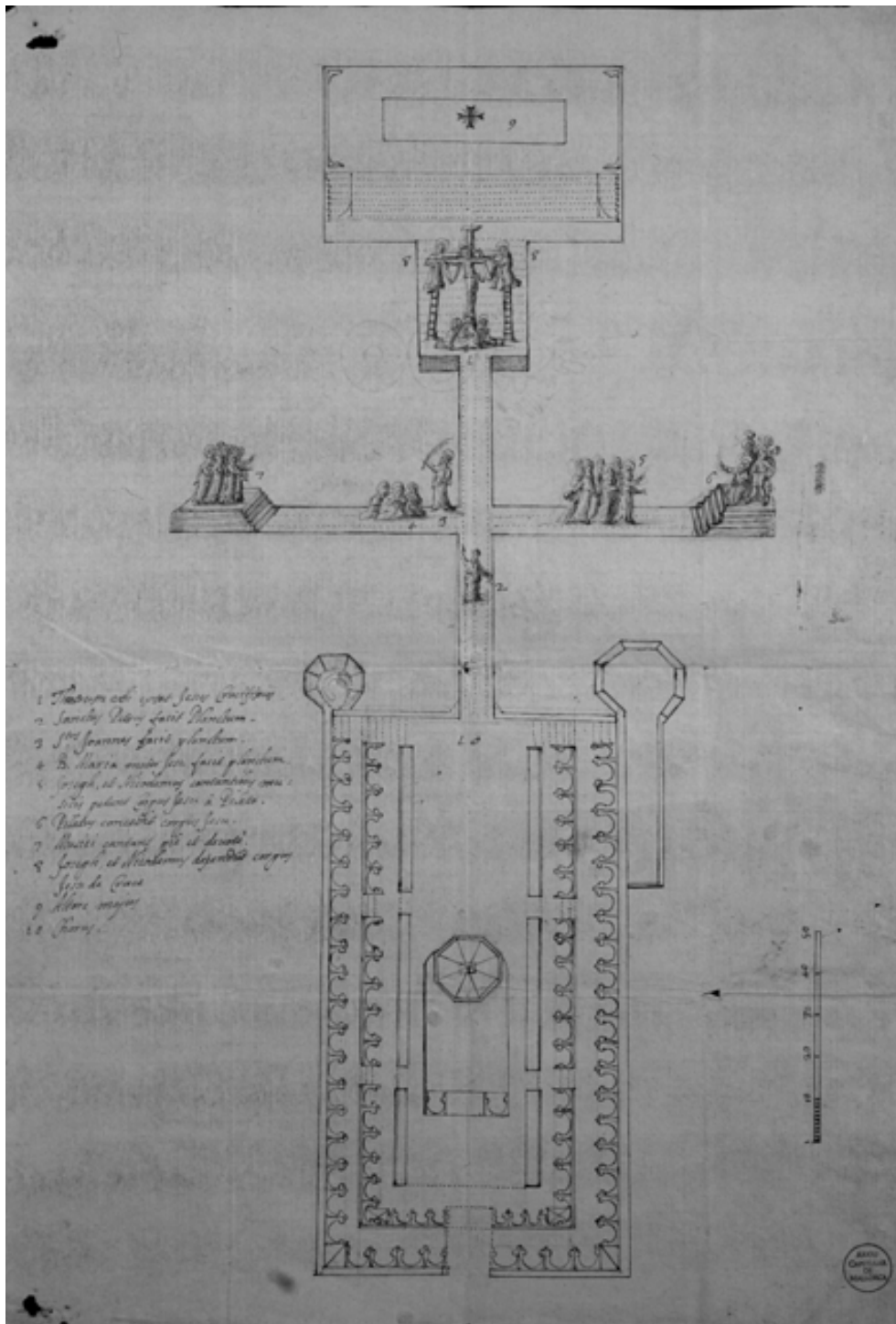
Para los Reyes: “Centinelas, celestiales...” [Tornada i Cobles]

Aquests villancets no s’han conservat i no s’ha trobat cap referència de la seva comissió en la documentació capitular. Possiblement, en raó de la seva coincidència cronològica, el seu nom també estigui relacionat amb la composició de la nova música pel *Davallament de la Creu*, que es va ordenar l’any 1705 amb motiu de la reestructuració d’aquest drama litúrgic d’origen medieval, que va ser mantingut en la Diòcesi de Mallorca no obstant les disposicions del Concili de Trento, que prohibien les representacions dramàtiques en les esglésies. Les fonts que ens transmeten la música del *Davallament de la Creu* són anònimes, sense responsabilitat d’autoria. Tot i així, no és improbable pensar que l’any 1705 essent mestre de capella Pere Joan Martí, i, per tant, el músic més important de la capella, fos ell l’encarregat de compondre la nova música que s’havia d’adaptar a les disposicions dictades pel bisbe²⁰⁸.

²⁰⁸ El *Davallament de la Creu* representat el Divendres Sant a la catedral, era el resultat d’un desenvolupament d’un primer drama anomenat en les fonts documentals *Planctus Mariae* que es començà a representar a la catedral a partir de les primeres dècades del segle XIV. Al llarg dels anys, el seu desenvolupament i la seva acceptació popular va ser tal, que va convertir-se en una vertadera representació teatral on hi tenien un aspecte destacat la música i l’escenografia. El text cantat va ser, durant tots aquests anys, en català. Després del Concili de Trento, el bisbe prohibí l’ús de la llengua vernacle en aquesta representació i d’aquell moment fins a la nova composició de la música sobre text llatí, a càrrec, presumiblement, de Joan Martí, varen ser emprades distintes composicions preexistents de destacats autors romans, com Palestrina. Per a més informació sobre el “Davallament” i sobre els drames litúrgics a la catedral de Mallorca, vegeu: DONOVAN, Richard B.: *The liturgical drama in medieval Spain*. Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958, cap. 9 “The plays at Mallorca”; LLOMPART, Gabriel: “El Davallament de Mallorca, una paraliturgia medieval”, a *Miscel·lània Litúrgica Catalana* 1 (1978), pp. 109-133; MASSIP, Francesc: “El descontentamiento de la cruz: la vitalidad d’una tradición”, a *Hispanorama* 65 (1993), pp. 26-41.

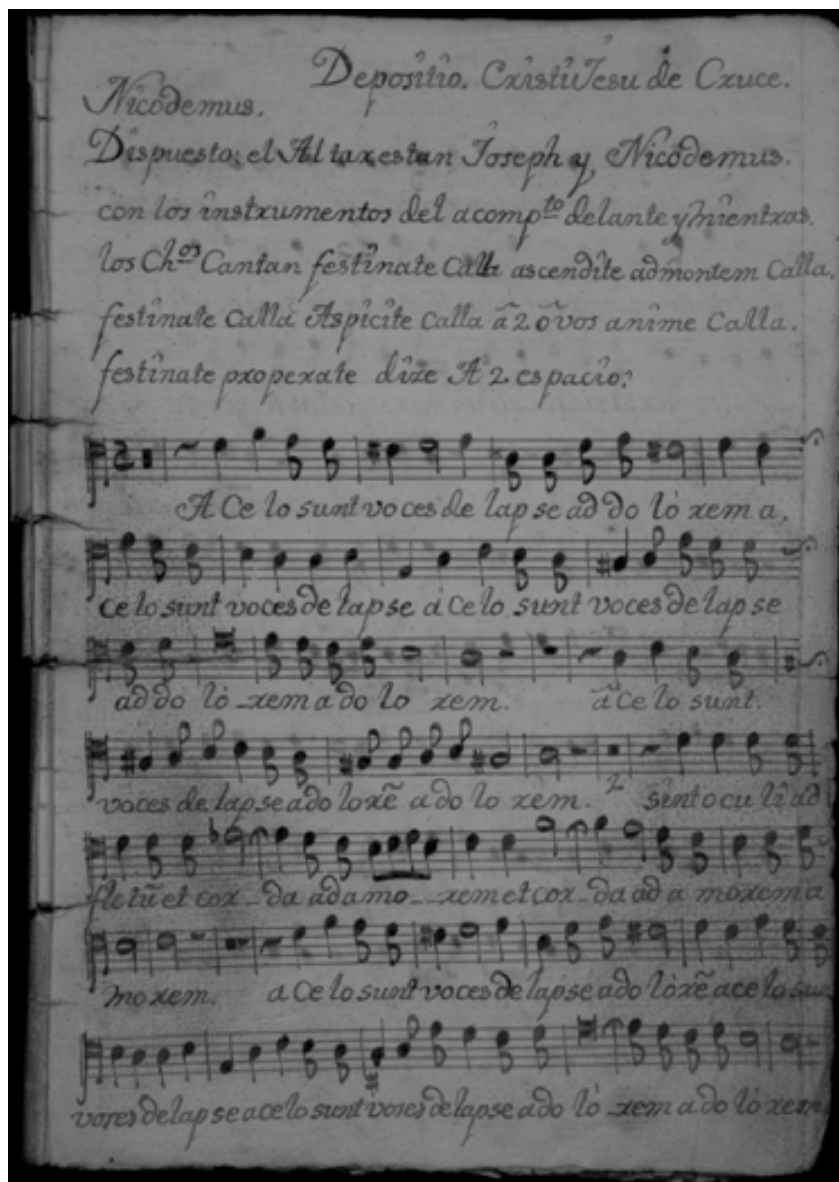


Arxiu Capitular de Mallorca, CPS 32 núm. 21, doc. 15804 núm. 20



Arxiu Capítular de Mallorca, CPS sig. 15804. Dibuix amb l'esquema de l'escenari de la representació del Davallament del Divendres sant (s. XVII)

1. Theatrum ubi extat Iesus Crucifixus
2. Sanctus Petrus facit Planctum
3. Sanctus Joannes facit plactum
4. Beata Maria, mater Jesu, facit planctum
5. Joseph et Nicodemus cantantibus musicis petunt corpus Jesu a Pilato
6. Pilatus concedit corpus Jesu
7. Musici cantant pie et devote
8. Joseph et Nicodemus descentunt corpus Jesu de Cruce
9. Altare majus
10. Chorus



Arxiu Capitular de Mallorca, Fons de música del seminari, sense sig.
 Música del davallament del 1705, atribuïda a Pere Joan Martí

Durant el segle XVII els mestres de capella de la catedral de Mallorca varen destacar, fonamentalment, per la direcció musical de la capella i per la seva labor com a instructors musicals. La manca de fonts musicals atribuïbles a aquests mestres no permet examinar també la seva faceta compositiva. A excepció feta de Pau Villalonga, les mencions a la composició de música per part dels mestres de capella comencen a partir del magisteri de Magí Fiol; en aquest cas, es limiten a referències en la documentació escrita, mentre que per Pere Joan Martí ha quedat constància material de la seva producció musical. Amb Martí també comença una època més prolífica pel que fa a la composició de música per part dels mestres de capella de la seu mallorquina, tal com ho demostra la quantitat

d'obres musicals conservades dels mestres i músics de la capella del segle XVIII.

Pel que respecta als músics que integraven la capella durant aquest segle, trobam tant músics de veu com ministrils, tal com s'estableix en la fundació de la capella. Les dades documentals localitzades fins al moment, i que es concentren particularment en les actes capitulars, no permeten disposar d'una biografia mínimament detallada dels músics que hi varen formar part. Com es podrà veure de només alguns músics es disposa d'alguna informació que va més enllà de la concessió de la plaça (i posterior renúncia o mort) o d'algun motiu puntual degut a pagaments o situacions extraordinàries. En el llistat que s'ofereix al principi de la secció, en nota, es facilita alguna informació (quan apareix) de les dades dels músics, sobretot en relació al seu origen, al seu desplaçament fora de la illa per millorar la seva formació o sobre la renúncia a la seva plaça. Molt probablement es puguin obtenir dades sobre molts de músics actius a Mallorca durant el segle XVII a actes notariaus, pagaments o cròniques que s'han pogut conservar en els arxius de Mallorca. En moltes d'ocasions les troballes de dades documentals sobre músics es fa d'una forma fortuïta, gràcies sobretot a les activitats de persones interessades en la historiografia mallorquina en general i que faciliten aquestes dades mitjançant la publicació dels seus estudis. Tot i així, encara avui, i de forma general, es disposa de poca informació sobre els músics de la capella, de la seva formació, de les seves habilitats i activitats musicals.

Entre els ministrils era un fet més que habitual, que les places passassin de pares a fills. Aquesta circumstància també es verifica en altres llocs del territori peninsular. A la capella de música de la catedral de Mallorca podem trobar cinc distintes famílies de ministrils, els membres de les quals varen anar formant part de la cobla de ministrils durant el segle XVII.

No és clar l'origen de les altres famílies de ministrils, o al menys no s'especifica en les actes capitulars. No obstant, no es de descartar que fossin famílies d'origen mallorquí (almenys d'un parell de generacions) donat el fet que s'han constatat al llarg dels segles anteriors una intensa activitat per parts d'instrumentistes a Mallorca.

Família Carbonell ²⁰⁹	Pere Carbonell, baixó (1659-?) (?) Miquel Carbonell, baixó (1693-†1697) Pere Carbonell II (1695-1731)
Família Cifre	Antoni Cifre, corneta (1604-1635) (?), Mateu Cifre I, corneta(1621-†1647) Mateu Cifre II, corneta (1643-†1687) Mateu Cifre III, corneta (1680-1697)
Família Garcia	Antoni Garcia, baixó (1596-†1601) Mateu Garcia, (1602-1611) Jacinto Garcia, baixó (1623-†1632) Joan Garcia, corneta (1632-†1648)
Família López	Joan López, sacabutx (1597-1611) Sebastià López, corneta (1597-†1635)
Família Moncada	Rafel Moncada, xirimia (1662-†1672) Salvador Moncada, baixó (1672-†1692)

Taula 17. Famílies de ministrils de la catedral

Un altre ministril que, però, en principi, no es podria relacionar amb cap família activa a Mallorca es Josep Selma, ministril de corneta. Per les actes capitulars que fan referència a la seva persona es sap que era natural de València. Tampoc no hi ha constància de la relació d'aquest Selma amb la família de constructors de instruments de vent Selma, activa a Catalunya entre els segles XVI i XVII²¹⁰.

Les primeres dades que es tenen de Josep Selma són que l'any 1672 formava part de la capella de santa Eulàlia i que juntament amb Miquel Martí i Antoni Pieres, demanen, aquell mateix any, la seva incorporació a la capella de la catedral²¹¹. Se'ls hi concedeix una part supernumerària de faltes, encara que, per ordre del capítol, a instàncies del bisbe, se'ls assegura el seu salari (en el cas que no hi hagués faltes en la capella) mitjançant la mensa capitular i episcopal. Un any més tard Selma obté una part de música que estava vacant. Aquesta plaça corresponia a Juan Massanet, músic de baix, qui va demanar llicència per anar a Madrid i on romandria com a cantor de la Capella Reial:

²⁰⁹ Pere Carbonell II i Miquel Carbonell eren germans. Les actes capitulars informen que la mitja part de baixó que tenia Miquel Carbonell i que vacava per la seva mort, va passar a Pere Carbonell II, el seu germà. Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sign.1641, f. 80v. En les actes apareix un altre Pere Carbonell a partir de 1659, anterior, per tant, als dos germans esmentats. Les dades sobre aquest Pere Carbonell són escasses i les actes no especifiquen concretament cap relació familiar amb els altres dos ministrils Carbonell. Així mateix, apareix un altre Miquel Carbonell, Tenor actiu des del 1674 al 1696, però de la documentació no es desprèn cap relació familiar amb els ministrils Carbonell.

²¹⁰ A propòsit de l'activitat d'aquesta família de constructors i ministrils, vegeu: KENYON DE PASCUAL, Beryl, "The Wind-Instrument Maker, Bartolomé de Selma (†1616), His Family and Workshop", a *The Galpin Society Journal* Vol. 39, (1986), pp. 21-34. BORRAS ROCA, Josep Maria: *El baixó a la península ibèrica*. Tesi de Doctorat. Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.

²¹¹ Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars*, sig. 1639, f. 406r-v.

[Al marge:] Part de musica aplicada a Joseph Selma per ausensia de Juan Massanet. Habito tractatu sobre la part de musica de Bax qui vaca per haver espirat lo temps que demaná Juan Massanet pre. Musich de Bax quant isque del present Regne. Fuit conclusum que sia supprimida dita part de Musica, y que sia aplicada a Joseph Selma musich de corneta, y cessará la part extra numeraria que el Molt Ilustre Capitol li donava.

Arxiu Capitular de Mallorca, Actes Capitulars sig. 1639, any 1673, f.458v.

Aquesta “anomalia” de obtenir places que no corresponien amb les obligacions del músic (places de veu per a ministrils o places de contralt per a un tenor), era un fet relativament normal, donat que en alguns moments podien mancar cantors per a una determinada veu, o donar-se la circumstància que les places disponibles no corresponguessin a les habilitats del músic que es volia incorporar a la capella. La situació de plaça “errònia” de Selma es va solucionar alguns anys després, quan obté la plaça de corneta que estava vacant per mort de Mateu Cifre II, qui disposava de dues places senceres en reconeixement de la labor del seu pare, el mestre de capella i ministrils Mateu Cifre I:

[Al marge: Part de Corneta.]

Fonch proposat, que per mort de Matheu Cifra vaca la part de corneta y manistril de la musica de esta Santa Iglesia.

Fonch prouehida a Joseph Selma natural de Valencia domiciliat en esta Ciutat en los matexos amoluments que el dit Cifra menos una part de las dos que gosave dit Cifra en los actes Capitulars per ço que se fa la supressio de una de las dos parts per no concorre en dit Selma el motiu, y atencio tenia a dit Cifra per haver fet venir, y dexar se patria a Son Pare primer musich de corneta en esta Iglesia, y mestre de Capella que fonch de dita musica.

Arxiu Capitular de Mallorca, Actes Capitulars sig. 1640, any 1687, f.68v.

Josep Selma va mantenir aquesta plaça fins a la seva mort, l'any 1715.

Els músics de veu que formaren part de la capella de música de la catedral durant el segle XVII són quasi en la seva totalitat d'origen mallorquí. Aquesta tendència es truncarà durant el segle XVIII amb la participació de músics i instrumentistes italians (Mariano Do, Paulo Re) i maltesos (Salvatore di Lorenzo) en la capella²¹².

Si bé la documentació referent als músics no és abundant, i la major part de les referències escrites es corresponen a assignacions de places o a problemes concrets, s'ha pogut evidenciar que un bon nombre dels músics de la capella havien estat prèviament minyons de cor de la catedral. Aquest és el cas, per exemple, de dos dels mestres de

²¹² Paulo Antonio Re era natural de Pavia (Itàlia) i l'any 1724 demana plaça a la capella. En la seva petició diu ser violinista i professor. Se li concedeix la plaça. L'any 1728 és expulsat de la capella juntament amb altres músics i probablement entrà a formar part de la nova capella de santa Aina. Salvatore di Lorenzo era maltès i en la seva petició de plaça, es va presentar com music compositor i violinista; havia treballat durant 6 anys com a professor al conservatori de Nàpols (no indica quin). Fou admès a la capella l'any 1742, amb la obligació d'ensenyar violí. Estant a Mallorca va compondre un drama música amb el títol *Piramo i Tisbe*; l'execució musical va córrer a càrrec dels músics de la catedral. Mariano Do, també era italià i va entrar a forma part de la capella l'any 1758 coma violinista i hi ha romandre fins l'any 1781.

capella, Magí Fiol i Jaume Antoni Bordoy. D'altres, en canvi, no es coneix l'origen de la seva formació musical.

Un altre centre important de ensenyament i formació musical fou l'escolania del Santuari de Lluc, formada vers la segona meitat del segle XVI. En la documentació que es conserva de l'escolania, es fa evident la importància del Santuari com a centre formatiu i difusor de la música a Mallorca. Gràcies a l'estudi de la documentació s'ha pogut establir una relació habitual entre Lluc i la catedral: una bona part dels minyons instruïts en l'escolania del Santuari entraven a formar part de la capella de música de la catedral, o bé, optaven a places d'organistes en les distintes parròquies de Mallorca²¹³.

Durant la segona meitat de segle XVII es començarà a fer evident una tendència que anirà en augment durant el segle XVIII, que és la marxa d'alguns músics fora de Mallorca, normalment a la Capella Reial de Madrid, o a Barcelona (encara que no es descarten altres centres). Dos casos que podrien ser exemples d'aquesta pràctica són els músics Gabriel Seguí i Joan Massanet; ambdós demanaren permís al capítol per anar a Madrid a la Capella Reial per poder millorar la seva formació musical. Gabriel Seguí fou Tenor de la capella de la catedral i, sembla que, l'any 1674 (si bé la documentació no ho especifica), marxa cap a Madrid per millorar la seva formació²¹⁴.

El mateix passa amb Joan Massanet, cantor Baix de la capella des del 1665 que en l'any 1673 va demanar permís per anar fora del Regne. L'any 1681 apareix en la documentació capitular la darrera referència a Massanet, on es presentava ja com a membre de la Capella Reial de Madrid, es destacava la seva vàlua musical i s'anunciava la seva prompta partida cap a la Cort. Aquest dos músics devien tenir una destacada formació musical, ja que esdevenen protagonistes d'algunes de les actuacions de la Capella Reial, com la que va tenir lloc en la festivitat de Sant Francesc en l'homònim convent, per compte del gremi dels mercaders de la seda l'any 1692. Dos dels *villancicos* interpretats

²¹³ Per a més informació sobre l'activitat de formació musical al Santuari de Lluc vegeu: ESTEVE VAQUER, Joaquím; MENZEL SANSÓ, Cristina: "L'aportació musical de l'Escolania de Lluc en el segle XVIII", a *Actes de les XXII Jornades d'Estudis Històrics Locals*. Palma, Institut d'Estudis Baleàrics, 2004, pp. 161-168.

²¹⁴ Sembla que Gabriel Seguí l'any 1681 es trobava a la Catedral de Granada en qualitat de cantor. Aquestes dades estan publicades a: CASARES RODICIO, Emilio (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y Documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*. Vol 1. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, p. 446.

en aquesta ocasió varen ser cantats, en qualitat de solistes, per Gabriel Seguí i per Joan Massanet²¹⁵.

Aquests músics coincidiren, posteriorment, amb un altre músic mallorquí, Mateu Cabrer, natural de Valldemosa, qui havia entrat a formar part de la Capella Reial com a contrabaix de veu l'any 1686. No consta que aquest músic fos membre de la capella de música de la catedral, així que molt probablement va rebre la seva formació musical en alguna altra institució²¹⁶.

La tendència de l'escassa mobilitat dels músics de la capella de música que es verifica per la primera meitat de segle XVII, canvia durant la segona meitat del segle i es fa més evident durant el segle successiu, seguint una evolució contrària a la situació de les capelles musicals de la península, on la mobilitat dels músics i cantors fou més present durant els segles XVI i primera meitat dels XVII.

Tant la marxa de músics per millorar la seva formació com l'arribada de músics de fora (castellans i, sobretot, italians), fan que el nivell musical de la capella vagi augmentant al llarg dels anys. El repertori musical de la capella, si bé no és molt distint del que es pot trobar en altres capelles de la resta del territori espanyol, manifesta que els músics que en formaven part havien de poder afrontar amb garanties composicions musicals que exigien una certa capacitat musical. La mateixa composició de la capella amb un nombre destacable de músics (degut a la divisió de places i no a l'augment de les mateixes), feia que s'augmentassin les possibilitats de poder disposar de músics amb una bona formació musical i demostraven la capacitat d'adaptació de la capella a les distintes propostes del repertori musical en ús.

²¹⁵ La descripció d'aquesta festivitat, així com la relació dels villancicos cantats en aquesta ocasió es poden consultar a: RODRÍGUEZ, Pablo L.: "The villancico as music of state in 17th-century Spain", a *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: the villancico and the related genres*. KNIGHTON Tess i TORRENTE Álvaro (eds.). Hampshire, Ashgate, 2007, pp. 189-198.

²¹⁶ Per a més informació sobre la vida y sobre la estada de Mateu Cabrer a la Capella Reial, vegeu: BARRIO MOYÀ, José Luis: "Don Mateo Cabrer, contrabajo mallorquín en la Capilla Real de Madrid durante los reinados de Carlos II y Felipe V" a *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 60 (2004), pp. 223-250.

2. EL REPERTORI MUSICAL

FORMACIÓ DEL REPERTORI.

El repertori musical de la catedral de Mallorca, tal com es conserva avui en dia, és el fruit d'una llarga recopilació d'obres musicals que, en algun moment, varen ser emprades per donar servei musical a les celebracions que es duïen a terme en la catedral per part de la capella de música. Les dades documentals que es conserven sobre la formació del repertori no són molt nombroses; es poden trobar algunes referències a comandes específiques de música en les actes capitulars o el pagament a músics i mestres en alguns llibres de comptes capitulars. Altres informacions sobre el repertori han estat aportades pels inventaris, on es contemplava la relació de la música o dels llibres litúrgics, també de contingut musical, que es feien servir en la catedral al llarg dels segles.

La quantitat més nombrosa d'inventaris de llibres que s'han pogut localitzar en la documentació capitular daten de finals del segle XIV i principis del XV. Aquests inventaris tenien com a objectiu registrar documentalment tots els bens de la catedral i en ells s'inclouen relíquies, estris de la sagristia, vestimentes i objectes per al culte i també els llibres litúrgics. En total es realitzaren quatre inventaris entre 1392 i 1420. Aquesta profusió en l'enumeració dels bens de la catedral que es van verificar durant aquests anys no va tenir una continuïtat en el temps, ja que, no obstant es conservin tots els llibres de sagristia i d'actes capitulars, no s'han localitzat més inventaris en èpoques posteriors. Pel que fa als llibres de música, en la documentació solta de l'arxiu apareix una llista, datada a mitjans de segle XVII, on s'indicava de quina música disposava la catedral, que es detallarà més endavant.

La documentació capitular corresponent als segles XIV i XV, continguda fonamentalment en els llibres de sagristia, els llibres de fàbrica i les actes capitulars, dona informació relativa a la comissió, factura i compra de llibres. Tal com succeeix pels inventaris, aquesta informació va minvant al llarg dels anys i les referències a la còpia o composició de música en els segles següents és decididament escassa.

No obstant la manca de documentació escrita al respecte del repertori musical del període posterior al segle XVI, la principal font d'informació està constituïda per les mateixes obres que s'han conservat, de forma completa o incompleta, fins avui en dia.

EL REPERTORI DELS SEGLES XIV-XVI

El repertori de llibres de música de la catedral de Mallorca va començar a formar-se, molt probablement, just després de la implantació de la litúrgia catòlica en el temple de la ciutat, consagrat a tal efecte. Com ja s'havia esmentat en un principi, la mesquita de la ciutat va ser adequadament habilitada per poder-hi dur a terme totes les celebracions ordinàries de l'església, que tot just havia estat constituïda. Només alguns anys posteriors, vers l'any 1300, començaren les obres de la nova edificació que va esdevenir, en el futur, la catedral de Mallorca. Les dades documentals dels primers anys són escasses i, per tant, no hi ha pràcticament referències als llibres que s'empraren per a la litúrgia ordinària de la seu mallorquina.

Les primeres notícies que es poden localitzar sobre la presència de llibres litúrgics amb música a la catedral de Mallorca corresponen a finals de segle XIV i principis de segle XV. La documentació consultada ha donat com a resultat quatre inventaris complets dels llibres litúrgics:

Any 1392	Llibre d'actes capitulars sig. 1614	Es tracta d'un inventari complet dels bens de la catedral, entre els quals hi ha els llibres litúrgics, descrit d'una forma sintètica.
Any 1399	Llibre d'actes capitulars sig. 1616	Es tracta d'un altre inventari complet on també hi apareixen els llibres, descrit d'una forma més detallada.
Any 1408	Llibre de sagristia, sig. 1110, Paper solt	Es tracta d'un paper solt que es troba al final de manuscrit on es presenta una llista dels bens de la sagristia on també hi figuren els llibres litúrgics.
Any 1420	Llibre de sagristia, sig. 1592	Aquest volum està dedicat exclusivament a contenir els inventaris de sagristia, on també s'inclouen, els estris emprats per a les representacions litúrgiques i els llibres.

Taula 18. Llista dels inventaris de música medievals

El primer inventari està localitzat en el llibre d'actes capitulars corresponent a l'any 1392. Es tracta d'una enumeració dels bens catedralicis, entre els quals s'inclouen els llibres litúrgics. És una simple enumeració de llibres i no porta cap descripció ni s'indica el lloc on es dipositava. Només quatre dels llibres indiquen que són llibres amb notació musical:

[14.] *Item unum evangelisterium notatu*
[21.] *Item unum passionerium notatu*
[26.] *Item sexdem quinternos processionis beate Eulalie et super notati*
[37.] *Item unum librum grandis forme ubi sunt scripta et notata officia sancti Gabrielis et aliorum sanctorum.*

Arxiu Capitular de Mallorca, Actes Capitulars, sig. 1614, any 1392, ff. 382v-384v

El total de llibres que apareixen en aquest primer inventari és de 59, i és lògic pensar que és molt probable, considerant que bona part dels actes litúrgics es celebraven cantant, que hi hagués més llibres amb notació musical, a part dels quatre que ho especifiquen.

El segon inventari, que també es troba en un llibre de actes capitulars de l'any 1399 (sig. 1616) es presenta d'una forma molt més detallada i organitzada ja que divideix els llibres per tipologia —per ús— (missals, processionals) i seguidament pel lloc on es disposen (faristol dels primatxers, de l'ardiaca, el faristol de la trona, etc.). Destaca també la descripció acurada de cada un dels llibres, indicant les característiques de l'enquadració, i assenyalant l'incipit i l'èxPLICIT de cada un d'ells:

[3.] *Item duos libros modicos depronientes / unum primixerio cum postibus vemilius et incipientes cum cantu asperges me domine / et finientes / Virgo flagelatur / et alium Epdomedario con similibus postibus / incipientes hostende nobis domini / et finientes / omni potens sempiternis deus.*

Arxiu Capitular de Mallorca, Actes Capitulars, sig. 1616, any 1399, f. 199r.

En aquest segon inventari apareixen dos llibres que mereixen una especial atenció. El primer, descrit entre els llibres mixtes (*Liber intermixti*), correspon, segons la mateixa descripció, a un llibre que contindria la música per l'organista:

[6.] *Item unum librum magnu de cantu notatum cum postibus qui dicitur esset illius qui sonat organa*

Arxiu Capitular de Mallorca, Actes Capitulars, sig. 1616, any 1399, f. 200r

Aquest llibre per a l'organista també apareix en l'inventari de sagristia de 1420:

[62]. *Item unum librum magnu de cantu notatu cum postibus que dicitur esset illius qui sonat organa (in trona est)*

Arxiu Capitular de Mallorca, Llibre de sagristia, sig. 1592, any 1420, f.70v

Per la descripció, es pot deduir que, si bé no es tracta específicament d'un llibre de música instrumental, sí sabem que és un llibre d'ús de l'organista, que molt probablement contenia tota una sèrie de cants i que el faria servir per acompanyar amb l'orgue el cant de les celebracions litúrgiques.

El segon llibre de música, està descrit entre els llibres processionals:

[4.] *Item unum alium librum cantinelarum cum postibus virmilij incipientes Iube Domine benedicere et finientes al jorn del judici.*
Arxiu Capitular de Mallorca, Actes Capitulars, sig. 1616, any 1399, f. 199v

Es tracta d'una versió musicada en català del cant de la sibil·la, de la qual aquest llibre en reproduïx el primer vers —*Al jorn del judici*— en l'èplicit. Aquesta dada resulta extremadament interessant pel fet que els primers testimonis coneguts d'aquest cant en català en la seva versió musicada corresponen a mitjans de segle XV²¹⁷. Aquest manuscrit, si s'hagués conservat, representaria, doncs, la font musical més antiga del cant de la sibil·la en llengua vulgar.

Aquest mateix llibre, segurament, és el que apareix de nou en l'inventari de sagristia del 1420, descrit també entre els llibres processionals i identificat de la mateixa forma:

[40.] *Item unum alium librum cantilenarium cum postibus virmilij incipientes Iube domine benedicere et finientes lo jorn del judici.*
Arxiu Capitular de Mallorca, Llibre de sagristia, sig. 1592, any 1420, f.69r

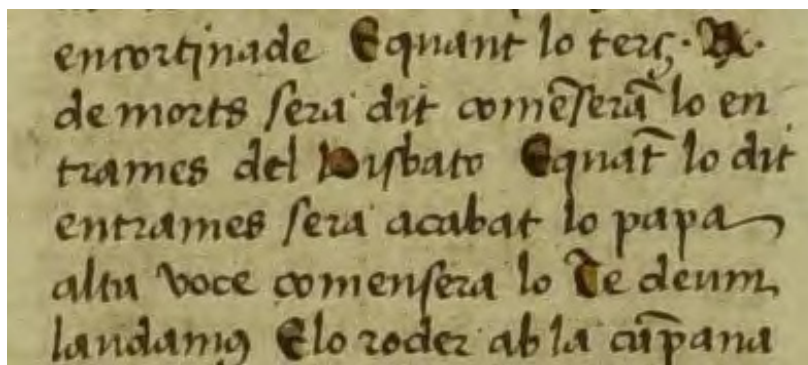
Un llibre que, en canvi, només apareix en el darrer inventari medieval del 1420 és el llibre destinat a les celebracions que es feien per la festivitat del bisbetó:

[77.] *Item unum librum del bisbeto. Et unum librum responsorium sanctorale valde antiquum incipiente Stephanus autem.*
Arxiu Capitular de Mallorca, Llibre de sagristia, sig. 1592, any 1420, f.71v

Probablement aquest llibre del bisbetó també devia contenir escriptura musical. Pel que sabem de la festa del bisbetó a Mallorca, el minyó encarregat de encarnar el bisbe per la festa havia estat preparat pel mestre de música, i, per tant, és fàcilment deduïble que la música tenia algun paper en les celebracions que es duïen a terme durant el període que anava des de la seva elecció, el dia de sant Nicolau de Bari, patró dels escolans (6 de

²¹⁷ Segons la prof. Gomez Muntané la primera font musical que es coneix de la sibil·la en català correspon a un leccionari de mitjans de segle XV conservat a la catedral de Barcelona. Així mateix, indica que la versió de la sibil·la continguda en el cantoral de la Concepció de Mallorca, datat en la segona meitat de segle XV és també una de les primeres que es conserven. Per a més dades, vegeu: GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen: *El Canto de la Sibila II. Cataluña y Baleares*. Madrid, Alpuerto, 1997, p. 19-20, 30-38 i 48-50 i ID:GÓMEZ MUNTANÉ, Mari Carmen: *La música medieval en España*. Kassel, Reichenberger, 2001, pp. 76-77.

desembre) fins a la festa dels sants innocents (28 de desembre)²¹⁸. La consuetud de sagristia de la catedral del 1511 fa referència explícita a *l'entremès del bisbetó*²¹⁹, terme que molt bé podria indicar una representació específica que es feia per la festa del bisbetó i que podria estar recollida en el llibre citat en l'inventari²²⁰:



“E quant lo ters Responsori / de morts sera dit comensaran lo en/trames del bisbato E quant lo dit / entrames sera acabat lo papa / alta voce comensera lo Te deum / laudamus”²²¹.

Arxiu Capitular de Mallorca, CAB, 3400, f. 70v

Aquests quatre inventaris medievals presenten, en cada un d'ells, un nombre distint de llibres. S'ha de tenir en compte que algunes entrades en l'inventari corresponen a dos o més llibres (*Item duo volumina breviarum sanctoralis et dominicalis qui sunt in trinitate*) i que, per exemple, els llibres processionaris, dels quals hi solia haver un bon nombre d'exemplars, sempre es descriuen junts. Tot i així es pot evidenciar un increment del nombre de llibres mostrat en els inventaris des del primer del 1392 fins al darrer, de 1420. També s'ha de dir que el darrer inventari de sagristia de 1420 resulta ser molt més acurat i meticulós, tant en la descripció com en l'enumeració, que els altres. Pel que fa a la descripció dels llibres i, per tant, a la seva identificació com a llibre que podria contenir música, els inventaris només en certes ocasions indiquen específicament la presència de notació musical. En aquest cas també l'inventari del 1420 és més detallat en aquest

²¹⁸ Per a una informació més detallada de la festa del bisbetó a la Corona d'Aragó, vegeu: ROMEU i FIGUERES, Josep: “Els dos textos medievals del sermó del bisbetó” a *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona, Edicions de la Abadia de Montserrat, 1993 pp. 189-231.

²¹⁹ Consuetud de sagristia de 1511, Arxiu Capitular de Mallorca, Còdex, sig. 3400, f. 70v.

²²⁰ La consuetud de sagristia ha estat recentment objecte d'estudi i edició, vegeu: SEGUÍ TROBAT, Gabriel: *La consuetud de sagristia de 1511 de la Seu de Mallorca (Palma, Arxiu Capitular de Mallorca, Ms. 3.400). Estudi de les fonts literàries i edició del text*. Tesi doctoral. Universitat de les Illes Balears, 2011.

²²¹ La referència al papa té a veure amb el fet que a Mallorca el bisbetó, en realitat, es vestia de papa, tal com es recull en distintes anotacions documentals de l'arxiu capitular. Un exemple és l'inventari de sacristia de 1420 on també s'anoten els objectes que es feien servir per a les distintes representacions i on hi apareixen tres tiaras papals per aquesta representació: Arxiu Capitular de Mallorca, *Llibres de sagristia* sig. 1420, ff. 73r-v.

aspecte. Tot i així, s'ha de considerar, tal com succeeix pel llibre del bisbetó, que alguns d'aquest llibres, dels quals no s'especifica que estigui notat, també podrien contenir música.

La documentació escrita continguda en actes capitulars, llibres de sagristia i llibres de fàbrica també contenen informacions sobre la factura de llibres. Destaquen en aquest sentit els llibres de sagristia corresponent als darrers anys del segle XIV i a la primera meitat del segle XV. Durant aquest període hi apareixen nombroses i detallades dades sobre la compra de pergamins i altres materials per a l'enquadernació de llibres, la còpia de música o de text, la il·luminació dels texts o les enquadracions noves o de llibres existents:

“Item pagui e doni a mossen bernat guasth prevera per rao de notar lo saltiri nou. ii l. x s.”
Arxiu Capitular de Mallorca, Llibres de sagristia sig. 1098, any 1396, f. 48v.

“Item doni a mossen Nicolau Cuch per lordinari nou que feu cornar entre pots e pergami e cornar. Vij s.”

“Item doni a mossen Guabriel Portela per illuminar lo dit libra. Iiij s.”
Arxiu Capitular de Mallorca, Llibres de sagristia sig. 1098, any 1396, f. 55r

“Item doni a mossen Antoni Mercader per v quaderns que nota de les ymnes de Santa Eulalie. I lb. x s.”
Arxiu Capitular de Mallorca, Llibres de sagristia sig. 1099, any 1398, f. 37v

Aquesta darrera referència als llibres que contenien els himnes de santa Eulàlia, notats per Antoni Mercader, poden relacionar-se amb l'inventari de 1420, en el qual hi apareixen descrits:

[73.] *Item quator quaternos de officio Sancte Eulalie Barchinonem et eos tenet Anthoni Mercaderij prevere. (in libris chori sunt consuti)*
Arxiu Capitular de Mallorca, Llibre de sagristia, sig. 1592, any 1420, f.71r

Antoni Mercader apareix en la documentació capitular com a organista titular. Segons la documentació es dedicava també a la anotació musical de llibres litúrgics (es a dir, que exercia com a copista de música). No es tenen moltes més dades sobre la seva vida, no sabem ni quan ni on va néixer. Apareix per primera vegada en la documentació capitular l'any 1389, quan, segon el primer llibre de sagristia de la catedral que es conserva, se li pagava per anotar alguns *Alleluia* i per algunes reparacions de l'orgue; així mateix apareixen els dos pagaments anuals que rebia per tocar l'orgue, un per Nadal i l'altre per

la festa de sant Joan²²². Va ser organista titular de la catedral fins a la seva mort, l'any 1420. El succeí en el càrrec un organista estranger, de nom Gerard de Randen.

De les dades que són consultables en els llibres de sagristia i de fàbrica respecte dels llibres de música n'hi ha algunes que resulten destacables:

“Item pagui a nen Domingo Pons per cornar lo missal de verdadera e lo llibre de cant dorga e lo brevari dominical de la sacrestia costa anfra tot a le part de la segrestia”

Arxiu Capitular de Mallorca, *Llibre de sagristia*, sig. 1105, any 1403, f. 54v

La referència al llibre de cant d'orgue evidencia la presència de música polifònica ja en aquestes dates a la catedral. A la catedral no s'ha conservat cap font amb música polifònica anterior al segle XVI. La primera font musical amb polifonia de la qual es tengui constància a Mallorca és un manuscrit de les monges de la Concepció conegut amb el nom de *Cantoral de la Concepció* on es recullen un bon nombre de composicions litúrgiques i on s'inclouen dos credos polifònics²²³.

Els llibres litúrgics de cant pla que es conserven actualment a l'arxiu capitular corresponen a diverses èpoques; els més antics daten de principis del segle XV²²⁴. Es conserven un total de 152 llibres (manuscrits i impresos) entre antifonaris, graduals, himnaris, passions, responsorials i processionals²²⁵. Aquest llibres venen de distintes províncies; la major part corresponen als llibres propis de la catedral, un grup de 50 llibres provenen de la Cartoixa de Valldemosa i una altre grup més reduït de 8 llibres provenen del Convent de Santa Magdalena de Palma. Es desconeix la raó per la qual

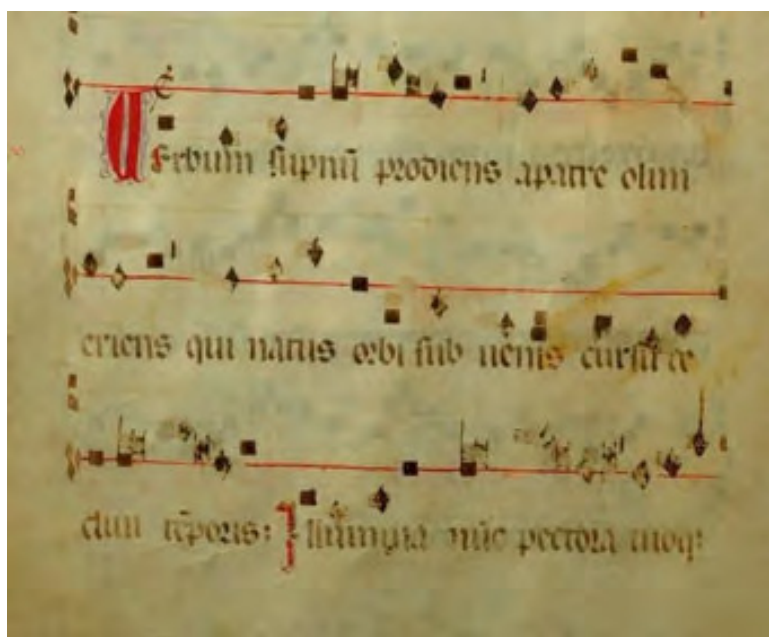
²²² Arxiu Capitular de Mallorca, *Llibre de sagristia* sig. 1094, f. 28r: “Item a IIII de maig pagui en Antoni mercader prevere per notar algunes Alleluyas”; f. 29r: “Item pagui en mercader per II albadines de aigua cuyt dels orguens per les manxes adobar”; f. 42r: “Yo antoni mercader prevera atorch moceen barthomeu vilarasa que havets pagats vuytanta sous per la soldada de sonar los orguens e es de la festa de Sant Johan de juny any M CCC LXXX nou”.

²²³ Per a més informació sobre la descripció i contingut d'aquest manuscrit, vegeu: GUTIERREZ GONZÁLEZ, Carmen Julia: “De monjas y tropos. Música tardomedieval en un convento mallorquín”, a *Anuario Musical* 53 (1998), pp. 29-60; GÓMEZ MUNTANÉ, Mari Carmen: “Una fuente desatendida con repertorio sacro mensural de fines del medioevo: el cantoral del Convento de la Concepción de Palma de Mallorca [E-Pm]” a *Nassarre* 14/2 (1998), pp. 333-372; ID: “Una fuente desatendida con repertorio sacro mensural de fines del medioevo: el cantoral del convento de la Concepción de Palma de Mallorca [E-Pm]”, a *Butlletí de la Societat Arqueològica Lul·liana* 54 (1998), pp. 45-64; ID: “Una fuente desatendida con repertorio sacro mensural de fines del medioevo: el cantoral del Convento de la Concepción de Palma de Mallorca” a *The American Institute of Musicology: Musicological Studies and Documents* 55 (2009), pp. 63-93.

²²⁴ Tots aquests llibres litúrgics varen ser catalogats recentment i inclosos en el meu treball de fi de diplomatura en paleografia i filologia musical: MENZEL SANSÓ, Cristina: *L'archivio di musica de la Seu di Mallorca. Catalogo e note storiche*. Tesis de diplomatura, Università degli Studi di Pavia, 1998. Una descripció acurada dels fons de música de la catedral també es poden consultar a: ESTEVE VAQUER, Josep-Joaquim; JULIÀ SERRA, Andreu; i MENZEL SANSÓ, Cristina: “Memoria de Actividades RISM-España. VII Archivo de Música de la Catedral de Mallorca. E: PAC”, a *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 276-286.

aquests llibres foren dipositats en l'arxiu capitular, tenint en compte sobre tot que el Convent de Santa Magdalena està encara en funcionament; no així la Cartoixa de Valldemosa, que arran de la desamortització del 1835 va haver de tancar per no comptar amb el nombre mínim de religiosos.

Destaca la presència, entre aquest llibres, d'un himnari datat de finals del segle XIV que presenta notació quadrada negra sobre dues línies, una groga per al Do i una vermella per al Fa, on alguns dels cànctics que inclou varen ser reescrits posteriorment (sempre en monodia) en notació mensural negra²²⁶.



Arxiu Capítular de Mallorca, *Música* sig. SMV62, f. 31v

La presència de la polifonia en la catedral està documentada en una època molt més tardana. Cap dels llibres litúrgics conservats en el fons de música corresponents al segle XV presenten música polifònica i tampoc no es conserva música polifònica en cap altre format. La primera font de música polifònica present en l'arxiu és una partel·la corresponent a la veu de *cantus* d'un recull de composicions sàcres i profanes publicat a

²²⁶ Aquest manuscrit porta en la coberta posterior una anotació feta per Higiní Anglés (“Vidit H. Angles 1926”) per constatar que va ser consultat per aquest musicòleg, el qual va donar compte d’aquest manuscrit en el seu llibre *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1935/ Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1988, pp. 214-216.

Roma l'any 1526 per Niccoló de Judici que duu per títol *Messa, motteti e Canzoni novamente stampate Libro Primo*²²⁷.



Tabula		
P. mola	Messa de paravin pbis	ii
	Motteti	
Dadrié	Omnes facti tui quesumus domine	v iii
Uerdelot	Tanto tempore	x
Bastogne	Benedicat tibi dominus	x
Josquin	Auor laguer	x i
	Aue regina quatro sopra oni in t. nor	
	Canzoni	
Ant. pretin	Belta come la vostra	x i
Rugieras	Decor neglamorosi laci streto	x ii
Ant. pretin	Laere graato e leportuna nebja	x iii
Ant. pretin	Ma begnin fortuna	x iii
Marcheto	Questa bamil fera	x iiii
Secodo fa re	Sile pur bella questa bella	x iiii
Uerdelot	Ma dona quando lo vodo	x v
	Ben tbel ciel fortuna amore	x v
	E quando andaratu al monte	x vi

E-Pac, SP 126, portada i índex

²²⁷ Es pot consultar una detallada descripció del volum a: JEPPESEN, Knud: "An unknown pre-madrigalian music print in relation to other contemporary italian sources (1520-1530)" a *Studies in musicology: essays in the history, style and bibliography of music in memory of Glen Haydon*, Westport, Greenwood press, 1976, pp. 3-17. Més recentment els Profs. James Haar i Ian Fenlon, tot i no haver pogut consultar la font de persona, varen incloure aquesta edició en el seu treball sobre els madrigals italians: FENLON, Ian – HAAR, James, *The Italian madrigal in the early sixteenth-century: sources and interpretation*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1988, pp. 210-211. Tot ells fan referència al testimoni, avui perdut, de que altra font es conservava també en la Biblioteca de Hernando Colón, segons es desprèn de: CHAPMANN, Catherine Weeks, "Printed Collections of Polyphonic Music Owned by Ferdinand Columbus" a *Journal of the American Musicological Society* 21/1 (1968), pp. 34-84.

Es tracta d'una edició bastant rara, que no es troba catalogada en el RISM, de la qual només es coneixia la existència d'un exemplar en la Biblioteca Colombina, avui desaparegut. Resulta per tant, que la font conservada a l'arxiu capitular representa, per ara, un *unicum*, el qual, desgraciadament, es conserva de forma incompleta. Aquesta edició es troba catalogada en el fons de música amb la signatura SP126²²⁸. Es tracta d'una única partícula de la veu de *cantus* amb unes dimensions de 16 x 11 cm. No porta cap indicació del lloc d'edició ni de la data i el nom de l'editor (Niccolò de Giudici) apareix únicament en la dedicatòria del volum a la comtessa Costanza di Maniera. No obstant, segons va poder determinar Knud Jeppesen en les seves recerques sobre aquesta font, el volum va ser publicat a Roma l'any 1526²²⁹. Inclou un total de quinze composicions d'autors com Josquin, Verdelot i P. Molu.

Una altra font musical polifònica destacable és el segon llibre de misses de Giovanni Pierluigi Palestrina, editat a Roma pels germans Dorico l'any 1567 [RISM P660]²³⁰. Aquesta edició molt probablement fou adquirida per la catedral a finals de segle XVI. D'aquest mateix període correspon una altra font de Palestrina conservada en el fons de música que correspon als *Improperia* que es cantaven en la festivitat del Divendres Sant²³¹. El segon llibre de misses és possible que sigui un dels dos llibres de misses de Palestrina que apareixen també en l'inventari de música de mitjans de segle XVII:

[4.] *Un llibre gran de Mises de Pelestrina*
[8.] *Un llibre gran de pelestrina de misses a*
Arxiu Capitular de Mallorca, CPS 51, núm. 16029, núm. 22

²²⁸ El catàleg complet del fons de música fina al segle XIX, es troba a : MENZEL SANSÓ, Cristina: *L'archivio di musica de la Seu di Mallorca. Catalogo e note storiche*. Tesis de diplomatura, Università degli Studi di Pavia, 1998. Aquesta edició es troba catalogada en la fitxa núm. 284 a la p. 274. La seva antiga signatura de l'extingida Biblioteca Capitular era 377.

²²⁹ JEPPESEN, Knud: "An unknown pre-madrigalian music print in relation to other contemporary italian sources (1520-1530)" a *Studies in musicology: essays in the history, style and bibliography of music in memory of Glen Haydon*, Wespport, Greenwood press, 1976, p. 4

²³⁰ Aquesta edició de Palestrina té assignada la signatura SV2 segons el catàleg del fons de música i el volum es troba descrit en la fitxa núm. 261 de la p. 248 del catàleg citat en la nota 12.

²³¹ Per a més informació sobre els *Improperia* de Palestrina vegeu: CASIMIRI, Raffaele: *Il codice 59 dell'archivio musicale lateranese autografo di Giovanni Pierluigi da Palestrina*. Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1919, pp. 16-19; BIANCHI Lino: *Palestrina nella vita, nelle opere, nel suo tempo*. Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1995, pp. 146-147 e 717-719 i MARX-WEBER Magda: "Die Improperien im Repertoire der Cappella Sistina", In *Studien zur Musikschichte / herausgegeben von Annegrit Laubenthal*. Kassel, Baerenreiter, 1995, pp. 157-162. La font conservada en l'arxiu capitular esta editat a: MENZEL SANSÓ, Cristina: *Il codice SV1 di Pau Villalonga (1535ca. 1609) ed il fascicolo SEM1 conservati nell'archivio Capitolare della Cattedrale di Mallorca*. Tesis de llicenciatura, Università degli Studi di Pavia, 2004, pp. 161-214, i el fascicle SEM1 que conté aquesta font està descrit a les pp. 151-160.

Una altra font musical destacable que es conserva en el fons de música es el llibre de faristol de Pau Villalonga, que representa una de les poques fonts de música polifònica del renaixement de compositors d'àrea catalana²³².



Arxiu Capítular de Mallorca, *Música sv1*, f. 15v

Pau Villalonga (*1535c; †1609), tal com s'ha descrit en el capítol dedicat a la música a la catedral, va ser un personatge clau en el desenvolupament musical de la seu mallorquina. Per la documentació capitular sabem que se li va comissionar la composició de música per a diverses ocasions²³³. De les possibles composicions de la seva autoria es conserven

²³² El llibre de faristol de Pau Villalonga ha estat editat a: MENZEL SANSÓ, Cristina: *Il codice SV1 di Pau Villalonga (1535ca. 1609) ed il fascicolo SEM1 conservati nell'archivio Capitolare della Cattedrale di Mallorca*. Tesis de llicenciatura, Università degli Studi di Pavia, 2004 i més recentment a ESCALES, Romà; i CRESPI, Francesc: *El llibre de faristol de Pau Villalonga*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2009

²³³ D'algunes d'aquestes comissions ha quedat constància en els llibres de fàbrica: Arxiu Capítular de Mallorca *Llibres de fàbrica*, sig. 1816, f. 84v: "A XV de mars doni a m^o miguel ardeuiues set scuts de manament del S. official que foren deu liures y deu sous per uns llibres de cant de orgue de m^o pau villalonga pre. mena Mon Señor Rm. los pegas la obra axiu tremes adit de Valentia" i f. 137v: "Jo pau villalonga pre. he rebut del venarable m^o pere crespí sots obrer set scuts dich 10 L. 10 s. i son per dos llibres

únicament el llibre de faristol, un recull de distintes composicions per a les distintes celebracions litúrgiques, i un fascicle on s'inclou una composició a dos cors per a la celebració *Ad mandatum* pel lavatori dels peus en la festivitat del Dijous Sant.

Encara que s'hagin conservat poques composicions musicals del segle XVI, es molt probable que el fons de música comptàs amb altres fonts, tal com es pot deduir de l'inventari del segle XVII on s'enumeren obres d'autors actius durant el segle anterior:

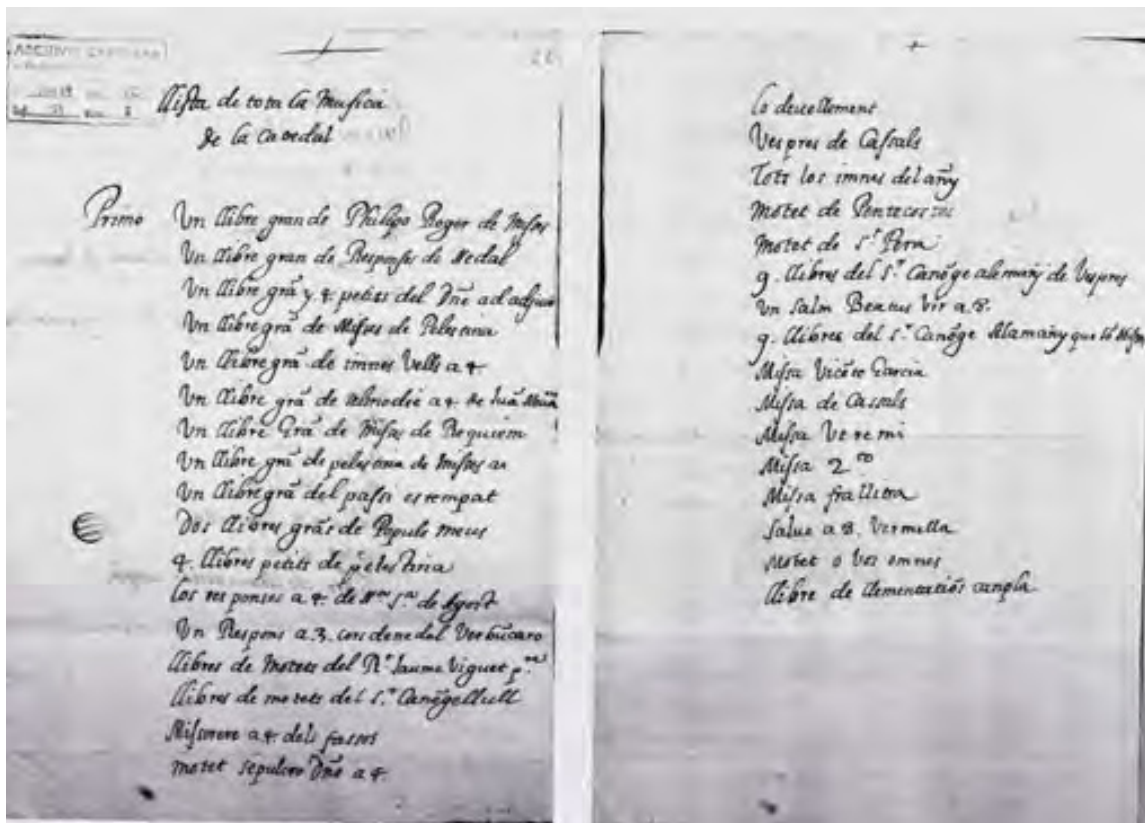
- [1.] Primo Un llibre gran de Philipo Rogier de Misas*
 - [4.] Un llibre gran de Mises de Pelestrina*
 - [6.] Un llibre gran de selmodie a 4. de Juan Nevarro*
 - [8.] Un llibre gran de pelestrina de misses a*
 - [11.] 4 llibres petits de pelestrina*
- Arxiu Capítular de Mallorca, CPS 51, núm. 16029, núm. 22**

Sembla clar, per tant, que el fons de música polifònica, que servia per l'ús de la capella de música, es va formar amb les primeres activitats d'aquesta agrupació, que precisament daten de mitjans de segle XVI.

EL REPERTORI DEL SEGLE XVII

L'arxiu de música de la catedral de Mallorca, pel que respecte a la música polifònica, comença a augmentar els seus fons a partir del segle XVII. Com s'ha esmentat són poques les fonts musicals polifòniques que es conserven del segle anterior. Aquest augment és degut fonamentalment a la major activitat musical de la capella, oficialitzada a partir de 1596, que va derivar en una major producció d'obres musicals. Tal com es pot veure en la llista d'obres del segle XVII el nombre de composicions musicals per a l'ús de la capella era bastant ampli. Tot i així, es sap, per les dades documentals, que el fons de música devia estar constituït per moltes altres obres. L'inventari de música del segle XVII enumera un nombre considerable de composicions musicals que avui en dia no es conserven:

de misas de cant de orgue los quals mana mon señor essent en Valentia los me pagasen fet a XV de mars 1566”.



Arxiu Capítular de Mallorca, CPS 51, núm. 16029, núm. 22
(document solt de la segona meitat segle XVII).

Llista de tota la musica / de la catedral

- [1.] *Primo Un llibre gran de Philipo Rogier de Misas*
- [2.] *Un llibre gran de Responsas de Nedal*
- [3.] *Un llibre gran y 4. petits del Domine ad adjuvandum*
- [4.] *Un llibre gran de Mises de Pelestrina*
- [5.] *Un llibre gran de imnes vells a. 4.*
- [6.] *Un llibre gran de selmodie a 4. de Juan Nevarro*
- [7.] *Un llibre gran de Misas de Requiem*
- [8.] *Un llibre gran de pelestrina de misses a*
- [9.] *Un llibre gran dels passi estempat*
- [10.] *Dos llibres grans de Popule meus*
- [11.] *4 llibres petits de pelestrina*
- [12.] *Los responsos a 4. de N^a S^a. de Agost*
- [13.] *Un Respons a. 3. cors de nedal Verbum caro*
- [14.] *llibres de Motets de R^t. Jaume Viguet p^{re}.*
- [15.] *llibres de motets del Sr Canonge llull*
- [16.] *Miserere a. 4. dels fassos*
- [17.] *Motet Sepulcro domino a. 4.*
- [18.] *lo deuellement*
- [19.] *Vespres de Casals*
- [20.] *Tots los imnes del any*
- [21.] *Motet del Pentecotes*
- [22.] *Motet de S^t Pera*
- [23.] *9. llibres del S^t. Canonge alemany de Vespres*
- [24.] *Un Salm Beatus Vir a. 8.*

- [25.] 9. *llibres del S^r. Canonge Alamañy que son Misses*
- [26.] *Missa Vicente Garcia*
- [27.] *Missa de Cassals*
- [28.] *Missa Ut re mi*
- [29.] *Missa 2.^{to}*
- [30.] *Missa fra llitra*
- [31.] *Salve a 8. Vermella*
- [32.] *Motet o vos omnes*
- [33.] *llibre de llementations can pla*

Taula 19. Llista de la música de la catedral (1668c.)

Aquest inventari correspon la música dels segles XVI i XVII. Va ser realitzat l'any 1668 arran de la desaparició d'un considerable nombre de composicions de la caixa de la música²³⁴:

“Proposa el Sr. canonge Callar protector de la musica que se li feya instancia que en altre temps la caxa de la musica de aquesta Iglesia estave casi plena de llibres de musica per lo necessari que se acostumave cantar en las festas de entra lo any y are el mestre de Capella la te casi tota en casa sua com a propia, lo que es en gran perjuy de esta Iglesia, y axi que se man recuperar, y que estiga inventariada com se acostumave en los antecessors mestres de capella.

Fuit conclusum que el Mestre de Capella torn los llibres, y papers de musica en la caxa que esta alt lo lleginder del chor, y que estigan en la forma en los va dexar el Rd. Jaume Antoni Bordoy son antecessor mestre de Capella, y que se posen al inventari ab dos copias, entregantse una en el secretari del molt Illustre Capitol para recondirle en lo Arxiu, y laltre tinga dit mestre, y que los miñons anaqui encomanara dit mestra la custodia de dita caxa de musica hajen de donar compte cada dissapta de dits papers, y llibres en el dit mestre, conforme se acostumave en temps passat en los antecessors mestres de capella.”

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1638, any 1688, ff. 257v-258r

“Fonch llegit un paper qui conte tots los llibres, y papers de musica axi estampats com man scrits el qual feu llegir el sr. canonge Protector de la musica qui per orde del molt Rd. Capitol lo havia demanat en el mestre de Capella para saber la musica que te dit mestre de esta Iglesia.

Fuit conclusum que se fassa un Inventari de dita musica conforme el paper que se ha entregat en el Sr. canonge Protector, y que romangue una copia en el Arxiu firmat del mestre de capella, y que la altre copia tinga dit mestre de capella.”

“Que se escriga una carta a Don Bruno Bordoy frara de la Cartoxa olim mestre de capella de esta Santa Iglesia paraque diga quins llibres, y papers de musica ha pres el Rector de Sta. Creu Melchior Garcia a la musica de la Seu, y nols ha tornats.”

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1638, any 1688, f. 261r

La llista, per tant, correspon a la música que va ser inventariada després dels problemes de preservació de les composicions musicals. No hi apareixen, de conseqüència, les obres

²³⁴ Sobre una panoràmica general sobre la formació dels arxius musicals a les esglésies, vegeu: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales eclesiásticos en España” a *AEDOM*, 4/1 1997, pp. 5-70.

que no varen poder ser localitzades o que no varen ser efectivament retornades per part del mestre de música Magí Fiol, successor de Jaume Antoni Bordoy²³⁵, mestre de capella fins l'any 1653. A aquest fet s'ha d'afegir la música que es va emportar Melsion Garcia, el rector de la parròquia de Santa Creu i que no va ser tornada a la catedral. Segons va escriure Bordoy en la seva carta (Arxiu Capitular de Mallorca, CSP 51, 16029, núm. 2, aquesta carta es pot llegir a les pàgs. 166-167). Garcia tenia nou llibres de motets de Roma a dos cors, els quals va prendre de la casa del seu oncle Miquel Serra, qui va ser mestre de capella de la catedral del 1622 al 1638. Aquests llibres, probablement, mai tornaren a la catedral.

Respecte la llista de la música, la major part de les composicions de música que es nombren, tampoc no s'han conservades. L'inventari cita dos llibres grans de misses de Palestrina, dels quals almenys un podria ser l'imprès que conté el segon llibre de misses (signatura sv2) que ha arribat fins als nostres dies. Aquest volum, a més de la part impresa dedicada a les misses de Palestrina, conté, en els folis inicials, una sèrie de composicions vocals manuscrites, concretament, una missa i alguns credo per a quatre veus i un plec solt que conté un conjunt de sis peces instrumentals per a ministrils. El volum sv2 va ser enquadernat de nou (enquadernació que manté avui en dia), i en aquell moment se li afegiren nous folis on es va copiar la música manuscrita. Una cita en els llibres de fàbrica podria donar una idea de quan es va realitzar aquesta nova enquadernació i, per tant, quan va ser anotada aquesta nova música:

“A 14 de janer 1613 he pagat a m^o Antoni Perpinya llibreter vint sous per adobar dos llibres de full de ma maior de la musique a dos coss de palestrina ço es affegir paper pautat apadesar y escriure y lligar tot vint sous ut ecce”

Arxiu Capitular de Mallorca, *Llibres de fàbrica*, sig. 1861, f. 21v

Altres de les composicions citades en l'inventari que s'han conservat són les *vespres* de Miquel Casals, la missa de Vicente García (del qual es conserven dues misses en les sig. SP 13 i 14), les misses anònimes *Ut, re, mi* (que es conserva incompleta en la signatura SP 103/3) i 2^{on} to (que es conserva incompleta en la signatura SP 103/5), la missa del frare Llitrà, que es conserva completa en la signatura SP 11 i incompleta a les signatures SP 103/1 i SP 104/4.

²³⁵ Jaume Antoni Bordoy canvià el seu nom per Bru després de fer-se cartoixà.

La citació al davallament indica la música que molt probablement es feia servir per aquesta representació litúrgica i que tenia el seu origen en la representació medieval del “plant de les tres maries”. Aquest drama litúrgic va tenir una gran fortuna al llarg dels segles i encara avui en dia es representa d’una forma molt disminuïda. Ja des de l’època medieval, i gràcies als pagaments als músics, sabem que aquesta representació era cantada. Al llarg dels anys, el drama, va patir vàries modificacions i ajustaments, principalment després del Concili de Trento. La gran acceptació popular d’aquesta representació va fer que, no obstant l’intent d’alguns bisbes per suprimir-la, el davallament sobrevisqués a tot tipus de revisions. La més profunda es va donar entre els darrers anys del segle XVII, quan es va remodelar completament el drama, passant de ser una representació en català, amb una gran varietat de personatges i amb la música encara medieval, a un drama llatí, amb un caràcter més greu i solemne i amb una reducció de personatges i acció escènica notable.

De la música medieval (en una còpia més tardana) d’aquesta representació només es conservava la part corresponent al paper de Pilat dins de la documentació solta de l’arxiu capitular. Aquesta font va ser publicada fa alguns anys, però l’original no s’ha tornat a localitzar en la signatura baix la qual estava inventariat²³⁶.



Arxiu Capitular de Mallorca, CPS 31 núm. 21 (avui il·localitzable)

²³⁶ MUNAR MUNAR, Felip: “Apunts musical de la celebració Pasqual”, a *V Trobada de Documentalistes Musicals*, 5 (1998), pp. 183.

Pel que fa al llibre gran de misses de Felipe Rogier, llibre que segurament, com indica el títol, contenia un recull d'algunes de les seves misses. El llibre de misses, probablement, podria tractar-se de *Missae sex Philippi Rogerii atrebatensis sacelli regii phonasci musicae peritissimi, & aetatis suae facile principis, ad Philippum Tertium hispaniarum regem* (Madrid, Tipografia Regia, 1598)²³⁷. En el llibret d'acompanyaments SP 103/4 es conserva la part de l'orgue per una missa de Rogier: *A3 chori de Phylipi Rogiero. Missa*, encara que no s'ha pogut identificar de quina missa es tractava.

Les referències als llibres del canonge Alemany (*9. llibres del S^r. Canonge alemany de Vespres* i *9. llibres del S^r. Canonge Alamañy que son Misses*) són també poc aclaridores. Per la descripció donada en l'inventaria no es possible saber si el canonge Alemany en fou el compositor, el copista o el comprador. En la documentació capitular hi ha dues referències al dit canonge relacionades amb la música; una d'elles es en relació a l'octava del Corpus de l'any 1621, on se li encarregava la contractació d'uns músics que tocassin la guitarra i l'espina en la bastida feta vora l'altar de sant Gabriel²³⁸. L'altra referència és sobre un llibre de música per la capella que ell proposava comprar l'any 1640²³⁹.

És probable que alguns canonges estassin d'alguna forma relacionats amb la música, si bé no com a compositors o músics, sí com a protectors i financers d'algunes de les obres musicals que es cantava a la capella i al cor. Tal com succeeix pel canonge Alemany, l'inventari cita un altre llibre del canonge Llull (*llibres de motets del Sr Canonge llull*), i també en aquest cas, és lògic pensar que es tracti d'una obra que va ser donada a la capella per aquest canonge, tal com es pot llegir en aquesta anotació de la fàbrica on s'indica la despesa de la enquadernació d'un volum de música del canonge Llull, que molt possiblement sigui el mateix llibre que cita l'inventari:

“Mes he pegat a m^o Antoni guasp libreter per un libre de musica gran ha ligat del Sr. canonge Llull per la musica trente quatre sous dich 1 L. 14 s”.

Arxiu Capitular de Mallorca, *Llibres de fàbrica*, sig. 1867, f. 32r, any 1621

²³⁷ WAGNER, Lavern: *Philippe Rogier: opera omnia*. [s.l.], American Institute of Musicology, 1974-1976, II Vol. (Corpus Mensurabilis Musicae 61).

²³⁸ Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars*, sig. 1636, f. 9v.

²³⁹ Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars*, sig. 1637, f. 167r: “Proposa lo señor canonge Alemany que convenia comprar un Libre de Musica per la capella de valor de cent reals castellans, y are hey havia ocasio. Fuit conclusum ques compre dit llibre y ques pague dels diners de la música”.

Un altre nom vinculat amb la capella de música que apareix en l'inventari és el prevere Jaume Viguet (*llibres de Motets de Rt. Jaume Viguet pre*). L'any 1631 Jaume Viguet va ser admès a la catedral com primatxer en substitució de Jaume Verger²⁴⁰. A més de primatxer també va formar part de la capella de música on tenia plaça de contralt. Aquesta plaça li va ser retirada l'any 1636 a causa de les desavinences per un plet amb el capítol de canonges; pocs mesos més tard, i, segons es pot llegir a l'acta capitular, per haver respectat les ordres del capítol, se li va concedir de nou una plaça vacant a la capella²⁴¹. L'any 1640 va substituir el mestre de cerimònies durant la seva malaltia, període durant el qual no va exercir com a cantor de la capella. Viguet va morir l'any 1652²⁴².

Algunes de les altres composicions contingudes en la llista porten un títol generalista que fa que no sigui possible identificar-lo amb una font concreta de les que s'han conservades. No obstant, s'ha de tenir en compte una especial circumstància sobre el fons de música del segle XVII a la catedral de Mallorca que és el fet que la major part de les obres que podrien haver format part del repertori musical de la capella es conserven de forma incompleta. Tenim constància d'aquestes composicions gràcies a dos quaderns manuscrits del segle XVII per ús de l'organista que conté precisament tots els acompanyaments per aquest instrument d'un considerable nombre d'obres (signatures SP 103 i 104).

El primer manuscrit (SP 103) és un document amb presentació de quadern que conté 101 pàgines i que té unes mesures 30 x 22 cm²⁴³. Està enquadernat en pergamí i no porta cap indicació en la coberta. Manquen alguns dels seus folis i la seva conservació és precària degut a la tinta ferrogàlica emprada, que ha provocat l'oxidació del paper i la conseqüent desaparició de fragments de paper, sobretot evident en les notes amb cap negre.

El manuscrit es trobava enumerat originalment amb 96 folis, presentant cinc folis finals sense numerar. El full de guarda s'ha emprat per a anotar un índex de les composicions,

²⁴⁰ Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars*, sig. 1636, f. 236v

²⁴¹ Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars*, sig. 1637, f. 16v i f. 29r

²⁴² Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars*, sig. 1638, f. 14v

²⁴³ MENZEL SANSÓ, Cristina: *L'archivio di musica de la Seu di Mallorca. Catalogo e note storiche*. Tesis de diplomatura, Università degli Studi di Pavia, 1998. Aquesta edició es troba catalogada en la fitxa núm. 246 a la p. 225

què, però, resulta incomplet. El quadern conté la part de l'acompanyament per diverses composicions llatines, tant per a l'ofici com per a la missa. Conté també la part de l'acompanyament per una obra en castellà (*I la lympia concepción*) i per algunes composicions instrumentals (*Synfonia* i *Cansone a dui violini*). Conté, en l'actualitat, un total de 70 composicions, la majoria anònimes. Algunes presenten autoria de compositors espanyols de finals de XVI i principis del XVII com Felipe Rogier, Gracián Babán, Vicente Ortal o Joan Pau Pujol.

El segon quadern manuscrit (SP 104) també conté la part de l'acompanyament per vàries composicions de l'ofici i la missa. Enquadernat en pergamí, en la coberta es pot llegir el següent títol: *Plagueta De Officis / Vespres y Completoris. / De Diferens Autors*. Conté un total de 128 folis amb numeració original. Presenta alguns plecscs afegits en la enquadernació que desvirtuen la numeració original (entre els folis 16 i 17 s'ha afegit un plec de 6 folis). El foli 1r presenta un índex amb el contingut corresponent a la part final del quadern. El seu estat de conservació és bo, encara que també presenta problemes per la tinta ferrogàlica.



E-PAc, SP 104. Portada

Presenta un total de 66 composicions, la major part anònimes (només en algunes d'elles hi ha indicació d'autoria). Entre els autors identificats destaquen Gracián Babán, Josep Hinojosa, Gabriel Sostra i Sola, Vicente Garcia o Mateo Romero (maestro Capitán).

Una de les composicions d'aquest quadern està indicada amb el títol *Nunc Dimitis de Flemenc*; aquesta sembla una referència a un compositor provinent d'àrea flamenca. En les actes capitulars de l'any 1652 es fa una referència explícita al mestre de capella del comte de Zavellà i sembla per les dades oferides per les actes que aquest mestre molt probablement era flamenc:

“Propossa lo Sr. Vicari Capitular que lo mestre de Capella del Conde de Savella havia fet alguns papers de musica molt importants per esta chatedral se convindria donarli alguna cosa perque esta departida.

Habito tractatu fuit conclusum que lo Sr. canonge Font, examine dits papers ab lo mestre de capella, y que su merced fasse lo que li aparegue en dit negoci.”

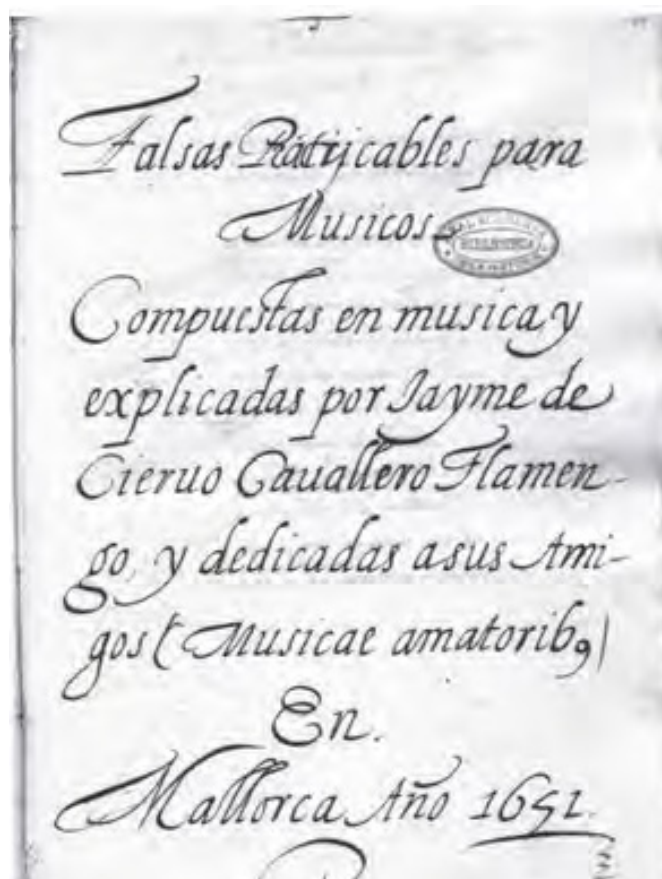
Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig.1637, f. 386r

“Ques done dela musica al mestre de capella flamench quinse lliures per los treballs prestats en los Himnes nous, y compositio nova de musica”.

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig.1637, f. 458 v.

És possible hipotetitzar que aquest mestre de capella flamenc del comte de Zavellà fos Jaime de Ciervo²⁴⁴. Aquest il·lustre personatge va residir a Mallorca cap a mitjans de segle XVII. Sembla ser que reunia en la seva residència mallorquina una tertúlia d'aficionats a la música, tal com es deixa entreveure en el títol d'un dels seus breus tractats de teoria musical redactat a Mallorca l'any 1651:

²⁴⁴ Les poques dades que es tenen sobre Jaime de Ciervo y sobre la seva producció teòrica poden ser consultades a: SANHUESA FONSECA, María: “El tratado «Falsas practicables para músicos» (manuscrito, 1651) de Jayme de Ciervo”, a *Revista de Musicología*, 19/1-2 (1996), pp. 329-354; ID.: “«Reglas de música práctica y contrapuntos dobles» (manuscritos, ca. 1651): más textos teóricos del círculo del caballero Jayme de Ciervo”, a *Revista de Musicología*, 21/1 (1998), pp. 247-282; ID.: “«Armería del ingenio y recreación de los sentidos»: la música en las academias literarias españolas del siglo XVII”, a *Revista de Musicología*, 21/2 (1998), pp. 497-530; ID.: “Ciervo, Jayme de” a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999-2002, Vol 3, pp. 704-705.



Real Acadèmia de la Història, sig. 9/2714, portada

Segons les recerques realitzades per la Professora Maria Sanhuesa sobre la biografia d'aquest músic i la seva producció teòrica, sembla que entre els membre dels *Musicae amatoribus* hi hauria personatges il·lustres de Mallorca com era Vicens Mut, autor del sonet que apareix com a preliminar del tractat de Ciervo. També és probable que en formassin part P. José Zaragoza i Vilanova, qui fou alumne de Vicens Mut i que en l'any 1652 era lector de art i teologia en el col·legi de Montesion, Joanot Descaplez i Puigdorfila, que era un noble molt erudit distingit en les matemàtiques, la música i la poesia i el prevere Antoni Garau, humanista, geògraf i matemàtic, autor del cèlebre mapa de la ciutat de Mallorca publicat l'any 1644²⁴⁵.

A més de la part d'acompanyament del *Nunc dimittis* que es conserva en el quadern SP104 en el fons de música de la catedral es conserven altres dues obres de Jaime de Ciervo: unes nones a 12 veus i una passió a 8 veus. Ambdues composicions es conserven en partícels i estan incompletes.

²⁴⁵ Les dades biogràfiques sobre aquest personatges poden ser consultades a: BOVER ROSSELLÓ, Joaquím Maria: *Biblioteca de escritores baleares*. Palma, Impremta de pere Josep Gelabert, 1868, 2 vols.



E-PAc, SP 5, Tenor del cor 1.

Les partitelles de les nones mostren la autoria de Ciervo: *Tenor 1º Choro Nona A 12 del Ciervo*. D'aquesta composició només es conserven les parts del primer cor (S1, 2, T i B, indicat en la font com a *baxeto*). De la passió es conserven les parts S1, 2 i B del primer cor, S i B del segon cor i la part de l'acompanyament. Algunes de les parts es conserven en diverses còpies de diferents anys, la més antiga corresponent a l'any 1646 i la més recent a l'any 1810. Algunes de les partitelles porten escrites llistes de noms que corresponen a músics de la capella de la segona meitat de segle XVIII; la part de *tiple primo coro*, segons la indicació escrita que s'hi troba, va ser copiada per Rafel Vallés, el mestre de capella, l'any 1739. Aquestes dades demostrarien que aquesta obra va formar part del normal repertori de la capella (i per tant, va ser interpretada) durant molts d'anys a la catedral.

Les composicions musicals del segle XVII conservades a l'arxiu capitular de Mallorca s'han ordenades en un llistat dividit en quatre seccions: **1.** Manuscrits. música vocal amb acompanyament. Obres llatines, **2.** Manuscrits. música vocal amb acompanyament. Obres en castellà, **3.** Manuscrits. música instrumental, i **4.** Impresos. La major part de les obres mostrades en aquesta llista provenen dels dos quaderns d'acompanyaments abans mencionats (SP 103 i 104); aquesta circumstància fa que moltes de les obres musicals que formen aquest fons de música estiguin incompletes, ja que només es conserva la citada part de l'acompanyament. La resta de composicions musicals es presenten

majoritàriament en partícels, amb l'excepció del llibre FA1964 que conté tots els *tonos*, la música de ministrils que es conserva en un plec solt i la música per guitarra barroca que està tota continguda en un quadern. S'han inclòs totes les obres estiguin o no completes per tal de donar una perspectiva general del repertori que emprava la capella de música durant el segle en estudi:

Taula 20. Obres del segle XVII conservades en el fons de música²⁴⁶

1. Manuscrits. música vocal amb acompanyament. Obres en llatí

Num. ord.	Autor	Títol	Estat	Sig.
1	Babán, Gracián	Missa a duo y a 10V	complet	SP 1
2	Babán, Gracián	<i>Cum invocarem</i> , completes a 12V	incomplet	SP 103/52
3	Babán, Gracián	Missa a 12V, 2on to	incomplet	SP 104/13
4	Babán, Gracián	Missa a 12V 6è to ²⁴⁷	incomplet	SP 104/14
5	Babán, Gracián	Missa a 13V 3er to	incomplet	SP 104/15
6	Babán, Gracián	Missa a 12V 5è to	incomplet	SP 104/17
7	Bosch?	<i>Dixit Dominus</i> , a 12V	incomplet	SP 103/31
8	Casals, Miquel	Vespres a 8V	incomplet	SP 4 SP104/30
9	Casals, Miquel	Magnificat a 8V	incomplet	SP 104/32
10	Casals, Miquel	<i>Dixit Dominus</i> a 8V	incomplet	SP 104/31
11	Ciervo, Jaime de	Nones a 12V	incomplet	SP 5
12	Ciervo, Jaime de	Passio a 4V i a 8V	incomplet	SP 6
13	flamenc [Jaime de Ciervo ?]	<i>Nunc dimittis</i> ,	incomplet	SP 104/57
14	Comes, Joan Baptista	<i>Domine ad adjuvandum</i> a 12V	incomplet	SP 103/53
15	Comes, Joan Baptista	Litania al I ^{mo} S ^{mo} a 8V ²⁴⁸	incomplet	SP 104/47
16	Díaz Besson, Gabriel	Missa a 12V	incomplet	SP 103/12
17	Díaz, Gaspar	<i>Dixit Dominus</i> 7è to, a 8V	incomplet	SP 103/45 SP 104/42
18	Diego, Felipe	Missa, a 8V	incomplet	SP 103/6 SP 104/8
19	Ferran	Missa 5è to	incomplet	SP 9
20	Figuerola, Mateo	<i>Oprobium factus sum</i> , responsori a 4V	incomplet	SP 10

²⁴⁶ Gairebé la totalitat de les obres aportades en aquesta taula es troben degudament catalogades i estan a disposició a: MENZEL SANSÓ, Cristina: *L'archivio di música de la Seu di Mallorca. Catalogo e note storiche*. Tesina de diplomatura, Università degli Studi di Pavia, 1998. Algunes d'elles també han estat incloses en el sistema del RISM, durant l'estada de pràctiques que vaig realitzar en la Redacció Central d'aquesta institució a Frakfurt l'any 2009. Algunes obres no disposen de signatura ja que no varen ser catalogades jaque varen ser localitzades amb posterioritat a la redacció del catàleg.

²⁴⁷ Podria ser la Missa 6è to a 12V, ac conservada a *E:VAcp*

²⁴⁸ Es tracta de la famosa obra de les Lletanies al Santíssim conservades també a *E:VAc*, *E:VAcp* i *E:SEG*

21	Galán, Cristóbal	<i>Victime Paschali Laudes</i> seqüència a 8V	incomplet	SP 12
22	García Velcaire, Vicente	Missa a 8V	incomplet	SP 13
23	García Velcaire, Vicente	Missa a 8V	incomplet	SP 14
24	García Velcaire, Vicente	Missa	incomplet	SP 104/2
25	Herrera	Vespres a 8V	incomplet	SP 19
26	Herrera	<i>Dixit Dominus</i> 2on to	incomplet	SP 104/34
27	Hinojosa, Josep	Missa a 12	incomplet	SP 20 SP 104/16
28	Josep Filio Alfonso?	Missa	incomplet	SP104/5
29	Llitrà	Missa a 8V	complet	SP 11 SP 103/1 SP 104/4
30	Martí, Pere Joan	Completes a 4V i a 8V	incomplet	SP 23
31	Martí, Miquel	<i>In te Domine speravi</i> motet a 6V	complet	SP 24
32	Olagué, Bartolomé de?	a 8V	incomplet	SP 104/46
33	Ortal, Vicente	<i>Dixit Dominus</i> , vespres a 8V	incomplet	SP 103/48
34	Ortal, Vicente	<i>Dixit Dominus</i> , vespres	incomplet	SP 104/39
35	Ortells, Antonio Teodoro	Missa a 2V i a 6V	complet	SP 28
36	Perelló (?)	<i>Salve</i> , a duo	incomplet	SP 104/65
37	Pujol, [Joan Pau]	Missa, 8è to a 8V ²⁴⁹	incomplet	SP 103/2
38	Pujol [Joan Pau]	<i>Regina coeli</i>	incomplet	SP 104/55
39	Rogier, Felipe	Missa, a 3 cors	incomplet	SP 103/4
40	Romero, Juan	Magnificat a 8V (antaulatura)	incomplet	SP 103/36
41	Romero, Mateo (Maestro Capitán)	Missa a 8V	incomplet	SP 31 SP 104/6
42	Sostra y Sola, Gabriel	Missa a 8V	incomplet	SP 104/1
43	Tarditi, Paolo	<i>Regina coeli</i> , a 8V	incomplet	SP 104/54
44	Anònim	<i>Ave maris stella</i> , himne a 4V i a 8V	complet	SP 39
45	Anònim	<i>Celestis urbs Hierusalem</i> , himne a 4V i a 8V	complet	SP 44
46	Anònim	<i>Cum invocarem</i> , a 8V	incomplet	SP 46
47	Anònim	<i>Christus resurgens</i> a 8V	complet	SP 48
48	Anònim	<i>Decora lux</i> , himne a 8V	complet	SP 50
49	Anònim	<i>Deus tuorum milite</i> , himne a 8V	incomplet	SP 51
50	Anònim	<i>Dixit dominus</i> , motet a 12V	incomplet	SP 53
51	Anònim	<i>Ecce mater nostra</i> , Solo	complet	SP 57
52	Anònim	<i>Gloria tibi deus</i> , motet a 12V	complet	SP 60
53	Anònim	<i>In lectulo meo</i> , motet a 8V	incomplet	SP 61
54	Anònim	Missa <i>In lectulo meo</i> a 8V	incomplet	SP 62 SP 104/7
55	Anònim	<i>In te domine speravi</i> , motet a 4V	complet	SP 63
56	Anònim	<i>Iste confessor</i> , motet a 8V	complet	SP 64
57	Anònim	<i>Lauda Sion</i> , motet a 12V	incomplet	SP 69
58	Anònim	<i>Miserere mei Deus</i> , motet a 12V	complet	SP 75

²⁴⁹ Una referència a aquesta font es pot consultar a: ANGLÉS, Higiní: *Johannis Pujol, Opera Omnia*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans / Biblioteca de Catalunya, 1932, Vol II, pp. VIII-IX

59	Anònim	<i>Qui habitat</i> , motet a 12V	complet	SP 86
60	Anònim	<i>Te lucis ante terminum</i> , motet a 9V	incomplet	SP 92
61	Anònim	<i>Tenent tympanan et citaram</i> , motet a 8V	incomplet	SP 93
62	Anònim	<i>Tu es Petrus</i> , motet a 8V	complet	SP 94
63	Anònim	<i>Veni de Libano</i> , motet a 9V	incomplet	SP 99
64	Anònim	<i>Verbum caro</i> , motet a 12V	incomplet	SP 101
65	Anònim	Missa <i>Ut re mi</i> , a 8V	incomplet	SP 104/3
66	Anònim	Missa 4t to, a 12V	incomplet	SP 103/3
67	Anònim	Missa 2on to, a 8V	incomplet	SP 103/5
68	Anònim	Missa, a 9V	incomplet	SP 103/7
69	Anònim	Missa <i>Qui habitat</i> , a 8V	incomplet	SP 103/8 SP 104/9
70	Anònim	Missa 8è to a 8V	incomplet	SP 103/9
71	Anònim	Missa <i>sine nomine</i> a 8V	incomplet	SP 103/10
72	Anònim	Missa 4t to a 10V	incomplet	SP 103/11
73	Anònim	<i>Cum invocarem</i> , completes a 12V	incomplet	SP 103/13
74	Anònim	<i>Fratres</i> a 9V	incomplet	SP 103/14
75	Anònim	<i>Domine ad adjuvandum</i> , nona a 11V	incomplet	SP 103/15
76	Anònim	<i>Qui habitat</i> , a 8V	incomplet	SP 103/16
77	Anònim	<i>Cum invocarem</i> , a 4V	incomplet	SP 103/17
78	Anònim	<i>Salve</i> , a 8V	incomplet	SP 103/18
79	Anònim	<i>Salve</i> , a 8V a dos Tiples	incomplet	SP 103/19
80	Anònim	<i>Domine ad adjuvandum</i>	incomplet	SP 103/20
81	Anònim	<i>Te lucis ante</i> , motet a 8	incomplet	SP 103/20
82	Anònim	<i>Cum invocarem</i> , a 12V	incomplet	SP 103/21
83	Anònim	<i>Qui habitat</i> , a 12V	incomplet	SP 103/22
84	Anònim	<i>Te lucis</i> , a 9V	incomplet	SP 103/23
85	Anònim	<i>Nunc dimittis</i> , a 12V	incomplet	SP 103/24
86	Anònim	Himne de Santa Cecília, a 9V	incomplet	SP 103/25
87	Anònim	<i>Salve Regina</i> , a 11V	incomplet	SP 103/26
88	Anònim	<i>Cum invocarem</i> , a 4V	incomplet	SP 103/27
89	Anònim	<i>Ave regina caelorum</i> , a 8V	incomplet	SP 103/28
90	Anònim	Vespres, a 8	incomplet	SP 103/29
91	Anònim	[Magnificat], a 8V	incomplet	SP 103/30
92	Anònim	<i>Domine ad adjuvandum</i> , a 12V	incomplet	SP 103/32
93	Anònim	<i>Dixit Dominus</i> , a 12V	incomplet	SP 103/33
94	Anònim	<i>Dixit Dominus</i> 2on to, a 8V	incomplet	SP 103/34
95	Anònim	<i>Nisi Dominus</i> , 4t to, a 12V	incomplet	SP 103/35
96	Anònim	Himne de tots els sants, a 4V i a 8V	incomplet	SP 103/37
97	Anònim	<i>Dixit Dominus</i> , a 8V	incomplet	SP 103/38
98	Anònim	<i>Dixit Dominus</i> 7è to, a 8V	incomplet	SP 103/39
99	Anònim	Magnificat 7è to, a 8V	incomplet	SP 103/40
100	Anònim	<i>Dixit Dominus</i> , a 8V	incomplet	SP 103/41
101	Anònim	Magnificat, a 8V	incomplet	SP 103/42
102	Anònim	<i>Laudate pueri</i> , a 4V	incomplet	SP 103/43
103	Anònim	<i>Ave maris stella</i> , a 4V i a 8V	incomplet	SP 103/44
104	Anònim	Himne del Corpus Christi, a 4V i a 8V	incomplet	SP 103/46
105	Anònim	Magnificat 8è to, a 8V	incomplet	SP 103/47
106	Anònim	Magnificat	incomplet	SP 103/49
107	Anònim	Magnificat, a 9V	incomplet	SP 103/50
108	Anònim	<i>Nunc dimittis servuum tuum</i> , a 12V	incomplet	SP 103/51

109	Anònim	<i>Regina</i> , a 8V	incomplet	SP 103/53
110	Anònim	<i>Confitemini Domino</i> , a 8V	incomplet	SP 103/54
111	Anònim	<i>Mirabilia</i> , a 12V	incomplet	SP 103/55
112	Anònim	<i>Principes</i> , a 12V	incomplet	SP 103/58
113	Anònim	<i>Super fulmina</i> , motet, a 8V	incomplet	SP 103/59
114	Anònim	<i>Ego enim accepi</i>	incomplet	SP 103/60
115	Anònim	<i>Sacramentum pie</i> , a 8V	incomplet	SP 103/61
116	Anònim	Litania, a 8V	incomplet	SP 103/67
117	Anònim	<i>Miserere mei</i> , a 8V	incomplet	SP 103/68
118	Anònim	Nona, a 8V	incomplet	SP 103/69
119	Anònim	<i>Nisi Domini</i> , a 4V	incomplet	SP 103/70
120	Anònim	Missa del <i>Orcado</i> a 5V	incomplet	SP 104/10
121	Anònim	Missa del <i>Rey</i> a 8V	incomplet	SP 104/11
122	Anònim	Missa de la <i>batalla</i>	incomplet	SP 104/12
123	Anònim	<i>Dixit Dominus</i> 2on to	incomplet	SP 104/18
124	Anònim	Magnificat 8è to a 8V (<i>Anima mea</i>)	incomplet	SP 104/19
125	Anònim	<i>Dixit Dominus</i> a 8V	incomplet	SP 104/20
126	Anònim	<i>Iste cuius</i> , himne a 4	incomplet	SP 104/21
127	Anònim	<i>Qui pis noster</i> , a 4V	incomplet	SP 104/22
128	Anònim	<i>Ave maris stella</i> a duo	incomplet	SP 104/23
129	Anònim	<i>Summens monstra</i> a 4V	incomplet	SP 104/24
130	Anònim	<i>Tribus honor</i> a 8V	incomplet	SP 104/25
131	Anònim	<i>Veni creator spiritus</i> , himne a 8V	incomplet	SP 104/26
132	Anònim	<i>Qui diceris</i> a 4V	incomplet	SP 104/27
133	Anònim	<i>Deo patri</i> a 8V	incomplet	SP 104/28
134	Anònim	<i>Ave maris stella</i> a 8V	incomplet	SP 104/29
135	Anònim	<i>Domine</i> a 8V	incomplet	SP 104/33
136	Anònim	<i>Laudate</i> 6è to a 4V	incomplet	SP 104/35
137	Anònim	<i>Beatus vir</i> proportio major	incomplet	SP 104/36
138	Anònim	Magnificat 8è to	incomplet	SP 104/37
139	Anònim	Acompto al <i>Sicut erat</i> solo	incomplet	SP 104/38
140	Anònim	<i>Laudate</i> 6è to a 3V	incomplet	SP 104/40
141	Anònim	Magnificat a 8V	incomplet	SP 104/41
142	Anònim	<i>Lauda Ierusalem</i> 1er to, a 3V	incomplet	SP 104/43
143	Anònim	<i>Nisi Dominus</i> a 4V	incomplet	SP 104/44
144	Anònim	<i>Letatus</i> , a 8V	incomplet	SP 104/45
145	Anònim	Lletania del Sant Christo	incomplet	SP 104/48
146	Anònim	Completes	incomplet	SP 104/49
147	Anònim	<i>In te Domine</i> , a 4V	incomplet	SP 104/50
148	Anònim	<i>Qui habitat</i> , a 8V	incomplet	SP 104/51
149	Anònim	<i>Te lucis ante terminum</i> , a 4V	incomplet	SP 104/52
150	Anònim	<i>Nunc dimittis</i> , a 8V	incomplet	SP 104/53
151	Anònim	Otra a 8V	incomplet	SP 104/56
152	Anònim	<i>Te lucis ante terminum</i> a 4V i a 8V	incomplet	SP 104/58
153	Anònim	Completes noves a 8V	incomplet	SP 104/59
154	Anònim	<i>In te domine</i> , a 4V	incomplet	SP 104/60
155	Anònim	<i>Qui habitat</i> , a 8V	incomplet	SP 104/61
156	Anònim	<i>Sicut erat</i> , solo	incomplet	SP 104/62
157	Anònim	<i>Te lucis</i> , a 4V	incomplet	SP 104/63
158	Anònim	<i>Nunc dimittis</i> , a 8V	incomplet	SP 104/64
159	Anònim	<i>In te Domine</i> , a duo	incomplet	SP 104/66

2. Manuscrits. música vocal amb acompanyament. Obres en vernacle

160	Barter, Juan	<i>Cordero enamorado del amor</i> , villancico a 11V	incomplet	SP 2
161	Barter, Juan	<i>Toca la gaita Antón</i> , villancico a 10V	complet	SP 3
162	Doz, Jaume	<i>El sacristian</i> , villancico a 8V	complet	SP 7
163	Escorihuela, Isidoro	<i>Boga remerillo</i> , villancico a 12V	complet	SP 8
164	Gas, Josep	<i>De que bailas dime Gil</i> , villancico a 8V	complet	SP 15
165	Hidalgo, Juan	<i>Válgate amor, por Gileta</i>	complet	FA1964, ff. 91r-90v
166	Micieces, Tomás I	<i>Ay, que dolor</i> , , villancico 12V	complet	SP 25
167	Monserrat	<i>Ay, que mi niño llora</i> , villancico 8V	complet	SP 26
168	Ortells, Antonio Teodoro	<i>Aves volad</i> , villancico a 12V	complet	SP 27
169	Ortells, Antonio Teodoro	<i>Oigan paren</i> , villancico a 12V	incomplet	SP 29
170	Pérez Roldán, Juan	<i>Sale de Fuerteventura</i> , villancico a 8V	complet	SP 30
171	Vado, Juan del	<i>Las campanas</i> , solo humano	complet	FA1964, FF. 96v-94v
172	Vado, Juan del	<i>Lóbrega parda, impía</i> , solo humano	complet	FA1964, ff. 94r-93v
173	Vado, Juan del	<i>Mal resistido</i> , solo humano	complet	FA1964, ff. 92r-91v
174	Vado, Juan del	<i>Canta jilgerillo</i> , duo	complet	FA1964, ff. 90r-87v
175	Anònim [Juan del Vado]	<i>Como es alta la causa</i> , tono	complet	FA1964, ff. 93r-92v
176	Anònim	<i>Al santo que aplaca</i> , villancico a 8V	incomplet	SP 38
177	Anònim	<i>Cantemos amor</i> , villancico a 4V	complet	SP 43
178	Anònim	<i>O que bien</i> , villancico a 4V	complet	SP 82
179	Anònim	<i>Admirabile sacramento</i> , a duo	incomplet	SP 103/56
180	Anònim	<i>I la lympia concepcion</i>	incomplet	SP 103/57

3. Manuscrits. música instrumental

181	Anònim	[1] Synfonias. Solo. Allegro	incomplet	SP 103/62
182	Anònim	2. [musica instrumental]	incomplet	SP 103/63
183	Anònim	3. Synfonias. Allegro. Cansone. Piano	incomplet	SP 103/64
184	Anònim	4. Casone a dui violini. Adagio. Cansona	incomplet	SP 103/65
185	Anònim	Synfonia	incomplet	SP 103/66
186	Anònim	<i>Pero cuando miro</i> , guitarra	complet	sense sig. Fons Seminari, f. 1r
187	Anònim	Peça per guitarra	complet	sense sig. Fons Seminari, f. 1v

188	Anònim	<i>Ganapán soy de Cupido</i> , guitarra	complet	sense sig. Fons Seminari, f. 1v
189	Anònim	<i>Pues alivio es de afligido</i> , guitarra	complet	sense sig. Fons Seminari, f. 2r
190	Anònim	<i>Parezcan los tormentos</i> , guitarra	complet	sense sig. Fons Seminari, f. 2r
191	Anònim	<i>Hechizo de mis ansias</i> , guitarra	complet	sense sig. Fons Seminari, f. 2v
192	Anònim	<i>Soledad para matar</i> , guitarra	complet	sense sig. Fons Seminari, f. 3r
193	Anònim	<i>Ay de mi que me mata</i> , guitarra	complet	sense sig. Fons Seminari, f. 3r
194	Anònim	<i>Ay del que siente</i> , guitarra	complet	sense sig. Fons Seminari, f. 3v
195	Anònim	<i>De mi albedrio gozaba</i> , guitarra	complet	sense sig. Fons Seminari, f. 3v
196	Anònim	Sarabanda per guitarra	complet	sense sig. Fons Seminari, f. 4r
197	Anònim	Mursach (?) per guitarra	complet	sense sig. Fons Seminari, f. 4r
198	Anònim	<i>Pues ya que de mi pena</i> , guitarra	complet	sense sig. Fons Seminari, f.4v-5v
199	Anònim	Peça per guitarra	complet	sense sig. Fons Seminari, f. 6r
200	Anònim	Peça per guitarra	complet	sense sig. Fons Seminari, f. 6r
201	Anònim	Peça per guitarra	complet	sense sig. Fons Seminari, f. 6r
202	Anònim	Peça per guitarra	complet	sense sig. Fons Seminari, f. 6v
203	Anònim	<i>Tonos</i> per a ministrils	incomplet	SV2, f. 1r
204	Anònim	<i>Tonos</i> per a ministrils	incomplet	SV2, ff. 1v-2r
205	Anònim	<i>Tonos</i> per a ministrils	complet	SV2, ff. 2v-3r
206	Anònim	<i>Tonos</i> per a ministrils	complet	SV2, ff. 3v-4r
207	Anònim	<i>Tonos</i> per a ministrils	complet	SV2, ff. 4v-6r
208	Anònim	<i>Tonos</i> per a ministrils	incomplet	SV2, f. 6v

4. Impresos

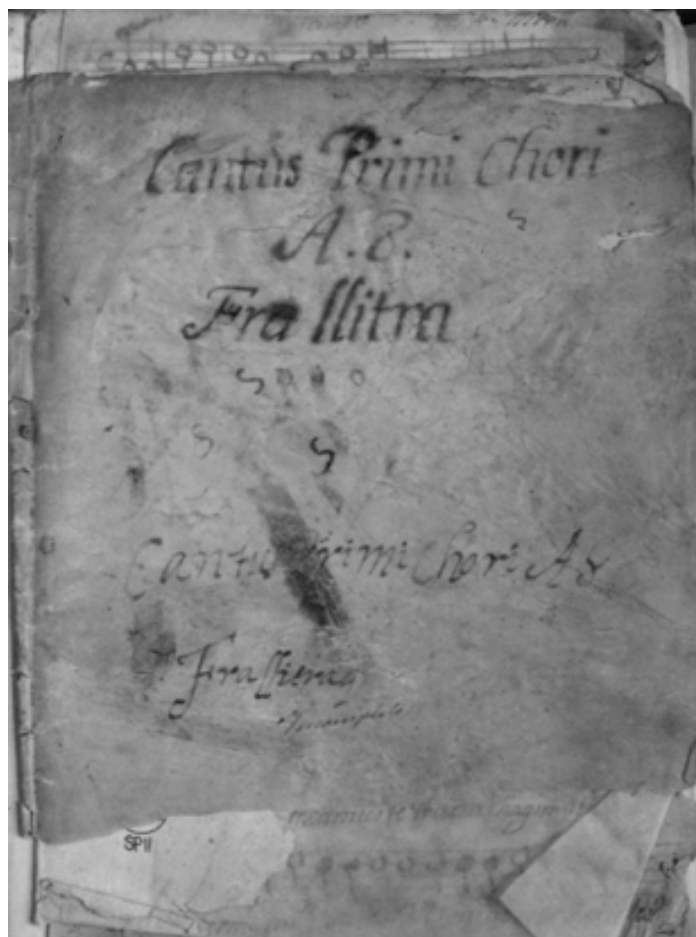
209	Amato, Vincenzo	<i>Sacri Concerti a 2, 3, 4 e 5 voci con una messa à 3 ó 4</i> . Palermo, Giuseppe Bisagni, 1652	incomplet	SP 118
210	Anerio, Giovanni Francesco	<i>Psalmi Vesperarum</i> . Roma, Giovanni Battista Robletti, 1620 [RISM A1109]	complet	SP 119
211	Cifra, Antonio	<i>Psalmi sacrique concentus octo vocibus et organo concinendi</i> . Assisi, Giacomo Salvi, 1620. [RISM C2204 - 1620/5]	incomplet	SP 121
212	Costantini, Fabio	<i>Scelta de Salmi a 8, Magnificat, e Antifone</i> . Orvieto, Bartolomeo Zanetti, 1620. [RISM 1620/1]	incomplet	SP 122
213	Costantini, Fabio	<i>Selectae cantiones</i>	incomplet	SP 123

		<i>excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendae</i> . Roma, Bartolomeo Zanetti, 1614 [RISM 1614/3]		
214	Melani, Alessandro	<i>Mottetti sagri a due, tre, quattro e cinque voci</i> . Roma, Giacomo Fei, 1670 [RISM M2212]	complet	SP 124

Les composicions de música en llatí, tal com es pot observar, representen les peces més nombroses del repertori, tal com és lògic, tractant-se d'una capella catedralícia. La major part de les obres litúrgiques en llatí són misses y composicions per a la litúrgia de les hores (vespres, completes, nones), *magnificats*, antífonas marianes i motets. Les composicions que han arribat fins als nostres dies amb autoria reconeguda són poques respecte de la gran quantitat d'obres que es presenten com anònimes. Dóna la coincidència de que de tota la música que es conserva amb atribució segura a un compositor, tots els autors són de fora de Mallorca. Només en tres casos, la missa del frare Llitrà, les completes de Pere Joan Martí i el motet *In te domine speravi* de Miquel Martí, les obres corresponen a músics originaris de Mallorca. S'ha de tenir en compte, però, que molt probablement, una part considerable de la música anònima podria haver estat composta pels mestres de capella de la catedral. Degut al caràcter quotidià de la música, aquesta es componia per esser cantada immediatament en les celebracions corresponents, de manera que sovint es copiava sense aportar-hi el nom del compositor, ja que tots els cantors sabien que es tractava d'obres del mestre. Aquestes obres, a més, havien estat compostes per a la glòria divina, per a Déu i, per tant, el nom de qui l'havia compost no tenia cap importància. Aquesta música era, en general, de ràpid consum, es componien per a ocasions ben determinades i una vegada cantades, podien ser retirades del repertori habitual.

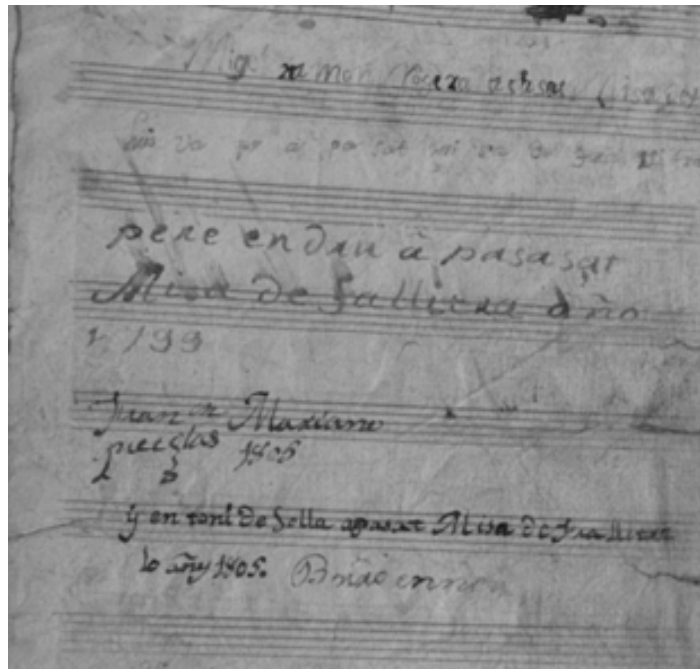
El cas de la missa del frare Llitrà destaca per la seva fortuna al llarg dels anys. Per la documentació capitular sabem que aquest frare de cognom Llitrà, agustí de l'església dels Socors de Palma, era un organista que va ser cridat l'any 1608 per substituir a l'organista titular Antoni Bertràn, que havia marxat durant un curt període a València²⁵⁰. D'aquest frare es conserva una missa (completa a SP 11 i només la part d'orgue a SP 103/1 i SP 104/4) a dos cors.

²⁵⁰ Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1635, f. 178v: "Conclusum fuit pro maiori parte quod extra salarium de 15 ll. debet dare benefficiatus del orgue Reverendo Frater Litra dels socors qui sona aquel quod ditur ei portio distributionum doble quando sonera lo orgue"



E-PAc, SP 11, Missa de Fra Llitrà.

Les partícels que es conserven d'aquesta missa en són testimoni de la seva fortuna al llarg dels anys; d'algunes de les veus es conserven dos i tres exemplars, tots ells copiats en èpoques distintes, que van des de la mateixa data de composició, a principis de segle XVII, fins pràcticament al segle XIX. Es dona també el cas que moltes de les partícels presenten anotacions dels noms dels cantors que interpretaren aquesta missa (Pere Andreu, Juan Mariano Quetglas, Toni de Sóller). Alguns dels noms que hi apareixen porten la data en la qual la missa va ser interpretada i hi apareixen dates tan dispars com 1749 o 1805. Resulta evident, doncs, que aquesta obra va entrar a forma part de la memòria sonora col·lectiva i va convertir-se en una obra emblemàtica per al repertori catedralici.



E-PAc, SP 11, Missa de Fra Llitrà. Revers de la partícula de Tiple del primer cor, amb anotacions dels noms dels cantors que interpretaren aquesta missa entre els anys 1799 i 1805

Les altres obres conservades amb autoria reconeguda de compositors mallorquins són les que corresponen als germans Joan i Miquel Martí. Tal com s'ha explicat en l'anterior capítol dedicat a la música a la catedral, els germans Martí eren músics de la catedral. Miquel Martí (fl.1666-†1687) era cantor i organista de la catedral. Durant el període entre 1666 i 1672 va dirigir la capella de música de la parròquia de santa Eulàlia de Palma; l'any 1672 va demanar poder ésser admès de nou a la capella de música de la catedral on se li va concedir una part de Tenor²⁵¹. L'any 1682 obté el benefici de l'orgue que vacava per mort de Joan Sastre, càrrec que va mantenir fins a la seva mort l'any 1687; va ser substituït pel seu germà Joan. La única obra que es conserva d'aquest músic és el salm polifònic *In te Domine speravi* (SP 24) a 6 veus (S1, 2, 3, A, T1, T2 i acompanyament).

²⁵¹ Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars*, sig. 1639, f. 422r.



Miquel Martí, *In te Domine speravi*, E-Pac, sig. SP 24, paper de Tiple 1^{er}.

Del seu germà Pere Joan Martí (*1658; †1730) es conserva una composició amb atribució certa; es tracta d'unes completes per a 8 veus (SP 23), les quals es presenten incompletes.

Una altra obra, que molt probablement, fou composta per aquest mestre, és el davallament de la creu de 1705. En aquest any el capítol va encarregar una nova versió en llatí del davallament de la creu per a la catedral que substituiria l'antiga versió en català; aquesta nova versió contemplava la composició d'una nova música i molt probablement fou el mestre de capella, que llavors era Pere Joan Martí, l'encarregat de dur a terme aquesta empresa. La música del davallament es conserva completa en el fons de música del seminari de Mallorca que actualment es troba custodiat a l'arxiu capitular de Mallorca.

D'aquest compositor també es conserva a la Biblioteca Nacional de Madrid un llibret dels villancets que havia compost per a les celebracions del Nadal de 1698, el que dona fe de la seva activitat compositiva més enllà de les obres conservades²⁵²:

²⁵² E-Mn, R/34984/16. Aquest llibret es troba catalogat a: RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel (coord.): *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, p. 117.

Les obres conservades en llengua llatina amb atribució certa corresponen, en la seva majoria, a compositors peninsulars i destaquen àrees d'influència ben definides: València, Aragó, Catalunya i Madrid. Aquestes influències es poden considerar com a evidents, donada, per una part, la relació comercial constant que hi havia entre els distints regnes de la Corona d'Aragó, i per l'altra, la preeminència social y cultural de Madrid com a seu de la cort sobre la resta dels territoris de la corona hispànica. Aquesta tendència també es manté en la música en castellà on hi apareixen compositors de la cort de Madrid tan rellevants com Juan del Vado o Juan Hidalgo, compositors valencians com Antonio Ortells o mestres catalans com Juan Barter o Josep Gas.

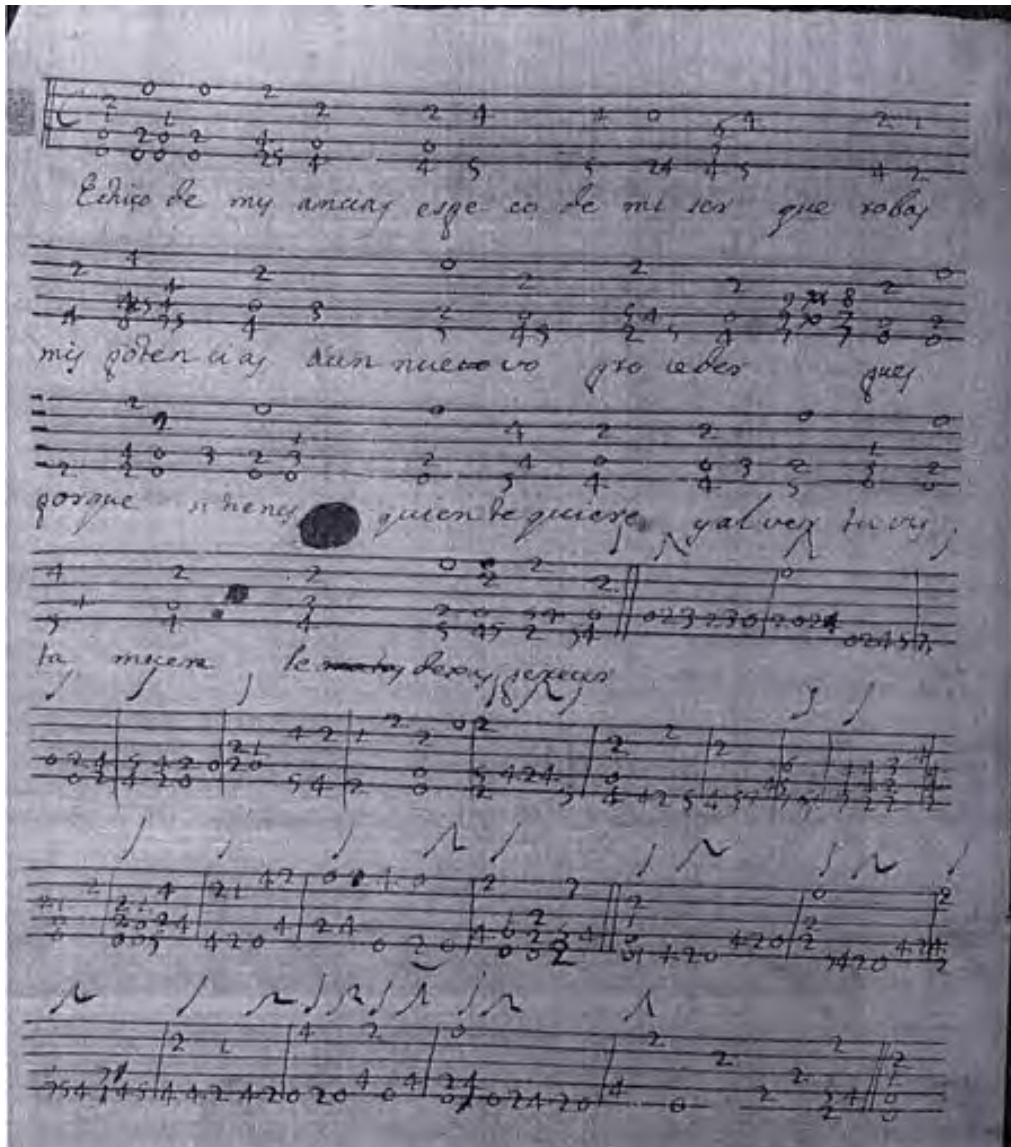
El fons de música de la catedral conté també una sèrie de composicions instrumentals. Destaca la localització d'un grup de peces per ministrils contingudes en un plec conservat en el llibre que conté el segon llibre de misses de Palestrina, classificat sota la signatura sv2. D'aquestes composicions, tres es conserven completes i altres tres incompletes.

Les obres musicals vocals conservades no esmenten en gairebé cap cas si algunes de les veus havien de ser interpretades per part d'un instrument; el que sí es troba, en alguns casos, és la indicació que l'acompanyament havia de ser realitzat mitjançant violó (el cas de la passió de Jaime de Ciervo sig. SP 6) o un arpa (com per exemple en la seqüència *Victimae Paschalis Laudes* de Cristóbal Galán, sig. SP 12). No obstant, el que sí es pot constatar és que en varies de les composicions musicals conservades, moltes parts de la veu corresponent al Baix, porten únicament l'incipit textual, pel que sembla evident que aquestes parts tenien una execució instrumental.

L'activitat dels ministrils a la catedral de Mallorca va ser constant al llarg del segle XVII. Tal com es va establir en la fundació d'aquest conjunt instrumental, s'havien format quatre places, dues de les quals estaven pagades pels Jurats de Mallorca i les altres dues pel capítol catedralici. Aquests ministrils podien, per tant, actuar sigui per una o per l'altra institució. Per la documentació capitular, i tal com s'ha explicat en el capítol anterior dedicat a la música a la catedral, en l'apartat sobre mestres, músics i ministrils, bona part dels ministrils que treballaren a la catedral formaven part d'algunes de les famílies de instrumentistes actives durant el segle XVII, com eren els Cifre, Carbonell o els Garcia i, com s'ha vist, fins i tot devien ser músics de destacat prestigi, donat el fet que Mateu Cifre I va arribar a ser mestre de capella entre els anys 1638 i 1647.

Les úniques composicions per ministrils localitzades fins a aquest moment en el fons de música de la catedral corresponen a aquestes sis obres mencionades. Aquestes composicions es troben localitzades en el plec solt de sis folis. Aquest plec devia pertànyer a algun llibre de música; hi són presents marques de encuadernació i la darrera composició (al foli 6v) havia necessàriament de comptar amb les dues veus anotades , probablement al foli 7r del següent plec. Les composicions són llegibles amb la disposició de llibre obert, presentant dues veus en el foli de la esquerra i les altres dues veus en el foli de la dreta (en la típica disposició de faristol). No s'ha pogut identificar si aquestes obres haguessin pogut servir d'acompanyament a algunes de les composicions vocals que es conserven o si bé eren una espècie d'introducció o marc instrumental a alguna d'elles. No presenta, aquesta font, cap indicació dels instruments que havien d'interpretar cada una de les parts, però les claus indiquen una registre agut (per corneta o xirimia), dos de mitjans (per xirimies o sacabutx) i un de baix (per baixó).

Una altra font interessant de música instrumental és un quadern localitzat recentment que conté tota una sèrie de composicions per guitarra barroca. Aquest quadern format per sis folis, anotats tots ells per ambdues cares, presenta un total de 17 obres. La notació emprada és la xifra en cinc línies (una per cada corda de la guitarra). Algunes de les composicions, concretament deu, presenten un text en la part inferior de la notació xifrada (sense però presentar notació per a la part vocal), mentre que les altres set presenten únicament la xifra i en algun cas indica la forma musical (*sarabanda*). Algunes de les cançons que porten text presenten també una coda instrumental. El fet que sigui present la xifra amb el text podria indicar dues coses: que fossin acompanyaments per cançons ja conegudes o anotades en un altre manuscrit o que fossin les versions instrumentals d'un model vocal previ, o, més probablement, que es tractés de composicions per a ser interpretades per un sol executant, cantor i instrumentista a la vegada. La recerca en els distints repertoris que actualment es disposa de poesia musicada del barroc no han donat cap resultat amb el texts presents en aquesta font.



E-PAc, sense sig. (fons seminari), f. 2v

El quadern d'acompanyaments SP 103 (62-64-66) presenta també, entre les obres que conté una sèrie de composicions instrumentals tal com indica la rúbrica que les acompanya. Els títols indicats són: **1.** *Synfonia, Solo, Allegro*, **2.** *Synfonias, Allegro, Cansone, Piano*, **3.** *Cansone a dui violini, Adagio*, **4.** *Cansona / Synfonia*. Les referències a aquestes obres es troben únicament en aquest quadern i per tant d'elles es conserva únicament la part de l'acompanyament, el que dificulta poder tenir més dades sobre aquestes composicions. El títol indicat per a la majoria *Synfonia* indicaria una composició per a conjunt instrumental, encara que no es sap ni el nombre ni quins instruments hi podrien participar. Aquest terme s'emprava indistintament amb el terme *cansone* o

canzona, terme que també apareix en aquesta font emprada juntament amb *synfonia*²⁵³. El fet que en aquesta font s'hagi emprat el termes per indicar-les en italià, indicaria ja una penetració de la música instrumental italiana en dates anteriors respecte de molts centres espanyols de major pes musical i cultural.

A Espanya aquest terme *synfonia* va començar a ser emprat a partir de la segona meitat de segle XVII. Alguns dels teòrics del barroc com Nassarre (*Escuela Música*, Saragossa, Herederos de Diego de Larumbe, 1724) o Francesc Valls (*Mapa armónico practico*, Barcelona 1742) discrepaven sobre la presència d'aquest tipus de composicions entre els autors hispànics; mentre Nassarre, qui segons les consideracions de Lothar Siemens, probablement va redactar el seu tractat a finals de segle XVII, retenia que aquest tipus de composicions eren un gènere poc emprat pels compositors. Valls, en canvi, indicant que s'havien compost una gran quantitat d'aquestes obres sense respectar les normes elementals. Com assenyala el Dr. Gonzalez Marín, aquesta disparitat d'opinions es deu fonamentalment a raons geogràfiques, Nassarre era monjo franciscà i era actiu a Saragossa, mentre que Valls va ser mestre de capella de la catedral de Barcelona en un període on el contacte amb la música estrangera pogué ser intens (gràcies a la capitalitat de Barcelona durant l'efímer regnat de l'Arxiduc Carles d'Austria); i també per raons cronològiques, ja que atenent a les darreres investigacions (sobretot en relació a la data de redacció del tractat de Nassarre), sembla que ambdós tractats els separa uns cinquanta anys²⁵⁴.

A Itàlia, durant la primera meitat de segle XVII aquest terme va ser emprat per molts de compositors com Lodovico Viadana (*Sinfonie musicali*, 1610) o G.G. Kapsberger (*Libro primo di sinfonie*, 1615) per indicar peces per conjunt instrumental emprades com a preludis i similars en el seu estil contrapuntístic a la *canzona*. La única rúbrica que ens indica els instruments que formaven en conjunt és la *canzone a dui violini*. Aquesta indicació en italià i la presència del terme *canzone* en les altres, podria indicar que aquestes composicions eren d'origen italià, fet que no seria sorprenent tenint en compte que el fons de música contenia un nombre considerable de composicions italianes ja des

²⁵³ Per a més informació sobre el terme sinfonia i el seu ús abans del segle XVIII vegeu la veu "Sinfonia" a: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Nova York, Oxford University Press, 2001.

²⁵⁴ Per a més detalls sobre aquesta qüestió i per a una visió general de la música per a conjunts instrumentals a Espanya durant el segle XVII, vegeu: GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio "Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español", a *Anuario Musical*, 52 (1997), pp. 104-105.

del segle XVI. A part del llibre de misses de Palestrina, ja citat amb anterioritat, es conserven també altres composicions instrumentals de clar origen italià, com per exemple un quadern de música per a llaüt que conté dues versions del *Ballo del gran Duca*, dansa composta per Emilio de Cavalieri a Florència per les noces de Ferran de Medici l'any 1589, a més d'altres composicions indicades amb la rúbrica *passemetzo* (= *passamezzo*).



E-PAc, SC 1, f. 6r

Del segle XVII es conserven sis impresos de notables compositors italians que també formen part del repertori musical de la catedral²⁵⁵. Tots ells apareixen en llibrets per a les

²⁵⁵ A més, n'hi ha un altre imprès, de les darreries del segle XVI, també en llibrets (de 22 cms. d'alt), del compositor veronès —encara que professionalment vinculat a Venècia i d'estil romà— Gianmateo Asola (*1532; †1609), amb unes composicions vocals sacres a cinc veus (*Introitus et alleluia in maioribus totius anni solemnitatibus ad missali restituti formam redacti. Musica super cantu plano. Quinis vocibus ... R. D. Io. Matthaeo Asola veronensi auctore*), editat ("Nunc primum in lucem editi") a Venècia, per Ricciardo Amadino, 1597, del què únicament es conserven les parts de Cantus y Bassus. Aquest imprès no apareix registrat pel RISM. Malgrat això, el *Sistema Bibliotecario Nazionale Italiano* registra un altre exemplar, conservat a la biblioteca de la Fondazione Ugo e Olga Levi de Venècia, on únicament queda la part del

diferents veus i disposats en format vertical. Alguns d'ells com els de Vincenzo Amato o Giovanni Anerio són reculls de composicions pròpies. Vegem a continuació el detall d'aquests impresos, disposats per ordre cronològic d'edició:

1.- i 2.- (SP 123 i 122, respectivament). Es conserven a l'arxiu capitular dues col·leccions d'impresos amb reculls antològics triats per un editor, Fabio Costantini, a partir d'un corpus d'obres de compositors italians. Aquestes antologies presenten obres de compositors tan rellevants com Palestrina o Marenzio, essent ambdós màxims exponents del tipus de polifonia més lligada a la composició de música per a les celebracions litúrgiques.



E-PAc, SP 123, part de Baix²⁵⁶.

Bassus. [Vid.: <http://opac.sbn.it>]. Cfr. també: ESTEVE, Josep Joaquim; JULIÀ, Andreu; i MENZEL, Cristina: “Memoria de Actividades RISM-España 1999-2000. VII. Archivo de Música de la catedral de Mallorca. E-PAc”, a *Anuario Musical*, 55 (2000), pp.273-286; cita concreta, p.284]. La importància d'aquesta obra en el exemplar mallorquí està en el fet que aquest recull de composicions no es troba complet enlloc, de manera que aquest exemplar mallorquí, amb dos llibrets, és, fins ara, el més complet que es conserva a tot el món de entre els coneguts fins a l'actualitat, encara que la part del Bassus coincideixi entre Venècia i Palma. Gianmateo Asola degué, però, tenir una difusió notable a la península ibèrica entre finals de segle XVI i principis de segle XVII, tal com ho demostra la presència de les seves obres (sobretot salms i vespres) en els inventaris de la música de la catedral de València: CLIMENT José: “La música en Valencia durante el siglo XVII” a *Anuario Musical* 21, (1966), pp. 211-241.

²⁵⁶ RISM 1614³.

<i>Sub tuum praesidium</i>	Del Palestrina
<i>Fratres</i>	Del Palestrina
<i>Caro mea</i>	Del Palestrina
<i>Hic est Panis</i>	Del Palestrina
<i>Cantate Domino</i>	Di Gio. Maria Nanini
<i>Domine quis habitabit</i>	Di Gio. Maria Nanini
<i>Sancta & immaculata</i>	Di Gio. Maria Nanini
<i>Venite ad me omnes</i>	Di Felice Anerio
<i>Pastores loquebantur</i>	Di Felice Anerio
<i>Ecce Sacerdos Magnus</i>	Di Francesco Soriano
<i>Gaudeamus</i>	Di Ruggiero Giovannelli
<i>Puer natus est nobis</i>	Di Ruggiero Giovannelli
<i>Angelus ad Pastores</i>	Di Ruggiero Giovannelli
<i>Laetentur caeli</i>	Di Archangelo Crivello
<i>Crucifixus</i>	Di Archangelo Crivello
<i>Beatus Laurentius</i>	Di Bernardino Nanini
<i>Domine Dominus noster</i>	Di Bernardino Nanini
<i>Beati omnes</i>	Di Bernardino Nanini
<i>Aurora lucis</i>	Di Gio. Francesco Anerio
<i>Factum est silentium</i>	Di Asprilio Pacelli
<i>Inclina Domine</i>	Di Alessandro Costantini
<i>Dextera tua Domine</i>	Di Alessandro Costantini
<i>Angelus Domini</i>	Di Prospero Santini
<i>Beata Mater</i>	Di Anibal Zoilo
<i>Iubilate</i>	Di Luca Marentio
<i>Gloria tibi Trinitas</i>	Di Bartolomeo Roi
<i>Super fulmina</i>	Di Gio. Battista Lucatello
<i>Sancti Dei omnes</i>	Di Fabio Costantini
<i>O lumen Ecclesie</i>	Di Fabio Costantini



*E-PAc, SP 122, part de Baix*²⁵⁷.

²⁵⁷ RISM 1620¹.

<i>Dixit</i> , Secondo Tono, à 8	Di Gio. Bat. Zucchelli Org. Alias il cieco
<i>Confitebor</i> , Secondo Tono à 8	Di Gio. Francesco Anerio
<i>Beatus vir</i> , Sesto tono, à 8	Di Archangelo Chrivello
<i>Laudate pueri</i> , à 8	Di Gio. Maria Nanini
<i>Laudate Dominum omnes gentes</i> , à 8	Di Francesco Martini, Concertato
<i>Credidi</i> , à 8	Di Ruggiero Giovannelli
<i>Laetatus sum</i> , Secondo Tono, à 8	Di Fabio Costantini, Concertato
<i>Lauda Ierusalem</i> dell'Ottavo Tono	Di Alessandro Costantini
<i>Magnificat</i> , à 8. Quinto Tono	Di Felice Anerio
<i>Regina Caeli</i> , à 8	Di Domenico Massentio
<i>Alma Redemptoris</i> , Breve, à 8	Di Fabio Costantini
<i>Ave Regina Caelorum</i> , à 8	Di Gio. Bernardino Nanini
Letania Della Beata Vergine, à 8	Del Palestrina Padre della Musica
Letania Della Beata Vergina, à 8	Di Anibal Zoilo

Les recopilacions van ser fetes per un mestre de capella d'Orvieto, ciutat a tan sols 132 km. de Roma. Fabio Costantini (*1575c; †1644), a més d'editor i compositor, va ocupar diferents càrrecs com a músic a la Ciutat Eterna. Les recopilacions reuneixen autors del entorn romà, com ara Palestrina, Zoilo, Anerio, Nanino, Soriano, Giovanelli, Zucchelli, Crivello, Marenzio, Roy, Massentio, etc. Resulta cridaner, novament, la connexió entre Mallorca i l'àrea romana.

3.- (SP 121). El següent cas ens condueix cap a un imprès miscel·lani del mateix any 1620. Va ser publicat a Assisi, per Giacomo Salvi, l'any 1620, en 9 llibrets en 8°, de 24 pàgines. L'*organico* es concep per a: Cor 1: S, A, T, B; Cor 2: S, A, T, B; org. Conté 17 obres d'Antonio Cifra (*1584c; †1629) i també de T. Vitali. A Mallorca només es conserva la part d'Alt de primer Cor, mentre que només es coneixen altres dos exemplars a tot el món, tots dos a Itàlia: l'un, a Bolonya, Civico Museo Bibliografico Musicale (exemplar complet), i l'altre, a Spello, Santa Maria Maggiore (incomplet, solament es conserva la part del Baix de primer Cor).



E-Pac, SP 121, part d'Alt.

Novament, ens movem amb un compositor de l'escola romana (deixeble de Nanino), que va ser mestre de Sant Joan del Laterà, i que, aquí, va imprimir la seva col·lecció musical dins d'un àrea també propera a Roma (en Assisi, a 177 km. de la capital italiana). Curiosament, Cifra va ser professor de Vitali.

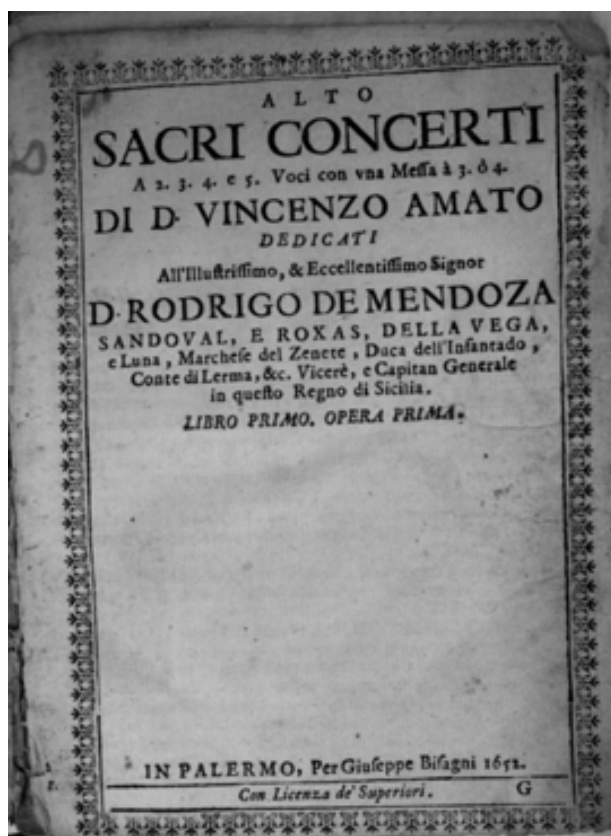
4.- (SP 119). L'imprès de Giovanni Francesco Anerio (*1567c; †1630) és un recull de Salms de composició pròpia. Va ser editat a Roma l'any 1620 i apareix en el catàleg del RISM en la referència A1109:



E-Pac, SP 119, part de Cantus

Es tenen notícies d'altres quatre exemplars, apart del present (no referenciat pel RISM), dels quals tres estan en Itàlia (a la biblioteca municipal d'Ancona —només les parts de S, B—, al Civico Museo Bibliografico Musicale de Bolonya, i a la biblioteca del conservatori de Santa Cecília de Roma), i un als Estats Units (a la biblioteca universitària de Minneapolis, en l'Estat de Minnesota —només les parts de A, T—). Aquesta és, doncs, la primera vegada que és dona notícia de l'exemplar mallorquí.

5.- (SP 118). En concret de Vincenzo Amato es conserva un recull de concerts sacres dedicats al virrei del Regne de Sicília i editat a Palermo l'any 1652:



E-Pac, SP 118, part d'Alt

Aquest imprès, del que únicament es conserven a Mallorca les parts de Altus, Bassus y l'acompanyament continu, no apareix en els catàlegs dedicats als impresos del RISM. Gràcies a les aportacions de Umberto d'Arpa en el seu treball de tesina de llicenciatura es va poder localitzar una altra font d'aquest imprès a la catedral de Mdina a Malta²⁵⁸.

Sorpren la ubicació d'aquesta font, també en una illa mediterrània, més o menys propera a Mallorca i amb forts implicacions religioses (l'ordre de cavallers de Malta, la catedral... enfront d'un entorn protagonitzat per la pirateria, els musulmans —turcs— i les lluites polítiques entre diferents potències europees i sarraïnes). Molt probablement, Mallorca estaria connectada amb Malta per via marítima, en un circuit entre les diferents illes de la zona (Sicília, Lampedusa, Sardenya...), que es volia controlar per la seva situació estratègica.

La provinença d'aquests impresos tampoc no és casual. Dos dels impresos provenen de Roma, que òbviament fou un centre de gran influència musical durant el segle XVII.

²⁵⁸ D'ARPA, Umberto: *Vincenzo Amato: Sacri concerti a 2, 3, 4 e 5 voci con una messa a 3 o a 4 ...*, Palermo, 1652. Tesina de llicenciatura, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musical, 1987.

Aquesta influència estava, a més, relacionada amb la música de caire religiós i amb el model musical palestrinià el qual va tenir una enorme difusió en les àrees catòliques occidentals.

Una altra zona de influència recíproca va ser Sicília, lloc del qual prové l'imprès de Vincenzo Amato. Amato fou un compositor actiu durant la segona meitat de segle XVII. Va ser mestre de capella de la Catedral de Santa Maria del Carmine a Palerm. La seva producció musical inclou dues passions (la de sant Mateu i la de sant Joan) que varen ser interpretades a Sicília fins ben entrat el segle XX. Tota la seva obra es concentra en quatre manuscrits i dos impresos que varen ser localitzats a la catedral de Mdina a Malta l'any 1979. Entre els impresos es troba un altre exemplar de l'imprès que també es conserva a Mallorca i per tant constituïrien a dia d'avui els dos únics exemplars que romanen d'aquesta edició²⁵⁹.

No cal perdre de vista què, en aquells anys, va desenvolupar la seva producció musical el músic espanyol Sebastián Raval (*1550c; †1604), que va ser cavaller de l'ordre de Sant Joan de Jerusalem (l'ordre de Malta), frare caputxí, músic de prestigi al servei del duc d'Urbino, i més tard a Roma (on va coincidir amb Luca Marenzio, Nanino i Soriano) i a Palerm, ciutat aquesta última en la que va publicar alguna de les seves obres (com també a Venècia i Roma)²⁶⁰. A Sicília exercí, des de 1595, com a mestre de la Reial Capella de sant Pere a Palerm, fins la seva mort.

6.- (SP 124) La última edició —de les sis que es troben a Mallorca—, del compositor, així mateix actiu a Roma, Alessandro Melani (*1639; †1703), és la següent:

²⁵⁹ Per a més informació sobre la vida i obra de Vincenzo Amato vegeu: “Amato, Vincenzo” a *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nova York, Oxford University Press, 2001; D'ARPA, Umberto: *Vincenzo Amato: Sacri concerti a 2, 3, 4 e 5 voci con una messa a 3 o a 4 ...*, Palermo, 1652, tesina de llicenciatura, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musical, 1987;

²⁶⁰ Va editar, a Palerm, *Il primo libro di ricercari*, 1596; *Motecta selecta organo accomodata*, 1600; e *Infidi Lumi. Madrigali a cinque voci*, 1603.



E-PAc, SP 124, part d'Alt

Es conserva completa a Mallorca. Es va publicar a Roma, a càrrec de Giacomo Fei, l'any 1670. Es va imprimir en llibrets, per a: S 1, 2, A, T, B; org. Es conserven tres exemplars (a part el mallorquí, que no està registrat pel RISM): un exemplar, complet, a l'Arxiu Capitular d'Asti (Itàlia); altre, incomplet (tan sols queda el S 2), a la Biblioteca Britànica de Londres; i un altre, a l'Arxiu d'Estat de Pisa (Itàlia), on manca el llibret del S 2 i els llibrets de S 1 i A estan incomplets²⁶¹.

RELACIONS AMB L'ESPANYA PENINSULAR I L'ÀMBIT HISPÀNIC

El regne de Mallorca tenia una posició estratègica, geogràficament parlant, en les rutes comercials de la Mediterrània occidental. La historiografia revela que els objectius principals pels quals Jaume I va conquerir Mallorca, eren, per una banda, eliminar la pirateria musulmana, que des de l'illa, impedia el desenvolupament del comerç català, i per l'altra, fer de Mallorca una plataforma per projectar el desenvolupament comercial

²⁶¹ RISM A/I/5 [M 2212.

català cap a la mediterrània oriental i el nord d'Àfrica. Ja des de l'edat mitjana la major part de les rutes comercials entre l'Europa peninsular y el nord d'Àfrica tenien com a punt d'aturada habitual els ports de l'illa. Així mateix hi havia rutes marítimes establertes amb els més importants ports italians i francesos, tant continentals (Marsella, Gènova) com insulars (Còrsega, Sardenya). Aquestes rutes s'havien establert per la creixent activitat agrícola i manufacturera que es produïa a l'illa i que tenia com a principals bens d'exportació l'oli, les olives, les taperes, l'excedent de blat en anys de bones collites, i la cistelleria i la producció manufacturera del vímet i de l'espart. Habitualment s'importaven cereals (en el anys de males collites) i altres bens de consum que no podien ser produïts a l'illa. Aquesta activitat comercial per mar va ser molt notable entre els segles XIII i XV; ja durant el segle XVI el comerç en general va entrar en declivi degut al constant estat de fallida econòmica de Mallorca, molt afectat per la crisi econòmica que abraçava tota la Mediterrània, i que encara va veure's agreujat en el segle següent a causa de les desastroses collites de blat que provocaren greus caresties que afectaren seriosament a la població²⁶².

No obstant aquest declivi comercial, es a dir, aquesta minva en la freqüència de pas dels vaixells en les seves rutes comercials, Mallorca va continuar sent un port on hi havia un important tràfic de mercaderies i de persones que anaven i venien de l'illa en direcció a la península i als països de la conca Mediterrània²⁶³.

Aquest tràfic de persones també va involucrar alguns dels músics actius a la capella de música de la catedral. El primer músic de la catedral del qual es té constància que hagués treballat fora de Mallorca va ser Pau Villalonga qui ja en l'any 1562 va marxar a Barcelona per treballar com a mestre de capella a la parròquia de Santa Maria del Mar, per després tornar l'any 1564 amb el mateix càrrec a la catedral de Mallorca²⁶⁴. Aquesta estada a la capital catalana va permetre, segurament, a Villalonga poder entrar en contacte

²⁶² Per a més informació sobre les activitat comercials de Mallorca, vegeu: BIBILONI AMENGUAL, Andreu: *El comerç exterior de Mallorca. Homes, mercats i productes d'intercanvi*. Palma, El Tall editorial, 1995 i ID: *Mercaders i navegants a Mallorca durant el segle XVII*. Palma, El Tall editorial, 1992.

²⁶³ ESPINO LÓPEZ, Antonio: *Guerra y defensa en la Mallorca de Carlos II (1665-1700)*. Madrid, CSIC, 2011. Segons aquest autor, la posició estratègica mediterrània de Mallorca, junt amb la debilitat estructural de las seves defenses durante el regnat de Carles II, i les contínues sol·licituds de soldats mallorquins per part de la Corona hispànica, va posar en perill la unitat política de les illes.

²⁶⁴ Per a més referències sobre la estada de Pau Villalonga a Barcelona vegeu: MENZEL SANSÓ, Cristina: *Il còdice SVI di Pau Villalonga (1535 ca. 1609) ed il fascicolo SEM I conservati nell'archivio capitolare della cattedrale di Mallorca*. Tesi de llicenciatura en Musicologia, Università degli Studi di Pavia, 2004, pp. 24 - 27.

amb altres músics actius a Barcelona i el seu entorn en el mateix període (Pere Alberch Vila, Joan Brudieu...). Quan Villalonga va marxar era un músic amb molta projecció, encara no s'havia instituït de forma oficial la capella, i tampoc no estava oficialitzat el càrrec de mestre de capella. Molt probablement, la seva estada a Barcelona va servir per donar un impuls a la seva formació musical i compositiva, que després podria posar en pràctica a Mallorca. De fet just tornat a Mallorca va començar a compondre música tal com s'evidencia en la documentació capitular²⁶⁵. Així mateix va ser més que destacada la tasca duta a terme per Villalonga per fer que música a la catedral de Mallorca tingués el seu pes dins de les celebracions litúrgiques i és obvi que el desenvolupament del conjunt de músics, que derivà alguns anys més tard, en 1596, en la oficialització de la capella, es va produir gràcies a les seves capacitats i als seus esforços.

Els moviments de músics de la capella cap a la península o cap a altres destinacions no va tenir continuïtat immediata. Apareixen, però, algunes excepcions, com el cas d'Antoni Cifre, corneta des de l'any 1604, que es trasllada a Barcelona²⁶⁶ i que l'any 1620, el capítol li demana que torni per ocupar la seva plaça de ministril:

“Fuit pro maiori parte conclusum quod domini canonici Sureda et Sentendreu faciant venire ex civitate Barchinone Antonium Ciffre Maioricensis corneta assecurando illi salarium de ministril quod servire promittit”

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars*, sig. 1635, f. 464v

La necessitat de anar fora de Mallorca per millorar la formació no va començar a ser un fet habitual fins a la segona meitat de segle XVII. És a partir d'aquest moment que les peticions de llicències per marxar a la península comencen a fer-se més nombroses i gairebé totes elles són acceptades pel capítol de canonges que veuen de bons ulls que els músics marxin una temporada a fora per millorar la seva formació. Normalment amb aquesta petició, el músic, també demanava que se li mantingués la plaça (o mitja part) que ostentava per tal de recuperar-la una vegada acabat el període de llicència; també era

²⁶⁵ Són exemple de la seva activitat com a compositor el seu llibre de faristol, que es conserva en el fons de música, com les referències documentals a la composició de dos llibres de mises polifòniques que s'indica a: Arxiu Capitular de Mallorca, *Llibre de fàbrica* sig.1816, f. 137v.

²⁶⁶ Resulta curiós que el lloc triat per a ampliar estudis i perspectives musicals de caire professional a l'època des de Mallorca fos Barcelona, una ciutat certament poderosa des del punt de vista poblacional i social, però que no comptava amb una catedral metropolitana ni amb capelles de música com les que podien tenir llavors altres ciutats del mateix cercle mediterrani, com per exemple València o Nàpols, ni, fins i tot, l'entorn cortesà castellà (Madrid, Valladolid...). A més, la potència portuària del Mediterrani a les costes espanyoles de l'època era molt més València que Barcelona, una ciutat, la levantina, afavorida per la presència des de dècades abans, de famílies com els Borgia, els Ducs de Calàbria, de Gandia, etc.

un fet habitual que els músics que volien accedir a la capella de música sol·licitassin poder suplir de forma interina aquestes places durant el temps que estaven lliures. D'aquesta forma l'entrada i sortida de músics de la capella va ser constant al llarg de la segona meitat de segle XVII:

“Fonch donade llicentia a Antoni Mir musich desta Sta. Iglesia paraque pugue anar en Spaña per temps de un any y no mes y no se provehira la plaça a atre perçona dins dit temps.”

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1638, f. 284v, any 1659

“Se dona llicencia al Rd. Jaume Truyol pre. musich de esta Iglesia para anar en Madrid, suspenentli la part de musica per temps de vuyt mesos contadors desde el dia de la embarcacio”.

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1639, f. 182v, any 1666

“Proposa lo sr. canonge Protector de la musica, que havia vingut de Tortosa m. Joseph Coll pre. y musich olim de esta Iglesia el qual desitjave seruir esta Capella sempre que tingues comoditat sufficient, no obstant las moltas ofertas li havian fet los Cavallers que protegexen la Capella nova.

Fuit conclusum que a dit Coll pre. y musich se li donen las ausencias de qualsevol musich qui faltara, y que se cite per la mensa para tractar de crearli nova part a la musica, y desde are se li aseñale la primera qui vacara”.

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1639, f.297r, any 1669

El cas concret de dos músics de la capella, Gabriel Seguí i Joan Massanet, evidencien com aquesta tendència a marxar per millorar la formació va tenir molt bon resultat.

Tant Gabriel Seguí com Joan Massanet formaren part de la Capella Reial de Madrid on actuaven en certes ocasions com a solistes com en el cas de la festivitat del gremi de mercaders de la seda a Madrid l'any 1692, on aquests dos músics actuaren en qualitat de solistes interpretant, cada un, un villancico:

Letras qve se cantaron en la fiesta qve hazen a sv Patron San Francisco los Mercaderes de Sedas de esta Corte en sv Convento Siendo Mayordomos Geronimo de Castro, y Bernardo de Mendiri, assiendiendo la Capilla Real de su Magestad, hizose ... el dia once, y doce de Octubre de este año de 1692

Villancico Primero. Para antes de empezar las Visperas: "Silencio brillantes Luzes,..."

Villancico Segvndo. Para el Hymno de las Visperas: "Ha del Alcaçar del Dia,..."

Illancico Tercero. Para despues de las Visperas: "Decorosa la Alegria..."

Villancico Qvarto. Con que se ha de empeçar la Siesta de la mañana: "Flamante mañana,..."

Villancico Qvinto. Segundo de la Siesta, que ha de cantar Don Ioseph Romero: "Campanitas son, las hojas de los sauces..."

Villancico Sexto. De la Siesta primera, que ha de cantar Don Iuan Massanet: "Tener, tener,..."

*Villancico Septimo. Quarto de la Siesta: le ha de cantar Don Gabriel Seguí:
"Atención, Cielos sonoros;..."*

Villancico Octavo. Con que se acaba la Siesta de la mañana a très Coros de voces, y violines: "Fenix del Sol, que en Seraficas plumas..."

*Villancico Nono. En que se copia el Altar: hase de cantar al Evangelio de la Missa:
"Al Altar, atenciones discretas,..."*

Villancico Dezimo. Para la Siesta de la tarde: "A la Escuela Serafica vengo..."²⁶⁷

El fet que apareguin només alguns dels noms dels músics que havien d'interpretar els *villancicos* (José Romero, Juan Massanet i Gabriel Seguí) assenyala la vàlua que devien tenir aquests músics que es presentaven quasi a manera d'artistes destacats de la celebració.

Gabriel Seguí va ser minyó de la catedral i en l'any 1667 se li pagava la almoïna corresponent per haver perdut la veu. L'any 1670, on se li identifica com a criat del canonge Rosselló, se li va concedir una mitja part d'absències, com a Tenor:

“Que sia donada mitja part de musica a Gabriel Seguí criat del Sr. Canonge Russiñol, y altre mitje al criat del Sr. canonge Llompard durant tantsolament la ausensia del Rd. Miquel Gener pre. absent del present Regne”.

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1639, f. 331v

Gabriel Seguí va continuar suplint les absències d'altres músics fins l'any 1673, any en que deixa d'aparèixer en la documentació capitular. L'any 1681, segons la documentació de Francisco Asenjo Barbieri, apareix com a cantor de la catedral de Granada, per després constar com a músic de la Capella Reial de Madrid l'any 1692²⁶⁸.

Joan Massanet (*1645; †1696) va néixer a Artà, Mallorca. L'any 1665 va entrar a formar part de la capella de música com a Baix. Dos anys més tard també va ser nomenat subdiaconil en substitució de Joan Jordà. L'any 1672 demana permís al capítol per marxar durant un any fora del regne:

“Fonch concedida llicencia al Rd. Juan Massanet pre. y musich de Bax de esta Santa Iglesia paraque puga fer ausencia de aquest Regne suspenentli la part de musica per temps de un any”.

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars*, sig. 1639, f. 416v

²⁶⁷ *E-Mn*, R/34989/28. Aquest llibret ha estat ja publicat a: RODRÍGUEZ, Pablo L.: “The villancico as music of state in 17th-century Spain”, a *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: the villancico and the related genres*. KNIGHTON Tess i TORRENTE Álvaro (eds.). Hampsire, Ashgate, 2007, pp. 189-198

²⁶⁸ CASARES RODICIO, Emilio (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y Documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*. Vol 1. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, p. 446.

Segons s'indica en el llibre sobre la vida d'Antoni Lliteres d'Antoni Pizà, sembla que l'any 1674 estaria residint a València per passar l'any 1678 a Madrid com a músic i capellà del rei Carles II. Massanet era una persona amb molta influència i va ser procurador de varies personalitats mallorquines, com Pere Dameto y Español, Marques de Bellpuig, davant la cort. Sembla que va ser ell que va facilitar la arribada a Madrid dels germans Francesc i Gabriel Guerau i del mateix Antoni Lliteres. Antoni Lliteres havia nascut a Artà, d'on era també oriünd Massanet i on també tenia el càrrec d'organista Pere Joan Martí, qui posteriorment es va convertir en mestre de capella de la catedral. Tot pareix indicar que Martí va descobrir el talent del jove Lliteres i que, gràcies a la mediació de Joan Massanet, va poder viatjar a Madrid per entrar a formar part del Colegio de los Niños Cantorcicos en l'any 1688²⁶⁹.

La presència important de Joan Massanet a la cort va representar, segurament, un punt d'unió molt important entre Mallorca i Madrid. Era ben conegut entre l'elit social de Mallorca, estava molt ben considerat en el seu poble, on va fer importants donacions econòmiques, i molt estimat pel clergat mallorquí en general, amb el qual també es mostrava especialment generós. Sabem que en anys posteriors Massanet va visitar l'illa en varies ocasions, com per exemple en l'any 1681; en els actes capitulars es troba una referència a aquest músic on es manifesta la consideració que els canonges li tenien:

“Don Juan Massanet pre. musich de la Real Capella de se Magestad persona de molta satisfactio, el qual esta de prompta partida para Madrid”

Arxiu Capítular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1640, f. 198v

Amb aquesta presència forta a Madrid, molts d'altres músics de la capella catedralícia tengueren la oportunitat de poder passar a la cort durant un temps per perfeccionar-se.

“Fonch feta gracia d ela part de musica de veu de contralt vacant per renunciacio del P. Fr. Nadal Bennazar religios de la merçe al Rd. Antoni Pieres pre. y beneficiat a esta Santa Iglesia, y musich que de la Capella Real de Sa Magestad en Madrid; y la part que tenia antes dit Pieres creada supernumeraria se suprimex”.

Arxiu Capítular de Mallorca, *Actes Capitulars* sig. 1639, f. 441v, any 1672

²⁶⁹ Les dades sobre la vida de Joan Massanet, així com la relació que Antoni Lliteres hauria pogut tenir amb Joan Martí i Joan Massanet es poden consultar a: PIZÀ PROHENS, Antoni: *Antoni Lliteres: introducció a la seva obra*. Palma, Documental Balear, 2002, pp. 25-27. Per a una detallada biografia de Massanet, amb profusa aportació de dades documentals vegeu: GILI FERRER, Antoni: “El músic mallorquí Antoni Lliteres”, a *IV Trobada de documentalistes musicals*, IV (1998), pp. 161-185.

“Se condesex llicencia a Juan Llabres musich de la Cathedral, que per temps de un any puga anar a Madrid a obeir las ordes de Se Magestad per ser cridat a servir la Real Capella, en la veu de Bax”.

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars*, sig. 1640, f. 450r, any 1686

Les peticions per marxar fora del regne, sense especificació del lloc de destí, es varen fer molt habituals durant el darrer terç del segle XVII, tendència que continuà també durant la primera meitat del segle següent:

“Fonch concedida llicencia a Pau Lledo, y a Gabriel Mestre musichs de contralt para anar a España, suspenentlos la plaça per temps de un any”

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars*, sig. 1640, f. 81r, any 1677

“Fonch concedida llicencia per temps de un any al Rd. Gabriel Mestre musich de contralt para anar fora del present Regne.”

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars*, sig. 1640, f. 331r, any 1684

“Se ha concedida llicencia per temps de un any al licenciado Pere Llinas musich de tenor para anar fora del present Regne ab reservacio de la mitje part de musica que te en la Capella de esta Cathedral.”

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars*, sig. 1640, f. 420v, any 1686

“Deinde se feu gracia a favor de Guillem Cladera musich de le capella de esta Santa Iglesia paraque no estant estigue fora lo present Reyna de Mallorca, se ly conserva un Quarto, que te en le dita Capella; fent gracia del mateix quarto durant tantsolament la ausencia del dit Cladera a favor de Pera Carbonell musich de le matexa Capella”.

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars*, sig. 1641, f. 194r, any 1700

Com es pot comprovar, al llarg del temps, la freqüència amb la que els músics de la catedral varen sortir fora va augmentar paulatinament, sobre tot pel que fa a la segona meitat del segle XVII. Aquesta tendència que es mantindrà també en la primera meitat del segle XVIII, la qual cosa suggereix una major mobilitat dels seus músics, i, en conseqüència, una major fluïdesa en els intercanvis de música i músics i una major “apertura” percentual del que es feia a dins i el que s’exportava a fora en matèria de música.

Així, tot i el destacat moviment de músics de la capella de la catedral per marxar fora de l’illa per millorar la seva formació, durant la segona meitat de segle XVII, també es va manifestar, encara que de forma més discreta, el sentit contrari: la vinguda a Mallorca de músics de fora.

La mobilitat de músics era habitual entre els organistes. Ja des de l’edat mitjana està documentada la presència d’organistes d’altres llocs de la península i alguns d’estrangers.

Pel que al segle XVII, són comptats els casos de músics de fora de Mallorca que sol·liciten plaça a la capella, essent més freqüent aquesta mobilitat entre ministrils:

“Prima parte fuit conclusum quod dentur 150 reials castellans Mattheo Cifre corneta qui venit a Civitate dertusae (Tortosa) cum hoc quod si vult permanere majoricis bene”.

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars*, sig. 1636, f. 39r, any 1620

No hi ha constància que aquest Mateu Cifre, com ja s’apuntava en el capítol dedicat a la música a la catedral, tingui cap llaç familiar amb Antoni Cifre, també ministril, actiu a la capella des de l’any 1604.

Un altre ministril que treballava a Mallorca era el valencià Josep Selma. Sembla que va arribar a Mallorca durant el temps que estava en actiu la capella de Santa Eulàlia, ja que la primera documentació capitular en la que apareix el seu nom és en un acte on sol·licita, junt amb altres dos músics, una plaça a la capella de la catedral i on s’informa que eren músics de la “capella nova” (nom amb el que popularment es coneixia la capella de música de santa Eulàlia):

“Havent citat per la Mensa Capitular. Proposa el señor Vicari Capitular de part del Ilustrisim y Reverendisim señor Arcabisbe Bisbe, que son tant notoris los escandols que ha ocasionat la Capella de la musica nova, y que per evitarlos alguns musichs de aquella desitjaven entrar a la Capella de la Cathedral particularment los principals, com son el mestre de Capella Miquel Marti, Antoni Pieras pres. y un corneta, y desitjaven lo abono del Molt Ilustre Capitol, y per dit effecte presentaren peticio del tenor seguent.

Molt Ilustre y Reverend Capitol.

IHS

El licenciado Miquel Marti, Antonio Pieres pres. y Joseph Selma Representan a V.S. Molt Ilustre que estan desitjant emplearse en servir en son art a esta Molt Ilustre Cathedral, y com no sia possible sens abono de V.S. Molt Ilustre Suplican per tant a V.S. Molt Ilustre sia de son servey admitirlos a la Capella de esta Molt Ilustre Cathedral asseñalant part en dita Capella que ho rebran a singular merce Haec omni etc. Quae licet etc. Altissimus etc.

Miquel Marti pre.= Antonio Pieres pre. = Joseph Selma Corneta.

Habito tractatu fuit conclusum, que se admetan a la capella los dits tres musichs conforme suplican en la peticio entecedent, particularment per donar gust a Su Ilustrisima del Sr. Arcabisbe Bisbe, y que aquells interim que sels proveyex la plaça, sels don las faltas dels altres musichs y en cas que no hi haura, se siplesca de una, y altre Mensa, attes que Su Ilustrisima ve be a contribuir per la sua part”.

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes Capitulars*, sig. 1639, f. 406v-407r, any 1672

Alguns anys més tard, l’any 1687, a la mort de Mateu Cifre, corneta, se li concedeix aquesta plaça de ministril:

“Fonch proposat, que per mort de Matheu Cifra vaca la part de corneta y ministril de la musica de esta Santa Iglesia.

Focnh provehida a Joseph Selma natural de Valencia domiciliat en esta Ciutat en los matexos amoluments que el dit Cifra menos una part de las dos que gosave dit Cifra en los actes Capitulars per ço que se fa la supressio de una de las dos parts per no concorre en dit Selma el motiu, y atencio tenia a dit Cifra per haver fet venir, y dexar se patria a Son Pare primer musich de corneta en esta Iglesia, y mestre de Capella que fonch de dita musica”.

Arxiu Capitular De Mallorca, Actes Capitulars, sig. 1640, f. 68v-69r

Un altre músic valencià que va sol·licitar plaça a la capella fou Francisco Martínez, contralt, on va romandre fins a la seva mort l’any 1708.

“Proposa el dit Sr. canonge Togores que estos dias passats se ly fonch comes lo examen de un musich Valencia y que no havia tingut temps per dit examen suposat es compositor y de moltas prendas.

Deinde fuit conclusum que sie citat Capitol per dilluns hora acustumade per negocis de le musica y dels habits de chor.

Proposa lo sr. canonge Togores [menor] que estos dias passats se resolgue que se citas Capitol per veure lo del examen de Francisco Martinez, Valencia”.

Arxiu Capitular De Mallorca, Actes Capitulars, sig. 1640, f. 305

Catalunya (concretament, Tortosa i Barcelona) i València són els llocs d’on provenen gairebé tots els músics de la capella que venen de fora. Aquesta tendència anirà augmentant durant el segle XVIII, on la presència de músics de fora serà més evident i on en verificarà un augment notable de presència de músics italians, com Mariano Do, Paulo Re o maltesos, com Salvatore di Lorenzo.

La provenença dels músics ens dóna una panoràmica de les vies de interconnexió entre els distints territoris en els quals es movien. És lògic que molts dels músics vinguessin de Catalunya o València, ja que política, social i culturalment parlant, aquests territoris pertanyien a la mateixa esfera. La relació amb Madrid, donada la seva importància com a seu de la cort i del govern, era també evident. Això no obstant, l’àmbit de relacions (i per tant les vies de comunicació) varen ser, en realitat, més amples i això ho demostra la provenença de les obres musicals que formaven el repertori de la catedral. Aquestes obres es produïren en distints centres d’arreu del territori espanyol i tengueren una difusió més que notable, tal com ho demostra la presència de les obres de compositors forans en el distints repertoris catedralicis o de les capelles privades.

En algun cas també es té notícia de la arribada de fonts musicals provinents d’altres llocs de la península, com un *Miserere* anònim a 12 veus que encara avui es conserva en el

fons de música (SP 75) i que va ser adquirit l'any 1672, per a ser interpretat durant les matines del Dimecres sant²⁷⁰:

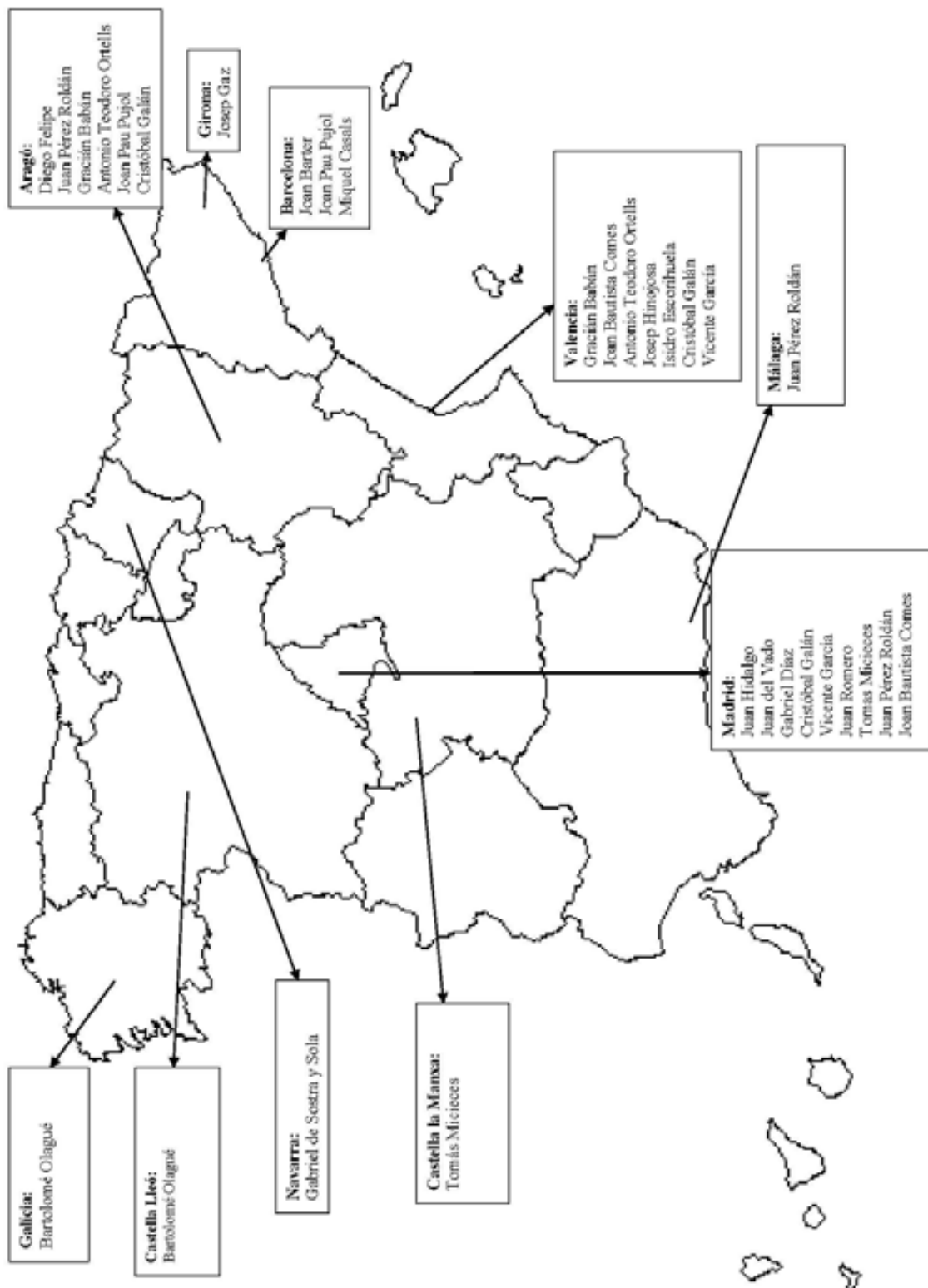
“Fonch proposat que los musichs havian provat un Miserere a tres cors que una devota perçona havia aportat de Valencia el qual era compositio de molt bon gust, y se entenia que era molt apropiat para cantar el Dimecres Sant en las matines de les tenebres si V.S. donave permis de que sia cantat.

Fuit conclusum que sia cantat dit Miserere en las Matines dels Fassos”.

Arxiu Capitular de Mallorca, *Actes capitulars* sig. 1639, f. 413v-414r

Les composicions musicals conservades a la catedral de Mallorca amb atribució certa mostren com hi va haver zones d'influència major respecte d'altres. Aquestes zones tenen relació directe també amb el lloc de provenença o amb el lloc d'anada de molts dels músics actius durant el segle XVII: Madrid, València, Catalunya i, en menor mesura, Aragó. Tot i així s'ha de tenir en compte la mateixa mobilitat dels compositors d'algunes les obres del repertori de la catedral dins del territori espanyol, com per exemple el cas de Juan Pérez Roldán, actiu a Saragossa, Málaga o Madrid.

²⁷⁰ L'ofici de les tenebres o fassos tenien lloc en les matines del dimecres, dijous i divendres sant, durant les quals es tenia exposat un triangle de ciris i s'anava apagant un ciri a la fi de cada versicle, fins a romandre tots apagats (d'aquí la tenebre).



Taula 21. Mapa de la província dels compositors autors de les obres conservades en el fons de música de l'Arxiu Capítular de Mallorca

RELACIONS AMB ALTRES PAÏSOS

Sobre els aspectes culturals de Mallorca i les seves relacions internacionals existeix una notable bibliografia, particularment pel que fa a l'Edat Mitjana. En general, aquest període ha estat objecte de nombrosos estudis i recerques que s'han fet sobre la documentació per tal d'analitzar els aspectes més variats de la vida i la cultura mallorquines. Aquesta tendència, però, no s'ha mantingut més enllà en la cronologia històrica i les recerques sobre qualsevol aspecte històric a Mallorca durant el segle XVII és més aviat escassa. Segurament té a veure amb la percepció generalitzada que la vertadera època d'esplendor de la història de Mallorca es situa just després de la conquesta de l'illa al 1229, es mantén durant el període del regne privatiu (1276-1349) i arriba fins al final del segle XV.

La bibliografia localitzada per tal de poder estudiar les relacions internacionals del segle XVII a Mallorca (degut a la mancança d'estudis al respecte al mateix segle XVII, i fins i tot, amb posterioritat), s'ha hagut de basar, necessàriament, en estudis que es col·loquen, cronològicament parlant, a una distància considerable del segle XVII (retrocedint, així, fins a l'edat mitjana), encara que poden ser útils per tal de mostrar quines eren les tendències culturals de Mallorca i d'on es rebien les influències més destacades²⁷⁰.

En general, i pel que fa a la música, les relacions amb altres nacions són més limitades. En una panoràmica de conjunt en el temps (des de la instauració de la catedral després de la conquesta fins al segle XIX) es poden establir principalment dues zones d'innegable influència: l'àrea flamenca, llavors sota la sobirania hispànica, i sobretot, l'àmbit italià.

²⁷⁰ Entre la bibliografia sobre els aspectes culturals a Mallorca i sobre la seva dimensió internacional, és útil la consulta de: TRIAS MERCANT, Sebastià: *Història del pensament a Mallorca*. Palma, Editorial Moll, 1985; BARCELO CRESPI, Maria (Coord.): *XI Jornades d'Estudis Històrics Locals: Espai i temps d'oci a la història*. Palma, Govern de les Illes Balears, 1993; HILLGARTH, Jocelin N.: *Books and readers in Majorca*. Paris, CNRS, 1991; BARCELÓ CRESPI, Maria; i ENSENYAT PUJOL, Gabriel: *Els nous horitzons culturals a Mallorca al final de l'Edat Mitjana*. Palma, Documental Balear, 2000. Aquest darrer treball destaca per la notable aportació bibliogràfica sobre el tema.

Les rutes comercials que unien Mallorca amb els Països Baixos començaren a ser recorregudes a l'edat mitjana²⁷¹. La ciutat de Mallorca era un port marítim de primer ordre (i no tan sols estratègic) dins la Mediterrània i ben aviat les rutes marítimes s'anaren ampliant cap a l'Atlàntic. L'intens tràfic marítim i comercial afavorirà l'establiment a Mallorca d'una nodrida colònia nord europea. Entre aquestes persones es varen anar trobant al llarg dels anys també músics que treballaren a la catedral.

Així per exemple, es va estudiar com, en el segle XIV, va ser relativament freqüent la presència d'escultors estrangers que treballaven en els distints portals i capelles de la catedral. Entre ells destaquen els noms de Pierre de Saint-Jean, Enric Alemany i sobretot Joan de Valenciennes, encarregat d'esculpir la majoria de les peces que componen el programari iconogràfic musical del Portal del Mirador²⁷².

Successivament en el temps va aparèixer un altre personatge estranger relacionat amb la música: es tracta de Gerard de Randen, organista d'origen flamenc, que va recalar a la catedral l'any 1425 i on va romandre com a titular fins l'any 1434.

La circulació de personatges estrangers va ser notable durant els segles XIV i XV, encara que, pel que fa a les persones específicament relacionades amb la música, la documentació és escassa. Aquests segles de major relació amb els altres països tant de la de conca mediterrània com amb els països atlàntics té a veure amb el període de màxim esplendor comercial i cultural del Regne de Mallorca, magnificència que anirà minvant paulatinament al llarg dels segles successius.

Una notable excepció és la presència de Jaime de Ciervo, cavaller flamenc i compositor, a Mallorca. La estada de Ciervo i la seva activitat musical ha esta àmpliament tractada per Maria Sanhuesa, que n'ha donat compte en varis estudis ja publicats²⁷³. El seu

²⁷¹ Per a una més detallada informació sobre les rutes comercials entre Mallorca i els Països Baixos vegeu: ORTEGA VILLOSLADA, Antonio: «Viaje a Flandes e Inglaterra: ¿Cabotaje o recta vía?», a *Espacio, tiempo, forma*, 16 (2003), pp. 229-249 i ID: *El Reino de Mallorca y el mundo Atlántico (1230-1349)*. La Coruña, Netbiblo, 2008, capítol 9 «Comercio internacional Atlántico: Europa», pp. 199-264.

²⁷² Sobre Joan de Valenciennes com a escultor de la catedral vegeu el capítol relatiu a «La música a la catedral de Mallorca», en la secció «La catedral com a centre d'art i cultura» del present treball on s'indiquen totes les dades relatives a la presencia d'aquest escultor i la bibliografia relacionada amb les seves activitats.

²⁷³ SANHUESA FONSECA, María: «El tratado «Falsas practicables para músicos» (manuscrito, 1651) de Jayme de Ciervo», a *Revista de Musicología*, 19/1-2 (1996), pp. 329-354; ID.: «Reglas de música práctica y contrapuntos dobles» (manuscritos, ca. 1651): más textos teóricos del círculo del caballero

origen és desconegut i la raó per la qual va arribar a Mallorca no és gaire clara. Tal com s'ha tractat en el capítol dedicat a l'anàlisi del repertori, hi ha documentació capitular que podria ajudar a l'hora de hipotetitzar sobre el motiu de la presència d'aquest cavaller i músic flamenc a Mallorca: en els mateixos anys en els quals Ciervo es troba a Mallorca —que s'han establert per la data de redacció del seu tractat musical i que és 1651—, la catedral va pagar per la composició de música al mestre de capella flamenc del Comte de Zavellà. Per tant (donat la seva procedència, activitat professional i coincidència de dates), es pot deduir que Jaime de Ciervo fos el mestre de capella flamenc d'aquest noble mallorquí. El comtat de Zavellà va pertànyer a una de les famílies més poderoses i amb més tradició de Mallorca. En el segle XVIII, el comte de Zavellà també donarà mostra de la importància de la música per la família, formant part de l'Acadèmia dels Desconfiats a Barcelona, on es desenvoluparen nombroses activitats musicals²⁷⁴. A més d'aquestes activitats «acadèmiques», la família disposava també de casal propi a Viena i a Venècia, el que feia que els membres de la família estassin en contacte directe amb les novetats europees i amb els ambients culturalment més distingits del continent.

Durant els segles XVI i XVII les notícies sobre la presència de músics estrangers a Mallorca són molt escasses i en general hi ha poca informació documental sobre les relacions que hi havia amb altres centres musicals importants. Això no obstant, no significa que no hi hagués cap tipus de relació amb els altres països de la Mediterrània, fonamentalment amb Itàlia. Les fonts musicals que es conserven en el fons de música corroboren el fet que la relació comercial entre Mallorca i Itàlia (en el seu sentit més ample, incloses les illes) era fluida.

Aquesta intensa relació comercial i cultural amb Itàlia esdevé molt més visible pel que fa a la presència de llibres en les biblioteques privades de nobles, cavallers i clergat de Mallorca. En aquest sentit és interessant observar la penetració de la cultura humanística en la societat mallorquina, que va tenir sempre un caràcter de continuïtat amb l'Edat

Jayme de Ciervo”, a *Revista de Musicología*, 21/1 (1998), pp. 247-282; ID.: «Armería del ingenio y recreación de los sentidos»: la música en las academias literarias españolas del siglo XVII”, a *Revista de Musicología*, 21/2 (1998), pp. 497-530; ID.: «Ciervo, Jayme de” a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999-2002, Vol 3, pp. 704-705

²⁷⁴Per a més informació sobre les activitats d'aquesta acadèmia i la implicació del comte de Zavellà vegeu: DOLCET, Josep: “*El somni del Parnàs*”: *La música a l'Acadèmia dels Desconfiats (1700-1705)*. Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2006.

Mitjana. No obstant, en els sectors més benestants de la societat mallorquina, que varen tenir ampli accés a estudis i què, gràcies a la seva posició econòmica varen poder viatjar fora de l'illa —molt especialment a Itàlia—, és fa evident la transmissió de nous corrents de pensament que es varen veure reflectits en les seves biblioteques. Els corrents arribats d'Itàlia trobaren el suport bàsic entre els qui tenien accés a la pràctica de la redacció llatina: buròcrates, juristes, eclesiàstics i notaris.

Un moment històric destacat fou la deixa italiana que portaren a Mallorca els illencs de la cort d'Alfons el Magnànim i els graduats en lleis, que estudiaren a distintes universitats italianes. Els vincles socials i econòmics que unien a aquest estament social, varen provocar una endogàmia cultural i intel·lectual. Eren persones relacionades dins del mateix àmbit social, culturalment preparades, i molt relacionades amb la vida política de Mallorca. Bona part dels càrrecs de govern de l'illa, i també de l'alt clergat, estaven ocupats pels membres de les famílies nobles i de cavallers més influents. Aquestes persones respiraven un ambient distint del que vivien els que desconeixien la llengua llatina i no tenien accés als llibres. Aquest estament difongué un interès per les obres clàssiques com Ciceró o Séneca o Plini, tots ells autors molt presents en els distints inventaris de llibres que s'han conservat. D'altra banda, també el fet d'haver estudiat a Itàlia feu que arribassin a les biblioteques privades gran quantitat de llibres de l'humanisme italià com per exemple les obres de Dante o Petrarca. La presència de llibres italians de distintes disciplines està ben documentada gràcies als inventaris de bens privats que es realitzaven amb motiu d'herències i deixes. Pel que fa a l'Edat Mitjana i primers anys del segle XVI, aquests inventaris i l'origen i desenvolupament de les biblioteques privades de Mallorca han estat àmpliament estudiades per J. N. Hillgarth²⁷⁵.

La música va començar a formar part d'aquest comerç cultural sobretot a partir del segle XVI. Fins avui, no es té constància de la presència de música italiana abans d'aquest segle a Mallorca. També s'ha de tenir en compte que la difusió de la música italiana en altres llocs d'Europa es comença a manifestar de forma decidida a partir dels primers anys del segle XVI, afavorida, molt especialment, per l'avenir de la impressió musical i

²⁷⁵ El resultat d'aquest estudi ha estat publicat a: HILLGARTH, Jocelin N.: *Books and readers in Majorca*. Paris, CNRS, 1991. Aquest llibre resulta imprescindible per entendre la dimensió de la cultura bibliogràfica a Mallorca dels segles XIII-XVI.

la facilitat d'accés que això suposava a les fonts musicals, ja que aquest procés n'abaratia els costos de forma notable i en facilitava el seu comerç. De fet, la més antiga font musical italiana que es conserva a Mallorca és precisament l'imprès romà de 1526 (*Messa, mottetti e canzoni, libro primo*, editat a Roma per Niccoló de Judici)²⁷⁶. Successivament es tendrà constància de la presència de més música romana, principalment de Palestrina, a través dels inventaris i de les fonts musicals que s'han conservat fins avui en dia (com el segon llibre de misses de Palestrina imprès a Roma pels germans Dorico l'any 1567 i un testimoni dels *improperia* del mateix compositor). Així mateix, també es conserva música instrumental d'indubtable provenença italiana. Concretament, es conserva un quadern on varen ser copiades varies composicions per llaut, totes elles identificades amb noms de danses típicament italianes com el *Passamezzo* o *Il ballo del gran duca*.



E-PAc, SC1, f. 2r

²⁷⁶ Per a la seva descripció vegeu l'apartat dedicat a la descripció del repertori anterior al segle XVII en aquest mateix capítol.

En la descripció del repertori també s'ha donat compte dels impresos italians conservats a la catedral corresponents al segle XVII. I aquesta tendència anirà augmentat al llarg del segle XVIII, quan la vinguda de músics italians, o de zones de forta influència italiana com Malta, com Salvatore di Lorenzo o Mariano Do, farà que la presència de la música italiana a Mallorca sigui encara més evident.

Com a prova d'aquesta tendència destaca la presència d'una petita col·lecció de música instrumental italiana a l'arxiu del Santuari de Lluc (la institució de formació musical per excel·lència a Mallorca des del segle XVII). Es tracta d'una sèrie d'impresos dels més importants compositors italians del barroc com Corelli, Vivaldi o Locatelli. Aquests impresos s'editaren a Amsterdam a principis de segle XVIII i per tant representen una doble influència, italiana per la música i atlàntica per la provenença de les fonts. Aquestes obres servien per l'estudi dels minyons que es formaven a l'escolania i per tant varen servir de model pels músics i compositors mallorquins que varen desenvolupar les seves activitats a partir del segle XVIII.

ELS AUTORS

No és objecte d'aquesta tesi realitzar una recerca sobre la biografia i la producció musical dels compositors representats en les edicions musicals que acompanyen aquest estudi. Alguns dels autors presents en aquesta recerca són compositors molt notables de la història de la música espanyola i als quals se li han dedicat nombrosos estudis. Alguns d'ells, com Juan Hidalgo, Juan del Vado, o Antonio Teodoro Ortells, han estat objecte de destacades recerques, els resultats de les quals han estat publicats en articles, llibres i edicions musicals. Aquest apartat té com a objectiu donar una pinzellada biogràfica dels autors representats en el repertori de la catedral de Mallorca i que són objecte d'edició, per tal de facilitar la seva col·locació cronològica i geogràfica, donant compte d'algunes de les fites més destacades de la seva vida i obra. Cada breu biografia de l'autor va acompanyada d'una bibliografia de referència i d'una indicació de les edicions musicals (crítiques i pràctiques) que s'han publicat de les obres d'aquests compositors. Es remet, per tant, a la lectura de les citacions bibliogràfiques per tenir una informació més completa sobre la biografia i la producció musical de cada un dels autors.

Juan BARTER (*Mequinenza —Saragossa—, 1648c; † Barcelona, 1706).

Juan Barter va néixer a Mequinenza, Saragossa, però tot apunta a que la seva instrucció musical la va rebre a la catedral de Lleida on va ser minyó fins l'any 1664. Seguidament va continuar amb la seva formació a la mateixa capella com a cantor, fins que l'any 1668 va ser nomenat mestre de capella en substitució de Juan Merino. L'any 1682 guanya les oposicions per ser mestre de capella de la catedral de Barcelona, succeint a Lluís Vicens Gargallo, càrrec que va ocupar fins a la seva mort l'any 1706. L'any 1696, degut a la seva edat i a la seva precària salut, va demanar la jubilació y va ser substituït per Francesc Valls, qui, a la mort de Barter, es va convertir en el nou mestre de capella. La seva producció musical es basa fonamentalment en música composta per a les distintes celebracions litúrgiques, tant en llatí com en castellà, on destaca l'elevat nombre de *villancicos* que va compondre. La major part de les seves fonts musicals es conserven a la Biblioteca de Catalunya, on l'any 1939 va ser dipositat el fons de música de la catedral de Barcelona. En aquesta mateixa biblioteca es conserven, en els fons *Bonsoms i Aguiló*, diversos llibrets editats amb els textos de diverses composicions seves,

principalment *villancicos*. Es considerat un dels compositors més importants del segle XVII hispànic i les seves obres en romanç destaquen per la seva expressivitat i per la interacció entre el llenguatge vocal i instrumental.

Bibliografia:

- PENA, Joaquín; y ANGLÉS, Higinio (dtors.): *Barter Juan*”, a *Diccionario de la música Labor*. Barcelona, Editorial Labor, 1954. pp. 206.
- PAVIA I SIMO, Josep: *La música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII*. Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, Rafael Dalmau, 1986.
- BONASTRE I BERTRÀN, Francesc: *Pere Rabassa, lo descans del mestre Valls. Notes a l’entorn del tono Elissa gran Reyna de Rabassa i de la missa Scala Aretina de Francesc Valls*”, a *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de S. Jordi*, IV-V (1990-1991), pp. 81-104.
- BONASTRE I BERTRÀN, Francesc: *Barter, Juan*”, a *Diccionario de la música española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE , 1999-2002. Vol. 2, pp. 276-277.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, *Monumentos de la Música Española*, 65, 2002, pp. 17-18.

Edicions:

- *J. Barter. Missa a 6 voces y bajo continuo*. [Mollerussa], Scala Aretina ediciones musicales, 2001.
- *J. Barter. Magnificat a 8 voces y bajo continuo*. [Mollerusa], Scala Aretina ediciones musicales, 2002.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, *Monumentos de la Música Española*, 65”, 2002.
- BONASTRE BERTRÀN, Francesc: *La misa policoral en Cataluña en la segunda mitad del siglo XVII*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, *Monumentos de la Música Española*, 73”, 2005.

Jaume DOZ (fl. 17.ex)

Es tracta d’un compositor pràcticament desconegut i no es té cap dada biogràfica ni sobre la seva vida ni sobre la seva obra. Es conserven, fins a aquest moment, únicament quatre composicions: un duo (*Alma, pues sabes que es pan tan dulce*) amb acompanyament d’arpa datat del 1691 i que es conserva en el *fonc Verdú*” de la Biblioteca de Catalunya, un villancico (*Desde el Albí a Belén*) i un duo al Naixement (*Si tu amor me ciega*) registrats per Felip Pedrell (a *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Vol. II. Barcelona, L’Avenç, 1909, pp. 30-31). En aquest treball s’edita un villancico desconegut fins al moment d’aquest compositor (*El sacristan de la Alexar. Villancico de los sacristanes para navidad a 8 de Jaume Doz*).

Tant aquesta obra com el villancico registrat en el catàleg de Pedrell mostren clares indicacions geogràfiques: l'Albí és una petita localitat de la província de Lleida, mentre que el villancico mallorquí dona compte de diverses localitats (l'Aleixar, Cornudella, Villanueva, Ulldemolins, Capafons, La Musara, La Riba) totes elles localitzables en les comarques de L'Alt Camp i el Baix Camp (Tarragona), concretament en la zona geogràfica anomenada Muntanyes de Prades. És probable que aquest compositor hagués estat actiu en alguna d'aquestes zones durant la segona meitat del segle XVII o els primers anys del segle XVIII.

Bibliografia:

- MENZEL SANSÓ Cristina: *L'archivio di musica de la Seu di Mallorca. Catalogo e note storiche*. Tesis de diplomatura, Università degli Studi di Pavia, 1998, pp. 114-115
- SALISI CLOS, Josep Maria: "Les partitures de la capella de música de Santa Maria de Verdú. Segles XI-XVIII", a *Urtx: revista cultural de l'Urgell*, núm. 11 (1989), p. 78.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, *Monumentos de la Música Española*, 65, 2002, p. 18.

Edicions:

- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, *Monumentos de la Música Española*, 65, 2002, [*Alma, pues sabes que es pan tan dulce*, a dúo y arpa] pp. 227-230.

Isidoro (o Isidro) ESCORIHUELA (*?; Alacant, †1723)

Compositor i mestre de capella, les dades biogràfiques i les fonts musicals del qual es confonen amb la del seu nebot Josep Escorihuela (*1675c; †1743). El seu nom pareix ésser Isidro, tal com apareix en totes les fonts musicals localitzades fins ara; no obstant la font conservada a Mallorca, indica clarament el nom d'Isidoro per referir-se a aquest compositor. El 1672 va ser nomenat mestre de capella de la catedral de Tarragona. L'any 1677 va presentar-se per primera vegada a les oposicions de mestre del Real Col·legi del Corpus Christi a València, plaça que finalment va ser adjudicada a Aniceto Baylón. Alguns anys més tard, al 1686, i quan era mestre de capella de la col·legial de Xàtiva, va optar una segona vegada al mateix càrrec, i tot i quedar en primer lloc en l'oposició, els membres del jurat —no obstant les denúncies i recursos presentats per I. Escorihuela— varen decidir donar la plaça a Máximo Ríos, qui havia quedat segon.

L'any 1690 va succeir en el magisteri de la capella de sant Nicolau d'Alacant a Bautista Lillo, càrrec que ostentà fins la seva jubilació l'any 1716. Sembla que durant alguns anys (entre 1691 i 1696) va fer un parèntesi d'aquest càrrec a Alacant per ser mestre de capella de la catedral metropolitana de Tarragona. Va morir a Alacant l'any 1723. Isidoro Escorihuela va ser un representant del canvi de l'estil que va marcar la música espanyola entre finals de segle XVII i principis de segle XVIII i es va col·locar entre els músics progressistes, defensant amb la seva intervenció la *Misa Scala Aretina* de Francesc Valls l'any 1715.

Bibliografia:

- BONASTRE I BERTRÀN, Francesc –Escorihuela, Isidre” a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999-2002. Vol. 4, pp. 732
- RUIZ DE LIHORY, José: *La música en Valencia: diccionario biográfico y crítico*. Valencia, Est. Tipográfico Domenech, 1903.
- PIEDRA, José: –Maestros de capilla del Real Colegio del Corpus Christi (Patriarca) (1662-1822)”, a *Anuario Musical*, 23 (1968), pp. 61-127.
- PALENCIA SOLIVERES, Andrés: –La capilla de música de la colegial de san Nicolás de Alicante durante el siglo XVIII”, a *Revista de Historia Moderna*, 15 (1996), pp. 403-416.

Josep GAS (*1655c; †1723)

Compositor i mestre de capella. Segons una nota autobiogràfica en el *llibre dels noms i cognoms dels escolans de la capella de musica y cor de la santa iglesia de Girona*, va ser mestre de capella de la parròquia de Mataró entre els anys 1674 i 1684 i posteriorment de la basílica de Santa Maria del Mar de Barcelona entre 1684 i 1689. L'any 1690 i sense oposició, entra com a mestre de capella a la catedral de Girona, càrrec que va mantenir fins l'any 1711, quan es va jubilar a causa de la seva avançada edat. No obstant, va continuar a la capella de música com a Tenor fins a la seva mort l'any 1723. Compositor prolífic, es conserven més d'una cinquantena d'obres musicals, sobretot *villancicos* i composicions per a les celebracions litúrgiques, conservades, principalment, a la Biblioteca de Catalunya, a la catedral de Girona, a l'església de Mataró i a Canet de Mar. Segons una nota a les actes capitular de Girona de l'any 1705, se li varen pagar 5 lliures per les despeses d'impressió de deu *villancicos* o motets al Santíssim. Va compondre, també, la música per a una comèdia de Calderón de la Barca, *Afectos de Odio y Amor*, que es conserva a la catedral de Girona i que duu com a títol: *del Mo. Joseph Gaz / Musica / Parta la Comedia de: Afectos de / Odio y Amor*. Al

corpus de *villancicos* coneguts de Josep Gas se li afegeix ara una nova obra (*De que bailas dime Gil* a 8 veus i acompanyament) localitzada a l'Arxiu Capítular de Mallorca, donant així constància de la difusió d'aquest compositor en àrea catalana.

Bibliografia:

- PENA, Joaquín; y ANGLÉS, Higinio (dtors.): –Gaz Josep”, a *Diccionario de la música Labor*. Barcelona, Editorial Labor, 1964, pp.
- GARBAYO, Javier: –Gaz (o Gas) Josep”, a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999-2002. Vol. 5, pp. 531-532
- CIVIL I CASTELLVÍ, Francesc: –La música en la Catedral de Gerona durante el siglo XVII”, a *Anuario Musical*, 15 (1960), pp. 230-231.
- ID: –La capilla de música de la catedral de Gerona (siglo XVIII)”, a *Anales del Instituto de Estudios gerundenses*, 19 (1968-1969), pp. 134-136.
- RIFÉ SANTALÓ, Jordi: –Notícia biogràfica de Josep Gaz”, a *Bulletí de la Societat Catalana de Musicologia*, 3 (1995), pp. 81-83.
- ID: –Comedia de Afectos de Odio y Amor de Pedro Calderón de la Barca con música de Josep Gaz”, a *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750, Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750, Actas del Congreso Internacional, Valladolid, 20-22 de febrero 1995*. VIRGILI BLANQUET, M^a Antonia, VEGA GARCIA-LUENGOS, Germán y CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo (eds.). Valladolid, V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997, pp. 427-444.
- PUJOL COLL, Josep: *El mestre de capella Josep Gaz (1656-1713). Biografia i catalogació de la seva obra*. Treball de recerca. Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.

Edicions:

- CASADEMUNT, Sergi: *Dos motetes a Santa María*. Barcelona, Dinsic, 1997.
- CASADEMUNT, Sergi: *Jospe Gaz. Missa a la Reina dels Àngels*. Barcelona, Dinsic, 2003.
- CABRÉ, Bernat: *Jospe Gaz. Benedicta et venerabilis y otras piezas marianas*. Barcelona, Tritó, 2007.
- *Jospe Gaz. 11 Tonos a solo y a dúo*. [Mollerusa], Scala Aretina, 2007.

Juan HIDALGO (*1614; †1685)

Reconegut compositor i instrumentista, va formar-se musicalment en el se de la seva família formada per destacats instrumentistes i violers de Madrid; el padrí era Juan de Polanco —guitarrer— i el seu pare Antonio era també violer. L'any 1632 va entrar a forma part de la Reial Capella com a arpista i claviarpista. L'any 1645 va ser nomenat compositor de la cort i de la Reial Capella on va començar una prolífica carrera com a compositor de música lligada amb la escena i amb l'àmbit cortesà. Les seves obres varen ser difusament interpretades en els festes reials de Felip IV i Carles II. Es

considerat un dels més importants compositors espanyols de *tonos* i *villancicos*, solos i duets amb acompanyament, cançons profanes per comèdies, sarsueles i òperes. Això no obstant, també va compondre un nombre destacable d'obres religioses destinades a les celebracions litúrgiques de la cort. Va col·laborar assíduament amb els més destacats dramaturgs del segle d'or espanyol, com Calderón de la Barca, amb el qual va crear la primera òpera en castellà, *Celos aun del aire matan* (1660), amb Juan Bautista Diamante, en la sarsuela *Alfeo y Aretusa* (1672) i amb Juan Vélez de Guevara, en la sarsuela *Los celos hacen estrellas* (1672). La seva producció de *tonos* i *villancicos* supera de llarg el centenar d'obres, fet que, juntament amb la difusió de la seva obra, el converteix en un dels compositors més prolífics del barroc espanyol. La seva influència es deixa notar en el desenvolupament d'un estil nacional en la música teatral, basada en la simbiosi entre l'estil italià (estil recitatiu, l'ús del *da capo*) i l'estil típicament espanyol (tornades, ritmes de dansa, seguidilles, xàcares i altres elements típics de la música popular) que va derivar en una música vivaç, dinàmica, amb una interessant explotació musical dels "afectes" i recursos retòrics del text, adaptant música i text (de destacat contingut simbòlic) al gust de l'època, creant, en àmbit teatral, produccions de gran impacte visual i sonor.

Bibliografia:

- SUBIRÁ PUIG, José: "Una tonada del operista D. Juan Hidalgo. Nuevas noticias bio-bibliográficas", a *Revista de las Ciencias*, I (1934), pp. 1-9.
- ID: "Una tonada del operista Don Juan Hidalgo", a *Las ciencias*, II (1935), pp. 166-174.
- MOLL, Jaime: "Nuevos datos para la biografía de Juan Hidalgo, arpista y compositor", a *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, II, Barcelona, 1958-1961, pp. 585-589.
- SUBIRÁ PUIG, José: "Calderón de la Barca, libretista de ópera: consideraciones literario-musicales", a *Anuario Musical*, 20 (1965), pp. 59-73.
- PITTS, Ruth Eleanor Landes: *Don Juan Hidalgo, Seventeenth-Century Spanish Composer*. Tesi doctoral, University of Nashville, George Peabody College for Teachers, 1968.
- URSPRUNG, Otto: "Celos aun del aire matan: Text von Calderón, Musik von Hidalgo, die älteste erhaltene spanische Oper", a *Festschrift Arnold Schering*, H. OSTHOFF, W. SERAUKY, A. ADRIÓ (eds.), Hildesheim, Olms 1973, pp. 223-240.
- STEIN, Louise K.: "El "Manuscrito Novena", sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyró", a *Revista de Musicología*, 3 (1980), pp. 197-234.
- QUEROL GAVALDÀ, Miquel: *La música en el teatro de Calderón*. Barcelona, Diputació de Barcelona- Institut del Teatre, 1981.

- STEIN, Louise K.: «Música existente para comedias de Calderón de la Barca», a *Calderón y el teatro español del siglo de oro*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pp. 1161-1172.
- BARON, John H.: *Spanish art song in the seventeenth century*. Madison [Wisconsin], A-R Editions, «Recent researches in the music of the Baroque era, vol. 49», 1985.
- STEIN, Louise K.: «La plática de los dioses: Music and the Calderonian Court Play, with a Transcription of the Songs from *La estatua de Prometeo*»: introducció a *P. Calderón de la Barca: La estatua de Prometeo*. GREER Margareth R. (ed.). Kassel, Reichenberger, 1986), pp. 13-92.
- STEIN, Louise K.: *Music in the Seventeenth-Century Spanish Secular Theater, 1598–1690*. Tesis doctoral, Universidad de Chicago, 1987.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo: «Nuevas fuentes musicales de *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara», a *Cuadernos de teatro clásico*, 3 (1989), pp. 119-155.
- STEIN, Louise K.: «Opera and the Spanish Political Agenda», a *Acta Musicologica*, 63 (1991), pp. 125-166.
- STEIN, Louise K.: «Convenciones musicales en el legado de Juan Hidalgo: el aria declamatoria como tonada persuasiva», a *F. Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo: Oviedo 1992*. Oviedo, Ayuntamiento de Oviedo-Universidad de Oviedo, 1994, pp. 177-217.
- STEIN, Louise K.: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford, Clarendon Press, 1993.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo: «Nuevas fuentes musicales del teatro calderoniano», a *Revista de Musicología*, 16/5 (1993), pp. 2958-2967.
- STEIN, Louise K.: «Este nada dichoso género»: la zarzuela y sus convenciones», a *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750, Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750, Actas del congreso internacional, Valladolid, 20-22 de febrero 1995*. VIRGILI BLANQUET, M^a Antonia, VEGA GARCIA-LUENGOS, Germán y CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo (eds.). Valladolid, V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997, pp. 185-217.
- KOEGEL, John: «New Sources of Spain and Colonial Mexico at the Sutro library», a *Notes*, LV (1998-1999), pp. 583-613.
- BORDAS, Cristina; LOLO, Begoña; CALVO MANZANO, Rosa M^a: «Hidalgo. 1. Antonio 2. Juan 3. Francisco», a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999-2002. Vol. 6, pp. 282-286.
- SOMMER-MATHIS, Andrea: *Ópera, fiesta cortesana y los intercambios entre Madrid y la corte imperial*. Madrid, ICCMU, 2000.
- Ezquerro Esteban, Antonio et alii (ed.): *Música de la Catedral de Barcelona a la Biblioteca de Catalunya. Compositors de la Cort en els temps dels darrers Àustries i els primers Borbons*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya / Obra Social Caixa Catalunya, 2009.
- STEIN, Louise K.: «Hidalgo, Juan», a *Grove Music Online. Oxford Music Online*, [<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12991> (accés el 4 de juliol de 2011)].

Edicions:

- PEDRELL, Felipe: *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX*, vol. III. La Coruña, Canuto Berea, s. d.
- PEDRELL, Felipe: *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX*, vols. IV-V. La Coruña, Canuto Berea, 1898.
- SUBIRÁ PUIG, José: *Celos aun del aire matan: ópera del siglo XVII. Texto de Calderón y música de Juan Hidalgo*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca de Catalunya, 1933.
- VAREY, John, E.; SHERGOLD N. D.; i SAGE, Jack (eds): *J. Vélez de Guevara: Los celos hacen estrellas*. Londres, Tamesis Books, 1970.
- CRUICKSHANK D. W.; i VAREY, John, E: *Pedro Calderón de la Barca: Comedias, XIX: Critical Studies of Calderón's Comedias*. London, Tamesis Book, 1973.
- QUEROL GAVALDÀ, Miquel: *Cancionero Musical de Góngora*.— Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, Cancioneros Musicales de Poetas Españoles del Siglo de Oro, vol. I, 1975.
- QUEROL GAVALDÀ, Miquel: *Barroco Musical Español, I, Tonos Humanos del siglo XVII para voz solista y acompañamiento de tecla*. Madrid, Editorial Alpuerto, 1977.
- STROUD, Matthew: *Pedro Calderón de la Barca: Celos aun del aire matan: an Edition with Introduction, Translation and Notes*. San Antonio, Texas, Trinity University Press, 1981.
- QUEROL GAVALDÀ, Miquel: *Música barroca española, vol. IV, Teatro Musical de Calderón*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, —Monumentos de la Música Española, 39”, 1981.
- QUEROL GAVALDÀ, Miquel: *Música barroca española, vol. VI, Canciones a solo y dúos del siglo XVII*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, —Monumentos de la Música Española, 47”, 1988.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo: *Arded, corazón, arded. Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*. Valladolid, Universidad de Valladolid - Tratado de Tordesillas - Las Edades del Hombre, 1997.
- BONASTRE I BERTRÁN, Francesc: *Celos aún del aire matan. Fiesta cantada en tres jornadas / Juan Hidalgo; texto de Pedro Calderón de la Barca*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, —Música hispana, Serie A, Música lírica, 32”, 2000.
- CABERO PUEYO, Bernat: *Der Villancico des XVI. und XVII. Jahrhunderts in Spanien*, Berlin, Dissertation.de, 2000.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, —Monumentos de la Música Española, 65”, 2002.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo: *Al sacro esplendor. Villancicos barrocos en la Catedral de Valladolid*. Valladolid, Universidad de Valladolid - Glares, —Música española del Barroco, vol. II”, 2004.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis: *Tonos a lo Divino y a lo Humano en el Madrid Barroco*. Madrid, Fundación Caja Madrid, Editorial Alpuerto, 2004.
- GARCIA GARMILLA, Patxi: *Música a lo divino y a lo humano. 141 obras del Archivo de la Catedral de Burgos (siglos XVII y XVIII)*. Burgos, Catedral de Burgos / Aula Boreal, 2008.

- LAMBEA CASTRO, Mariano i JOSA Lola: *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York (The Hispanic Society of America.—Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Sociedad Española de Musicología, Cancioneros Musicales de Poetas del Siglo de Oro, vol. 5, 2008.*
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio *et alii* (ed.): *Música de la Catedral de Barcelona a la Biblioteca de Catalunya. Compositors de la Cort en els temps dels darrers Àustries i els primers Borbons.* Barcelona, Biblioteca de Catalunya / Obra Social Caixa Catalunya, 2009.

Tomás MICIECES I (*1624; †1667)

Mestre de capella i compositor, va formar-se a la catedral de Palencia com a minyó, baix el mestratge de Cristóbal de Isla. Deixeble avantatjat del seu mestre, l'any 1646 se li va concedir una capellania del cor i substituïa al mestre en la seves absències. Aquest mateix any, de Isla, degut a les seves aptituds musicals, el va promoure per optar a ser mestre de capella a la catedral de Lleó. Durant la seva estància a Lleó, el capítol de la catedral de Sigüenza li va encarregar alguns *villancicos*, que, segons Luis Antonio González, s'ha d'interpretar com a una evidència de la seva qualitat com a compositor i no tant com un simple intercanvi de música entre catedrals veïnes. L'any 1650, a causa de les dificultats econòmiques que tenia per la manutenció dels minyons, va decidir opositar a mestre de capella de la catedral de Toledo, on va tenir com a contrincant a Bernardo del Río. Va guanyar les oposicions i va ser nomenat mestre de capella a Toledo aquell mateix any. Les penúries econòmiques continuaren a causa dels préstecs que havia demanat a Lleó i que successivament també va haver de demanar a Toledo, no obstant fos un compositor reconegut i se li pagassin moltes de les seves composicions de *villancicos*. L'any 1655 va néixer un dels seus fills, també de nom Tomás, qui també va convertir-se en un músic reconegut. Oficialment, aquest fill va ser presentat en societat com a nebot seu. Al llarg del temps, aquests dos compositors homònims han estat objecte de confusió, tant pel que fa a la seva vida com pel que fa a la seva obra; de fet, si la font no porta datació de la còpia és difícil discernir, sense un estudi aprofundit, si es tracta d'una obra del pare o del fill. A més dels problemes familiars, a Toledo va tenir alguns greus problemes amb els altres músics, als quals acusava d'interpretar la seva música fora de la catedral de forma inadequada; això va provocar, en una ocasió, una disputa amb els ministrils que el va portar a la presó per haver proferit greus insults; aquest fet mostra la preocupació de Micieces per a que les seves obres fossin interpretades adequadament. Tot aquest seguit de problemes varen fer que l'any 1662 marxàs a Madrid per ocupar el càrrec de mestre de capella del Convent

de las Descalces Reials, lloc de molt més prestigi i de més bona dotació econòmica. Va ocupar aquest fins l'any 1667, any de la seva mort. Micieces va ser un dels compositors més notables del segle XVII i va treballar en alguns dels càrrecs de més prestigi de la península Ibèrica. A més del seu fill, va tenir notables deixebles, com Miguel de Irizar, Pedro Ardanaz o Matías Durango. Les seves obres es conserven majoritàriament a Salamanca, ja que és molt possible que les deixàs en herència al seu fill Tomás –en lloc de deixar-les en el lloc on les havia produïdes, com era habitual, donat el fet que les obres compostes no eren propietat del compositor sinó del capítol que el pagava– i què, aquest, a la seva vegada, les deixàs a Salamanca, lloc on va treballar com a mestre de capella i com a catedràtic de la universitat fins a la seva mort.

Bibliografia:

- SIEMENS, Lothar: “El maestro de capilla palentino Tomás Micieces I (1624-1667): su vida, su obra y sus discípulos”, a *Anuario Musical*, 30 (1975), pp. 67-96.
- GARCIA FRAILE, Dámaso: *Catálogo archivo de música de la catedral de Salamanca*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1981.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Micieces, Tomás (1.)”, a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999-2002. Vol. 7, pp. 557-559

Edicions:

- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo: *Al sacro esplendor. Villancicos barrocos en la Catedral de Valladolid*. Valladolid, Universidad de Valladolid - Glares, —Música española del Barroco, vol. II”, 2004.

MONSERRAT (o Montserrat)

Un dels autors representats en el repertori de música que no s'ha pogut identificar amb certesa és aquest compositor que apareix en la font com a *Monsserrat*. El fet de no indicar el nom de pila fa que sigui complexa la tasca de poder identificar de forma segura aquest compositor, ja que durant els segles XVII i XVIII són varis els compositors que apareixen amb aquest cognom i són moltes les fonts musicals on el nom del compositor ve indicat amb un genèric *Montserrat*, *Monserrat* o *Monserrate*. Per les probables dates de copia de la font que s'edita en aquest treball es pot pensar que es tracti d'una composició copiada durant la segona meitat de segle XVII. Prenent com a bona aquesta datació, aquesta composició podria ser obra, o bé de Roque Monserrat, o bé del seu germà Josep Monserrat.

1. Roque MONSERRAT (fl. 1662; 18.in)

Compositor i mestre de capella, Roque Monserrat va néixer probablement a Villafranca de Monfort, a Castelló, on residien els seus pares Antonio Monserrat i Candia Monfort quan va néixer, l'any 1654, el seu germà Josep. No es tenen notícies sobre la seva formació musical, però sí es pot deduir que va formar-se en àrea valenciana. L'any 1662 es presentà a les oposicions de mestre de capella al col·legi del Patriarca de València indicant que era organista a la església de Santa Catalina de la mateixa ciutat. L'any 1674 va oposar de nou a aquest càrrec, tenint com a contrincant Antonio Teodoro Ortells, i en aquell temps declarà ser organista a la església de Sant Martí de València. Tant Ortells com Monserrat varen superar l'examen, encara que després de varies deliberacions el càrrec va ser concedit a Ortells per haver estat format amb anterioritat en el mateix col·legi del Patriarca. L'any 1667, Monserrat pren el càrrec de mestre de capella interí a la catedral d'Oriola en substitució de Jerónimo Comes, qui havia sol·licitat la jubilació a causa de la seva avançada edat. Va romandre en aquest càrrec fins l'any 1691, quan va prendre el càrrec Matías Navarro, qui molt probablement va ser alumne de Monserrat. Quan va marxar d'Oriola va lliurar al capítol un inventari de totes les seves composicions llatines, que es troben recollides a: *Inventario de las obras que doy a la Santa Iglesia e Ilustre Cabildo de Orihuela*, on firma com *Capellán y menor Servidor de esta Santa iglesia y que más le desea servir, con rendimiento. Roque Monserrate* i conservat a l'arxiu de la catedral d'Oriola de l'any 1692. Successivament i fins l'any 1713, va ser mestre de capella de la catedral de Murcia. Va exercir una notable influència en la música produïda en la zona del sud-est de la península i va ser considerat, l'any 1712, tal com s'estableix en un informe redactat per ordre del capítol de canonges de Sevilla, un dels deu millor compositors espanyols. Va ser un dels defensors de Francesc Valls en la seva polèmica sobre la missa *Scala Aretina*, tal com es pot veure en la documentació de les defenses presentades l'any 1715.

2. Josep MONSERRAT (*1654; † 18.in)

Organista y germà de Roque, va néixer a Villafranca de Morella (Castelló). Ben jove, l'any 1665 va optar a la plaça d'organista del Col·legi del Corpus Christi, on no va ser admès per no ser ni tan sols clergue. L'any següent se li concedeix, en la mateixa institució, una plaça de tenor i de substitut d'organista però sense sou. No va ser fins l'any 1675 que no va aconseguir una plaça en propietat, va ser a la catedral de Murcia, on s'hi va estar fins l'any 1687. Entre els anys 1687 i 1691 va ser organista a Jaen;

després d'aquest parèntesis va tornar a Murcia on va tornar a ocupar la plaça d'organista titular, on probablement va romandre durant els primers decennis del segle XVIII.

La família Monserrat va estar vinculada per via materna (Muñoz Monserrat) durant molt d'anys, com a organistes, a la catedral de Murcia i a la d'Orihola. **Jose Muñoz de Monserrat (†1762)**, nebot de Roque i Jose, va ser organista a Orihola, fins que l'any 1694, any en què oposita a la mateixa plaça a la catedral de Sevilla i on va romandre fins a la seva jubilació l'any 1740. **Juan Muñoz Monserrat (s. XVIII)** va ser organista de la catedral de Orihola des de l'any 1721. **Pedro Muñoz Monserrat (s. XVIII)** va ser organista de la catedral de Murcia des de l'any 1725.

3. Andrés de MONSERRATE (fl. 1614)

Apareix durant el segle XVII un altre músic de cognom Monserrat (o Monserrate). Es tenen poques dades biogràfiques sobre aquest autor, encara que per la portada del seu tractat *Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la música practica del canto llano* (Valencia, Pedro Patricio Mey, 1614), sabem que era català i que l'any de publicació del tractat era capiscol de la església de Sant Martí a València. Es conserven algunes obres atribuïdes a aquest compositor en el Palau Episcopal de València, totes elles composicions llatines, i a la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, una composició per a dos cors en romanç.

Bibliografia:

- MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- CLIMENT, Josep: *Fondos musicales de la Comunidad Valenciana, IV-. Catedral de Orihuela*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1986.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro: *La música en Jaen*. Jaen, Diputación provincial, 1991.
- FERRER BALLESTER, María Teresa: *A. T. Ortells (1647-1706): Estudio biográfico y estilístico del repertorio musical*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid, 1999.
- PRATS REDONDO, Consuelo: –Murcia”, a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999-2002. Vol. 7, pp.
- LÓPEZ CALO, José: –Montserrat, José (1.)” a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999-2002. Vol. 7, pp. 746-747.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro: –Monserrat, José de” a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999-2002. Vol. 7, pp. 747.
- GONZÁLEZ PEÑA, Mari Luz –Monserrat, Roque” a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999-2002. Vol. 7, pp. 747.

Diccionario de la música española e hispanoamericana. Madrid, SGAE, 1999-2002. Vol. 7, pp. 746-747.

- PÉREZ BERNÁ, Juan: *La capilla de música de la catedral e Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (1622-1727)*. Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2007.
- PRATS REDONDO, Consuelo: *Música y músicos en la catedral de Murcia entre 1600-1750*. Tesis Doctoral. Universidad de Murcia, 2010.

Antonio Teodoro ORTELLS (*1650c; †1706)

Mestre de capella i compositor, sembla ser que va néixer a Rubielos (Terol) però que ja de nin va desplaçar-se a València on va entrar com a minyó en el Col·legi de Corpus Christi, i on l'any 1664 se li paga l'almoïna per haver mudat de veu. Segons les evidències documentals els primers anys va romandre a València, on va participar de forma esporàdica en algunes celebracions, com el Corpus Christi. Seguidament, sembla ser que va poder accedir al càrrec de mestre de capella de la catedral de Albarracín a Terol. La documentació sobre aquesta estada en terres aragoneses és escassa i només es té notícia d'aquesta magisteri en el nomenament a mestre de capella del Col·legi del Corpus Christi, l'any 1674, després d'haver guanyat les oposicions a Roque Monserrat. Les oposicions a aquest magisteri no varen estar exemptes de controvèrsia, ja que ambdós contrincants varen empatar i per causes de recursos i retards en les decisions dels electors la confirmació de la plaça de mestre no va tenir lloc fins al 1676. Les retribucions econòmiques al Patriarca eren minses així que de seguida que es varen publicar els edictes per la oposició al magisteri de la catedral de València, Ortells s'hi va presentar. L'any 1677 ja ostentava el càrrec catedralici on va romandre fins a la seva jubilació l'any 1704. Va morir dos anys després i va ser enterrat en la cripta de la catedral. Ortells va ser un compositor especialment prolífic; va treballar totes les formes litúrgiques i molt especialment els *villancicos*. Al final de la seva vida també va compondre tres oratoris (*El hombre moribundo*, *El juicio particular* i *Oratorio sacro a la pasión de Cristo Nuestro Señor*), que constitueixen els primers exemples d'aquest tipus de composició a Espanya. La música d'aquests oratoris es conserva —la part de contralt per a *El juicio particular* i completa per *Oratorio sacro a la pasión de Cristo Nuestro Señor*— a la església de Sant Felip Neri a Palma. Les fonts musicals conservades són molt nombroses: a la catedral metropolitana de València es conserven més de 131 composicions llatines i 216 en romanç. Sembla ser que Ortells s'emportava amb ell tota la música composta i per tant és a la catedral de València, la seva darrera destinació, on va romandre la major part de la seva obra. També es conserven algunes

obres seves a Segorbe, El Escorial, Montserrat, Lleida, Mallorca, Munich o Cracòvia. La seva obra es caracteritza per un estil molt marcat pel policoralisme, on la grandiloqüència, la solemnitat i el virtuosisme juguen un paper fonamental, i en alguna d'elles va incorporar cors instrumentals.

Bibliografia:

- RIPOLLÉS, Vicenç: *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya-Institut d'Estudis Catalans, 1935.
- FERRER BALLESTER, María Teresa: *A. T. Ortells (1647-1706): Estudio biográfico y estilístico del repertorio musical*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid, 1999.
- LLORENS CISTERÓ, Jose M^a: "Ortells, Antonio Teodoro" a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999-2002. Vol. 7, pp. 247-250.
- FERRER BALLESTER, María Teresa: *Antonio Ortells y su legado en la música barroca española*. València, Generalitat Valenciana, 2007.
- LAIRD, Paul R: "Ortells, Antonio Teodoro" a *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20504> (data de consulta: 05/07/2011)].

Edicions:

- FERRER BALLESTER, María Teresa: *Oratorio sacro a la Pasión de Cristo Nuestro Señor [Música impresa]. I, Estudio y edición*. València. Ajuntament de València, 2000.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, "Monumentos de la Música Española, 65", 2002.
- LAMBEA, Mariano i JOSA, Lola: *Mil años ha que cantamos. Antonio Teodoro Ortells*. Recurs digital disponible a: <http://hdl.handle.net/10261/36640> (data de consulta: 06/07/2011)

Juan PÉREZ ROLDÁN (*1604; † després de 1672)

Mestre de capella i compositor. Va néixer a Calahorra (La Rioja) l'any 1604, on va tenir la seva primera instrucció musical com a minyó del cor de la catedral. Hi va romandre fins l'any 1617, quan va marxar a Sigüenza. Alguns anys més tard, al 1634, es trobava a Toledo on volia optar a una plaça de tenor, marxant successivament, i fins l'any 1636, a la col·legiata de Berlanga on va ser mestre de capella i canonge. L'any 1638 finalment aconseguí la plaça de tenor a la catedral toledana. Un any després se li oferí el càrrec de mestre de capella a Calahorra, però no sabem si efectivament en va prendre possessió. L'any 1642 oposat al càrrec de mestre a la catedral de Màlaga, juntament

amb Luis de Garay, on guanya la plaça. Les desavinences amb els músics de la capella varen fer que l'any 1645 cercàs una altra destinació. La documentació indica que l'any 1648, data en la qual mor la seva mare, era mestre de capella de la Real Encarnación a Madrid. Sembla ser que en aquest destí hi va romandre bastant de temps, no obstant altres fonts el situïn com a mestre de capella a las Descalzas Reales. L'any 1667 va passar com a mestre de capella a Segòvia on hi va romandre fins l'any 1670, quan, de nou hipotecat i amb moltes deutes contretes amb el capítol de la catedral, va fugir cap a Lleó. L'any 1671 ja figura com a mestre de capella de la catedral lleonina, on pocs mesos després, a causa del seu estat de salut, se li va concedir la jubilació. Aquesta situació, però, no va fer que acabàs la seva activitat musical, ja que en desembre del mateix any va prendre possessió del magisteri del Pilar de Saragossa, encara que pocs mesos després els seu nom desapareix de la documentació capitular. S'estima que degué morir al llarg de l'any 1672. Considerat en vida, un compositor de gran vàlua, les seves obres varen ser molt ben acollides en els tractats teòrics de l'època. Va compondre tant música litúrgica com *villancicos* i música per obres teatrals. De Roldán també es conserva una de les poques obres per conjunt instrumental que es conserva del segle XVII, el madrigal *Ah del sol*. Les seves composicions mostren que posseïa una formació contrapuntística molt sòlida que mostrava tant en les composicions litúrgiques com en la música de caràcter més lleugera. Dotat d'un estil molt personal en l'ús dels recursos compositius, les seves composicions mostraven característiques sonores molt marcades que feien que les seves obres fossin fàcilment identificables.

Bibliografia:

- LLORDÉN, Andrés: "Notas históricas de los maestros de capilla en la catedral de Málaga (1641-1799)", a *Anuario Musical* 20 (1965), pp. 105-160.
- AGULLÓ Y COBO, : "Documentos para las biografías de músicos de los siglos XVI y XVII", a *Anuario Musical* 24 (1970), pp. 105-124.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio i GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: "Catálogo del fondo documental del siglo XVII del archivo musical de las catedrales de Zaragoza (Zac)", a *Anuario Musical*, 46 (1991), pp. 127-171.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: "Fetis y Peleo o la restauración del teatro musical barroco aragonés" a *Rolde*, LXIII-LXIV (1993), pp. 47-58
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: "El teatro musical español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración", a *Anuario Musical*, 48 (1993), pp. 63-102.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: "Pérez Roldán [Pérez Moreda], Juan [José]" a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999-2002. Vol. 9, pp. 672-674.

- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: –Pérez (Roldán), Juan”a *Grove Music Online. Oxford Music Online*, [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21311 (data de consulta: 11/07/2011)].

Edicions:

- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: *Música para los Ministriles de El Pilar de Zaragoza (1671-1672)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Villancicos policorales aragoneses del siglo XVII*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, –Monumentos de la Música Española, 59”, 2000.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: *Música para exequias en tiempo de Felipe IV*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, –Monumentos de la Música Española, 70”, 2004.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo: *Al sacro esplendor. Villancicos barrocos en la Catedral de Valladolid*. Valladolid, Universidad de Valladolid - Glares, —Música española del Barroco, vol. II”, 2004.

Juan (Bautista) DEL VADO (* 1625c; †1691)

Compositor i instrumentista, va formar part d’una notable família de músics establerts a Madrid i alguns dels seus membres (tant de part materna com paterna), varen ser instrumentistes de la Capella Reial: Felipe, el seu pare, va ser violó i corneta i xirimia de la Reial Cavallerissa, el seus oncles Diego, Francisco i Álvaro, varen ser instrumentistes. Juan del Vado va aprendre a tocar violí a l’”escuela de danceria” i ben aviat va començar a actuar amb la Capella Reial. Des de l’any 1641 tocava habitualment amb la capella encara que no tenia plaça atorgada. L’any 1647 va opositar a una plaça de violó a la capella del Duc de Nájera. L’any 1650 va obtenir la plaça de violó de la Reial Capella, que fins a llavors havia estat del seu pare, amb la condició de continuar amb la seva formació com a violista. Un any després també guanyà la plaça provisional com a organista, plaça que se li va concedir en propietat l’any 1654. L’any següent també aconseguí la plaça definitiva de violó. Va ostentar aquestes dues places fins a la seva mort, encara que en la documentació apareix relacionat amb alguns altres càrrecs com el d’arpista. Durant aquests anys també es va dedicar a la composició de música, sobretot música en llengua castellana (*tonos*, duets, solos i *villancicos*). L’any 1667 la reina Marianna d’Àustria li va concedir la plaça de violó de la seva Reial Cambra. Fou durant els anys 1674 i 1676, mestre de música del rei Carles II. L’any 1676 es va retirar com a instrumentista a causa d’una greu malaltia, encara que va continuar amb les seves tasques compositives. Durant aquest període, i sobretot arran de la mort de Juan Hidalgo, va destacar en la composició de tons humans per al teatre de la cort. Entre la

seva producció compositiva, destaquen també les misses de faristol que va compondre per les celebracions litúrgiques a la cort. Algunes d'aquestes misses estan contingudes en el manuscrit, consta de dos volums, que del Vado va compilar l'any 1676 [E-Mn M.1323], el primer volum conté 6 misses i els famosos vuit canons enigmàtics amb les seves respectives solucions, mentre que el segon conté la part dels acompanyaments a l'orgue. Les seves aportacions compositives venen marcades pel seu virtuosisme instrumental, evident sobretot en els canons enigmàtics, i la poca predisposició a la composició de música policoral. En canvi, es destacable la seva aportació musical al repertori de *tonos humanos*, solos i duets en castellà.

Bibliografía:

- ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás: "Panorama musical desde Felipe III a Carlos II. Nuevos documentos sobre ministriles, organistas y Reales Capillas flamenca y española de música" a *Anuario Musical* 12 (1957), pp. 167-200.
- SUBIRÁ, José: "La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos". Apuntes históricos" a *Anuario Musical* 14 (1959), pp. 207-230.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis: "Los cánones enigmáticos de Juan del Vado (Madrid, ca. 1625-Madrid, 1691). Noticias de su vida" a *Revista de Musicología*, 3 1/2 (1980). pp. 129-196.
- CASARES RODICIO, Emilio (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri: Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri, vol. I i II)*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986-1988.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis i ARRIAGA, Gerardo: "The Enigmatic Canons of Juan del Vado (c. 1625-1691)", a *Early Music* 15/4 (Nov., 1987), pp. 514-519.
- QUEROL GAVALDÀ, Miguel : *Canciones a solo y dúos del siglo XVII*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, "Monumentos de la Música Española, 47", 1988.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo: "El Manuscrito Gayangos-Barbieri", a *Revista de Musicología*, 12 (1989), pp. 199-268.
- JAMBOU, Louis: "Documentos relativos a los músicos de la segunda mitad del siglo XVII en las capillas reales y villa y corte de Madrid, sacados de su Archivo de protocolos" a *Revista de Musicología* 12 (1989), pp. 509-512.
- STEIN, Louise Kathrin: *Songs of Mortals, dialogues of the Gods: music and theatre in seventeenth-century Spain*. Oxford, Clarendon Press, 1993.
- TORRENTE, Álvaro i RODRÍGUEZ, Pablo Luis: "The «Guerra Manuscript» (c. 1680) and the rise of solo song in Spain", a *Journal of the Royal Musical Association*, 123/2 (1998), pp. 147-90.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII. (Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza)*. Tesis Doctoral. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis: "Vado, Juan del" a a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999-2002. Vol. 10, pp. 672-674.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: "Vado [Bado] (y Gómez de la Cruz), Juan (Bautista) del", a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2ª edició. FINCHER,

Ludwig (ed.). Kassel, Basilea, Londres, Nova York, Praga, Bärenreiter Verlag (Kassel) i J. B. Metzler –Verlag (Stuttgart-Weimar), 2006. Vol. 16 –Personalteil”, col. 1258.

- ROBLEDO ESTAIRE, Luis: –Vado Gómez, Juan del” a *Grove Music Online*. [<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28887> (data de consulta: 11/07/2011)].

Edicions:

- BARON, John H.: *Spanish art song in the seventeenth century*. Madisón [Wis.], A-R Editions, –Recent researches in the music of the Baroque era, vol. 49”, 1985.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Villancicos policorales aragoneses del siglo XVII*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, –Monumentos de la Música Española, 59”, 2000.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, –Monumentos de la Música Española, 65”, 2002.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo: *Al sacro esplendor. Villancicos barrocos en la Catedral de Valladolid*. Valladolid, Universidad de Valladolid - Glares, —Música española del Barroco, vol. II”, 2004.
- LAMBEA CASTRO, Mariano i JOSA Lola: *Manojuelo poético-musical de Nueva York: (The Hispanic Society of America)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, –Cancioneros Musicales de Poetas del Siglo de Oro, vol. 5”, 2008.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis: *Los emblemas musicales de Juan del Vado*. Madrid, Fundación Caja Madrid, 2009.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio et alii (ed.): *Música de la Catedral de Barcelona a la Biblioteca de Catalunya. Compositors de la Cort en els temps dels darrers Àustries i els primers Borbons*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya / Obra Social Caixa Catalunya, 2009.

3. ESTUDI I ANALISI DE LES FONTS MUSICALS

VILLANCICOS

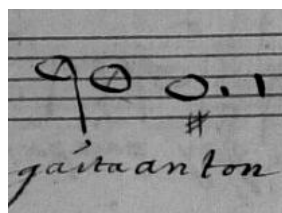
Juan BARTER

Villancico a 10 al Nacimiento. *Toca la gaita, Antón*

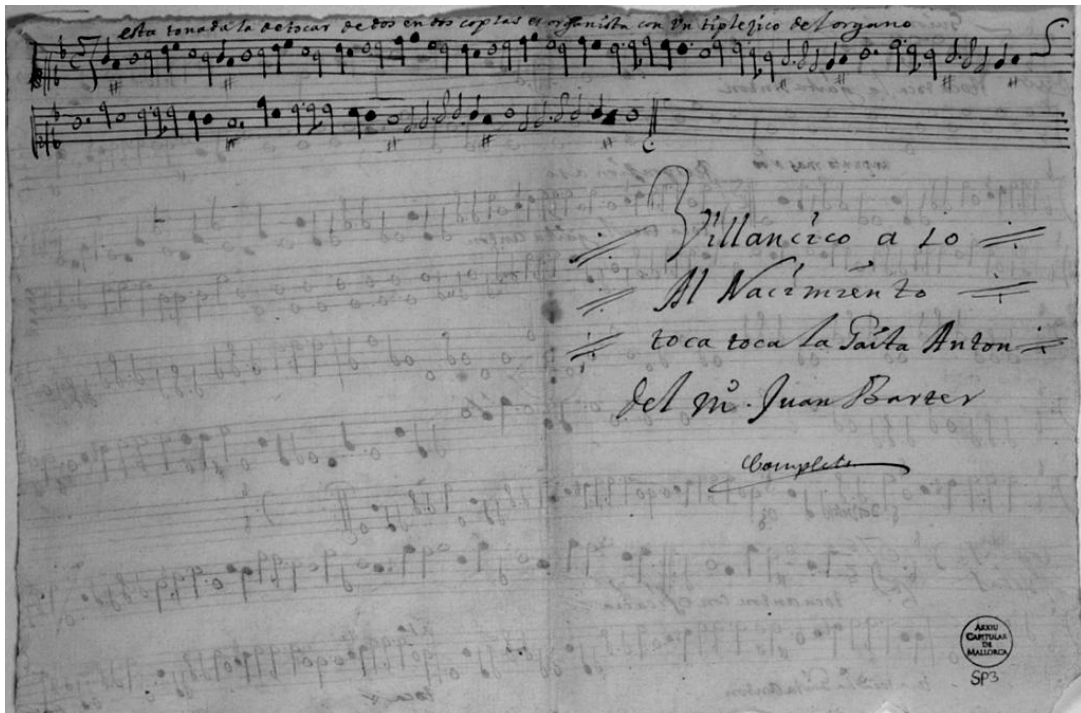
E-PAc, música SP3

Aquesta composició de Juan Barter és un *villancico a 10* i tal com s'especifica en el títol està dedicat al Naixement. És, per tant, un villancet compost per a ser interpretat durant les matines de Nadal. Consta de duo inicial, responsió a 10, coples (1^a, 3^a i 5^a) de S 1, resposta a 10 a les cobles, cobles (2^a, 4^a i 6^a) de S 2 i resposta a 10 a les cobles; per acabar s'hauria de repetir, en la execució, la responsió. La part de l'orgue presenta una tonada solista que segons s'indica s'ha d'interpretar cada dues cobles.

Es troba anotat en partícels. Consta de 15 papers escrits en moments distints. En concret s'han pogut identificar 3 mans distintes. La primera anota les cors 1 i 2 i l'orgue, mentre que una segona mà anota el cor 3. Una tercera mà, de la qual només es conserven els papers de les cobles soles (S1 i 2 del cor 1) resulta ser més antiga (probablement coetània al compositor, de la segona meitat del segle XVII) que les altres, que presenten una grafia que es podria datar del segle XVIII. La primera mà presenta la peculiaritat de indicar l'ennegriments de les notes, exceptuant el paper d'orgue, amb la presència d'una línia perpendicular al cos de la nota:



Les partícels, que consten d'un plec el qual s'anota per una sola cara, excepció feta pels papers del cor 1 (S 1 i 2) que el segon foli anoten la part corresponent a les cobles a sol i pel paper corresponent a l'orgue, que el segon foli anota una tonada solista per l'orgue i el títol de la composició:

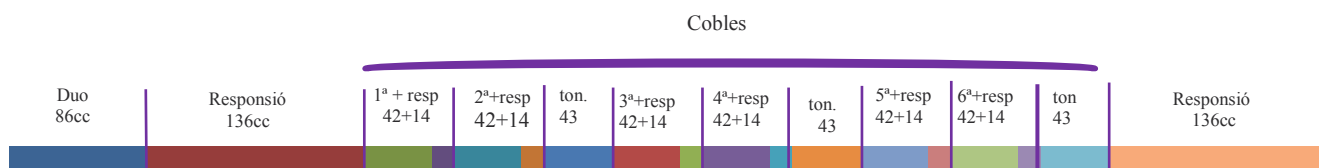


E-Pac, SP 3, Revers de l'acompanyament

El villancet està compost per tres cors i acompanyament a l'orgue, tal com s'indica en l'encapçalament de la seva part: *guión al organo*. El primer cor està format per dos Tiples (S 1, 2), el segon i el tercer cor per Tiple, Alt, Tenor i Baix; el tercer cor té la particularitat de tenir els dos baixos instrumentals ja que no porten text i molt probablement la execució d'aquestes veus corria a càrrec d'un instrument.

Està anotat en claus naturals i no requereix cap tipus de transposició en la transcripció.

La composició comença amb un duo per part dels dos Tiples que formen el primer cor. Li segueix una responsió a 10 per part de tot el repartiment (Cor 1, 2 i 3), seguidament es canten les cobles a càrrec del Tiple 1^{er} del 1^{er} cor, qui canta les estrofes 1^a, 3^a i 5^a i del Tiple 2^{on} del 1^{er} cor qui canta les estrofes 2^a, 4^a i 6^a. Cada conjunt de cobles es rematen amb una resposta a 10 on hi intervenen tots els cors. Cada dues cobles, segons indicació de la part de l'acompanyament, s'havia de tocar una tonada solista a l'orgue.



No sembla probable, donada la extensió de cada una de les parts, que el duo i la responsió es repetissin al final de les cobles. L'esquema proposat mostra una estructura basada en el 3 pel que fa a les cobles; la relació entre la cobla i la seva resposta és de 3 a 1 i la posició de la tonada instrumental cada dues cobles fa que hi hagin tres blocs. La relació numèrica de les cobles amb el duo i la responsió, en canvi, es de 3 a 2. Es manté, per tant, la tendència molt emprada durant el barroc de mantenir relacions basades en el 3, considerat el nombre de la perfecció.

El mode emprat en aquesta composició és el primer to transposat Sol dòric i, per tant, les parts presenten un bemoll en clau. El primer to Re dòric, amb el qual es relaciona aquest to transposat, era l'adequat per la música de caràcter alegre i afectuós, adequat per a un villancet per celebrar el naixement de Crist²⁷⁷. Presenta únicament les alteracions pròpies del mode transposat: Fa#, Si \flat i Mi \flat , mantenint la composició sempre dins del mode.

Anotada en ritme ternari en tota la seva extensió presenta al principi de cada part el signe habitual de l'època per indicar el temps de proporció menor. La manca de canvi de mesura al llarg de tota la composició indica una voluntat intrínseca de donar un caràcter unitari i compacte a tota la composició, malgrat de disposar de distintes seccions amb repartiments variats. En aquest cas sembla car que la voluntat del compositor no era la de mostrar una varietat mètrica per fer ressaltar una determinada

²⁷⁷ Tal com explica Nassarre: «El sol tiene su dominio sobre el primer tono, que como es el primero entre todos los planetas, en quanto a beneficiar al hombre, assi el tono primero es de sus efectos semejante. Y assi este infunde alegría, y gravedad: quiero dezir, que destierra las tristezas del corazón, sin mover a aquella alegría, que llamamos comunmente disoluta, ò liviana, porque es una alegría grave, y modesta» NASSARRE, Pablo: *Escuela de musica segun la practica moderna*. (Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbre, 1724); ed. mod. SIEMENS Lothar. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980, Vol 1, p. 76.

secció sinó de fer que tota la obra mantingués, en totes les seves parts, una forta unitat basada en una mateixa mètrica, en el text i en les seccions melòdiques que presenta.

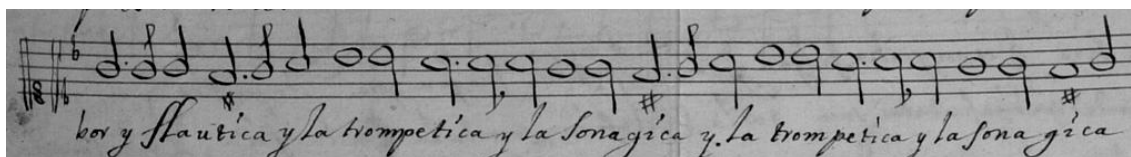
L'àmbit de les veus també semblen seguir el caràcter unitari de la composició. Les veus presenten un àmbit molt similar i les veus S 1 i 2 del cor 1 no presenten grans variacions en l'àmbit en les distintes parts on hi intervenen:

	Duo	Responsió	Cobles	Extensió total
S 1, cor 1				10 ^a
S 2, cor 1				10 ^a
S, cor 2	No intervé		No intervé	8 ^a
A, cor 2	No intervé		No intervé	9 ^a
T, cor 2	No intervé		No intervé	6 ^a
b, cor 2	No intervé		No intervé	13 ^a
S, cor 3	No intervé		No intervé	8 ^a
A, cor 3	No intervé		No intervé	9 ^a
T, cor 3	No intervé		No intervé	6 ^a
b, cor 3	No intervé		No intervé	13 ^a
acompanyament				13 ^a

Destaca la poca amplitud vocal del Tenor, que només cobreix una 6^a. També destaca el fet que les veus cobreixin sobretot l'arc sonor de la octava Re-Re: com ja s'havia indicat anteriorment el Re dòric és el mode de referència del primer to transportat, Sol dòric. Les veus romanen més o manco fidels a aquestes dues fites sonores, superant-les només

en contades ocasions: la part de Alt del cor 1 i 2 només en quatre ocasions arriben al Do3, de la mateixa forma els dos Tiples del cor 1 només en la responsió i en dues ocasions arriben a cantar el Fa 4. L'acompanyament principal i els dos baixos dels cors 2 i 3, que eren amb tota probabilitat instrumentals, presenten també una extensió idèntica que es manté constant en tota la composició. Aquestes característiques de l'àmbit contribueixen a la estabilitat sonora i rítmica desitjada pel compositor i que ajuda a conferir a aquesta obra el caràcter unitari, compacte i de contenció que presenta ja en molts dels elements que la constitueixen.

El duo inicial i la responsió a 10 presenten una estructura circular molt similar, i tant la música com el text, que és el mateix per les dues parts, es presenten de forma semblant: ambdues parts comencen amb el refrany *Toca la gaita Antón que pasa la procesión* per seguir amb dues seccions que repeteixen el mateix text *que hoy se nos viene a la boca*. Seguidament inicia una secció amb una repetició seguida de paraules que denominen instruments musicals enllaçades amb la conjunció “y”, formant un llarg polisíndeton (*y la flautica y la sonajica, y la trompetica y la sonejica, etc*) amb un ritme constant de mínima amb punt-semínimina-mínima:



Responsión, S1, cor 1.

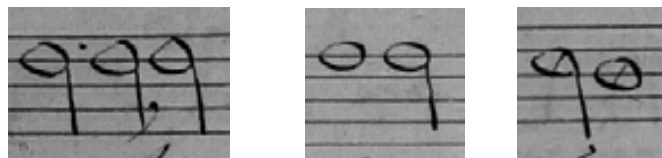
Aquest recurs compositiu s'emprava per donar un efecte redundant, regular, quasi hipnòtic, que en el cas d'aquesta composició serveix per aconseguir una reiteració rítmica que atrapi a l'oient en una espiral sonora per a que li quedi ben fixada en la seva memòria per dirigir la seva atenció cap a les cobles.

Una vegada completada aquesta secció es troba de nou la repetició per dues vegades una estrofa per acabar, tal com ho fan totes les parts d'aquesta composició amb el refrany *Toca la gaita Antón que pasa la procesión*. La forma de procedir musicalment en les dues parts és també similar; en el duo el diàleg s'estableix entre les dues veus (S 1 i 2) mentre que en la responsió el joc dialèctic s'estableix entre els tres cors. L'estructura rítmica i melòdica de cada una de les seccions són també similars en ambdós casos.

Les cobles presenten una estructura gairebé idèntica en els dos casos. Ambdues acaben amb la mateixa resposta a 10. Cada vers de cada estrofa, així com el refrany *Toca la gaita Antón que pasa la procesión* es canta en 4 compassos. Rítmica i melòdicament són molt similars, presentant petites variacions en alguns compassos. El refrany presenta un disseny melòdic i rítmic pràcticament idèntic al del duo i al de la resposta, d'aquesta forma aquest frase es converteix en la emblemàtica d'aquesta composició i és fàcilment identificable per part de l'escoltador gràcies a la seva constant proposició al llarg de tota la composició.

De tot això en resulta una composició molt compacta sonorament on constantment es recorda el missatge principal que està constituït pel refrany que apareix en totes les parts de la composició. El fet que també es repeteixin els dissenys rítmics i melòdics en cada una de les parts fa que l'escoltador tingui la sensació de estar escoltant una vegada i una altra els mateixos motius i fa que el missatge implícit en el text quedi fixat d'una forma més eficient.

La figuració emprada en aquesta composició és també una mostra d'unitat i compactació. Les figures emprades són realment poques i es van proposant una i una altra vegada al llarg de tota la composició. Destaquen sobretot tres figuracions:



Totes les parts que formen aquesta composició presenten, quasi exclusivament, aquestes tres figuracions, el que corrobora el fet de la intenció del compositor de concebre una obra amb un caràcter molt compacte i per tant la figuració emprada havia de ser ben definida i constant al llarg de tota la composició; d'aquesta forma el ritme quedava ben fixat i definit per al oient de manera que la seva atenció estes dirigida cap al contingut semàntic del text, sobretot el de les cobles. Les cobles estaven dissenyades també d'una forma tal que tant el final com la resposta a cada una de les cobles proposaven el refrany *Toca la gaita Antón que pasa la procesión* que identifica, tant pel ritme, com per la melodia, com pel text, inequívocament tota aquesta obra musical.

La composició presenta un mateix text pel duet i per la responsió que no té una estructura definida. Podem trobar elements que s'identifiquen amb el Nadal, sobretot per les referències als instruments musicals que habitualment es feien servir per entonar les cançons i villancets natalicis *gaita, pandero, tambor*. Sembla, també, que el protagonista podria ser pastor, figura molt relacionada amb el Nadal. La presència de paraules referides a instruments amb la forma diminutiva suggereixen també un caràcter popular i festiu com els dels pastors que celebren el Nadal. El inici i el final d'aquest text es proposarà de nou com a refrany final de cada una de les cobles i de les respectives respostes.

El to de les cobles és decididament més seriós i greu amb referències explícites a la vinguda del Senyor amb el propòsit de salvar la humanitat. Estan formades per sis estrofes de sextets octosíl·labs amb un díptic final que constitueix el refrany i presenta el següent esquema mètric: 8a-8b-8b-8a-8a-8c-8c-8c. Totes les cobles comencen amb les mateixes paraules, *Toca Antón*, que las relaciona immediatament amb el refrany, les respostes i el text de les dues parts inicials. Aquesta és una forma efectiva de crear un vincle entre totes les parts que formen la composició, un vincle que també es crea sonorament gràcies a la 4^a descendent inicial present en totes elles.

Tal com s'ha vist fins al moment, aquesta composició destaca definitivament per la contenció i la uniformitat dels pocs elements compositius que fa servir. Si bé el caràcter del duet i de la responsió es festiu i lleuger, basat sobretot en les repeticions de segments melòdics i rítmics ben definits, el seu propòsit és el de conduir l'oient cap a una assimilació efectiva de les cobles, d'aquesta forma es fixen elements ben identificables sonorament: ritmes constants, moviments peculiars, patrons de dansa, i paraules clau que permeten que una vegada que s'escoltin les cobles el missatge del text sigui ben intel·ligible.

Jaume DOZ

Villancico de Navidad. *El Sacristán de L'Aleixar*

E-PAc, Música SP 7

Aquest villancet, compost per Jaume Doz, duu com a títol *Villancico De los Sacristanes / Para Navidad a 8 / De Jaume Doz*, i es troba aplicat en el revers del paper de l'acompanyament. Es tracta, per tant, d'un villancet pel temps natalici. L'explícita indicació «de los sacristanes» possiblement tenia a veure amb l'antiga tradició de les *libertates decembris* període d'esbarjo i llibertinatge del clergat inferior respecte del superior i que es duia a terme en tres festes després del dia de Nadal, és a dir la festa dels diaques, el dia 26 de desembre, dia de sant Esteve, la festa dels preveres, el dia 27, festa de sant Joan Evangelista i la festa dels escolans del dia 28, dia dels sants Innocents. Aquestes celebracions i la litúrgia relacionada, varen desaparèixer després del Concili de Trento. Aquesta llarga tradició, no obstant la prohibició explícita de la seva celebració, probablement va quedar encara en el record i en el costumari festiu de la església de l'àrea catalano-aragonesa encara que d'una forma descafeïnada i més ortodoxa. Aquest tipus de villancets alegres i jocosos es reservaven segurament per aquests dies més festius on la litúrgia era menys estricta respecte dels dies importants de la celebració del Nadal.

Pel que respecte a la col·locació geogràfica de l'obra, al llarg de tota la composició trobam nombroses referències a llocs geogràfics ben identificables. El títol ja ens en dóna una mostra: L'Aleixar. En les cobles es fa referència a preveres que provenen de distintes localitats tals com Cornudella, Villanueva, Uldemolins, Capafons, La Musara, La Riba, totes elles localitzables en les comarques de L'Alt Camp i el Baix Camp, concretament en la zona geogràfica anomenada Muntanyes de Prades. Desconeixem la zona d'activitat del compositor Jaume Doz, ja que és tenen poques dades sobre la seva vida i obra. Una altra de les seves composicions *De l'Albí a Belén* (obra registrada per Felip Pedrell en el *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Vol. II. Barcelona, L'Avenç, 1909, pp. 30-31), fa referència a l'homònima localitat de la província de Lleida. Amb aquesta nova font d'aquest compositor possiblement podria situar la seva zona d'activitat en alguna de les comarques del tarragonès o de Lleida.

Tal com s'indica en el títol es tracta d'un villancet per vuit veus repartides en dos cors (cor 1: S1, 2, A, T, - cor 2: S, A, T, b) i acompanyament instrumental, que en la font

apareix indicat com a ~~guion~~". El baix del segon cor no presenta text i per tant s'ha de considerar com a baix instrumental.

Consta de nou partel·les, vuit per a les veus i una per a l'acompanyament. Cada una de les partel·les estan formades per un bifoli que s'anota per les dues cares exteriors, excepte la part de Tenor i baix del cor segon que només s'anoten per una cara. L'acompanyament s'anota també en una sola cara, mentre que l'altra s'empra per indicar-hi el títol de la composició.



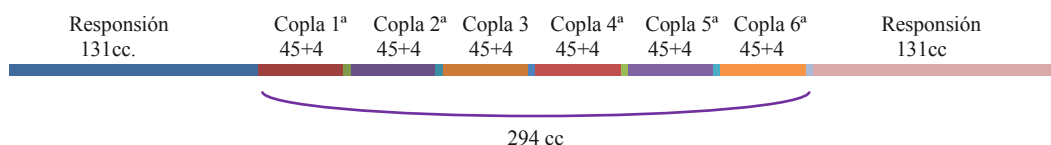
E-PAC, SP 7, revers de l'acompanyament

El villancet està format per una responsió a 8, sis cobles solistes i una resposta comú a cada cobla cantada per tot el repartiment. Les cobles solistes estan cantades respectivament per:

Copla 1	Tenor, cor 1
Copla 2	Alt, cor 1
Copla 3	Tiple 1, cor 1
Copla 4	Alt, cor 2
Copla 5	Tiple 2, cor 1
Copla 6	Tiple, cor 2

La interpretació, segons l'ordre que s'indica en l'acompanyament, comença amb la responsió i segueix amb les cobles i la resposta final. En l'acompanyament la resposta està integrada en la línia de les cobles a diferència de les parts vocals que anoten una línia especial per a aquesta part.

La responsió s'estén al llarg de 131 compassos, mentre que les cobles, que presenten totes la mateixa extensió, s'estenen per 45 compassos; la resposta és breu, de només 4 compassos.



És probable que es cantés la responsió i després totes les cobles seguides, amb la breu resposta a cada una de elles, per així no rompre el joc que hi ha entre elles: cada una de les cobles relata la aparició d'una sèrie de preveres que, provinents d'algunes de les localitats abans esmentades, van a L'Aleixar a ajudar al prevere d'aquest poble a fer un naixement. Així sembla del tot probable que les cobles es cantessin seguides una després de l'altra. Pel sentit del text cantat, amb una narració tant en la responsió com en les cobles, dels moviments dels diferents personatges, no pareix plausible que la responsió es repetís al final de les cobles. D'aquesta forma la proporció entre una part i l'altra (131 – 294 compassos) evidenciaria una proporció sesquiàltera de 3 a 2, tan habitual en aquest tipus de repertori de la música barroca.

La composició està anotada en Fa joni, un onzè to transposat, que per efectes de la transposició, en la transcripció proposada es converteix en un Do joni, onzè to natural. Les alteracions presents són les habituals del to, que, tenint en compte la transposició feta en transcripció, són el Fa \sharp i el Si \flat . No obstant, l'ús de les alteracions és ben limitat i no hi ha una clara intenció de desenvolupar el joc cromàtic en aquesta composició.

Els tiples s'anoten en claus altes, presentant un bemoll en clau a causa del to transposat. En la transcripció s'ha procedit a transposar a una 4^a baixa, passant de bemoll a natura.

Tota la composició presenta el compàs de proporció menor i no presenta canviament de mesura en cap de les parts. La intenció del compositor molt possiblement era la plantejar una obra amb una rítmica molt clara i marcada, deixant de banda els possibles jocs mensurals entre les parts. Aquesta obra es presenta casi com una narració, un conte, on la definició d'un ritme constant és important per a una major compressió del text que es narra.

Els àmbits que presenta la composició també mostren una voluntat clarament recitativa del text. Totes les veus en la responsió es mouen en àmbits molt restrets de 5^a o 6^a, excepció feta pel Tenor del cor 1 que es presenta com el narrador. La seva extensió és major, arribant a una 10^a. El pes narratiu del Tenor provoca que la seva extensió sigui major que les altres veus; aquestes, que només intervenen puntualment per presentar cada un dels personatges que intervenen en el conte, ho fan com si estassin recitant i és freqüent que cantin sobre una mateixa nota en moltes de les ocasions que intervenen. En les cobles, donat el caràcter solista, aquesta situació canvia, i les veus que canten cada una de les cobles s'estenen més enllà del que ho fan en la responsió, arribant a 9^a i 10^a. La major extensió els permet un major lluïment vocal, encara que limitat per la intenció recitativa de tota la obra

La figuració present en aquesta composició és també constant presentant poques figures que fixin bé el ritme ternari de la obra. D'aquesta forma són freqüents les tres mínimes seguides les combinacions de semibreu-mínima o mínima-semibreu ennegrides i la mínima amb puntet-semínima-mínima que li dona una certa varietat rítmica. Aquesta limitació en la varietat de la figuració respon també a la intenció del compositor de fixar d'una forma eficient pocs moviments rítmico-melòdics ben definits per a l'oient.

El Tenor és la veu que comença aquesta composició en un paper clarament de narrador. La resta del repartiment intervé com a *tutti* repetint porcions musicals i textuals més o menys esteses del Tenor. Entre els compassos 30 i 51 s'estableix un joc dialèctic entre els dos cors on hi intervé tot el repartiment. Segueix amb una nova intervenció solista

del Tenor que conclou amb la repetició de la última frase per part dels dos cors. A partir d'aquí comença una altra secció, on per ordre el Tiple 1, Tiple 2, Tenor i Alt del primer cor presenten una sèrie de personatges provinent de les localitats veïnes a L'Aleixar que s'apunten amb toc de campana a la iniciativa del prevere. D'aquesta forma després de la breu intervenció de cada una de les parts el *tutti* intervé per cantar imitant vocalment els tocs de campanes, tocs que respectivament rimen amb el nom de la localitat de procedència de cada un dels preveres:

Ciurana	Dína-dána
Arbolín	Dindindín
Farena	Dína-déna
Monreal	Dindindán

La darrera secció de la responsió es caracteritza pel joc vocal entre els dos cors que conclou aquesta part amb un refrany final “*–y pasó por invención*” que es proposarà de nou al final de cada una de les cobles i en la resposta a cada una de elles.

Les sis cobles són molt similars rítmica i melòdicament. La part de l'acompanyament és la mateixa per totes elles. Les cobles structuren essencialment en seccions de quatre compassos que canten cada un dels versos que componen la estrofa. Cada intervenció acaba amb la reproducció del toc de campanes “*–dindindín dindindón*” que rima amb el darrer vers de l'estrofa i amb el refrany final “*–y pasó por invención*”. Aquest recurs es emprat per donar una estructura ben definida a les cobles: totes acaben de la mateixa forma i, per tant, és un reclam per a la següent. L'estructura tan definida i similar de les cobles fa que l'oient fixi d'una forma molt efectiva la melodia que escolta i passi tota la seva atenció en la compressió del text narrat. L'acompanyament presenta un disseny rítmic i melòdic pràcticament idèntic a les veus sobretot en les parts solistes i en les cobles. En les parts on hi intervé el *tutti*, aquestes presenten valors de més llarga durada com les semibreus, on desenvolupen més la funció de sosté harmònic. El baix instrumental del tercer cor es presenta sempre amb el mateix disseny melòdic i rítmic de les veus del segon cor. En aquest cas tots els recursos s'empren amb aquest propòsit, considerant que l'objectiu principal d'aquesta composició quasi podria ser la narració musicada d'un conte de Nadal.

El caràcter del text és jocós i alegre i presenta de forma còmica cada una de les situacions i dels personatges que hi intervenen:

Cobla 1ª

Revestido d'una estera vino el de Cornudella
con plumas en el sombrero
y en una bota un lebrero [...]

Cobla 3ª

El de Ulldemolins ha venido
con una albarca vestido
con antojos y casquete
la camisa por roquete
y por bonete una cesta [...]

Es tracta d'un text vinculat al Nadal per la seva temàtica, però que no té la transcendència d'altres amb caràcter més seriós. La intenció és clarament la diversió i la comicitat més que la contemplació del Nin Jesús en la establia que ha vingut al món com a salvador. Aquest caràcter més "trapaella" del text fa pensar que, tal com s'ha esmentat al principi de l'estudi, aquest villancet fos destinat a algunes de les celebracions que el clergat inferior gaudia en els dies posterior a la festa de Nadal.

La responsió està formada en la seva major part per versos octosíl·labs. Les cobles també està formada per dotze versos octosíl·labs, que, però, no formen una estructura definida: 8a-8a-8b-8b-8c-8c-8a-8a-8d-7d-8d-8d. Els darrers tres versos són iguals per a totes les cobles i per tant podrien ésser considerats com un refrany.

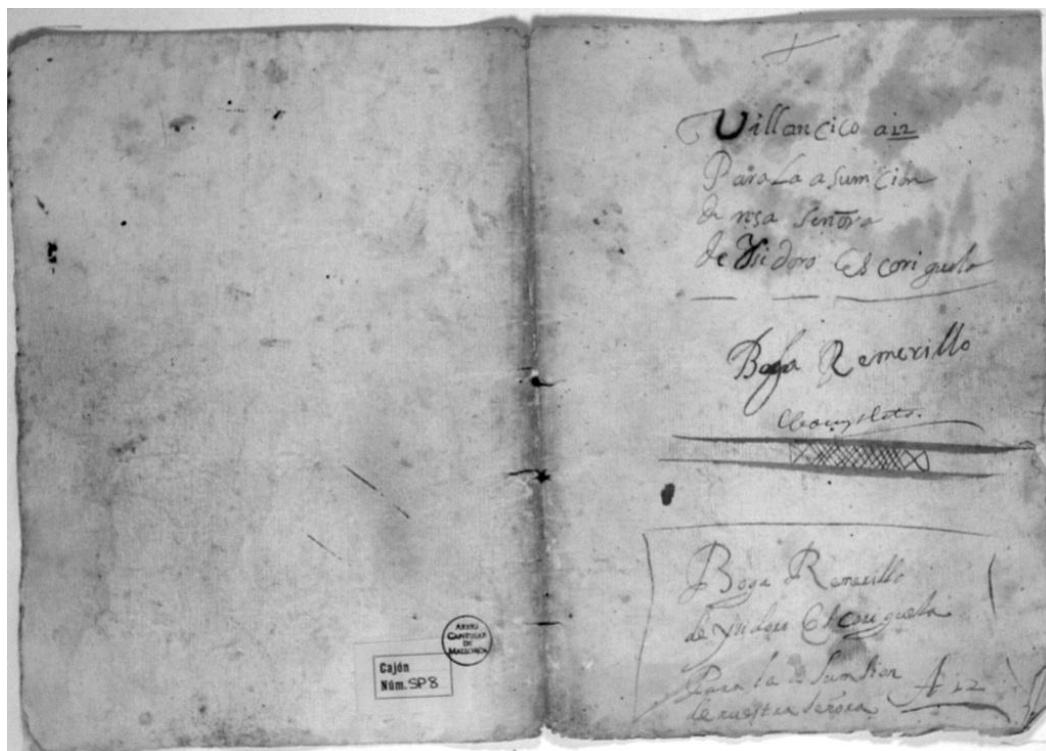
La composició en general presenta una melodia simple i fàcilment assimilable, amb una rítmica ben definida i sense grans artificis compositius. Les línies melòdiques de les veus són senzilles, amb una amplitud reduïda que deixen pas a la vertadera intenció de la composició que és l'esbarjo mitjançant un text narratiu divertit. Presenta nombroses repeticions textuais i musicals per facilitar possiblement la intervenció de l'oient en la seva interpretació, sobretot en la part dels *tutti* o en el refrany. Sembla plausible pensar en aquesta possibilitat considerant la senzillesa melòdica i rítmica de la peça.

Isidro ESCORIHUELA

Villancico a 12 para la Asunción. Boga Remerillo

E-PAc, música SP8

Aquesta composició és un villancet per a 3 cors i acompanyament del compositor Isidro Escorihuela (fl. 1672 - †1723). La font anota, per dues vegades, el títol en el mateix paper, encara que no hi ha divergències entre ells; el primer títol que hi apareix és: *Villancico a 12 / Para La Asuncion / de nsa Señora / de Isidoro Escoriguela / Boga Remerillo*. En ambdós títols el compositor es presenta amb el nom Isidoro i no Isidro, tal com apareix en l'encapçalament de les partitures de Tiple 2 i del Tenor del primer cor o en altres fonts peninsulars²⁷⁸.

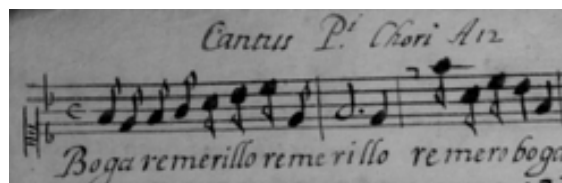


Costa d'una responsió inicial a 3 cors, 5 cobles a 4 i resposta a cada una de les cobles per al cor 1. La composició es reparteix en tres cors: cor 1: S 1, 2, A, T; cor 2: S, A, T, b; cor 3: S, A, T, b. L'acompanyament porta el títol de: *Acompañamiento ad longum*. La

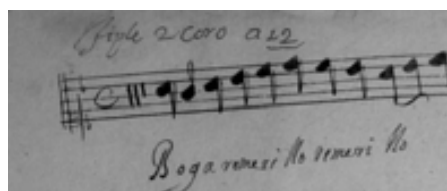
²⁷⁸ Segons el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, en la veu «Escorihuela, Isidre» redactada pel Dr. Francesc Bonastre, el nom normalitzat del compositor és Isidre (en català). La font mallorquina, en els dos títols de la portada, indiquen el nom de «Isidoro», encara que alguns dels papers també registren el nom Isidro. Isidro no és més que una variant de Isidoro i, per tant, tots dos podrien ser emprats indistintament. Per qüestions de coherència he seguit la normalització del nom del compositor proposada pel Dr. Bonastre. Vegeu: BONASTRE BERTRÀN, Francesc «Escorihuela, Isidre» a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999-2002. Vol 4., pp. 732.

part de baix dels cors 2 i 3 no presenten text per cantar i s'han de considerar, per tant, com a acompanyament instrumental, resultant en total, 10 veus, dues parts instrumentals i una part d'acompanyament.

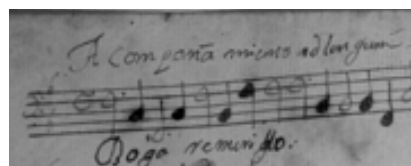
La composició està anotada en 13 partícels que consten de plec i folis²⁷⁹. S'han pogut identificar tres copistes diferents. La mà suposadament més antiga, corresponent, probablement, a finals del segle XVII va copiar els papers de S 1 i A 1 del primer cor, A i T del segon cor i A i T del tercer cor. La resta de les parts vocals foren escrites per una altra mà posterior (possiblement de principis del segle XVIII) i una altra mà coetània va copiar la part de l'acompanyament. Les còpies de les dues mans posteriors són més descuidades i presenten alguns petits problemes de lectura i interpretació dels signes, principalment en l'acompanyament i en les veus del primer cor, degut fonamentalment, a que s'han copiat concentrant més notes en menys espai.



Ma 1



Ma 2



Ma 3

En aquesta composició destaca el fet que el text que presenta ha estat substituït en algunes seccions. En la responsió hi ha algunes frases que han estat substituïdes aplicant, físicament en les partícels, unes tires de paper enganxades amb adhesiu, on s'havia anotat el nou text. En les cobles la substitució del text és total ja que el text es

²⁷⁹ Les parts del primer cor que intervenen tant en la responsió com en les cobles i la resposta s'anoten en els plec, en les dues cares exteriors, deixant les interiors en blanc. Les demés parts vocals s'anoten en folis per una sola cara. L'acompanyament està copiat en un plec, la música es copia en una de les cares exteriors, deixant l'altra per la indicació del títol.

va substituir per complet amb el mateix sistema. Algunes de les veus presenten a més text alternatiu.

Secció	Text original	Nou text
Responsió: S 1, 2, cor 1	<i>que la nave de gracia</i>	<i>que con flechas por remos</i> (S 1, cor 2 altre text alternatiu: <i>que cual nave Agustino</i>)
Responsió: S 1, 2, cor 1	<i>Que es la que el pan nos trae del cielo a la tierra</i>	<i>Pues llevas un caudillo que guarda a la tierra</i>
Responsió: Alt, cor 1	<i>Su primer instante esta de gracia llena</i>	<i>Sebastian constante hoy sale en campaña</i>
Responsió: T, cor 1	<i>2ª la paz de dios la paz de Dios eterno / que es quien nos afianza</i>	<i>1ª que es quien nos afianza</i> <i>2ª felices los aciertos, aciertos</i>
Cobles: Cor 1	<p><i>1. Al sacro imperio se eleva de Dios la sagrada nave sulcando golfos de glorias capitaneando los mares.</i></p> <p><i>2. Si las velas son las alas que olas burlan espumantes desgracias en son de Maria desde su primer intante.</i></p> <p><i>3. Y si es su mayor grandeza ser del verbo eterna madre aquesta gracia desgracias sera el asterpor lo grave.</i></p> <p><i>4. Son sus entrañas la popa en donde Dios recostarse Piloto quiso cabiendo el que en el cielo no cabe.</i></p> <p><i>5. Son los remos sus cuidados y es el mástil lo constante en apadinar al hombre mercaduría volante.</i></p>	<p><i>1. En golfos de luz navega de nuestra ciudad la nave y en vez de remos las flechas la califican constante.</i></p> <p><i>2. En mar rojo de rubies a remo y vela volante, con enemigos combate venciéndoles con su sangre.</i></p> <p><i>3. Su mayor grandeza miro por la gravedad del lastre pues en ella el mayor peso de gracia divina cabe.</i></p> <p><i>4. En deshechas tempestades hace segura el viaje porque el mástil de su afecto la mantiene en cada instante.</i></p> <p><i>5. Esta nave es que a Mallorca preserva de todos males y en tal patrona afianza vitoria de enfermedades.</i></p>

Sembla evident la intenció d'adaptar aquest villancet a la Assumpció a la devoció específica que existeix a Mallorca de la Mare de Déu d'Agost, que a més és patrona de la Catedral²⁸⁰. El nou text fa referència explícita a la protecció d'aquesta mare de Déu

²⁸⁰ Les festes de la Mare de Déu d'Agost tenien una llarga tradició a Mallorca en els segles passats. Encara avui perdura el costum d'origen medieval, tant el la catedral com en les altres parròquies, de preparar durant la octava de la festivitat, el túmul de la Mare de Déu en el mig de la nau central, per a més informació sobre la festivitat litúrgica de la Assumpció i sobre els llits de Nostra Senyora vegeu: LLOMPART, Gabriel: *Nostra Dona de la Seu y su desdoblamiento secular en las diversas devociones Marianas* a «La Catedral de Mallorca», Palma: José J. de Olañeta, 1995, pp. 123-129 i LLABRES, Jaume / PASCUAL Aina (eds.): *L'album de la Dormició de Jeroni Juan Tous*, [Palma (Mallorca)] : Consell de Mallorca. Departament d'Economia i Turisme, 2008. Aquesta tradició era també present en bona part dels

sobre Mallorca. Maria es presenta metafòricament com una nau que navega els mars protegint el seu poble. Aquest villancet, amb el seu contingut de caràcter mariner també s'adaptava a la llarga tradició marítima de la illa; era habitual que els mariners abans de embarcar anessin a la Catedral a demanar la protecció de Santa Maria de la Assumpció, patrona de la Catedral.

La composició s'inicia amb una responsió a 12 on hi intervenen els 3 cors, seguidament es canten les cobles rematades amb una resposta, interpretades únicament pel primer cor. Hi ha cinc coples per una única musicalització. En la transcripció proposada en aquest estudi, la responsió presenta 131 compassos, mentre que les cobles i la resposta s'estenen al llarg de 14 compassos respectivament, presentant en total cada una 70 compassos:



Les cobles i la resposta individualment tindrien una proporció de 3 a 2 respecte de la responsió, proporció tant habitual en la música composta durant el barroc. No obstant, considerant que tant les cobles com la resposta, estan cantades pel mateix repartiment, podria donar peu, en el moment d'escoltar-ho, a una sensació d'unitat musical que contraposada amb la responsió presentaria quasi la mateixa llargària (131 a 140).

La composició està anotada en Fa joni, onzè to transposat, presentant el bemoll en clau. Aquest to és relatiu al Do joni, el to de referència, que al mateix temps està relacionat amb el sisè to. Bona part dels tractats teòrics només prenen en consideració els tons més antics (del primer al octau), deixant de banda els nous tons codificats per Glareanus, entre els quals es trobava l'onzè to, el Do joni. Nassarre, en el seu tractat *Escuela de Música* es refereix al mode hipolidi o sisè to en els següents termes:

—El Planteta Venus tiene su dominio sobre el modo Hipolidio, o sexto tono: es este planeta de influencias muy benevolas, pues los efectos que influye son blandura de corazón,

territoris de la corona d'Aragó de la qual en queda avui en dia constància en el Misteri d'Elx, que celebra precisament la mort, assumpció i coronació de Maria. Sobre el Misteri d'Elx s'ha escrit molta i variada bibliografia, per a una mostra de la més recent vegeu: QUIRANTE SANTACRUZ, Luis, *Del teatro del Misteri al misterio del teatro*, València: Universitat de València, 2001; CASTAÑO, Joan, i SANSANO, Biel (eds.), *Història i crítica de la Festa d'Elx*, Alacant: Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant, 1999.

piedad, devoción e inclinación a toda cosa piadosa y ejercicio de caridad, a gratitud y a lagrima de ternura y devoción”

—Es maestros compositores, si queiren expresar los afectos de las letras podran en este modo sexto componer todas aquellas letras, que tratasen de ternura, de devoción, de piedad y de la gloria”²⁸¹

El mode, per tant, emprat en aquesta composició, s’ajusta al caràcter expressat pel sisè to. Aquest villancet fou escrit per la festa de la Assumpció de Maria i, per tant, podria tenir una caràcter trist i melancòlic, però, l’intent principal, en les dues versions textuais, és el de provocar i exaltar la devoció cap a la Mare de Déu. En ambdues versions, les referències a la mar i als tecnicismes nàutics estigui directament relacionada amb el mon mariner, tan present a Mallorca. Implícitament també s’hi pot trobar el missatge de la protecció de la Mare de Déu cap els homes, ja que ella és la nau que ens porta a tots nosaltres, tal com ho fa amb Jesús en el seu ventre, en mig de la tempesta per dur els homes a port sans i estalvis.

Totes les veus s’anoten en claus naturals i per tant no es requereix, en la transcripció, cap tipus de transposició.

Al llarg de la composició es combina el ritme binari amb el ternari. L’alternança dels dos tipus de compàs dóna a la peça una varietat dinàmica en l’accentuació, reproduint les tensions i distensions pròpies de l’acció del remar. La responsió s’anota inicialment amb compàs menor imperfecte, indicat en la font amb el signe C, seguidament passa en compàs de proporció menor (C 3/2) per acabar novament en compàs menor imperfecte. Aquest canvi de mensura coincideix amb un canvi en el caràcter del text. Les parts en ritme binari presenten constants repeticions de les mateixes frases i paraules, proposades amb el mateix disseny melòdic i rítmic amb una forta voluntat de marcar un ritme ben precís: *boga*, *marinerillo*, *vela* intercalades amb poques frases amb un contingut semàntic més fort que destaquen sobre la resta: *que es quien nos afianza la paz de Dios eterno*.

La secció en ternari, en canvi, presenta tot un seguit de termes relacionats amb la nàutica, referides a les distintes parts d’una nau: *mástiles robustissimos*, *flámulas de cariño*, *áncoras*, *gúmenas* etc. El ritme ternari aplicat a aquestes paraules posa de relleu

²⁸¹ NASSARRE, Pablo: *Escuela de musica segun la practica moderna* (Zaragoza, 1724. Ed. mod. SIEMENS Lothar, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980, Vol I, p. 79.

la importància d'aquest elements que fa que la nau sigui completament segura per complir el seu destí final: la de la salvació de l'home. Aquest contrast dona rellevància simbòlica a aquestes paraules, plantejant el compositor dues seccions clarament diferenciades entre elles gracies als recursos mensurals i rítmics.

Les cobles i la resposta segueixen el mateix patró: les cobles s'anoten en binari, mentre que la resposta es presenta en ternari. Les cobles tenen un marcat caràcter narratiu que s'adapta bé al ritme binari. La resposta, proposada en ritme ternari, té un to més solemne, conclusiu d'adoració i gratitud a Maria per la seva protecció, amb una referència explícita a l'home com a naufrag, a la deriva i sol, que ha de ser salvaguardat i on tenen especial importància els silencis associats a aquest passatge:

Resposta, cc. 4-9

Els àmbits de les veus son força variats. Destaquen les veus de Alt i Tenor del primer cor que presenten una amplitud més destacada que les veus més agudes de Tiple. No sabem per a quina capella va compondre Escorihuela aquest villancet, però sembla clar que les veus de Alt i de Tenor havien de ser interpretades per cantors experimentats. Aquest treball en parelles o duets són un símptoma de les influències de la música italiana, que començarà a ser evident a partir de finals de segle XVII.

Aquesta composició s'adaptava bé a les característiques de la capella de la Catedral de Mallorca de finals del segle XVII o principis del segle XVIII, que contava entre els seus membres bon cantors d'aquestes dues tessitures. Els àmbits dels cors 2 i 3 són idèntics i són emprats com a massa sonora i com a "farciment" musical. Aquests dos cors tenien

intervenien per a sustentar harmònica i melòdicament el cor primer o per realitzar amb ells contrastes sonors. És destacable que en les cobles les veus redueixin encara més la seva extensió. Cada cobla comença amb un bot de octava per continuar en un àmbit sonor encara més reduït quasi com si es volgués proposar un to declamatiu per cantar les cobles i fer més entenedor el missatge.

	Responsió	Cobles	Resposta	àmbit total
Tiple 1, cor 1	Mi3-Fa4	Fa3-Fa4	Fa3-Re4	9 ^a
Tiple 2, cor 1	Mi3-Re4	Fa3-Fa4	Fa3-Si3	9 ^a
Alt, cor 1	Fa2-Do4	Fa2-Si3	Re3-Sol3	12 ^a
Tenor, cor 1	Sib1-Fa3	Fa2-Fa3	Fa2-Re3	12 ^a
Tiple, cor 2	Fa3-Fa4	No intervé	No intervé	8 ^a
Alt, cor 2	Do3-La3	No intervé	No intervé	6 ^a
Tenor, cor 2	Fa1-Fa2	No intervé	No intervé	8 ^a
baix, cor 2 (instr.)	Fa1-Do3	No intervé	No intervé	12 ^a
Tiple, cor 3	Fa3-Fa4	No intervé	No intervé	8 ^a
Alt, cor 3	Do3-La3	No intervé	No intervé	6 ^a
Tenor, cor 3	Fa1-Fa2	No intervé	No intervé	8 ^a
baix, cor 3 (instr.)	Fa1-Do3	No intervé	No intervé	12 ^a
acompanyament	Fa1-Sib2	Fa1-Fa2	Sol1-Sol2	11 ^a

L'acompanyament principal i els dos acompanyaments instrumentals dels cors 2 i 3 es mouen en un àmbit relativament restringit per tractar-se d'una part instrumental, indicant que tota la composició es desenvolupa dins d'una extensió més aviat recollida i moderada, com podria requerir una composició dedicada a la Assumpció de Maria.

Musicalment la composició estructura en una tornada i les cinc cobles amb una mateixa resposta per totes elles. La tornada es presenta com una secció on destaquen les veus del primer cor que apareixen o bé solistes o bé de dues en dues per entonar els versos que constitueixen la tornada. Els cors segon i tercer apareixen únicament en els moments en que entren per imitació del primer cor o com a *tutti* en els moments conclusius i únicament entonen les paraules que es repeteixen constantment: *remerillo, boga, vela*. En la secció en ternari té també presència destacada el primer cor que és l'encarregat de cantar tota aquesta secció i només en la fase conclusiva s'afegeixen els altres dos cors. La segona secció en binari s'estructura d'una forma similar a la primera: el primer cor planteja la melodia musical i els altres dos cors segueixen entrant en imitació constant repetint sempre les mateixes paraules plantejades pel cor primer: *boga, rema*. En alguns moments d'aquesta segona secció els cors es disposen també en forma de diàleg en correspondència del text: *¡qué zarpa!, ¡qué corre!, ¡qué baja!, ¡qué vuela!*.

Rítmicament les seccions en binari destaquen per la presència de notes de curta durada, principalment semimínimes (amb o sense punt), corxeres i semicorxeres, resultant una secció rítmicament molt dinàmica, evocant l'onatge i l'acció del remar, que precisa d'un ritme regular i constant, amb imitacions a espais també regulars i idèntics. Les notes de més llarga durada com les mínimes apareixen només en moments puntuals, quasi sempre en correspondència de repeticions de paraules ja indicades per part dels cors segon i tercer. El contrast rítmic amb la secció en ternari (cc. 35-58) és més que evident. El caràcter és completament distint, començant del text, i que la música s'encarrega de fer més evident. Aquesta part destaca per la presència de mínimes que apareixen fonamentalment en aquesta combinació:



Tiple 1, cor 1 (tornada)

que serveix per remarcar l'accentuació sobre el seguit de paraules esdrúixoles que es canten en aquesta part: *gúmenas, mástiles, flámulas*. Les paraules esdrúixoles denoten una qualitat textual ja que eren elements d'un llenguatge més elevat, tal com correspondria a una obra concebuda per a la Mare de Déu. La mínima també es troba combinada amb la semibreu o amb una altra mínima, totes emprades per marcar encara més la accentuació del text. Com ja s'havia esmentat, sembla clara la voluntat de fer ben entenedores a l'oient aquestes frases de la secció en ternari, ja que tots aquests elements nàutics apareixen com metàfores dels elements que fan sobreviure a l'home, i que es fa més palès amb la darrera frase *confianzas alientan*.

Les cobles es presenten musicalment com una secció en imitació. Les veus entren una darrera l'altra (T, S 1, 2 i A) per arribar totes juntes a la mitja part de la cobla (c. 7) i des de on continuaran de forma gairebé homorítmica. Aquesta secció també s'anota en binari i destaca també per la presència de notes de valor breu com semimínimes i corxeres, que contribueixen a la dinamicitat de la secció per provocar un contrast amb la resposta final. La resposta, que té un caràcter conclusiu de sincer reconeixement i gratitud per la protecció brindada per la mare de Déu, s'anota en ritme ternari i destaca per la presència

de les notes mínimes combinades de tres en tres o bé amb la mateixa combinació de mínima amb puntet – semínima- mínima, sempre en correspondència de les paraules esdrúixoles, present per la mateixa intenció d'exquísidesa poètica, que també apareixen en aquesta secció: *Cántenle júbilos, cánticos, célicos, naufrago*.

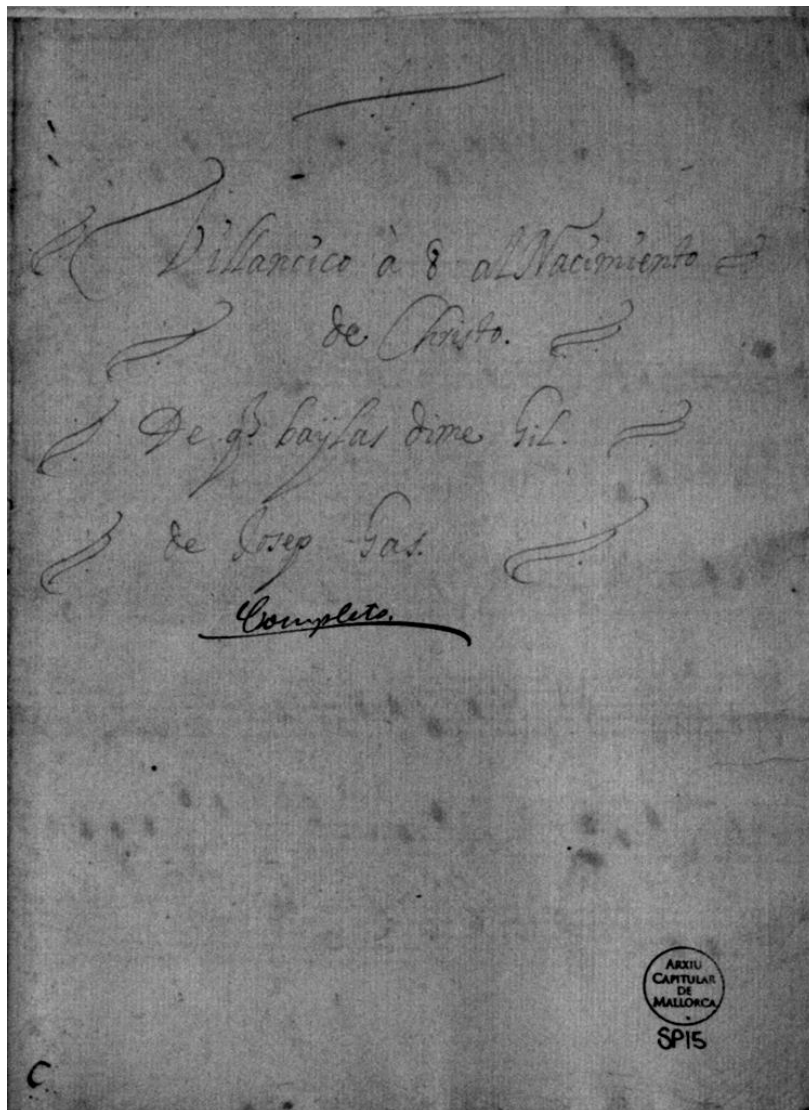
El text de la composició té un caràcter líric. Tal com s'ha esmentat són constants les referències al món mariner, tal com seria adequat per una illa com Mallorca. La tornada es construeix a base de repeticions de poques paraules que aconseguen fixar en la memòria auditiva del oient un ritme constant, com l'acció de remar, que emfatitzen encara més les frases que es canten entre aquestes reiteracions. En la part del text que es presenta en ritme ternari, les referències marineres són més tècniques (*mástiles, gúmenas, flámulas*) i poèticament més elevades pel fet que son gairebé totes paraules esdrúixoles que s'ha d'anar combinant amb l'accentuació rítmica de la música. Les cobles es presenten com un *romance –en á-e*” compost per cinc estrofes de quatre versos amb l'estructura: 8x-8a-8x-8a. Tal com s'ha esmentat en època posterior a la copia es va realitzar un canvi complet del text de les cobles, que si bé també estava dedicat a la Assumpció, en aquest cas s'adaptaria a la devoció particular que existeix a Mallorca per aquesta mare de Déu, patrona de la Catedral. Aquest nou text també desenvolupa la metàfora de la nau salvadora representada per la protecció de la Verge, que en aquest cas s'identifica específicament com la illa de Mallorca.

El tema del naufragi o dels naufrags es considera un tema que es relaciona amb la idea del pecat: l'home es troba sol perdut enmig de l'oceà i només trobarà consol en la protecció de la Verge. Ella és qui guia i protegeix la humanitat i la condueix cap a bon port. De la mateixa forma aquest villancet també és una mostra de la devoció cap a aquesta Verge com a protectora dels mariners (com també la Verge del Carme, molt venerada també a Mallorca), sector que sempre ha tingut una importància especial a l'illa de Mallorca. Aquest villancet, amb pocs però ben mesurats recursos musicals, el contrast entre els temps binaris i ternaris, la diferent rítmica i dinàmica musical compleix aquest doble propòsit d'oferir una composició votiva a la Assumpció per demanar la seva protecció i al mateix temps demostrar-li la devoció de tot el seu poble.

Josep GAS

Villancico a 8 al nacimiento de Christo. De que baylas dime Gil
E-PAc, música SP 15

La composició és un villancet compost per Josep Gas (o Gaz) (fl.1680 - † 1723) villancet compost per a ser interpretat la nit de Nadal. En la part corresponent a l'acompanyament, en el revers del foli, es troba la anotació que porta el títol i l'atribució de l'obra: *Villancico a 8 / al Nacimiento de Christo / De que baylas dime Gil / de Josep Gas*.



E-PAc, SP 15, revers de l'acompanyament

La font que aquí s'analitza anota el cognom del compositor com a Gas. Era freqüent, en el castellà del segle XVII, una confusió gràfica dels so de la fricativa interdental sorda, que podia aparèixer escrita de varies formes *c*, *ç*, *sc*, *sç*, *z* i per tant, en les distintes fonts musicals d'aquest compositor el cognom podia ser anotat de vàries maneres. La

literatura musicològica més recent —*Diccionario de la música española e hispanoamericana*, i varies edicions— tendeix a anomenar-lo Gaz, encara que la veu redactada en altres diccionaris estrangers, manté la grafia Gas²⁸².

És una obra composta per a dos cors (cor 1: S 1, 2, A, T – cor 2: S, A, T, b) i acompanyament; la part de baix del cor segon no presenta text i per tant s'ha de considerar com a instrumental. La composició es divideix en tornada a 8 i sis cobles *a solo*, per una única musicalització, interpretades pels dos tiples del primer cor. La tornada, en transcripció, ocupa una extensió de 126 compassos, mentre que les cobles tenen 64 compassos (amb una relació de 2 a 1, una dupla) i una vegada executades les sis cobles en resulten 384. La relació proporcional entre ambdues seccions és de 1 a 3, una proporció tripla. Aquí de nou es posa de manifest la importància de les proporcions basades en el número 3 en aquest tipus de repertori del barroc, on cercaven de forma volguda relacions proporcionals sesquiàlteres (2 a 3) o de proporció major (1 a 3) entre les parts que formaven els *tonos* i villancets.



Cobles, S1 del primer cor, anotat en el revers

Està anotada en nou partícels amb unes dimensions de 31,5 x 22 cm, totes elles copiades per una sola ma. Totes les partícels estan escrites per una sola cara excepte les parts de S1 i 2 del primer cor, que duen anotat en el revers dels respectius folis la part corresponent a les cobles (Copla a solo); l'acompanyament també es copia en una

²⁸²Com es pot observar la normalització dels cognom d'aquest compositor no està encara definida tal com es pot deduir de la lectura de la entrada biogràfica d'aquest compositor en els diccionaris especialitzats: GARBAYO, Javier: «Gaz (o Gas) Josep», a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999-2002. Vol. 5, pp. 531-532 i LÓPEZ-CALO, José: «Gas, José» a Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10699> (consulta: 19/07/2011)

sola cara, deixant l'altra per l'anotació del títol de l'obra, com és típic en la anotació dels plec en aquesta època.

La composició està escrita en Do jònic –sense alteracions– i claus altes, motiu pel qual ha estat transportada una quinta baixa, de manera que en resulta un Fa jònic –amb un bemoll a l'armadura.

Aquest villancet presenta únicament el compàs imperfecte de proporció menor per anotar tant la tornada com les cobles, indicat en la font amb el signe habitual de l'època. El compositor evita emprar el recurs del contrast entre distints tipus de compàs per mantenir una unitat en el metro de tota la composició. La intenció del compositor, molt possiblement, era la d'oferir un villancet de caràcter popular, amb una accentuació fàcil i marcada, de fàcil audició per als assistents a la celebració de la nit de Nadal.

El àmbit que presenta la composició també és mostra de la senzillesa en el plantejament de l'obra:

	Tornada	Cobles	Interval
Tiple 1, cor 1	Sol3-Do5 transcrip.: Do3-Re4	Fa3-Sol4 transcrip: Si ₂ -Do4	12 ^a
Tiple 2, cor 1	La3-La4 transcrip:Re3-Re4	Fa3-Sol4 transcrip: Si ₂ -Do4	10 ^a
Alt, cor 1	Fa3-Re4 transcrip:Si2-Sol3	No intervé	6 ^a
Tenor, cor 1	Do2-La3 trascrip: Fa1-Re3	No intervé	13 ^a
Tiple, cor 2	La3-Sol4 transcrip: Re3-Do4	No intervé	7 ^a
Alt, cor 2	Fa3-Do \square \square #4 transcrip: Sib2-Fa#3	No intervé	5 ^a
Tenor, cor 2	Si2-La3 transcrip: Mi2-Re3	No intervé	7 ^a
baix, cor 2	Do2-Mi3 transcrip: Fa1-La2	No intervé	10 ^a
acompanyament	Do2-Re3 transcrip: Fa1-Sol2	Do2-Mi3 transcrip: Fa1-La2	10 ^a

Les extensions de les veus són prou limitades, fins i tot en els dos tiples que tenen una especial rellevància dins la composició ja que són les veus que canten les cobles i tenen parts solistes dins la tornada. El Tenor, en canvi, és la veu que presenta un àmbit major, encara que no té cap intervenció solista, i intervé, principalment, com a sosteniment harmònic; la raó d'un àmbit tan estès es troba en el fet que en moments puntuals presenta salts descendent de 5^a arribant al Fa1 o al Sol1, amb la intenció de cobrir

sonorament la part més greu del registre de la composició, considerant el fet que és la veu més greu de la composició, ja que el baix del segon cor és instrumental. En general, les veus en les distintes seccions de la tornada i de les cobles es mouen en un registre encara més restret i són freqüents les reiteracions de les mateixes notes, el que indica una escriptura amb característiques instrumentals amb un tractament rudimentari. Tot plegat ens indica que aquesta composició no requeria ser interpretada per músics experts.

Musicalment la tornada es presenta al principi com un joc imitatiu entre els dos cors amb intervencions solistes, més o menys breus, del Tiple primer i segon:

Tornada	
<i>¿De qué bailas? dime Gil al tuturuntúm del tamboril</i>	<i>Tutti</i> alternats: cc. 1-36
<i>-Yo he oído en esta ocasión una Gloria in excelsis sin tener Kyrie eleison</i>	S1, solista: cc. 37-49 <i>Tutti</i> alternats: cc. 50-70
<i>De eso bailo y de eso brinco cinco de estas hay en cinco bailo, que nace mi bien en el portal de Belén y pues nace en el pajar y llora el Amor vamos a cantar</i>	S2, solista: cc. 71-95 <i>Tutti</i> alternats: 95-126

Es poden evidenciar tres distintes seccions que corresponen a una determinada part del text. La primera secció predomina la alternança de frases musicals entre els dos cors, i la intervenció solista dels tiples sobre la frase onomatopeica “al tuturuntúm del tamboril” és quasi testimonial. Aquesta frase curta del Tiple serveix més per donar entrada als cors que per establir un vertader passatge solista. Aquí ja es fa evident el joc d’alternances en constant imitació que els dos cors mantindran al llarg de tota la composició i que serà l’element que li donarà dinamisme i color a una peça d’estructura musical molt senzilla. Aquí ja es presenta el disseny rítmic de mínima amb punt-semínima, seguida de mínima o semibreu (assimilable al metre coriambe _UU_) que serà present de forma constant en la tornada. Aquesta figuració es presenta precisament en correspondència de la paraula *tuturuntúm* que es la expressió onomatopeica del so del tamborino present en el segon vers. El so del tamborino estarà present al llarg de tota la tornada gràcies a la constant utilització d’aquest disseny rítmic que li conferirà un unitat sonora recordant constantment el so d’aquest instrument tan típicament nadalenc.

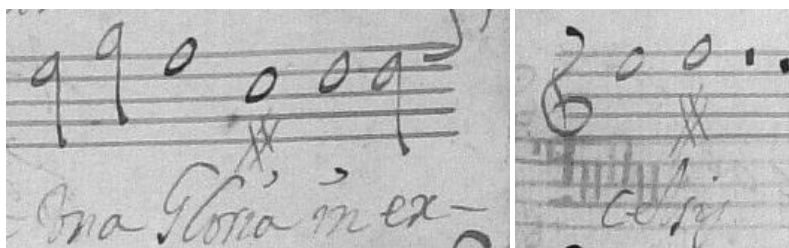
Aquesta estructura rítmica principal, basat en un patró de dansa, s'anirà reforçant homofònicament a totes les veus.

S1
 S2
 T
 B

G lo - ri - a - in ex - cel - sis De - o in - sub - li - mibus cae - lis
 G lo - ri - a - in ex - cel - sis De - o in - sub - li - mibus cae - lis
 G lo - ri - a - in ex - cel - sis De - o in - sub - li - mibus cae - lis
 G lo - ri - a - in ex - cel - sis De - o in - sub - li - mibus cae - lis

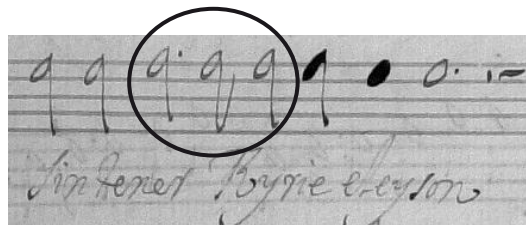
Tornada, Cor 1, cc. 25-31

La segona secció, comença amb una frase solista del Tiple primer, que interpreta els tres versos de forma completa; el segueix el joc imitatiu en alternança dels dos cors que repeteixen cada un dels versos. La part solista introdueix un nou element com són els valors llargs de redona i rodona amb punt en correspondència de la frase *Gloria in excelsis*, li confereix una rellevància destacada dins del conjunt i que en remarquen el caràcter sacre (el *Gloria in excelsis* com a part de la missa, i moment de lloança i aclamació, litúrgicament molt important). L'ús dels valors llargs, a més, recorda la música composta per misses on és habitual que es canti de forma sil·làbica o semisil·làbica presentant, musicalment, valors de llarga durada. Si bé el compositor ha volgut remarcar aquest passatge, l'acostament no deixa de ser popular (o vulgar), ja que la expressió sacre ve introduïda per l'article indeterminat *una Gloria in excelsis*, que recorda i deixa patent que estam davant d'una composició adreçada al poble.



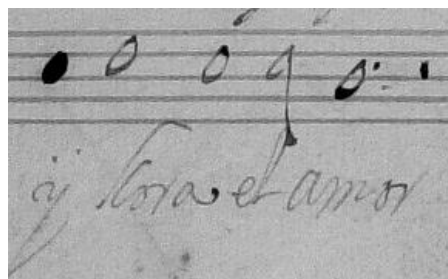
Tornada: S1, primer cor.

A aquesta frase li segueix, de forma contrastada, i també amb una intencionalitat jocosa (pel marcat accent agut), el vers *sin tener kyrie eleison* que torna a proposar elements rítmics ja presents en la primera secció (♩.♩) emprat com a element connector entre les distintes parts. L'ennegriment posterior assenjala visualment del canvi d'accent que es produirà:



Tornada: S1, cor 1.

La tercera secció, més estesa, comença, com la segona, amb un passatge solista a càrrec del Tiple segon del primer cor, al qual li segueix també el joc imitatiu entre els dos cors ja plantejat en les altres seccions. En aquesta ocasió també trobam elements rítmics relacionats amb la primera i segona secció, emprats de forma que es cohesionin sonorament les distintes parts d'aquesta tornada. D'aquesta forma apareix de nou el disseny de ♩.♩ i els valors llarg associats aquesta vegada a la frase *y llorea el amor*, conferint-li, per tant, una significació major:



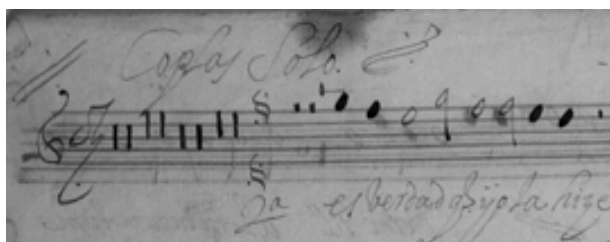
Tornada: S1, cor 1.

En conjunt la tornada es presenta amb una estructura molt senzilla, basada en pocs elements sonors molt representatius que es van combinant i proposant al llarg de la composició per aconseguir una unitat sonora proposant, al mateix temps, una tornada amb tres seccions ben diferenciades. La senzillesa musical acompanya la simplicitat del text, que presenta un caràcter molt lleuger, tant amb la presència de personatges com

Gil, arquetip de la esfera popular, com per la inclusió de instruments musicals com el tamborino, típic del Nadal i relacionat amb l'ambient pastoral.

L'acompanyament en la tornada es presenta d'una forma molt senzilla, imitant rítmicament les veus. No presenta cap xifrat. Aquest ús, voluntàriament senzill i lleuger, de la part de l'acompanyament també indica la clara voluntat del compositor d'oferir una composició planera, fàcilment identificable i sense pretensions tècniques.


Les cobles estan interpretades pel Tiple primer i segon del primer cor. Intervenien un després de l'altre i presenten, també en l'acompanyament, la mateixa línia melòdica. S'estenen cada una al llarg de 33 compassos, nombre amb una forta càrrega simbòlica. La font indica expressament com han d'anar una després de l'altra amb la presència de pauses al principi del pentagrama, que indiquen el silenci del Tiple segon mentre canta el Tiple primer; de la mateixa forma la part del Tiple primer mostra aquestes pauses al final del pentagrama.



Tiple 1, cor 1 (inici cobles)

Sembla clara la voluntat del compositor de enllaçar aquestes dues veus per a la interpretació de les cobles de dues en dues. Les cobles presenten també una melodia senzilla, quasi sil·làbica, que es conforma a base de petites seccions rítmico-melòdiques que es van proposant, amb un disseny rítmic marcat i constant que facilita la intel·ligibilitat del text.

Les cobles també presenten dues parts diferenciades, una corresponent als versos de la estrofa i l'altra al díctic final que es repeteix en cada estrofa, a manera de «villancet», pròpiament dit. No apareix un contrast marcat entre les dues parts, però sí un distint enfocament: la primera part és sil·làbica, basada en notes de llarga durada (mínima i semibreu), amb un acompanyament que segueix quasi fidelment la línia melòdica, mentre que la part corresponent al díctic final que clou cada una de les estrofes es

mostra d'una forma més dinàmica, introduint el ja conegut disseny de  i on l'acompanyament es redueix a notes llargues de suport harmònic per deixar tot el protagonisme a la veu en la frase *¡Ay! que soy cantor famoso para Navidad*. Aquest díptic final resulta l'element més destacat ja que es repetirà idèntic sis cops i per tant serà la part més recordada per part de l'oient. Per tal de facilitar aquest procés, el compositor ha optat per fer una melodia senzilla però ben definida rítmicament.

Les cobles es presenten com un romanç “en -á” compost per sis estrofes de quatre versos amb estructura mètrica 8x-8a-8x-8a i amb díptic final 8x-6a.

El text té un marcat caràcter popular, i destaca per la senzillesa del missatge, que en moments pot resultar fins i tot banal o infantil. Destaca la presència d'un personatge com Gil, protagonista de la tornada, que es postula com a narrador de les cobles on actua en primera persona (personatge habitual present en aquest tipus de literatura a l'època). El text de les cobles segueix amb la temàtica popular i lleugera ja mostrada en la tornada. Hi apareixen de nou personatges i elements típics del imaginari col·lectiu sobre la nit de Nadal: Gil com a personatge, el portal de Betlem, el gall, etc. Destaca en la tercera estrofa estigui escrita en català (“això és molta veritat”) a manera d'expressió o dita popular, que reforça encara més aquesta voluntat de fer un villancet molt proper als gustos i desitjos del poble i que resultaria graciós i humorístic per als no catalano-parlants. Aquest caràcter tan popular, amb la presència d'elements tan propers a la esfera quotidiana de la gent podria donar a entendre una possible escenificació d'aquest villancet en un clar to burlesc.

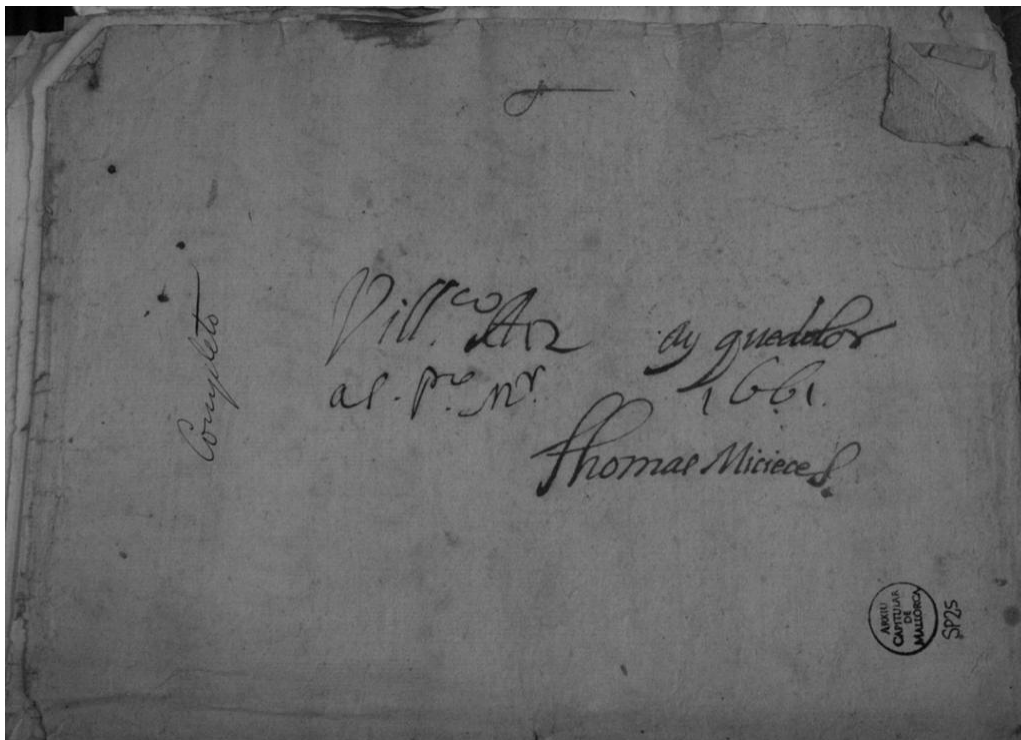
En conjunt resulta una composició de caràcter molt popular, plantejant una estructura compositiva molt senzilla que dona pas a una melodia lleugera i identificable que servís per transmetre d'una forma eficaç un text lligat a la temàtica nadalenca, farcida de tòpics d'aquesta ocasió festiva.

Tomás MICIECES I

Villancico a 12. ¡Ay qué dolor!

E-PAc, música SP 25

Aquesta composició és un villancet a tres cors compost per Tomás Micieces I (*1624; †1667) . La font indica el títol i la autoria d'aquesta obra en el revers de la part de l'acompanyament: *Villancico a 12 / al S^{ro} N^o / Ay que dolor / 1661 / Thomas Micieces*. Les parts de Tiple primer cor, Tenor primer cor, Alt segon cor, Tenor segon cor, Tiple tercer cor i Alt tercer cor també indiquen el cognom del compositor en l'angle superior dret dels papers. La composició s'anota en papers solts , excepte la part de l'acompanyament que s'anota en un plec. La part posterior d'aquest plec és on es troba anotat el títol i l'autoria de l'obra. Les dimensions de les partícels és 21,5 x 30,5 cm. Totes les parts estan copiats per una mateixa mà.



E-PAc, SP 25, revers de l'acompanyament

La datació de la còpia (1661) ha permès atribuir aquesta obra a Tomás Micieces pare (o I) i no a Tomás Micieces fill (o II). La confusió de l'atribució de les obres entre aquests dos homònims compositors és constant i en pocs casos es pot establir una autoria precisa de les fonts conservades.

Segons el paper de l'acompanyament, aquesta composició consta de tornada i cobles, però la part vocal de les cobles no s'ha conservat, i, per tant, aquesta obra es conserva incompleta. En l'edició es presenta la part de la tornada i la part de l'acompanyament de les cobles. No es tenen indicis per saber el nombre de les estrofes de les cobles ni la veu o les veus que havien d'interpretar-les.

La part de la tornada s'estén al llarg de 101 compassos, mentre que, segons l'acompanyament, les cobles tenien una extensió de 33 compassos. Degut al fet que manquen les parts vocals de les cobles i no sabem efectivament quantes estrofes es cantaven, és fa impossible determinar la proporcionalitat del total entre ambdues seccions.

La composició està anotada en La aeoli (IX/X tò), sense alteracions en l'armadura, però amb el Fa# i el Do#, (les alteracions pròpies del mode) presents al llarg de tota la composició. L'ús de les claus baixes en la font fa que no sigui necessari cap transport en la transcripció.

El signe de compàs emprat al llarg de tota la composició és el compàs imperfecte de proporció menor (C3/2). Aquest fet evita qualsevol contrast mètric entre les distintes parts (tornada i cobles) o entre les distintes seccions de la tornada, fent que la peça presenti una estabilitat en l'accentuació musical en tota la seva extensió.

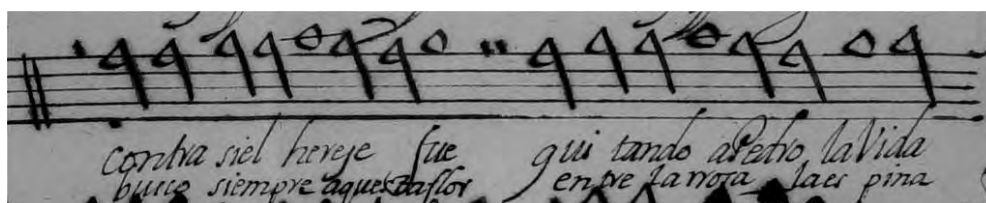
Les veus presenten els següent àmbits:

cor 1: Tiple primer	Fa3-Fa4	8 ^a
cor 1: Tiple segon	Re3-Mi4	9 ^a
cor 1: Alt	La2-Si3	9 ^a
cor 1: Tenor	Re2-Mi3	9 ^a
cor 2: Tiple	Mi3-Fa4	9 ^a
cor 2: Alt	La2-La3	8 ^a
cor 2: Tenor	Re2-Fa3	10 ^a
cor 2: Baix	Re1-La2	12 ^a
cor 3: Tiple	Re3-Re4	8 ^a
cor 3: Alt	La2-La3	8 ^a
cor 3: Tenor	Re2-Re3	8 ^a
cor 3: Baix	Fa1-La2	10 ^a
acompanyament	Fa1-La2 / (cobles) Sol#1-La2	10 ^a /9 ^a

Les extensions de les veus són bastant homogènies (estan totes envoltat una octava) i no destaca en particular cap veu. Les veus solistes de la tornada (S2 i A del primer cor)

s'estenen únicament per una 9^a. En canvi les veus més greus com el Tenor o el Baix de tots els cors tenen una extensió lleugerament més gran, encara que curta pel que és habitual (10^a ó 12^a). Mancant les cobles no es pot saber si la extensió de les veus més agudes era més ampla en aquesta part. Això no obstant tot sembla indicar que totes les veus haurien estat compostes per mantenir un equilibri entre elles, sense que en destacàs cap en concret, ni tant sols les veus que tenen alguna secció solista dins la tornada.

El text de la tornada presenta una sèrie de tres estrofes amb versos alternatius intercalats i una estrofa final alternativa, que s'anoten davall del text original. Aquests textos alternatius també varen ser copiats per la mateixa ma que va anotar la resta del text. La doble barra que apareix en la part de S1, cor 1 indica el moment en que tot el primer cor interpreta la darrera estrofa, a mode de resposta del *tutti*:



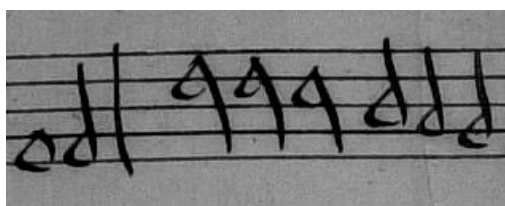
Tornada, S1, cor 1, inici text alternatiu

El text d'aquesta tornada té un marcat sentit religiós, especialment en la tercera estrofa, mentre que el text alternatiu podria ser considerada més de caràcter hagiogràfic. Es pot observar com hi ha dos distints protagonistes en cada una de les versions. la figura de Pedro segurament està relacionada amb sant Pere, qui fou el primer papa de l'església catòlica i que va morir martiritzat en la creu. Per la versió profana la protagonista és Catarina. És possible atribuir aquest segon text a la devoció que a Mallorca hi havia (i hi ha) per santa Catalina (o Caterina) Thomas (*1531; †1574), religiosa de les Canongeses regulars de sant Agustí, beatificada l'any 1792 i finalment santificada l'any 1930. La devoció a Mallorca per aquesta santa ha estat especialment important des del segle XVI i encara avui es celebren processions (a Valldemosa, el seu poble natal, a Santa Margalida i a Palma)

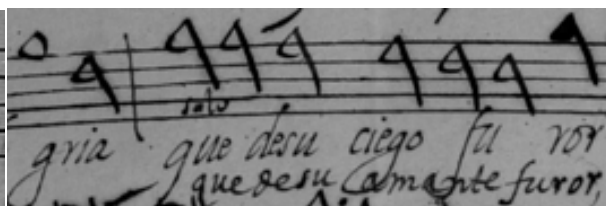
<p><i>¡Ay, qué dolor! qué no puede ser mayor. Que se atreva la herejía, a Pedro con osadía.</i></p>	<p><i>Catarina más porfía, todo rigor desafía</i></p>	<p>cor 1: cc. 1-10 Solo (S2, cor 1): cc. 10-16</p>
---	---	--

<i>¡Ay, qué alegría! qué de su ciego furor, resulta el triunfo mayor, que su fe alcanzar podía.</i>	<i>que de su amante furor</i>	<i>Tutti: cc. 16-25 Solo (A, cor 1): cc. 26-35</i>
[Enllaç] <i>¡Ay, qué dolor! ¡Ay qué alegría!</i>		<i>Tutti: cc. 36-50</i>
<i>Contra sí el hereje fue quitando a Pedro la vida, pues con una y otra herida da más bocas a su fe</i>	<i>Busco siempre aquesta flor entre la rosa la espina que penando Catarina da más vivos a su amor.</i>	<i>cor 1: cc. 51-69 Tutti: 69-101</i>

Musicalment la tornada es divideix en tres seccions amb una quarta secció d'enllaç. Cada una de les parts correspon a cada estrofa. La primera secció, més breu respecte de les demés, comença amb una intervenció, amb inici alternat, de les veus del primer cor que, després d'una primera clàusula sobre Re, deriva en el solo del Tiple segon. Aquesta secció no acaba d'una forma ben definida, ja que s'enllaça amb el primer vers de la següent estrofa (compàs 16). La veu solista continua cantant aquest primer vers (*¡Ay qué alegría!*) i de forma esglaonada s'hi ajuntaran la resta de les veus de tots els cors, constituint una espècie de clímax, fins arribar a la primera clàusula en La al compàs 25. Seguidament comença el segon solo a càrrec de l'Alt del primer cor. La part de l'acompanyament i la de la veu corresponent donen compte de forma gràfica d'aquestes intervencions solistes afegint barres divisòries a mode d'advertència:



Acompanyament. Barra divisòria c. 25



Alt primer cort. Barra divisòria c. 25

Aquesta segon passatge solista duplica en extensió a la primera i acaba, també, amb la intervenció alternada de totes les veus dels tres cors, donant com a resultat una secció d'enllaç entre la segona i la tercera estrofa. Aquesta secció alternada i contraposada entre els tres cors sobre els dos versos inicials de les dues primeres estrofes (*¡Ay qué dolor!*, *¡Ay qué alegría!*), desplega un joc sonor contraposat entre els dos versos que tenen una càrrega semàntica del valor contrari (alegria-dolor), tan típica de la música popular espanyola, i que musicalment (amb els recursos rítmics i cromàtics) es tracten de forma molt distinta:

basada en la contraposició de dos distints sentiments que conflueixen: per una part el dolor per la incitació al mal causat per heretgia (aspresa en el tracte de l'estimada en la segona versió) i per l'altra, l'alegria per la resistència, en la fe (o en l'amor, en l'altra versió) a aquesta provocació. El tractament musical també reflecteix aquest contrast i per tant la música associada a aquestes dues frases es presenta de forma distinta de manera que també reflecteixi aquest antagonisme.

La tercera secció, a diferència de les dues anteriors, proposa la interpretació de tota la tercera estrofa per part del primer cor (cc. 51-68), mentre els altres dos cors callen. A partir del compàs 69 apareix una secció de *tutti* que arribarà fins al final. En aquesta secció els cors es van alternant en la interpretació de les estrofes dels versos i on s'intercalen de nou les frases *¡Ay qué dolor!* i *¡Ay qué alegría!* per continuar amb el joc sonor contrastat entre les dues frases. No obstant la frase *¡Ay qué alegría!* és molt més freqüent (3 a 1) el que dóna la idea de la conclusió "en positiu" de la composició. Aquesta alternança en la interpretació de les estrofes (o de seccions de les estrofes) dóna un dinamisme singular a aquest passatge que n'accentua aquesta volguda energia positiva final que magnifica el contingut textual de la composició.

La part de l'acompanyament és volgudament senzilla, deixant tot el protagonisme al joc sonor entre els cors. Es presenta, per tant, com un efectiu recolzament harmònic, construït de forma homorítmica sobre les veus principals. Pel que fa a les cobles, és la única part que es conserva i mancant la part de les veus resulta difícil establir quin paper tenia en relació a la part cantada, encara que pel que sembla també devia tenir una missió semblant a la de la tornada.

La manca de les cobles no permet fer un anàlisi de la forma poètica d'aquesta composició. La tornada es presenta en tres estrofes de llargària desigual i que no són aplicables a cap de les estrofes reconegudes en la llengua castellana. Les dues primeres estrofes presenten quatre versos, amb un primer vers de 5 i els altres tres de 8 (5a8a8b8b i 5b8a8a8b), mentre que la tercera es tota d'octosíl·labs (8c8b8b8c). La distribució de les rimes tampoc no és homogènia, presentant la primera estrofa una rima caudada, mentre que les altres dues la rima és creuada. Com és normal en aquest tipus de composició musical, la tornada presenta una estructura més lliure que les cobles. En aquest cas la presència de les dues expressions (*¡Ay qué dolor!* i *¡Ay qué alegría!*)

determina aquesta distribució irregular dels versos, a més de ser expressions que apareixen de forma continuada al llarg de tota la composició, remarcant la seva vàlua com a elements que recullen tota la intencionalitat de l'obra. Tant la primera versió a com la segona versió funcionen de la mateixa forma i ambdues versions respecten tant el disseny rítmic com la distribució dels versos.

La música associada a ambdós textos es presenta baix una forma molt senzilla amb una figuració restringida on hi abunden les mínimes. Les notes llargues com les semibreus i sobretot les breus es deixen per a les expressions exclamatives (*Ay*) i per a les notes finals. Aquesta volguda simplicitat en el plantejament musical dóna pas a una major atenció sobre el text, molt marcat pel ritme i per la presència de les dues frases exclamatives i que donen una major rellevància a les parts solistes de la composició, de manera que el missatge contingut sigui més fàcilment entenedor. La composició musical funciona perfectament tant en les dues versions textuais, evidenciant una vegada més la ambivalència dels tonos i villancicos d'aquesta època.

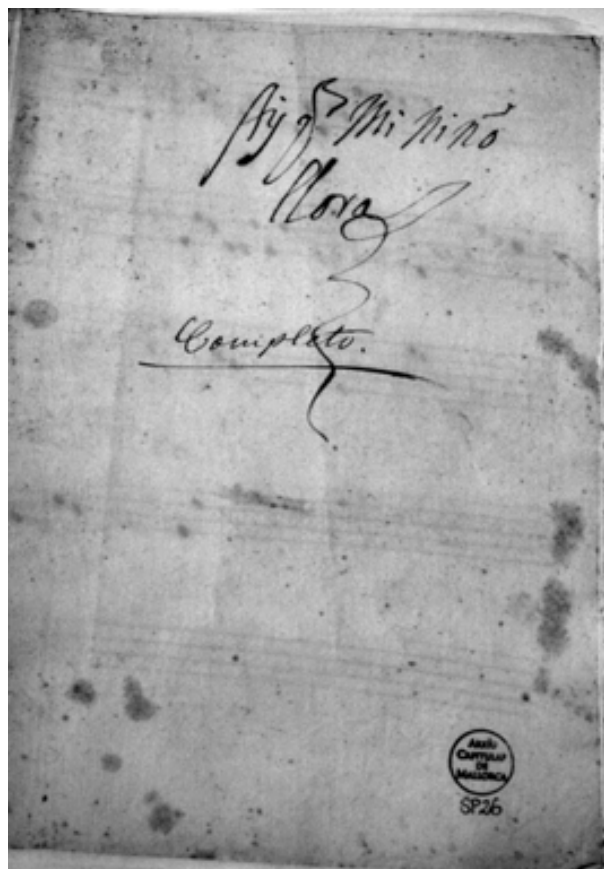
Roque MONSERRAT? / Josep MONSERRAT? / Andrés de MONSERRATE?

¡Ay!, qué mi niño llora

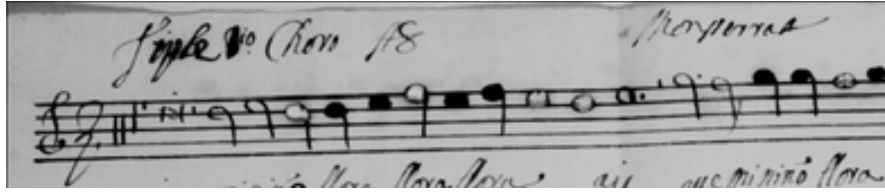
E-PAc, música SP 26

El villancet objecte d'estudi és una composició que es presenta amb autoria dubtosa. La font únicament indica el nom (o cognom) *Monsserrat*, i, donat que, durant el període de la segona meitat de segle XVII hi havia almenys tres compositors amb aquest mateix cognom (actius tots ells en la zona de València i Múrcia), resulta difícil, atribuir de forma segura a algun d'aquests tres músics l'autoria d'aquesta obra.

Es tracta d'un villancet per a vuit veus dividides en tres cors (cor 1: S, T / cor 2: S, T / cor 3: S, A, T, b) amb acompanyament al baix. Es troba copiat en nou partícels de dimensions de 21 x 32 cm. Totes les parts vocals estan copiades per una sola mà, mentre que la part del l'acompanyament la copia una mà distinta. Totes les partícels es troben anotades per una sola cara. La part de l'acompanyament mostra en el revers el títol de la obra: *Ay que mi niño llora* i no hi apareix, com sol ser habitual el nom del compositor. L'autoria de l'obra només s'indica, de forma esgarriada, en les parts de S i T del primer cor.

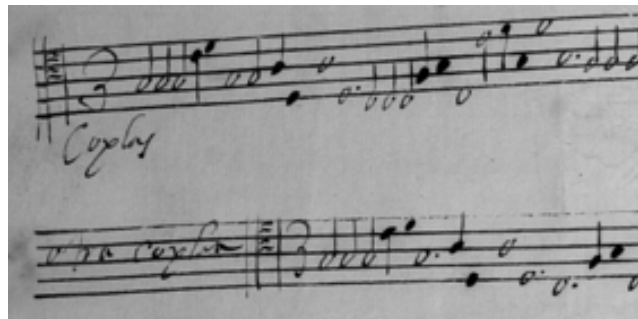


E-PAc, SP 26, revers de l'acompanyament



Tornada, S cor 1, nom compositor.

Consta de tornada i cobles. La tornada preveu la participació de les vuit veus, mentre que les cobles s'interpreten, tal com indica la font, en duet i en diàleg (*coplas solo y en dialogo*). La part de l'acompanyament copia una altra línia per a les cobles indicada amb la anotació *otra copla*.



Acompanyament, inici de les dues versions de les cobles

Tal com es pot llegir en la anotació de la font és una composició A 8, encara que es troba dividida en tres cors. Els cors primer i segon estan formats únicament per dues veus (S i T), mentre que el tercer té una distribució «clàssica» de S, A, T, b (amb el baix instrumental) i que té funcions de *ripieno*, actuant només en moments puntuals de la tornada.

La part de la tornada consta de 77 compassos en transcripció, mentre que els cobles, que es repeteixen tres vegades, tenen una extensió de 28 compassos. La relació entre ambdues parts, per tant, resulta ser molt equilibrada.

Tornada (77 cc.)

Cobles (28 cc. x 3)



La tornada es canta sobre dos únics versos hendecasil·labs i on majoritàriament el pes musical recau en els dos primers cors. Les cobles també estan interpretades pels Tenors del primer i del segon cor. Això provoca que tant la tornada com les cobles tinguin un

pes musical molt similar i que aquest fet hagi volgut ser evidenciat pel compositor donat la mateixa extensió a ambdues parts. No obstant, a l'hora de la interpretació, també s'ha de considerar la possibilitat que després de cada copla es cantàs de nou la tornada. Com s'ha dit el text de la tornada és molt breu (dos versos) i que perfectament, per la temàtica i per la intencionalitat, podrien tenir una funció com a díptic final (villancet pròpiament dit) de les cobles.

La composició originalment s'anota en Sol mixolidi i es presenta amb claus altes —Sol en segona línia per als Tiples, Do en tercera línia per a Alt i Tenors i Do en quarta línia per al baix instrumental i per a l'acompanyament— i per tant, en transcripció, s'ha procedit a la transposició de tota la composició una quinta inferior, tal com recomana la teoria musical de l'època. Com que la composició passa de natura a bemoll s'ha afegit el preceptiu Si bemoll en clau. El mode emprat per aquesta composició, Sol mixolidi, tenia la especial característica de ser adequat per a composicions amb un marcat caràcter trist o melancòlic²⁸³. En aquest cas la composició es presenta, en un primer moment, principalment en la tornada, com a una cançó de bressol; la lectura de les cobles, però, mostra una doble lectura i, en realitat, el text fa referència a la mort de Jesucrist en la creu per redimir els pecats del seu poble. Es tractaria per tant d'un lament per la mort de Jesucrist i pel relatiu patiment, associat en aquest cas al plor d'un infant que no troba consol.

El signe mensural emprat per definir el compàs varia en les distintes parts, presentat indistintament $c3/2$ o únicament $3/2$ (i també es dona el cas del Tiple del segon cor, per exemple, que no porta cap indicació mensural). La part de l'acompanyament anota un simple 3, encara que s'ha de tenir en compte que aquesta part està anotada per una ma distinta. Tots els signes mensurals emprats en les distintes parts indiquen inequívocament una composició en ritme ternari en compàs imperfecte de proporció menor, el compàs habitual per les composicions de *villancicos* i *tonos* en castellà.

L'àmbit de les veus també mostra les característiques volgudament senzilles d'aquesta composició:

²⁸³ NASSARRE, Pablo: *Escuela de música segun la practica moderna (Zaragoza, 1724)*. SIEMENS, Lothar (ed.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980, op. cit.. Lib I, Cap XVIII —De los efectos que causan los tonos”, pp. 79-80.

part	tornada	cobles	Ext. total
Tiple, primer cor	Fa ₃ -Re ₄	-	6 ^a
Tenor, primer cor	Mi ₂ -Mi _{b4}	Fa ₂ -Fa ₃	8 ^a
Tiple, segon cor	Si ₂ -Do ₄	-	9 ^a
Tenor, segon cor	Do ₂ -Re ₃	Re ₂ -Do ₄	9 ^a /7 ^a
Tiple, tercer cor	Re ₃ -Re ₄	-	8 ^a
Alt, tercer cor	Do ₃ -Sol ₃	-	5 ^a
Tenor, tercer cor	Do ₂ -Do ₄	-	8 ^a
baix, tercer cor	Do ₁ -Sol ₂	-	12 ^a
acompanyament ²⁸⁴	Do ₁ -Sol ₂	Fa ₁ -Si _{b2}	12 ^a /11 ^a

En general totes les veus es mouen envoltat l'octava; per una part es troben les extensions dels Tenors, que participen tant en la tornada com en les cobles, i que són les veus amb una extensió major, tal com els hi correspon per ser veus solistes. Els Tiples del primer i dels segon cor, en canvi, que també tendrien una funció solista dins de la tornada, presenten extensions molt diferents, ja que el Tiple del primer cor tan sols mostra una extensió de només una 6^a, un fet cridaner, tenint en compte que habitualment les veus més agudes solen ser les que més amplitud vocal mostren. En aquest cas és el Tiple del segon cor a estendre's en una 9^a, el que, en principi li donaria una mica més de pes vocal dins de la composició. El Tiple del primer cor segurament era una veu cantada per alguns dels minyons que estassin en procés d'aprenentatge musical en alguna catedral. Les parts del tercer cor també mostren àmbits desiguals; el Tiple i el Tenor s'estenen per una 8^a, mentre que l'alt només arriba a desplegar-se per una 5^a, el que indicaria que es tracta d'una part emprada únicament per farciment sonor. La part de baix del tercer cor té una extensió notablement més ampla, degut, principalment a que es tracta d'una veu amb execució instrumental. La part de l'acompanyament presenta una extensió anàloga —la part del baix instrumental quan participa ho fa doblant l'acompanyament— que es veu lleugerament reduïa a una 11^a en la part de les cobles. La execució d'aquesta peça, per tant, preveuria la participació de dos Tenors principals, però que, donat el seu àmbit discret, no haurien de ser experts cantors. El cor també és poc exigent amb les veus i en general es pot considerar una peça amb poques pretensions sonores i que centra les seves intencions en altres elements presents en el procés compositiu.

Pel que fa al text de la composició, es presenta estructurat, com és habitual en aquestes composicions, en tornada i cobles. La tornada presenta un díptic hendecasil·lab (11A-

²⁸⁴ La segona versió de l'acompanyament per a les cobles mostra les mateixes extensions.

11B). Les cobles estan formades per tres «romancillos» heptasíl·labs amb rima assonant «en á-a» amb estructura de 7x-7a-7x-7a; 7x-7a-7x-7a . Aquest tipus d'estrofa, de caràcter líric, té una forta arrel tradicional i és molt emprada en la lírica castellana més popular:

*¡Ay!, que mi niño llora y no le acallan
Déjenle que lllore, que así descansa.*

1ª
*¿Quién llora tiernamente?
Amor, por mi desgracia,
¡Qué lindas son sus quejas!,
¡però qué mal pagadas!*

*¡Oh! cómo se lamenta,
tiene bastante causa,
¡qué dulces son sus voces!,
así las escucharán.*

2ª
*¡Con qué fineza siente!,
es propio de sus ansias,
desgracia es ofenderle,
pues ésa es mi desgracia.*

*¡Ay! Dios, lo que suspira
y aun eso no le basta,
¡qué lástima es su pena!
la lástima es causarla.*

3ª
*De amor sin duda muere,
Amor es quien le arrastra,
el alma me entenece,
el alma es quien le mata.*

*Mi yerro es quien le aflige,
mi culpa es quien le agravia,
mas ya enmendarlo nace,
así mi enmienda nazca.*

Les cobles es presenten com un diàleg entre els dos Tenors (tal com indica la font *Coplas a solo y en dialogo*) i són, en realitat preguntes i les relatives respostes. Com ja s'havia apuntat abans, el díctic tendria funció de villancico, ja que semànticament sembla una espècie de conclusió al joc de pregunta-resposta, presentant-se com un element conclusiu de quant ha estat exposat en la cobla. D'aquesta forma seria plausible pensar que la tornada —a més del principi— pogués ser repetida al final de la execució de cada una de les cobles.

La estructura musical de la tornada és un reflex de la simplicitat en la concepció general de l'obra: el major pes musical donat als dos primers cors, la funció de *ripieno* i de contraposició sonora del tercer cor i que tota aquesta part només es desenvolupi a partir de dues úniques frases musicals en són bona mostra.

<i>¡Ay! que mi niño llora y no le acallan</i>	Tenor, cor 1	cc. 1-7	A
<i>déjenle que lllore que así descansa</i>	Tenor, cor 2	cc. 8-13	B
<i>Ay! que mi niño llora</i>	cor 1, cor 2	cc. 14-21	A ^c
<i>¡Ay! que mi niño llora y no le acallan</i>	cor 1, cor 2	cc. 22-29	A ^{cc}
<i>(¡Ay!) déjenle que lllore que así descansa</i>	cor 3	cc. 29-36	B ^c
<i>(¡Ay!) déjenle que lllore que así descansa</i>	cor 1, cor 2	cc. 36-44	B ^c
<i>déjenle que lllore</i>	cor 3	cc. 44-48	B ^{cc}
<i>que mi niño llora y no le acallan</i>	cor 1, cor 2	cc. 48-54	A ^{cc}
<i>déjenle que lllore</i>	cor 3	cc. 54-58	B ^{cc}
<i>(¡Ay!) déjenle que lllore</i>	cor 1, cor 2	cc. 56-69	B ^{cc} extés
<i>que así descansa</i>	cor 1, 2, 3	cc. 70-77	B ^{cc} , només part final

La tornada comença amb un diàleg entre els Tenors del primer i segon cor, on cada un d'ells canta, sencera i de forma alternativa, les dues frases (A i B) que formen el díptic de la composició poètica. Una vegada presentades aquestes dues frases comença un joc dialèctic entre el primer i segon cor (que participen al mateix temps) i el tercer cor, en menor mesura, que van proposant, amb certes variacions i de forma flexible, les dues frases que s'han presentat al principi. Només en els darrers set compassos hi ha una intervenció de totes les veus per concloure aquest diàleg establert en un final basat sobre la musicalització de la darrera paraula *descansa*, que es presenta amb un fort valor semàntic reforçant el concepte de repòs i conclusió.

Tota la tornada es desenvolupa, doncs, a partir de les dues frases musicals A i B, que interpretades per la primer vegada pels Tenors del primer i segon cor ja mostren les característiques rítmiques i melòdiques que es proposaran de manera continuada — més sintètica o més estesa— en el joc sonor proposat pels tres cors. D'aquesta forma a cada frase textual li corresponen (pocs) elements rítmico-melòdics, que es tornaran a presentar cada vegada que la frase —o porció de frase— es repeteixi.

Un element que es presenta de forma continuada al llarg de la tornada i que és el principal tret característic de l'obra, és la hemiòlia sobre les paraules *llora* del primer vers i *llore* del segon vers, amb un efecte retòric i declamatiu molt evident:

Coro 1 /
 S
 I
 Coro 2 /
 S
 I

mi - se - ho - ra, ho - ra, ho - ra
 ra, ho - ra, ho - ra
 ra, ho - ra, ho - ra
 ra, ho - ra, ho - ra

Tornada, cor 1 i cor 2, cc. 18-22

Coro 3 /
 S
 A
 T
 B

que Es - te de - pen - le que ho - re, ho - re
 de - pen - le que ho - re, ho - re
 de - pen - le que ho - re
 de - pen - le que ho - re

Tornada, cor 3, cc. 53-58

En la reproposició de les frases A i B, la part que normalment s'expandeix és la part corresponent a aquesta síncopa sobre aquestes dues paraules. Amb tot això el que

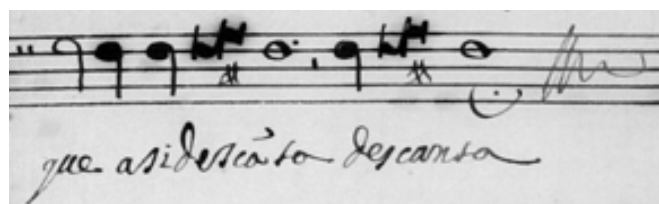
s'aconsegueix és una emfatització del contingut semàntic de les paraules mitjançant l'intent de expressar amb música l'acció de plorar. El plor, de fet no és una acció constant, té alts i baixos, donats principalment per la respiració (habitualment també sincopada) i té variacions d'intensitat. Tota aquesta acció del moviment en el plor troba un reflexa en la música mitjançant aquests allargaments o escurçaments (el sanglot), mitjançant la aparició de pauses (la respiració entretallada) i de notes llargues (la expiració final que apareix després de varis sanglots).

Un altre element el qual ha estat emprat d'una forma també molt precisa és la expressió *¡Ay!* que té una presència constant dins la composició i es postula com a punt d'unió entre les distintes frases musicals; de fet apareix al principi en moltes de les seccions, normalment sobre una nota molt llarga. La seva posició és especialment evident al final de la frase B del Tenor del segon cor (c. 14) on totes les veus (excepte el Tenor del cor 2, que acaba la seva frase) canten la exclamació *¡Ay!*. Apareix indistintament en els tres cors amb funcions de contrapunt sonor i es canta sobre notes que són representatives de l'entorn modal de cada secció de la tornada:

Tornada, cc. 32-36

En aquest exemple les notes llargues canten sobre el Do (la finalis) i Sol (diapente) que són notes fonamentals del mode amb el qual conclou la clàusula que realitza el tercer cor. De la mateixa forma la conclusió de les dues frases A i B sempre reforçarà la idea del joc sonor amb el fet que la primera frase espera una resposta en la segona: en la primera exposició de la frase A, la clàusula acaba sobre Fa (diatesaron, amb efecte plagal) mentre que la segona frase proposa una clàusula conclusiva sobre Do. Cada vegada que aquestes dues frases es proposin de nou, l'efecte serà el mateix (amb clàusules distintes) i només la frase B conclourà en la nota fonamental del mode.

La conclusió de la frase B, dissenya un final característic per aquesta composició. El joc sonor establert entre els distints cors (normalment per una banda el primer i el segon i per l'altra el tercer) conclou en el compàs 69. El primer i segon cor han interpretat de forma estesa la segona frase conclouent aquesta secció musical sobre la porció de la frase *que así descansa* amb una clàusula sobre la nota fonamental Do. A partir d'aquí i després d'una pausa sonorament molt evident, ja que es present en totes les veus (inclòs l'acompanyament), totes les veus interpretaran de nou aquesta frase conclusiva. El compositor va posar especial èmfasi en el valor semàntic de la paraula *descansa* allargant el valor de les notes amb la utilització de les lligadures *cum opposita proprietate*.



Tiple, cor 3. Final

Aquestes lligadures apareixen en el Tenor del primer cor, en el Tenor del segon cor i en el Tiple del tercer cor i juntament amb la utilització de notes de llarga durada en les altres veus amplifica la sensació de respir, de quietud i de descans. Aquesta paraula, no casualment és la darrera paraula: a més d'indicar el descans després del plor d'un infant (que molt habitualment s'adorm), inclou, a més, tota una simbologia lligada al descans etern, implícit en el doble sentit del text d'aquesta obra musical. Com ja s'ha esmentat, les cobles clarament fan referència al patiment de Jesucrist en la creu i al dolor de la seva mort a la qual es va encaminar per amor al seu poble. L'amor que Jesucrist sentia pel seu poble es comparat aquí amb l'amor que una mare sent pel seu infant.

Les cobles, tal com s'indica en el títol, s'han d'interpretar de forma solista i en diàleg entre el Tenor del primer cor i el Tenor del segon cor. D'aquesta forma cada veu canta una estrofa alternativament, agrupades temàticament i musicalment de dues en dues, ja que constitueixen la pregunta i la resposta:

—¿Quién llora tiernamente?	T1, cor 1	cc. 1-3
—Amor por mi desgracia.	T1, cor 2	cc. 3-6
—¿qué lindas son sus quejas!	T1, cor 1	cc. 7-9
—¿però qué mal pagadas!	T1, cor 2	cc. 9-12

—¡Oh! cómo se lamenta,	T1, cor 1	cc. 13-15
—tiene bastante causa,	T1, cor 2	cc. 15-18
—¡qué dulces son sus voces!	T1, cor 1	cc. 19-21
—así las escucharan,	T1, cor 2	cc. 21-24
—así las escucharan.	T1, cor 1 / T1, cor 2	cc. 24-28

El grup de pregunta-resposta estructurada en dues frases musicals està lligada pel fet que la resposta comença en el mateix compàs en el que acaba la pregunta; en canvi la nova tanda de pregunta-resposta comença de bell nou en el compàs successiu. Aquesta fórmula serveix al compositor per deixar ben definida aquesta estructura en diàleg, que només es veurà alterada al final, quan les dues veus interpretaran conjuntament el darrer vers. La estructura musical també ajuda a aquest fi: cada enunciat de frase li correspon una frase musical que defineix la entonació de la pregunta i de la resposta. Cada frase es proposa de nou, amb la mateixa rítmica i melodia, a altures diferents. S'aconsegueix, així, una forta estabilitat sonora, identificada immediatament per un ritme i una melodia ben assentats, amb un mínim de variació:

[Coro 1]
[Tenor] [Solo]

[1] ¡Oh! cómo se lamenta,
[2] tiene bastante causa,
[3] ¡qué dulces son sus voces!

[Coro 2]
[Tenor]

[Bajo]
[comp.]

Cobles, Tenor, cor 1, cc. 1-3, 1ª frase i enllaç amb la 2ª frase

[Coro 1]
[Tenor]

[Coro 2]
[Tenor] [Solo]

[Bajo]

Cobles, Tenor, cor 2, cc. 3-6, 2ª frase

La part de l'acompanyament, tal com s'ha esmentat al principi, proposa dues distintes melodies per a les cobles. Ambdues funcionen igualment bé amb la part de les veus i la seva diferència només es concreta en una distinta proposta rítmica en certs compassos (el segon acompanyament presenta \circ . en el lloc de $\circ \downarrow$) o en canvis d'altura (normalment a la octava superior o inferior) respecte de la primera. L'acompanyament també presenta una rítmica i una disposició intervàl·lica constant en cada una de les dues frases, reforçant així també la idea de la total identificació sonora del binomi pregunta-resposta. En la primera frase, l'acompanyament es presenta d'una forma més homorítmica (tal com es pot observar en les dues il·lustracions anteriors), mentre que el de la segona frase és completament distint i es basa en notes llargues que fan més evident la interpretació de la segona frase (la resposta).

En la tornada l'acompanyament també es proposa amb una forma mimètica respecte de les veus. Tant la part de l'acompanyament com la part del baix instrumental del tercer cor tenen es presenten, majoritàriament, de forma homorítmica. L'acompanyament també marca les diferències entre les frases musicals que interpreten de forma alternada els primer i segon cor respecte del tercer cor, però al mateix temps afavoreix al transit sonor d'una frase cap a l'altra, articulant-se un una línia melòdica continua que sustenta també la estructura mateixa de la composició. En aquest cas el compositor ha volgut presentar un acompanyament senzill on es primàs la estabilitat sonora i rítmica que defineix la composició i que servis com a base ferma on sustentar tota la articulació de les distintes frases de les veus.

Les estructures rítmiques i melòdiques proposades pel compositor són molt senzilles, fàcilment reconeixibles, molt probablement amb la clara intenció d'establir una sonoritat que quedàs marcada dins de la memòria de l'oient per a que captàs de la forma més adient el text de la cobla. Amb pocs element sonor ben definits i amb un disseny rítmico-melòdic fàcilment recordable, ha aconseguit donar una projecció especial al text per a convertir-lo en un missatge que fos ben rebut per a l'oient. Destaca el fet, en la tornada, de donar major relleu a certes paraules, com per exemple *llora/llore*, *¡Ay!* o *descansa*; poques paraules que resumeixen, però, tota la intencionalitat del text: Jesucrist que pateix, el seu poble que el plora i es penedeix per la seva culpa, i el

descans etern, la mort de Crist per la redempció de la humanitat. Les cobles, després, es presenten com a una reflexió més ampla sobre el tema, sota la forma d'aquest diàleg (com un diàleg entre mestre i alumne amb una clara intenció didàctica) entre dues persones que es demanen sobre la seva implicació i la seva culpa, sobre el patiment de Jesucrist i sobre l'amor d'aquest pel seu poble.

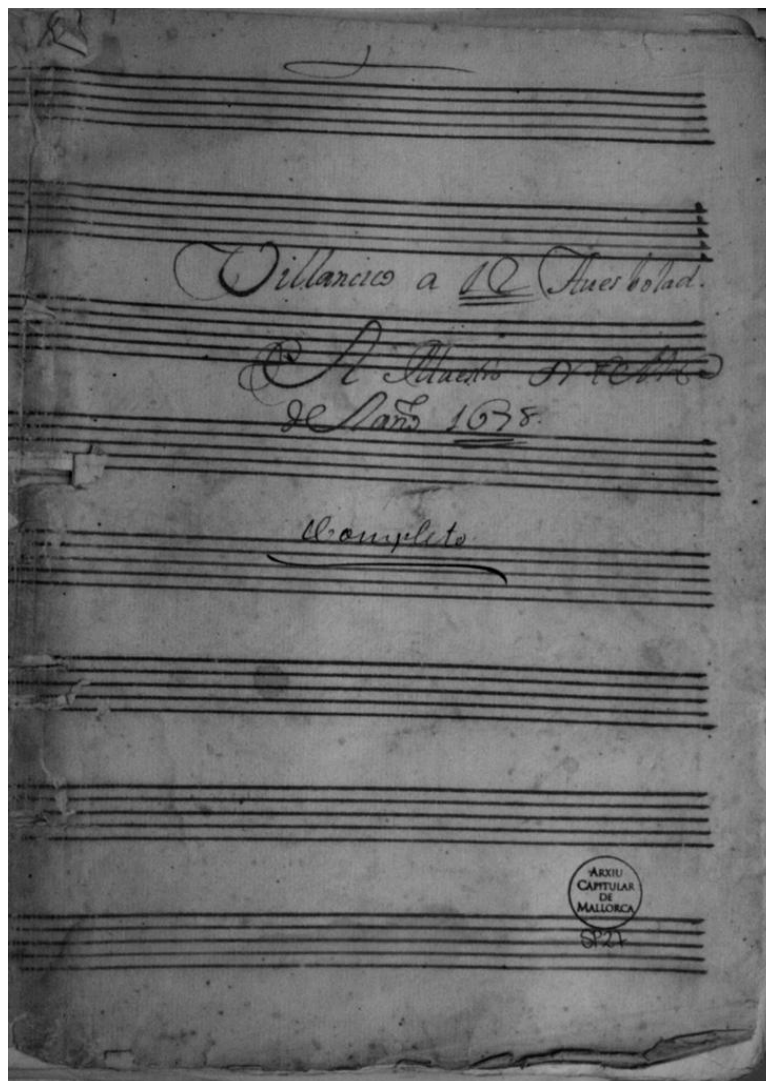
Antonio Teodoro ORTELLS

Aves volad. Villancico a 12 (1678)

E-Pac, música SP 27

Aquesta composició és un *villancico* per a 12 veus compost per Antonio Teodoro Ortells (*1650; †1706). La font porta la indicació cronològica de l'any 1678, —any en que ja ostentava el magisteri de la catedral de València—, i es tracta, probablement, de la data de composició d'aquesta obra.

La font presenta el següent títol propi anotat en la cara posterior de la partícula de l'acompanyament: *Villancico a 12 Aves bolad / del Maestro Ortells / del año 1678*. Cada una de les partícules, a excepció de la de l'acompanyament, anota també el nom del compositor en l'angle superior dret.



E-Pac, SP 27, revers de l'acompanyament

Aquesta composició a 12 està repartida en tres cors (cor 1: S1, 2, A, T- cor 2: S, A, T, B) – cor 3: S, A, T, b) i presenta acompanyament al baix. Es conserva en partícels, una per cada veu més la de l'acompanyament. Estructuralment, consta de tornada i cobles, si bé la part de l'acompanyament a les cobles no s'ha conservat. És probable que la part de les cobles està anotada en una altra partícula ja que el paper on està escrita la música per a la tornada, en la cara posterior, es troba indicat el títol, autoria i data del *villancico*. El baix del tercer cor té la peculiaritat de portar text per a la tornada, i, per tant, pot ser considerat vocal, però en la part de les cobles —que es troben anotades en la mateixa partícula— presenta el text només en certs passatges, deixant la major part de la música sense lletra; en aquest cas es podria pensar a una interpretació instrumental d'aquesta part. La composició no disposa d'un acompanyament continuo general com a tal. La part de l'acompanyament que es conserva és un segon acompanyament no obligat que no cobreix la composició en totes la seva extensió.

Les dues parts en la qual està dividida la composició, tornada i cobles, es presenten de forma molt equilibrada. La tornada s'estén al llarg de 283 compassos en transcripció, mentre que les cobles, de 250 compassos, presenten un únic text i preveuen la interpretació per part de tot el repartiment. Aquest volgut equilibri ens mostra una obra on ambdues parts tenen un mateix pes, sense subordinacions. De fet amb una primera ullada a ambdues seccions es pot observar com aquestes s'articulen i structuren de la mateixa forma: passatges solistes que s'alternen amb passatges del *tutti*. Les cobles, a més, no es presenten com és habitual amb una musicalització per a varies estrofes, sinó que plantejen una única estrofa, que també s'articula de forma molt similar al text de la tornada i que, a més, tenen en comú el mateix íncipit textual. D'aquesta forma les cobles es presentarien com a una continuació de la tornada —què, segons l'ordre de les seccions en les partícels, s'interpretaria en primer lloc—, baix la forma d'una reflexió més profunda de les idees exposades en la tornada.

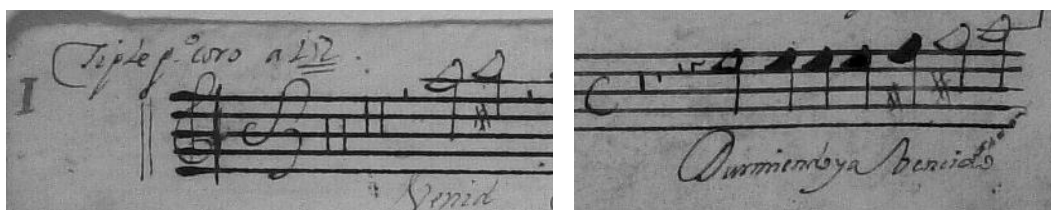
El mode de la composició és el novè tó, La aeoli, que per efectes de la transposició a la quinta baixa, per la presència de les claus altes, resulta un Re aeoli. A propòsit de la transposició del novè to, escriu Pedro Cerone:

—En lo que es permutación, comodamente se puede transportar por una Quinta en el grave, però con el socorro del b mol en la posición de Befabemi: que sin el se quedara Primero²⁸⁵

—El Noveno Tono por mayor comodidad se trasporta una Quinta en baxo: su termino es D y d, dividido de la letra a: sus Clausulas principales son Dsolre, alamire, y Ffaut con sus octavas: las de paso son Gsolreut, Befabemi, y Csolfaut: la cuerda final es en Dsolre: el Tiple tiene Clave de Csolfaut en la primera raya; las demas voces tiene la suya per orden²⁸⁶

Les alteracions presents en la composició, a més del prescriptiu Si_b, són les pròpies del mode, Do# i Fa#.

La composició —tant la tornada com les cobles— està anotada en compàs imperfecte de proporció menor, l'habitual per aquest tipus de composicions. El símbol gràfic emprat en la font per indicar aquest compàs és C3. La part de la tornada presenta, en la part conclusiva (cc. 259-283), una secció en compàs de temps menor imperfecte, assenyalat en la font amb el símbol C:



Tiple, cor 1: tornada, signes de compàs.

L'àmbit musical de les veus mostra una composició amb una proposta vocal més complexa respecte de les demés obres presentades en aquesta tesi. Tant en el primer com en el segon cor, en la tornada i en les cobles, estan previstes parts solistes i per tant les veus que formaven aquest cor havien d'estar ser suficientment preparades com per afrontar aquests solos.

Veü	Tornada	Cobles
cor 1: S1	11 ^a	10 ^a
cor 1: S2	12 ^a	9 ^a
cor 1: A	9 ^a	9 ^a
cor 1: T	12 ^a	10 ^a
cor 2: S	9 ^a	uníson
cor 2: A	8 ^a	9 ^a

²⁸⁵ CERONE, Pedro: *El melopeo y maestro* (Nápoles, J. B. Gargano & L. Nucci., 1613). EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.). Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, *Monumentos de la Música Española*, 74^o, 2007, p. 1134.

²⁸⁶ *Idem*, p. 1143

cor 2: T	10 ^a	9 ^a
cor 2: B	13 ^a	12 ^a
cor 3: S	9 ^a	3 ^a
cor 3: A	7 ^a	5 ^a
cor 3: T	7 ^a	6 ^a
cor 3: B	12 ^a	8 ^a
acompt.	13 ^a	-

Les veus dels dos primers cors tenen una extensió mitja alta, destacant especialment les veus del Tenor del primer cor i del Baix del segon cor. En general les veus a les que els correspon una part solista (en negreta en la taula), tenen una extensió major, ja que són veus que han de destacar sobre les altres. El segon cor, també es configura de forma distinta si actua com a bloc unit o com a veus solistes. Quan participa com a bloc les veus canten sobre poques notes, la majoria d'elles notes fonamentals del mode, i, per tant, molts passatges són a l'uníson sobre la nota La (*repercussa* del mode). En aquest sentit destaca especialment l'Alt del segon cor a les cobles on, durant tota la seva participació, només canta sobre el La₃ (segons la meua transcripció, és a dir, el Mi₄ segons la font). El tercer cor també es presenta amb menys pretensions, sobretot en les cobles, on les veus canten únicament sobre unes determinades notes (per exemple el Tiple del tercer cor fa tota la seva interpretació únicament sobre les notes La i Do \square #). Probablement, els Tiples del segon i tercer cor correspondrien a parts cantades per minyons, donats les seves extensions limitades. Aquesta configuració dels cors, mostra com el primer cor es presenta com el cor "favorit", mentre que, sobretot el tercer, tendria una funció més de farciment. De la mateixa forma aquest plantejament dóna més protagonisme a les veus solistes.

La tornada (o responsió, tal com s'ha plantejat en la transcripció) es disposa estructuralment en quatre seccions (identificades en la taula amb un color distint), caracteritzades totes elles per intervencions solistes del primer i segon cor (en la majoria dels casos, sense acompanyament al baix), rematades per breus seccions on hi intervenen tots els tres cors de forma homorítmica o en imitació.

Solo. T, cor 1 (A espacio)	<i>aves, ¡volad!, ¡venid!, ¡cantad!</i> <i>que triunfante el amor y rendido</i> <i>enseña que triunfa quien se rinde más</i>	cc. 1-17	A
<i>Tutti</i>	¡venid!, ¡ venid!, ¡los triunfos le cantad!	cc. 17-21	B
Solo T, cor 1	<i>Angeles, ¡bajad!, ¡venid!, ¡mirad!</i> <i>que en el sueño el amor hoy descansa</i> <i>porque así descansen el sentir y el penar</i>	cc. 22-34	A'
<i>Tutti</i>	¡venid!, ¡venid!, miradle descansar	cc. 34-38	B
Solo. S1, cor 1	<i>Mortales, ¡corred!, ¡venid!, ¡bajad!</i> <i>no se pierda este rato la dicha,</i> <i>si es que está en un sueño lo que ha de durar</i>	cc. 39-55	A''
<i>Tutti</i>	¡corred!, ¡corred!, la dicha no perdáis	cc. 55-59	B

Solo. S2, cor 1	<i>estrellas, ¡lucid!, ¡sabed!, ¡notad! que en llegando a mirar el amor perdáis el influjo, pues él rinde más</i>	cc. 60-76	A ^{ccc}
Tutti	<i>¡llegad!, ¡llegad!, ¡lucid! y no influyáis</i>	cc. 76-80	B
Solo. T, cor 2	<i>Montes, ¡sentad!, ¡sabed!, ¡reparad! que es bien sepa esta voz de la dicha quien supo otra vez saber del pesar</i>	cc. 81-97	A ^{cccc}
Tutti	<i>¡venid!, ¡venid!, ¡sabed! y no sintáis</i>	cc. 97-101	B
Solo. A, cor 2	<i>Cristales, ¡venid!, ¡corred!, ¡apresurad! que si amantes al mar vais dichosos, es amor de las dichas abreviado mar.</i>	cc. 102-114	A ^{cccc}
Tutti	<i>¡corred!, ¡corred!, ¡al amor no al cristal!</i>	cc. 114-118	B
Tutti (Volado / Aprisa)	<i>y así montes, estrellas y ángeles arroyos, mortales y pájaros todos asistan célebres a este triunfo magnánimo en que el amor, rindiéndose vence con mayor ánimo ¡vengan!, ¡rindanse!, ¡formen músicas! ¡repitan cánticos!</i>	cc. 119-154	C
Solo. T, cor 1 (A espacio)	<i>¡Ténganse!, ¡aguardense!, ¡oiganme! ¿cómo es que ignora ya, que descansa el amor?.</i>	cc. 155-160	D
cor 1	<i>que descansa el amor, y con él el pesar.</i>	cc. 160-174	E
Solo. T, cor 1 (Volado)	<i>Mas, si dulces las aves le asisten</i>	cc. 175-178	F
Solo. S2, cor 1	<i>si los hombres no cesan de amar</i>	cc. 179-182	F
Solo. A, cor 1	<i>si los ángeles coros previenen</i>	cc. 183-186	F
Solo. S1, cor 1	<i>si el mar busca en su curso el cristal</i>	cc. 187-190	F
Solo. A, cor 2	<i>si su luz las estrellas le rinden</i>	cc. 191-194	F
Solo. T, cor 2	<i>si los montes sus flores le dan</i>	cc. 195-198	F
Dúo. S1/2, cor 1	<i>ángeles y hombres, ¡venid!, ¡venid!</i>	cc. 199-202	G
Dúo. A/T, cor 1	<i>estrellas y montes, ¡atended!</i>	cc. 202-206	H
Dúo. A/T, cor 2	<i>arroyos y aves ¡llegad!</i>	cc. 206-209	I
Tutti	<i>y uniéndose ya, las aves cántenle.</i>	cc. 208-222	J
Solo. A, cor 1	<i>Pues es sol divino</i>	cc. 223-226	K
Tutti	<i>los hombres, ¡búsquenle!</i>	cc. 226-228	L
Solo. T, cor 1	<i>pues alivia el penar</i>	cc. 229-231	M
Tutti	<i>la estrella, ¡mírenle!</i>	cc. 231-233	L
Solo. S1, cor 1	<i>con influjo más cierto</i>	cc. 234-236	N
Tutti	<i>el monte, ¡ofrézcanle!</i>	cc. 236-238	L
Solo. S2, cor 1	<i>perfumes si es deidad</i>	cc. 239-242	O
Tutti	<i>el ángel, ¡rindase!</i>	cc. 242-244	L
Solo T, cor 1	<i>pues advierte que es Dios</i>	cc. 245-247	P
Tutti	<i>el cristal, ¡párense!</i>	cc. 247-249	L
Solo A, cor 2	<i>pues que ya ha hallado el mar</i>	cc. 250-252	Q
Tutti (Volado)	<i>y así, ¡búsquenle!, ¡rindanse!, ¡ofrézcanle! ¡cántenle!, ¡párense!, ¡mírenle!.</i>	cc. 252-258	R
cor 1 [C] (A espacio)	<i>Durmiendo ya vencido de triunfar</i>	cc. 259-266	S
Tutti (Volado/volat)	<i>ángeles, ¡venid!, hombres ¡corred!, aves, ¡volad!, estrellas, ¡sabed!, montes, ¡sentid!, arroyos, ¡parad!, ¡volad!, ¡sentid!, ¡sabed!, ¡venid!, ¡corred!, ¡parad!</i>	cc. 266-283	T

Aquesta estructuració mostra un plantejament molt concret del compositor, basada en quatre seccions, relacionades numèricament: la primera secció és la més estesa amb 154 cc., la segona és (més o menys) la meitat (67 cc.), i la tercera la meitat de la segona (35 cc.) Aquesta reducció mesurada produeix un efecte compressor, el que sonorament produeix una sensació de pressa i d'inquietud. De la mateixa forma les intervencions del

tutti de la primera secció són de 5 cc., les intervencions solistes seguides de la segona secció són de 4 cc. i els *tutti* de la tercera secció són de 3 cc. Tots aquest recursos posats en pràctica simultàniament ajuden a magnificar aquest efecte de constricció i tensió gradual. La quarta secció final es presenta com una síntesi final de quant ha estat exposat anteriorment, i, curiosament, també resulta ser la meitat de llarga que la secció conclusió de la primera secció (18 cc. per 35 cc de la primera).

La primera secció es presenta com una alternança de solos i *tutti* amb una intervenció molt breu de només 5 cc cada una, que es remata amb una secció final de síntesi, a mode de moralina, cantada per tots els tres cors. Musicalment es presenta una línia melòdica per als solistes que es desenvoluparà a la manera d'un tema amb variacions. Cada part solista dóna pas a una intervenció del *tutti*, que omple de forma espectacular el buit sonor, els quals canten sobre verbs en imperatiu (*¡cantad!*, *¡lucid!*, *¡corred!*...), amb aquesta figuració de pausa de mínima + dues mínimes, que li confereix una particular força a aquesta intervenció conjunta, per continuar amb aquest figuració de ♪♪♪ que esdevindrà característica al llarg de la composició. Totes aquestes seccions de *tutti* acaben amb una clàusula sobre la nota fonamental del mode: Re, intentant així donar una claredat modal a la composició.

Tornada, Cor 1 i 2. cc. 16-21

La segona secció, que comença amb una alternança entre una part solista i el primer cor, es configura com un seguit de intervencions solistes de breu durada (4 cc), donant lloc a nou el joc entre els solos i duets, que conclourà amb una nova secció on tots els tres cors participen en breu imitació. En aquesta introducció domina una nova figuració de tres

mínimes seguides, que caracteritzarà les dues seccions següents, principalment les intervencions solistes, i que es combinarà amb la figuració de ♪.♪.♪ .

Des del compàs 223 el joc entre solistes i *tutti* es fa molt més dinàmic ja que les parts solistes són més breus i donen pas a intervencions de tots els cors, també breus, provocant una sensació de velocitat; aquesta secció culmina amb la interpretació de tots els cors de tot un seguit de verbs en imperatiu que li dóna una especial força final.

The image shows a musical score for a choral piece. It consists of four staves. The top two staves are for Soprano (S1) and Alto (A), and the bottom two are for Tenor (T) and Bass (B). The lyrics are written below the notes. The score is in a key with one flat and a 3/4 time signature. The lyrics are: '¡venid!', '¡corred!', '¡volad!', '¡sabad! (o ¡saltad!)', '¡sentid!', and '¡parad!'.

Tornada, Cor 2. cc. 245-249.

A partir d'aquí comença la darrera secció, que, a més, ve marcada per un canvi de compàs, passant d'una mesura ternària a una binaria. Aquesta secció conclusiva comença amb un joc imitatiu de totes les veus del primer cor, per continuar amb brevíssimes i molt dinàmiques intervencions de les veus que han actuat com a solistes al llarg de la composició (cor 1: S1, 2, A, T / cor 2: A, T) que canten sobre una única paraula i on el segon i tercer cor responen a aquesta paraula amb l'imperatiu corresponent donat lloc a les següents fórmules:

1. ángeles → ¡venid!
2. hombres → ¡corred!
3. aves → ¡volad!
4. estrellas → ¡sabad! (o ¡saltad!)
5. montes → ¡sentid!
6. arroyos → ¡parad!

Aquí el compositor mostra tota la seva destresa amb les tècniques de la composició policoral, que ja havien estat evidenciades en aquest joc *solo-tutti*, però aquí es fa molt més evident, gràcies al ritme imposat quasi d'una forma trepidant, on els solistes, com a

narradors, apel·len als elements implicats en aquesta trama (hombres, àngels, montes, etc.) i on el *tutti*, gràcies a la figuració semímima-mínima proporciona també una resposta molt dinàmica. Aquesta tendència a augmentar el dinamisme al llarg de la composició és un recurs que emprà el compositor fent cada vegada més curtes les intervencions solistes i donant més pes a la presència sonora dels tres cors.

The image displays two systems of musical notation. The first system features a vocal line (soprano) with lyrics in Catalan. A red circle highlights a specific phrase in the vocal line. The second system shows a full orchestral accompaniment with four staves (violin I, violin II, viola, and cello/bass). A red circle highlights a specific phrase in the middle staff (viola).

Tornada, joc solo-tutti, cc. 270-276

La secció acaba amb el *tutti* cantant una altra vegada els imperatius, amb un eloqüent i sobtat final sobre la paraula *¡parad!*, emprant la figura retòrico-musical de l'*abruptio* per emfatitzar el sentit de la lletra. Les paraules expressades en aquesta conclusió apareixen ja en les altres seccions de la tornada i també en les cobles. Aquesta secció final es posa, doncs, com una espècie de resum conclusiu metafòric de quant ha estat exposat en la tornada i sobre el que es tornarà de forma més reflexiva en les cobles.

Pel que fa a l'acompanyament, la font musical únicament conserva la part de l'acompanyament per a la tornada. Tenint en compte que la partitura que encara es conserva de l'acompanyament anota, en la seva part posterior, el títol i autoria de l'obra,

és molt probable que hagués existit una altra partíc·la on es trobàs copiat l'acompanyament per a les cobles. També és probable que hi hagués copiat un segon acompanyament, donat el cas que certes parts vocals no disposen d'acompanyament al baix en les partíc·les conservades. La part de l'acompanyament que s'ha conservat mostra majoritària una disposició homorítmica respecte de les veus i només en comptats casos interpreta notes de llarga durada.

Les indicacions agògiques presents en la font també donen compte d'aquesta diferenciació entre les parts de solo i *tutti* presents en cada secció, caracteritzant-les o bé amb un ritme més pausat (amb la anotació *A espacio*) o donant-li més dinamisme (amb la anotació *aprisa o volado/volat*). D'aquesta forma, la primera secció (cc. 1-154) preveu un començament lent que s'ha de mantenir fins al *tutti* final, que per contrast i per canviar la dinàmica s'ha d'interpretar d'una forma més ràpida. Aquest contrast, si bé no apareixen de forma homogènia en la font, molt probablement estaven prevists per cada una de les seccions per tal de contrastar les parts amb intervenció solista amb les parts on intervien tots els cors.

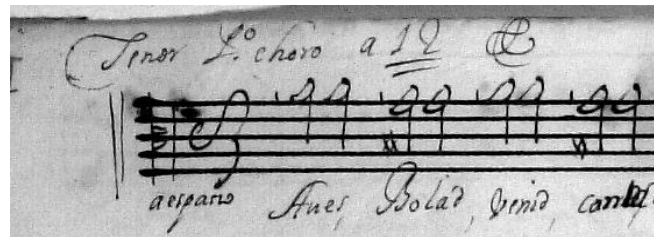
Les cobles no es presenten com a una secció contrastant respecte de la tornada. Presenta una estructura compositiva anàloga, presentant parts solistes que contrasten amb parts on hi intervien, o bé un cor sencer (a mode de tornada), o bé el *tutti*. A la manera tradicional d'entendre unes cobles es poden observar 6 blocs que podrien correspondre a cada una de les estrofes que composarien unes cobles. Aquests blocs (distingits en la taula amb una línia vermella) es componen invariablement d'una introducció solista, una breu intervenció del cor i un passatge realitzat per primer cor, per acabar amb el que es podria considerar com l'estrofa de la cobla; aquesta també es presenta de forma bipartida amb una llarga intervenció solista i amb un breu final del *tutti*.

Solo T, cor 1	<i>Aves, ¡volad!, ¡venid!, ¡cantad!, que el amor en el sueño rindiendo se va</i>	cc. 1-14	A
Tutti	<i>¡venid!, ¡cantad!</i>	cc. 14-15	
cor 1	<i>Mas, ¡quedito!, ¡pasito! ¡tened!, ¡parad! que duerme...</i>	cc. 16-26	B
[1.] Solo T, cor 1	<i>No importa, ¡cantad!, que descansa en las penas y es alivio si las voces, las alas, los ecos, las plumas, al aire entregáis</i>	cc. 27-40	C
Tutti	<i>¡venid!, ¡cantad!</i>	cc. 40-41	

Solo A, cor 1	<i>Mortales, ¡corred!, ¡venid!, ¡llegad!, que en tanto que amor duerme se ignora el penar.</i>	cc. 42-56	A
Tutti	<i>¡corred!, ¡llegad!</i>	cc. 56-57	
cor 1	<i>Mas, ¡quedito!, ¡pasito! ¡tened!, ¡parad! que duerme...</i>	cc. 58-68	B
[2.] Solo A, cor 1	<i>No importa, ¡llegad!, que aunque duerme, no ignora, y conoce, si es que atentos, rendidos, amantes, humildes, al verle llegáis</i>	cc. 68-83	C
Tutti	<i>¡corred!, ¡llegad!</i>	cc. 83-84	
Solo S1, cor 1	<i>Angeles, ¡bajad!, ¡venid!, ¡mirad! que en la tierra felice el descanso está ya</i>	cc. 85-98	A
Tutti	<i>¡venid!, ¡bajad!</i>	cc. 98-99	
cor 1	<i>Mas, ¡quedito!, ¡pasito! ¡tened!, ¡aguardad! que duerme...</i>	cc. 100-110	B
[3.] Solo S1, cor 1	<i>No importa, ¡bajad!, ¡bajad! que en tan célebre día si es que unis vuestros coros celestes, sonoros, suaves, la gloria aumentáis.</i>	cc. 110-124	C
Tutti	<i>¡venid!, ¡bajad!</i>	cc. 124-125	
Solo S2, cor 1	<i>Estrellas, ¡lucid!, ¡sabad!, ¡notad!, que ese sol aun dormido, os eclipsará</i>	cc. 126-139	A
Tutti	<i>¡lucid!, ¡alumbrad!</i>	cc. 139-140	
cor 1	<i>Mas, ¡quedito!, ¡pasito! ¡tened!, ¡ocultad! que duerme...</i>	cc. 141-151	B
[4.] Solo S2, cor 1	<i>No importa, ¡lucid y notad! que aun en nubes de sueño, os da fuerza a las luces, los rayos, ardores, influjos, que hermosas formáis</i>	cc. 152-165	C
Tutti	<i>¡lucid!, ¡alumbrad!</i>	cc. 165-166	
Solo T, cor 2	<i>Montes, ¡subid!, ¡creced!, ¡encumbrad!, que ha querido por centro el amor la tierra buscar</i>	cc. 167-180	A
Tutti	<i>¡ecos!, ¡formad!</i>	cc. 180-181	
cor 1	<i>Mas, ¡quedito!, ¡pasito! ¡tened!, ¡aguardad! que duerme...</i>	cc. 182-192	B
[5.] Solo T, cor 2	<i>No importa, ¡subid!, ¡encumbrad!, ¡prevenid! que en sus triunfos le aclamen, el peñasco, la planta, el árbol, el fruto, la flor y el cristal</i>	cc. 192-206	C
Tutti	<i>¡corred! (¡lucid!, ¡creced!), ¡encumbrad!</i>	cc. 206-207	
Solo A, cor 2	<i>Cristales, ¡venid!, ¡corred!, ¡apresurad! moriréis en un mar, cuya muerte vida os da</i>	cc. 208-221	A
Tutti	<i>¡corred!, ¡apresurad!</i>	cc. 221-222	
cor 1	<i>Mas, ¡quedito!, ¡pasito! ¡tened!, ¡no corrais! que duerme...</i>	cc. 223-233	B
[6.] Solo A, cor 2	<i>No importa, ¡venid!, ¡llegad! y del mar que moriréis, ofrecidle las arenas, las ondas, las perlas, el ámbar, espuma y coral</i>	cc. 233-248	C
Tutti	<i>¡venid!, ¡apresurad!</i>	cc. 248-250	

La estructuració d'aquestes cobles en solos i *tutti*, és coincident amb la tornada. Aquest recurs del joc sonor entre una massa sonora, amb intervencions breus, i un solista es presentarà en les dues seccions. Aquest recurs de la assimilació de ambdues seccions reforça el sentit d'unitat a tota la composició però, al mateix temps, la tornada podria semblar una composició completa per ella mateixa: disposa d'introducció (—Avés, ¡venid!, ¡volad!...), tornada (*Mas, ¡quedito!, pasito!*) i cobla ([1.] —No importa, ¡cantad!...), tot això repetit sis cops.

La introducció solista a cada cobla és una repetició de la frase introductòria del primer bloc de la tornada i per tant sonorament es lliga immediatament a aquest secció. Aquesta primera frase introductòria es repeteix de forma idèntica en cada inici de bloc. Hi apareixen els mateixos materials compositius que en la tornada, amb la presència dels imperatius i la crida d'atenció als mateixos elements implicats en la narració (per exemple: —Aves, ¡volad!, ¡venid!, ¡cantad!...):



Tenor cor 1: Inici tornada i cobles

Com es pot veure són molts els elements que lliguen tornada i cobles, i que també lliguen la tornada en cada un dels seus blocs.

La novetat, en les cobles, ve representada per la secció, amb funció de tornada —i, per tant, es repeteix de forma idèntica cada vegada que es presenta—, sobre el text *Mas, ¡quedito!, ¡pasito!, que duerme*. L'expressió *quedito, pasito, que duerme*, és una

tornada amb una llarga tradició popular que ja va ser recollida en alguns dels autors castellans més destacats, com Lope de Vega o Calderón de la Barca²⁸⁷.

El passatge sobre la frase *que duerme* resulta ser més colpidor gràcies al joc dissonant de la sèptima que es prepara i es resol en cada una de les veus:

The image shows a musical score for a vocal ensemble. It consists of four staves. The top three staves represent different vocal parts, and the bottom staff is the basso continuo. The music is written in a key with one flat (F major or D minor) and a 3/4 time signature. The lyrics 'que duerme' are written below the vocal staves. A downward-pointing arrow is positioned above the first vocal staff, pointing to a specific interval (a seventh) between two notes in the upper voice, which is the dissonance mentioned in the text.

Cobles, cor 1, cc. 64-69

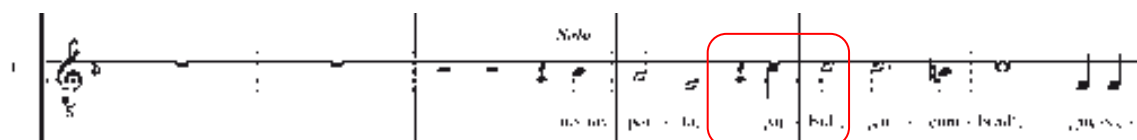
Aquest seguit de dissonàncies accentuen de forma molt expressiva el contingut semàntic de les paraules *que duerme*, amb el propòsit de projectar la imatge d'un infant que s'adorm lentament amb un ritme pausat però sincopat, com volent mostrar els ulls del nen que es van tancant paulatinament i que ocasionalment s'obren durant un brevíssim moment per tornar-se a tancar. Les referències a la son, al descans, al silenci (*quedito, pasito*) és molt present al llarg de tot el text, com resulta evident, d'un *villancico* dedicat al naixement.

La tercera part que compon cada un dels blocs està composta per una altra intervenció solista, que acaba amb una breu aparició del *tutti*. Aquesta secció, que podrien anomenar la cobla, comença cada vegada amb la mateixa expressió: —*no importa*,

²⁸⁷ Com a exemple de la utilització d'aquesta tornada en àmbit musical trobam *Quedito, pasito* què és un tono teatral compost per Juan Hidalgo i que pertany a la comèdia de Pedro Calderón de la Barca *Ni amor se libra de amor*. Aquest tono va tenir una enorme popularitat a Espanya durant la segona meitat del segle XVII. Per a més informació vegeu: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII. (Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza)*. Tesis Doctoral. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, STEIN, Louise, K.: «El «Manuscrito de la Novena»: sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Josep Peyró», a *Revista de Musicologia*, 3/ 1-2 (1980), pp. 197-234 i CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo: «Nuevas fuentes musicales del teatro calderoniano», a *Revista de Musicologia* 16/5 (1993), pp. 2958-2976.

seguit de dos imperatius, per continuar amb un desenvolupament textual diferent cada vegada. Musicalment aquestes cobles es presenten gairebé idèntiques (homorítmicament parlant) cada vegada, i presenten únicament alguna variació en el tram final (allargant o acurtant els darrers compassos segons el text) o bé algunes variants en quant a la figuració, a causa del nombre de síl·labes d'algunes paraules.

La aparició dels imperatius (element textual i sonor molt característic) també en aquesta part, evidencia una voluntat, per part del compositor, de lligar aquest passatge amb la resta de la composició. Aquests imperatius també es posen en relleu amb l'ús de la pausa emprat per donar notorietat i ressaltar encara més la seva interpretació:



Cobles. Tenor cor 2, cc. 190-195

L'ús de les pauses també té una especial significació en el desenvolupament d'aquesta part de les cobles; aquestes contribueixen a donar color a aquest passatge ascendent que marcarà el final de cada una de les cobles, separant sonorament cada un dels elements que simbòlicament defineixen cada una de les cobles, silencis que s'empren a la manera de signes de puntuació (comes).



Cobles. Tenor cor 1, cc. 34-39

El final de les cobles resulta també tan sobtat com en la tornada, acabant sobre la, també, eloqüent paraula *apresurad* (repetida dues vegades), cantada sobre una característica figuració de $\{ \bullet \bullet \bullet \bullet \}$. Aquesta figuració dona encara més força i relleu al contingut semàntic de la paraula final i ofereix un final sintètic i contrastat respecte del normal desenvolupament de les cobles (tal com passa també en la tornada).

El text de la composició no té una forma mètrica definida i no segueix cap patró identificable. La pèrdua de fisonomia musical respecte dels *villancicos* més tradicionals

també troba un reflex en l'ús d'un text sense una forma identificable que es pot anar adaptant a les distintes necessitats musicals del compositor. Hi apareixen en certs punts algunes identificacions fòniques que, en una certa manera, marcarien el ritme de la rima del text. En la tornada aquest recurs el trobam en la primera secció (cc. 1-118) on les intervencions solistes preveuen una rima assonant *-en -á* en el primer i tercer vers. En la segona secció, en la seqüència seguida de solos (cc. 179-189) també podem identificar una estrofa de sis versos de decasíl·labs amb una estructura rímic de (10A-10B-10A-10B-10A-10B). Les cobles tampoc no segueixen cap patró establert i també exposen una llibertat en l'ús del text i en la combinació d'aquest amb la música.

En aquesta composició, en resum, destaca l'estructuració musical plantejada pel compositor a base de solos i *tutti* que identifica sonorament les distintes parts o blocs que componen tant la tornada com les cobles. D'aquesta forma, la llibertat textual és major, ja que no respon a una forma fixa i, per tant, s'articula amb una major flexibilitat segons les necessitats musicals del compositor. Tot i així un dels recursos més emprats per Ortells en aquesta composició, és la repetició de blocs sonorament i estructuralment ben definits, la lliure disposició de segments musicals juxtaposats, amb la combinació, en múltiples formes, de distint conjunts sonors amb variades disposicions de les veus (solos, dúos, primer cor, etc), tot això lligat amb elements musicals fàcilment assimilables per a l'oient (pauses estratègiques i figuracions repetides) que faciliten una millor comunicació del text. Aquest, al mateix temps, i tant en el cas de la tornada com de les cobles, articula sobre els imperatius cantats per tot els tres cors (amb una senzilla, però, efectiva figuració musical), i què, probablement, en l'execució, preveien un augment en la intensitat sonora. Aquests representen un element emprat per apel·lar l'atenció del escoltadors i dirigir-los cap al text, on la reflexió sobre les idees exposades era més intensa.

Juan PÉREZ ROLDÁN
Sale de Fuerteventura
E-PAc, música SP 30

Aquesta obra musical, és un *villancico* compost probablement per Juan Pérez Roldán. La seva atribució no és certa al cent per cent; la font port en l'angle superior dret de cada partícula la indicació de *M^o Roldan*. No obstant aquesta breu indicació, l'època de còpia de les partícules i el fet de que a Mallorca no hi va haver, en aquestes dates, un compositor amb aquest cognom, tot fa pensar que es tracti efectivament d'un *villancico* de Juan Pérez Roldán, que, atesa la seva gran mobilitat en tot el territori peninsular, és perfectament plausible que alguna de les seves obres formessin part del repertori de la catedral de Mallorca —tal com succeeix per la resta de les obres musicals presentades en aquesta tesi.

No es disposa de cap títol ni advocació d'aquest *villancico*; la part de l'acompanyament, que tradicionalment, recull totes aquestes dades no es conserva i únicament es disposa de les indicacions que porten cada una de les partícules. Així, per exemple, en la part del Tiple del primer cor es pot llegir: *Tiple choro 1^o. a 8. R[oman]ce. M[ae]str[o] Roldan.*



Es tracta d'un *villancico*, format per cobles (*romance*) i tornada (*estribo*), a 8 veus dividit en dos cors (cor 1: S1, 2, A, B; cor 2: S, A, T, B). Tota l'obra es troba anotada en partícules, de 22 x 32 cm, totes copiades per una única ma, formades per un sol foli i anotades per una cara. En primer terme es troben anotades les cobles, formades per sis estrofes, seguides per la tornada —indicada en tots els papers amb la anotació *estribo a 8*. Com s'ha indicat no es conserva la part de l'acompanyament.

La composició, tal com es preveu en la font, comença amb les cobles, compostes per sis estrofes. En la font estan gràficament disposades de manera que queda un espai evident entre la tercera i la quarta estrofa. Aquest fet podria indicar que la tornada es cantàs entre aquestes dues estrofes a més de al final de la sisena cobla. Aquesta hipòtesi és la

que s'ha mantinguda en l'edició crítica. D'aquesta forma es dedueix la següent macroestructura de la composició:



En l'edició, les cobles tenen una extensió de 39 compassos, mentre que la tornada s'estén al llarg de 92 compassos. Establint l'ordre de la interpretació de les cobles i de la tornada tal com s'ha plantejat en l'edició, la relació numèrica entre aquestes dues parts seria propera a la proporció sesquiàltera (2/3). Aquest tipus de relacions numèriques basades en el número tres o en aquest tipus de proporcions eren un artífici molt típic d'aquest tipus de composicions de l'època barroca.

En cada una de les partícels, en l'angle inferior dret, es poden trobar una sèrie de noms, que, probablement, corresponen als músics que cantaren cada una de les parts:

cor 1, S1	El Sr Felix Deyal? y el niño
cor 1, S2	El Sr Esteban Pascual
cor 1, A	El Sr. Don Cristóbal de Aguilar y el Sr. Mateo Serrano
cor 1, B	El Sr Ramón Montoro
cor 2, S	El Sr Francisco de Luna y el Sr Francisco de Ribera
cor 2, A	El Sr Cortecero y el Sr Nicolás de la Torre y el Sr Carlos
cor 2, T	El Sr. sochantre y el Sr Nieto
cor 2, B	El Sr. Ramón Mangas y el Sr Jerónimo Serrano

Cap d'aquests noms correspon a cap dels músics de la capella de música de la catedral de Mallorca. Aquestes referències als cantors, tots ells de cognom castellà, per tant, indiquen clarament que aquesta obra va arribar d'algun altre lloc de la península i indiquen que aquesta obra no va ser copiada a Mallorca per al servei de la capella sinó que va ser portada de fora —comprada, donada o regalada— i que es va conservar amb la resta de les obres que avui configuren el repertori catedralici del segle XVII. La referència a la figura del sochantre també és indicadora de la provenença externa, ja que a Mallorca el terme habitualment emprat per indicar aquesta figura és primatxer.

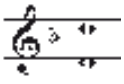

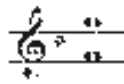
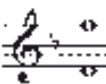


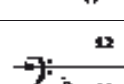
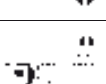

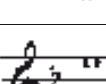

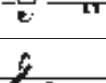
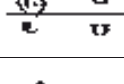

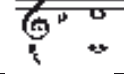
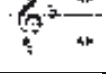
El mode emprat per compondre aquest *villancico* és el segon mode transportat a Sol, anotat amb claus baixes; apareix, per tant, el preceptiu bemoll en clau. Aquest mode, segons indiquen tots els teòrics de l'època era adequat per compondre música amb un caràcter greu²⁸⁸.

Els compassos emprats en aquesta composició són el compàs de proporció menor (C3/2) i el compàs de temps menor imperfecte (C). Les cobles estan anotades en la seva totalitat amb el compàs de proporció menor. La tornada presenta dues seccions, un començament en compàs de temps menor imperfecte (o compàs menor) i després, una segona secció en compàs de proporció menor. El canvi de compàs serveix per remarcar un canvi de caràcter en el text, en coincidència de la part del text on s'incita a cantar un pregó (entès com a un discurs elogiós en el que s'anuncia al públic la celebració d'una festivitat i se l'incita a participar en ella).

La composició s'anota en claus naturals: Do en primera per als Tiples, Do en tercera per als Alts, Do en quarta per el Baix del primer cor i el Tenor del segon cor i Clau de Fa per al Baix del segon cor; no es requereix, per tant, cap transport en la transcripció. Crida l'atenció les claus emprades per les veus més greus. D'aquesta forma el Baix del primer cor i el Tenor del segon cor comparteixen clau, do en quarta, típica de l'escriptura per a veu de Tenor. El Baix del segon cor, en canvi, en la font es denomina *contrabaso*, emprada normalment per indicar la veu vocal amb tessitura de Baix per diferenciar-la de la veu, també denominada *bajo*, que, normalment, tenia una execució instrumental. Comparant aquesta veu amb la del Tenor del segon cor les diferències no són destacables i, excepte per alguna puntual incursió en registres més greus per part del Baix del primer cor, ambdues veus comparteixen el mateix àmbit, de conseqüència podria perfectament tractar-se d'un Tenor que exerciria, com es diria a finals de segle XVII, com un *tenor-bajete* o *bajete*. Cal destacar, en aquest sentit, un aspecte peculiar de la música hispànica d'aquesta època en referència a la tessitura de les veus; era habitual que la part de Tenor fos més greu del que seria normal i aquests solien cantar en registre de bajete, amb una disposició de cor a quatre molt freqüent de S1, 2, A, T (en lloc de S, A, T, B). Aquesta circumstància també està condicionada per l'escassa presència de

²⁸⁸ LORENTE, Andrés: *El porqué de la música*, (Alcalá de Henares, 1672). GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (ed.). Barcelona, CSIC, "Textos Universitarios, 38", 2002, p. 81

Baixos en les capelles que feia que aquesta part més greu i fonamental fos assumida pels Tenors i que bona part de les parts de baixos fossin en realitat parts instrumentals, executades amb baixos o altres instruments greus (d'aquí que en moltes fonts espanyoles la part de Baix no porti lletra)²⁸⁹.

Veü	Cobles	Tornada
cor 1, Tiple 1		
cor 1, Tiple 2		
cor 1, Alt		
cor 1, Baix		
cor 2, Tiple		
cor 2, Alt		
cor 2, Tenor		
cor 2, Baix		

Els àmbits són, en general, bastant continguts. Destaca la poca amplitud de les veus més agudes, encara que tinguin passatges solistes, mentre que Tenor i Baix presenten les extensions més amples; només la part de Tenor del segon cor té una intervenció solista en la tornada, la resta de les veus greus només participen del *tutti*. Concretament el paper del Tenor del segon cor, en l'anotació dels cantors ja esmentada, indica que aquesta veu havia estat cantada pel sochantre. El sochantre, membre destacat del cor de cant pla, estava normalment associat a la veu de Baix²⁹⁰. En aquest cas, però, canta com a Tenor, en un paper destacat dins del conjunt de l'obra. Aquesta compactació, sense extrems destacats en els àmbits de les veus, és característica d'obres com aquesta amb

²⁸⁹ Per a més informació sobre les qüestions de l'execució de la polifonia vocal espanyola vegeu: GONZÁLEZ MARIN, Luis Antonio: —Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal”, a *Anuario Musical*, 56 (2001), pp. 83-95.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 89

una advocació eucarística o al Santíssim, tal com es fa evident, mancant el paper on probablement estava contingut el títol i dedicació de l'obra, amb la lectura del text de les cobles i de la tornada:

Cobles:

1 ^a Sale de Fuerteventura la nave del Salvador, a la Isla Margarita de las Indias de su amor.	2 ^a Con viento en popa navega y al momento descubrió, cabo de Espiritu Santo al mismo nombre de Dios.	3 ^a Cargada de trigo llega más que los rayos del sol, que se da a los mercaderes por fe viva y menos no.
4 ^a ¿De donde nació este trigo? dice san Lucas que son, Puerto de Santa María y tierra de promisión.	5 ^a Tuvo el rocío del cielo y fue en tan buena sazón, que nació de tierra virgen sin tener otra labor.	6 ^a Por treinta reales de plata un judío le vendió, y agora se da de gracia a toda satisfacción.

Tornada:

En linda sazón
el trigo llegó:
¡qué blanco!, ¡qué lindo!,
¡qué buena ocasión!

Hagan buen empleo,
que a todos da Dios
este pan de gracia.
Pues diga el pregón:

¿Quién quiere trigo
que brilla de limpio
y se da sólo al alma
por un suspiro?

Tal com apareix en la font, la estructura de les cobles és un *romance* amb rima assonant –en -ó” amb esquema 8x 8a 8x 8a. La tornada no té una estructura mètrica definida. Presenta dos tetràstics hexasíl·labs amb la rima assonant –en -ó”. La tercera estrofa és irregular (possiblement pel fet que es tracta del pregó) respecte de les dues primeres, i està formada per 4 estrofes de versos de distinta llargària i presenta rima –en í-o”. Rimen els versos parells i en les estrofes 1 i 3 també el primer vers, produint el següent esquema: 6a 6a 6x 6a / 6x 6a 6x 6a / 5a 6a 7x 5a, una estructuració molt semblant a les seguidillas

El text mostra elements que són recurrents en les obres compostes per a la festivitat del Corpus Christi per a la devoció del Santíssim. El tema nàutic o relacionat amb la navegació és molt freqüent en aquest tipus de composicions. En aquest cas, a més la

referència és a la nau del Salvador, o sigui la barca on tots els homes purs i lliures de pecats (després de la eucaristia) embarquen dirigits per Crist cap a la salvació.

Al mateix temps, aquest tema es relaciona amb un altre, no menys interessant, com és la referència a la evangelització dels territoris americans, de les Índies occidentals, tal com apareix explícitament en la primera i segona cobla. El començament de la cobla primera *Sale de Fuerteventura* possiblement faci referència al lloc de preparació a abastiment de moltes de les rutes cap a Amèrica que tenien lloc a les Illes Canàries. Al respecte de les expedicions americanes es citen llocs tan allunyats com la *Isla Margarita*, situada en la costa de Veneçuela, com el *Cabo Espiritu Santo* a la terra del foc²⁹¹. Aquestes eren noms dels llocs que, segurament, devien haver quedat en la memòria col·lectiva dels espanyols de l'època.



El tipus de càrrega de la nau, el blat (*cargada de trigo llega*), fa referència al transport d'aquest cereal cap a terres americanes, on va ser comercialitzat per mercaders espanyols (*que se da a los mercaderes*) i on va arrelar el seu cultiu amb facilitat (*que nació de tierra virgen / sin tener otra labor*).

²⁹¹ Aquest accident geogràfic pren el nom de la nau «Spiritu Sancti» que capitanejava Juan Sebastián Elcano en l'expedició de Garcia Jofre de Loaisa de l'any 1525 per descobrir la ruta cap a les Illes Molucas a través de l'estret de Magallanes, on la nau va encallar i enfonsar. Aquesta citació a llocs llunyans, d'ultramar, de territoris conquerits, intenta transmetre la idea de la grandiositat de la corona que patrocinava moltes d'aquestes expedicions.

Hi apareixen també metàfores relacionades amb l'advocació al santíssim, també amb referències al blat, que es converteix en farina, blanca i neta, posat especialment de relleu en el pregó (algun missatge que s'anuncia públicament en veu alta):

*¿Quién quiere trigo
que brilla de limpio
y se da sólo al alma
por un suspiro?*

El blat, blanc i pur servirà per fer les hòsties que purificaran les ànimes dels fidels en contraposició al pa comú, negre, fet amb una mescla de farina blanca i de segó. De la mateixa forma, l'al·lusió a la brillantor tant del blat com dels raigs del sol, també són comunes en aquests tipus de composicions: l'ostia, blanca i pura, renta les ànimes, i lliures de pecats són vistes com les llums que han d'il·luminar el món on Crist és la "llum superior" que a tots ens guia.

L'estructuració musical de les cobles és presenta d'una forma molt senzilla formada, bàsicament, per tres frases musicals que serviran per formar un joc entre solos i *tutti* (en les dues primeres seccions) o bé per establir un joc imitatiu en homorítmia en la tercera secció:

<i>Sale de Fuerteventura</i>	Solo, A, cor 1	cc.1-4	A
<i>Sale de Fuerteventura</i>	<i>Tutti</i>	cc.5-8	A
<i>La nave del Salvador</i>	Solo, A, cor 2	cc.8-11	B
<i>La nave del Salvador</i>	<i>Tutti</i>	cc. 11-14	B
<i>A la Isla Margarita de las Índias de su amor</i>	<i>Tutti</i>	cc. 14-39	C

Com es pot observar, les cobles comencen amb dues seccions molt breus, i concentren la seva major activitat en el seguit de frases imitatives que té lloc en la tercera secció, que representa més de la meitat de la cobla. Aquesta imitació es produeix de forma escalonada, provocant un *crescendo* a mesura que la massa sonora augmenta.

La primera secció, conclou sobre la clàusula del mode, en Sol, per, d'aquesta forma, consolidar la modalitat de la composició. La secció següent conclou amb una clàusula en Si, una de les clàusules de pas del segon mode transpost, per acabar, com no pot ser d'altra forma, de nou sobre una clàusula en Sol.

Aquesta simplicitat estructural també es manifesta en la escriptura musical que fa ús de poques figuracions musicals, que es reiteren al llarg de tota la cobla. D'aquesta forma les figuracions de tres mínimes seguides (a l'uníson en molts casos) i la figuració de mínima amb punt-semínima-mínima, són les més freqüents i les que li confereixen la fisonomia rítmica:

Cobles, Segon cor, cc. 4-10

La tornada presenta una estructura compositiva més complexa. Es poden evidenciar tres parts distintes i, com en les cobles, les dues primeres són més curtes respecte de la tercera i última part.

En linda sazón el trigo llegó ¡qué blanco!, ¡qué lindo!, ¡qué buena ocasión!	Solo A, cor 2 + <i>tutti</i> , entrada en imitació	cc. 1-13
Hagan buen empleo que a todos da Dios este pan de gracia	Solo B, cor 1 / S1, cor 1 + <i>tutti</i>	cc. 13-26
Pues diga el pregón: - ¿Quién quiere trigo que brilla de limpio y se da sólo al alma por un suspiro?	Solo A cor 2 / T, cor 2 / S1 cor 1 + <i>tutti</i>	cc. 26-92

Resulta evident la importància musical donada a la darrera secció, precisament, “el pregón” que destaca per tenir una llargària (aproximada) tres vegades superior (66cc.) respecte de les altres dues seccions (26cc.). Aquest pregó, precisament, també es repetirà tres vegades al llarg d'aquesta secció ternària. Amb aquest recurs es posa de manifest la importància d'aquest missatge final, presentat a mode de moralina.

Les dues primeres seccions, que són d'igual llargària (13cc. cada una), tenen un plantejament molt similar, amb un inici solista i una continuació dels *tutti* que poden intervenir, o al mateix temps, o entrant en imitació. La segona secció acaba amb la clàusula del mode (en Sol), donant així la idea d'una conclusió forta d'aquestes dues primeres parts. Coincideix en aquest punt el canvi de compàs, passant de binari a ternari. Aquesta secció inicia, també, amb un joc imitatiu entre els solos d'Alt i Tenor del segon cor, als quals se'ls afegeix un altre veu de Tiple primer del primer cor. A partir del compàs 43, ja apareixen totes les veus que intervindran, o bé en imitació (cc. 47-55), o bé per blocs sonors contraposats (cc. 61-67), per acabar tots junts en homorítmia sobre el darrer vers de l'estrofa.

El plantejament de la tornada en dues seccions diferenciades pel compàs dona lloc a un tractament figuratiu també diferenciat, apareixent en el compàs binari notes de més curta durada respecte de la secció en ternari. La tornada, com tota la composició, té un marcat caràcter alegre. La figuració emprada en la secció en binari, magnifica aquesta dinàmica d'alegria amb grupets de corxeres repetides o semínimes amb punt seguida de corxera:

The image shows a musical score for the first choir part, measures 4-8. The score is in G major and 2/4 time. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are "En la casa de l'home que blava i sol, que blava i sol, que blava i sol, que blava i sol". Two red boxes highlight the rhythmic pattern of eighth notes with a dotted quarter note in the Soprano and Alto parts.

Tornada, Cor primer, cc. 4-8

Aquesta figuració és present en totes les veus, tal com es pot observar en l'exemple, i es proposa tant en les entrades en imitació com en les intervencions homorítmiques del *tutti*. Es presenta d'una forma sil·làbica, que augmenta aquesta sensació de dinamisme.

La secció en ternari, en canvi, empra una figuració similar a la que ja s'ha plantejat en les cobles, on destaquen de nou les tres mínimes a l'uníson o el conjunt mínima amb punt-semínima-mínima. En aquesta secció, hi apareix una figuració molt diferenciada, en correspondència de la paraula *suspiro*; aquesta figuració va adreçada a magnificar el contingut semàntic d'aquesta paraula, jugant amb pauses i notes llargues que magnifiquen sonorament l'acció de sospirar (del llatí *suspirare*, verb que prové de la paraula *spiro* = respirar, alenar):



Tornada, S1, cor 1, cc. 83-87

Aquest és un cas clar d'ús de recursos retòrico-musicals com la *suspiratio*, que és dóna quan una línia melòdica és interrompuda per un seguit de pauses breus a manera, precisament, de sospirs.

En general, el caràcter alegre i brillant donat a aquesta composició, reflexa de forma adient el contingut textual de la composició. Destaca la presència de metàfores relacionades amb l'advocació al Santíssim de la composició, amb les referències al blat, amb la farina del qual es fan les hòsties, i al color blanc i brillant, de la puresa del blat, que està lligat a l'imaginari col·lectiu de les evocacions de l'eucaristia, vista com a neteja de les ànimes dels fidels.

Les al·lusions a les territoris d'ultramar magnifiquen l'esperit que envaïa a la societat hispànica d'aquell temps: la potència de la corona hispànica per poder afrontar nous reptes com eren les expedicions cap a Amèrica i el descobriment de noves rutes comercials. En el text es relaciona directament aquest esperit amb la devoció catòlica, donant a entendre que la corona i l'església catòlica estaven íntimament relacionades entre sí. El rei era vist i considerat com la llum que guia als seus ciutadans, tal com es pot apreciar en la iconografia lligada a la seva figura, com també ho és Déu, la "llum superior" que ens il·lumina i guia en la obscuritat i la tristor²⁹². Tots els elements

²⁹² Una mostra d'aquesta iconografia lligada a la figura del Rei, molt especialment a Felip IV, el Rei Planeta, es pot observar en el jeroglífics que foren publicats arran de la seva mort. Són especialment

presentes en la composició has estat conjugats pel compositor per arribar a aquesta fi, transmetre alegria i esperança per la salvació que a tots ens espera.

nombrosos els dibuixos que fan referència a l'eclipsi: la llum que ens guia i que ara manca per la seva mort. Per a més informació vegeu: ORSO, Steve N: *Art and death at the Spanish Habsburg Court: the royal exequies for Philip IV*. Columbia, University of Missouri Press, 1989.

TONOS

Aquesta petita col·lecció de sis *Tonos* es conserva en l'Arxiu Capitular de la catedral de Mallorca. Tota la col·lecció està anotada en un llibre de la fàbrica de la Catedral i conté obres de Juan Hidalgo (*1614; †1685) i de Juan del Vado (*1625; †1691)²⁹³, ambdós compositors de la cort dels darrers reis Àustries, Felip IV (1621-1665) i Carles II (1665-1700) i actius al mateix període.

Aquest llibre de fàbrica (amb signatura FA1964) té unes dimensions de 36 x 25,5 cm. Es tracta d'un manuscrit en paper, enquadernat en pergamí sense cap indicació en la portada, presentant únicament una inscripció al llom: «Examen de Benefactors de la Fabrica». Aquesta mateixa inscripció es troba en el primer foli interior. En els folis següents es copiaren les anotacions de la fàbrica de la Catedral. Les anotacions de la fàbrica ocupen 26 folis. En total, el manuscrit, conté 96 folis, dels quals només 39 foren enumerats en origen. Segons la recent numeració del manuscrit i exceptuant les anotacions de la fàbrica del foli 2r a 26v i de la música del foli 87v al 96v, la resta del llibre (del foli 27r al 87r) va romandre en blanc. Les anotacions de la fàbrica varen ser realitzades per un mateix copista entorn a la meitat del segle XVIII (les darreres anotacions estan datades de 1759). Les composicions musicals també es copiaren de la mateixa ma i daten del darrer terç del segle XVII.

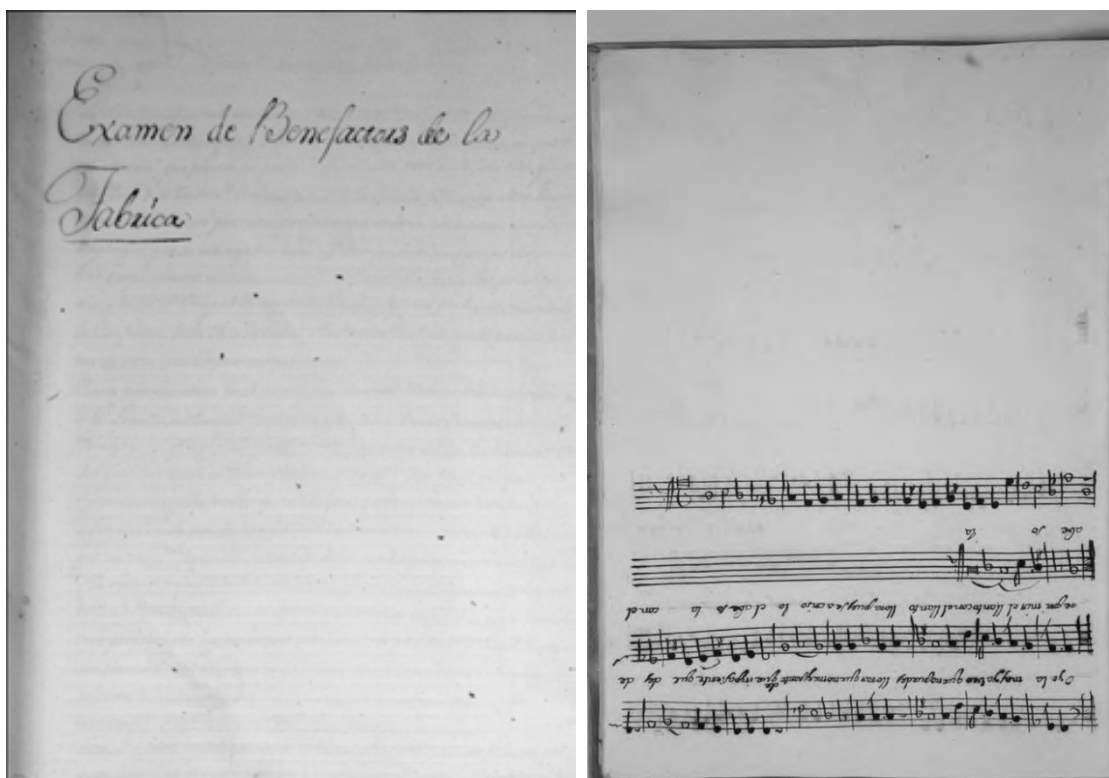
En l'inventari de l'Arxiu Capitular dut a terme entre els anys 1896 i 1901 pel canonge arxiver Josep Miralles Sbert²⁹⁴, aquest llibre fou col·locat junt amb els altres llibres de la fàbrica catedralícia en la sèrie corresponent –fàbrica– i en la descripció del volum es fa referència a la presència d'aquestes composicions:

1964
Lomo: –Examen de Benefactors de la Fabrica”
Interior: –Examen de Benefactors de la Fabrica”
En fol. ; pergamino; 38 folios numerados, y los demás sin numerar.
Al final hay 10 folios de composiciones musicales
A. XLII, T. II, num. 3

²⁹³ Per a la biografia i més recent bibliografia sobre aquest dos compositors, vegeu: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.): *Música de la Catedral de Barcelona a la Biblioteca de Catalunya: Compositors de la cort en els temps dels darrers Àustries i els primers Borbons*. Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya – Obra Social Caixa Catalunya, 2009, pp. 16-18 i 19-22.

²⁹⁴ MIRALLES SBERT Josep: *Catálogo del Archivo Capitular de Mallorca*. Palma, Instituto Jerónimo Zurita, 1941-1943, p. 380. Vegeu també la introducció per a una historia de l'Arxiu Capitular de Mallorca.

La disposició de la escriptura musical és anòmala respecte al sentit de escriptura de les anotacions de la fàbrica, ja que la còpia de les composicions comença en el darrer foli i està disposada cap avall respecte al de la escriptura de les anotacions:



Detall del sentit d'escriptura de les composicions musicals respecte de les anotacions de la fàbrica. Es tracta de la primera pàgina del manuscrit (segons la numeració) i la primera pàgina que conté escriptura musical (87v) i que correspon a la darrera cobla del *Tono Canta jilguerillo*.

Les composicions musicals, tenint en compte que la música es copia al revés del sentit de la foliació del llibre, es troben entre els folis 96v i 87v, segons la recent paginació del llibre realitzada durant la nova catalogació dels fons de l'Arxiu Capitular, que s'està duent a terme actualment. L'esquema de presentació de les sis obres en el llibre és el següent:

Títol obra	Compositor	ff.
Las campanas dan y darán	Juan del Vado	96v-94v
Lóbrega parda, impía	Juan del Vado	94r-93v
Como es alta la causa	Anònim	93r-92v
Mal resistido	Juan del Vado	92r-91v
Válgate amor	Juan Hidalgo	91r-90v
Canta jilguerillo	Juan del Vado	90r-87v

La copia de les composicions musicals correspon al darrer terç del segle XVII, i les anotacions de la fàbrica corresponen al segle XVIII; per tant, es probable pensar que la primera destinació del llibre era la d'anotar música; per aquest motiu, en l'actualitat les composicions musicals es troben en les pàgines finals del llibre. Per raons que es desconeixen, el procés de copia de música es va acabar amb les sis composicions que conté, i el llibre va ser aprofitat, posteriorment, per registrar les anotacions de la fàbrica catedralícia ja esmentades. Es probable, que les composicions contingudes en aquest manuscrit romanguessin sense identificar i il·localitzables una vegada que el llibre va ser reutilitzat per a la seva nova funció.

La còpia de les composicions es mostra acurada, amb poques correccions i errors palesos. La disposició de les composicions amb totes les parts musicals copiades entre el revers i l'anvers, per tant llegibles amb el llibre obert, pot suggerir que aquest va ser preparat per a que els músics que havien d'interpretar les composicions, poguessin llegir del llibre al mateix temps i per tant suposa una interpretació en un ambient de caire més íntim o de cambra.

Quasi amb tota probabilitat mai no formaren part del repertori de la capella catedralícia ja que ni en la documentació escrita, ni en cap inventari apareix cap menció a aquestes obres o a la seva interpretació. La temàtica de les composicions, de tema mitològic, amorós, o encomiàstic (en el cas del tono dedicat a Felip IV), tampoc no suggereixen que poguessin formar part del normal repertori en ús en les distintes celebracions en la qual la capella de música catedralícia prenia part, tant el la catedral com en les altres parròquies de la ciutat. No obstant, no es pot descartar la presència de músics de la capella en festes i esdeveniments de les famílies nobles de Mallorca (tal com està documentat pel segle XVIII), on la interpretació d'aquest tipus de obres serien molt adients.

Aquest llibre es va conservar junt amb els altres llibres de la fàbrica a l'arxiu capitular –històric”, i només en l'inventari del canonge-arxiver Josep Miralles Sbert²⁹⁵ va fer possible que aquestes composicions fossin de nou localitzades. Durant aquests darrers

²⁹⁵ Josep Miralles Sbert, fou Bisbe de Mallorca des de l'any 1930 fins l'any 1947. Anteriorment havia estat canonge-arxiver de la Catedral de Mallorca, on va dur a terme tot un procés d'organització, classificació i inventariat de tots els fons documentals entre els anys 1896 i 1901.

anys, però, cap investigador no les ha identificat ni estudiat i fins ara, per tant, aquesta és la primera vegada que se'n prepara una edició.

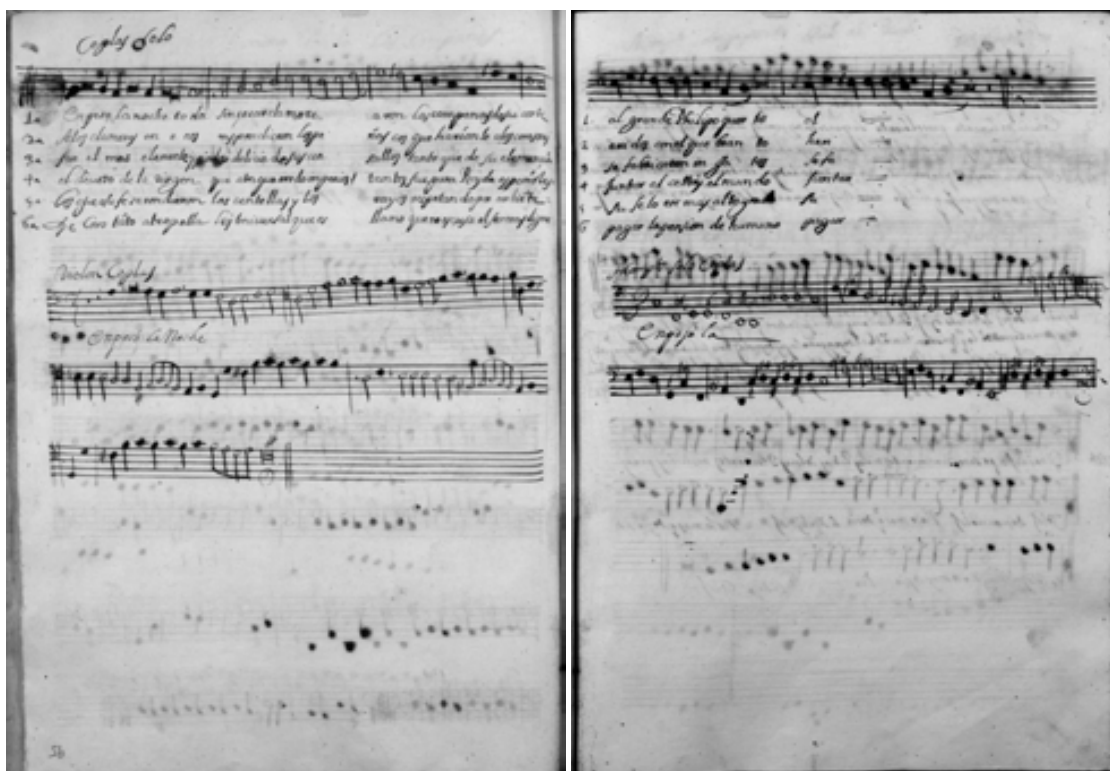
Juan del VADO

Las campanas dan y darán. Solo humano
E-PAc, FA1964, ff. 96v-94v

Las campanas de Juan del Vado és una obra que va ser composta molt probablement amb motiu de les exèquies de Felip IV l'any 1665. La font porta com a títol *Solo humano* i entra, per tant, en la categoria dels *tonos humanos*, repertori molt estès durant el segle XVII, i del qual Juan del Vado és un dels seus grans exponents.

Es tracta d'un *tono* per veu solista amb tessitura de Tiple i acompanyament instrumental amb violó i arpa, que es presenta xifrat. L'arpa essent un instrument polifònic és l'encarregat de la realització de l'acompanyament continu, mentre que el violó es presenta amb una doble funció rítmica –per fer destacar les hemiòlies de la veu– i melòdica. La composició està formada per tornada i cobles, presentant sis cobles per una única melodia. No hi ha cap indicació de la execució de les cobles al respecte de la tornada. Per la disposició de la còpia en la font de Mallorca la execució de la tornada es situaria en primer lloc seguida de les cobles.

En la versió de Mallorca la composició està anotada en els folis 96v-94v del manuscrit FA1964. La tornada s'anota en els folis 96r-95v i les coples als folis 95r-94v. En la tornada la línia per la veu s'anota seguida entre el foli 96r-95v, mentre que la part de violó s'anota en el foli 96r i l'arpa en el 95v. La mateixa disposició es segueix en l'escriptura de les coples. Per ambdues seccions la notació es llegeix amb la disposició de llibre obert. Probablement la còpia va ser concebuda per la seva interpretació a partir del llibre, col·locat en un faristol entorn al qual es disposaven cantor i instrumentistes. Les dimensions del llibre (43,5 x 30,5 cm) i el fet que aquest s'obria bé en el seu eix, fa pensar que aquesta còpia tenia la funció de partitura. Segons la disposició de cada una de les parts en aquest manuscrit sembla clar que el cantor tenia una posició central, per tal de llegir d'ambdues pàgines, mentre que el violó es col·locava a la part esquerra i l'arpa a la part dreta.



E-PAc, FA1964, ff. 95r-94v

Aquesta composició té varies altres concordances musicals, si bé ha estat una obra amb varies atribucions o atribucions dubtoses²⁹⁶:

Font
Ms. Gayangos Barbieri ²⁹⁷ . E-Mn, ms 13622/169
Catedral de Segovia ²⁹⁸ . E-SE, Música 52/22
Catedral de Valladolid. E-VA, Legajo 68/31 ²⁹⁹

Resulta interessant observar la distinta presentació de les tres fonts localitzades d'aquest tonó. La font de Segovia es presenta en tres papers; un per a la tornada, el segon per a les cobles i el tercer per a l'acompanyament d'ambdues parts. En el revers del paper de

²⁹⁶ Per a més informació, vegeu GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: *Música para las exequias en tiempo de Felipe IV*. Madrid, CSIC, 2004, p. 8, nota 5. En aquesta edició es fa explícita referència al tonó *Las campanas* de Juan del Vado, indicant la problemàtica encara associada a aquesta composició en quant a les distintes atribucions (Garay, Hidalgo, Vado) i a la varietat de les fonts en les quals es transmet l'obra.

²⁹⁷ En aquest mateix manuscrit en el núm. 40 (ff. 47-48) es troba una altra obra del mateix títol composta per Luis de Garay. Aquesta composició que porta l'anotació "Es a 3 sobre el solo de Juan del Vado" és per per dos Tiples, Tenor i acompanyament. Es tracta, per tant, d'unareelaboració i no es pot considerar com a una nova concordança. Per a la descripció i contingut del Manuscrit Gayangos Barbieri, vegeu CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo: "El Manuscrito Gayangos-Barbieri", a *Revista de Musicología*, 12 (1989), pp. 199-268. Per a més informació sobre el llegat Barbieri conservat a la Biblioteca Nacional, vegeu CASARES RODICIO, Emilio, ed.: *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri. vol. I)*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986; ID: *Documentos sobre música española y epistolario. (Legado Barbieri. vol. II)*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.

²⁹⁸ Per a la catalogació completa del fons de música de la Catedral de Segovia, vegeu: LÓPEZ-CALO, José: *La música en la Catedral de Segovia*. Segovia, Diputación Provincial de Segovia, 1988.

²⁹⁹ No s'ha pogut tenir accés a aquesta font, ja que després de varies sol·licituts, els responsables de l'arxiu de la Catedral de Valladolid, m'han comunicat que no ha estat possible localitzar aquesta font.

l'acompanyament s'anota el títol: *Solo ala muerte del S^r / Felipe 4^o / Las Campanas / Ju^a del Bado*, que corrobora la destinació d'aquest *tono*. La font del manuscrit Gayangos-Barbieri es presenta en disposició de partitura, presentant nombroses línies divisòries, i es copia en un sol foli (f. 201r). No porta cap títol ni cap atribució³⁰⁰. Tal com adverteix Carmelo Caballero³⁰¹, aquest manuscrit estava en relació directa amb un altre manuscrit que contenia només els textos de bona part dels *tonos*, conegut amb el nom de *Libro de assumptos lyricos*, llibre que no s'ha conservat, al qual es fa referència en el manuscrit Gayangos Barbieri. La versió de *Las campanas* continguda en aquest manuscrit només presenta la primera estrofa de les cobles i molt possiblement la resta de les estrofes es trobaven copiades en el *Libro de assumptos lyricos*.

La diferència més notable en la comparació dels tres testimonis és que els respectius acompanyaments són completament diferents. Únicament certs passatges característics –sobretot els que recreen el repicar de campanes i que més endavant s'analitzaran–, són similars en les tres fonts. Aquesta circumstància corrobora les dificultats que sorgeixen a l'hora d'afrontar una edició crítica d'un *tono*. El fet de ser una música de consum «ràpid», està molt lligat a les circumstàncies en la qual s'interpretava (teatre, música de cambra, reunions de caire social) i en la qual eren freqüents les variacions segons el gust i la conveniència del copista o del músic encarregat d'interpretar l'acompanyament. També és cert que les característiques pròpies de l'acompanyament instrumental en aquest tipus de composicions en la música hispànica barroca fan que precisament aquesta part fos la més susceptible de ser variada, canviada o substituïda³⁰².

³⁰⁰ Carmelo Caballero en el seu article sobre el manuscrit Gayangos Barbieri atribueix aquesta composició a Juan Hidalgo. No he pogut consultar en persona aquest manuscrit i només he tingut a disposició una còpia de la composició. No obstant, el foli on està copiat el *tono* no porta cap indicació. Desconec si en el foli immediatament anterior hi hagués alguna inscripció que pogués indicar l'autoria de l'obra a Hidalgo o si, per el contrari, es tracta d'una atribució proposada pel Prof. Gayangos. Tal com hem indicat en la composició núm. 40 del manuscrit de Luis de Garay que porta el mateix títol, atribueix la composició del *tono* a Juan del Vado. Vegeu: CABALLERO, Carmelo: «El Manuscrito Gayangos-Barbieri», *op. cit.*, p. 253.

³⁰¹ CABALLERO, Carmelo: «El Manuscrito Gayangos-Barbieri», *op. cit.*, p. 209.

³⁰² Sobre aquest aspecte és molt interessant la lectura de l'article de la Prof. Louise K. Stein sobre les tècniques d'acompanyament i del baix continu en la música barroca espanyola: STEIN, Louise K.: «Accompaniment and continuo in Spanish Baroque Music», a *Actas del Congreso España en la música de occidente: Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música" / LÓPEZ-CALO, Jose y CASARES RODICIO, Emilio (coords.)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, vol. 1, pp. 357-370. En aquest article la Prof. Stein fa un recorregut històric de l'acompanyament de la música vocal espanyola analitzant les tècniques en ús ja al temps dels vihuelistes, prenent com a base l'anàlisi de les versions de famoses melodies vocals i dels acompanyaments de nova creació composts per un cert repertori vocal preexistent.

Pel que fa a les concordances textuais identificades fins al moment, totes elles són parcials. Les versions textuais dels testimonis musicals són coincidents (la única excepció és la font del manuscrit Gayangos Barbieri que només presenta una cobla, i que com hem dit, molt possiblement es degui al fet que tota la lletra de la composició devia estar copiada en el *Libro de assumptos lyricos* ja mencionat). En canvi, les distintes versions textuais són coincidents amb els testimonis musicals només en l'incipit textual o perquè presenten una mateixa tornada:

134. Otro tono

Estrº:

Las campanas dan, y darán,
y sus clamores se oirán,
para el aviso y portento
de que sufrir en el templo
a todos los siglos, dan, y darán.

Coplas:

Empezó la vida toda
los delitos clamorean
por un corazón que muere
al rigor de sus pecados.

E-Tp. ms. 391, f. 94r-v³⁰³ (17.
ex.).

Romance:

Empezó la noche toda
sin cesar clamoreaban
las campanas de Zamora
por muerte del rey don Sancho.

US-NYhsa, ms. B2542, ff. 86v-
87r (17. in).

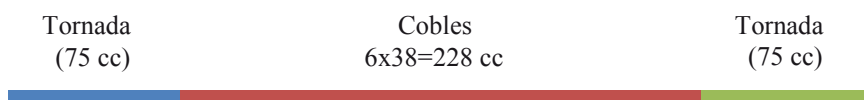
Empezó la noche toda
sin cesar clamorearon
las campanas de la iglesia
por la muerte de Dios humano.

Luis Vélez de Guevara
Las tres edades del mundo
(1644). Acto III, p. 233.

Sembla evident una relació entre els distints texts, una relació que podria tenir el seu origen en una tradició literària encara més antiga. És significatiu el començament coincident *Empezó la noche toda* (o *la vida* en el cas del ms. 391 de Toledo). Aquesta fórmula s'adapta perfectament a l'imatge de l'ofuscació de la llum a causa de la mort de la persona que ens guia (Déu, el Rei etc.) i per tant molt adequada per una composició com el *tono* per la mort de Felip IV. La tradició sembla tenir un origen antic evidenciat pel ms. B2542 de la Hispanic Society of America, que empra aquesta fórmula per un *romance* escrit per contar la mort, l'any 1108, del Rei Don Sancho II de Castella, i de la posterior pujada a tro de la seva germana Doña Urraca (Urraca I de Lleó, reina de Castella i Lleó entre els anys 1109-1126) (1108-1126). Louise K. Stein relaciona el text de la versió musical de *Las campanas* amb el text de la peça teatral de Vélez de Guevara i, encara que no té present el testimoni del ms. B2542, assenyala que molt possiblement aquestes versions podien tenir un origen en un *romance* de temàtica històrica preexistent³⁰⁴.

³⁰³ Aquest tono està editat a GOLDBERG, Rita: *Tonos a lo Divino y a lo Humano*. Londres, Tamesis Books Limited, 1981, p. 154.

L'edició de la font de *Las campanas* conservada a Mallorca i que s'ha considerat com a "testimoni base" per a la realització d'aquest estudi presenta en la seva transcripció una extensió de 75 compassos per la tornada i 38 per les cobles. Com sol esser habitual, la font no indica la repetició de la tornada al final de les cobles i totes les possibilitats d'interpretació eren admissibles. En la font del manuscrit Gayangos Barbieri, es preveu en primer lloc, l'interpretació de les cobles seguit de la tornada, just a l'inrevés respecte de les fonts de Mallorca i de Segòvia. Considerant la nostra font, és molt probable que amb aquesta disposició –tornada seguida de cobles– hi pogués haver una repetició final de la tornada. Això donaria lloc a una relació numèrica entre les dues seccions de 2 a 3 exemplificada gràficament en el següent dibuix:



Aquest tipus de relacions numèriques eren molt freqüents en la música hispànica de l'època i eren un recurs volgudament emprat pel compositor, que cercava en la relació de la mesura de les dimensions de tornada i cobles un element més en la demostració de la seva capacitat artística.

La composició està notada en claus baixes: Do en 1^a per a la veu i clau de Fa en 4^a per a l'arpa; el violó, en canvi, presenta clau de Do en 4^a per la tornada, canvia a Fa en 4^a al començament de les coples, per canviar de seguida altre cop a Do en 4^a. No presenta cap alteració en clau. No es requereix cap mena de transposició.

El mode en el qual es va compondre és La eoli, 9^è mode sense alterar. Aquest mode, relacionat amb el 3^{er} tenia un caràcter funest i era l'adequat per expressar sentiments d'ira, frustració, crueltat, i en general tots els sentiments de caràcter negatiu:

–El Planeta Marte domina, y rige al tercer tono: es este un Planeta, que influye malas condiciones, enciende el corazón en ira, es terrible y espantoso [...]”
Fray Pablo NASSARRE, *Escuela de música segun la practica moderna. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1723-1724, vol II, p. 77*

³⁰⁴ STEIN, Louise K.: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford, The Clarendon Press of Oxford University Press, 1993, p. 304.

Aquesta composició té un caràcter funest, accentuat pel cromatisme emprat i sobretot pels dissenys rítmico-melòdics dels dos acompanyaments. El 9è mode semblaria el més indicat per una composició de lloança fúnebre al rei; és el mode més típic de la música hispànica amb una llarga tradició en la lírica i en la música popular i per tant molt apropiada per al Rei d'Espanya.

Tota la composició està anotada en compàs de proporció menor, indicat al principi de cada una de les parts, amb els signes habituals de l'època, C3/2 per a la veu i 3/2 per als instruments. El compàs de proporció menor era el més habitual en el repertori de *tonos* i *villancicos* pel seu caràcter airós i desenfadat. Aquesta composició, no obstant, té una intenció més solemne i greu pel fet de ser un *tono* per una ocasió tan especial com eren unes exèquies reials.

En la qüestió dels àmbits, l'extensió de la veu no és molt àmplia i el caràcter de la composició tampoc no ho requeria. De fet, el Tiple, durant la major part de la composició es mou en els registres més greus del seu àmbit, amplificant així el caràcter trist de la peça. De la mateixa forma en alguns passatges de la tornada hi ha repeticions de notes que augmenten la sensació de tristor i gravetat, i també d'una certa solemnitat.

	Tornada	Coples	Extensió total
Tiple	Re3-Mi4	Do3-Do4	10 ^a
Violó	F \sharp 2-Sol3	Re2-Sol3	11 ^a
Arpa	Re1-Si2	Re1-La2	13 ^a

L'estructura formal de la composició, tant en la tornada com en les cobles, mostra una voluntat del compositor d'inferir un caràcter marcadament repetitiu, quasi hipnòtic en la disposició del text musicat, en la redundància de les figures rítmiques emprades i en l'ús d'elements melòdics molt definits i que es proposen constantment al llarg de tota l'obra. Tots aquests recursos s'empenen per accentuar un element essencial en aquesta obra, com és el repicar de campanes, campanes que toquen a mort en honor del rei difunt.

En la tornada, tots aquests recursos compositius són presents d'una forma molt evident. La mateixa estructura formal de la tornada està perfectament pensada per donar cabuda i amplificar el resultat sonor d'aquests recursos:

TEXT POÈTIC	SECCIÓ MUSICAL	NUM. CC	CC
Las campanas dan, dan y darán	a	8	1-8
Las campanas, las campanas, las campanas dan, dan, dan y darán	a'	12	9-20
y sus clamores se oirán	b	4	21-24
para el aviso y ejemplo	c	4	25-28
de que la fama en el templo	c	4	29-32
a todos los siglos, todos los siglos dan, dan, dan, dan	d	8	33-40
a todos los siglos dan, dan	d'	5	40-44
y sus clamores se oirán	b'	4	45-48
para el aviso y ejemplo	c	4	49-52
de que la fama en el templo	c	4	53-56
a todos los siglos dan, dan	d'	5	56-60
Las campanas dan, dan y darán	a''	15	61-75

La presentació de seccions mostra una estructura circular de la tornada a través de les repeticions de les seccions b, c i d. Sembla com si el compositor hagués volgut mostrar un moviment circular constant a distints nivells, el primer dels quals seria precisament en l'estructura formal. Juan del Vado explota de forma permanent aquest moviment circular per emfatitzar un missatge sonor (el repicar de campanes) i posar-lo en relació a la imatge evocadora del repicar i tombar de campanes, campanes que si bé poden repicar per qualsevol només tomben pel rei, la màxima autoritat del país. La tornada es tanca amb una nova proposició de la primera secció com a forma de conclusió i per evidenciar encara més el caràcter circular.

La tornada comença amb dues seccions quasi idèntiques on ja són evidents tots els recursos que el compositor presenta per evocar de forma continuada el repicar de campanes. Aquest so de campanes està proposat tant per la veu amb la repetició obstinada sobre el mot “dan” amb un clar sentit onomatopeic, en el moviment melòdic característic del violó en correspondència de la interpretació de les paraules “las campanas, dan y darán” per part de la veu i en la repetició també obstinada de l'arpa del segment sincopat de mínima-semibreu:

The image shows a musical score for three parts: voice, violin, and viola. The voice part has lyrics: "Las campanas dan". The violin part has lyrics: "Las campanas". The viola part has lyrics: "Las campanas". Three red circles highlight specific rhythmic patterns: one in the voice part (a dotted quarter note), one in the violin part (a dotted quarter note), and one in the viola part (a dotted quarter note).

Tornada, cc. 1-3

Aquesta cèl·lula rítmica mínima tindrà una constant presència al llarg de tota la composició; és una sincopa constant, quasi sense fi, que esdevé un motiu obstinat de constant repetició del repicar de campanes. El disseny rítmic i melòdic del violó, també es presenta d'una forma obstinada al llarg de tota la tornada, en un moviment *in crescendo*: aquest disseny evoca el repicar i tombar de campanes en un moviment de vaivé típic, que culmina amb el repicar constant de campanes, o sigui, moviment de la campana circular continu i que mescla un so amb un altre, sobre la nota llarga de la veu, en correspondència amb la paraula "dan" al final d'aquesta secció:

The image shows a musical score for three parts: voice, violin, and viola. The voice part has lyrics: "Las campanas dan". The violin part has lyrics: "Las campanas". The viola part has lyrics: "Las campanas". A red box highlights the first three measures of the violin and viola parts, showing a rhythmic pattern of dotted quarter notes.

Les cobles estan formades per quatre seccions amb una repetició final. Com és habitual en aquest tipus de composicions, les seccions musicals coincideixen amb les distintes estrofes de les cobles, el que permet la identificació sonora per seccions que serà útil a la hora d'escollar la resta de estrofes. Les tres primeres seccions són relativament curtes respecte de la secció final. És evident la intenció de del Vado d'incidir sobre aquesta darrera estrofa que resumeix la intenció de tota l'obra a més d'aconseguir un efecte d'alentiment sobre les paraules més importants, com són el nom del monarca.

TEXT POÈTIC	SECCIÓ MUSICAL	NUM. CC	CC
Empezó la noche toda	a	7	1-7
sin cesar clamorearon	b	4	8-11
las campanas de su corte	c	7	12-18
al grande Filipino cuarto	d	10	19-28
al grande Filipino cuarto	d'	10	29-38

En la secció final (i en la seva repetició) destaca el disseny rítmic i melòdic dels dos acompanyaments que presenten de nou, tal com en la tornada, el so evocador del repicar de campanes amb aquest moviment continu:

Fig 2. Cobles cc. 32-36

La figuració rítmica té una importància d'especial significació en aquesta composició com hem vist fins ara. Hi ha segments rítmics que es proposen d'una forma continuada per tal de contribuir a la sensació de constant repetició volguda pel compositor. En aquest sentit el disseny de tres mínimes, que es presenta com la combinació més emprada, determina en certa forma el ritme de la composició, que s'empra, juntament amb el disseny mínima-semibreu, per evocar el so de les campanes.

Utilitzat amb aquesta intenció el disseny de les tres mínimes en la tornada, presenta una intervà·lica constant de semitó-to:

Fig. 3.- Tornada 11-16

Aquest recurs contribueix a fixar una seqüència d'altures de sons molt definides i característiques, que presentades d'una forma repetitiva, amb una velada intenció hipnòtica, fa que es retinguin en la memòria sonora de l'oient.

En aquest mateix exemple es pot veure un altre recurs figuratiu que es presenta en la combinació entre la veu i el violó, ja que quan el Tiple canta les paraules «campanas», presentant un moviment rítmic que esdevindrà característic del violó; aquest instrument, en aquest punt, presenta una figuració que fa destacar la hemiolia de la veu. Quan serà el violó a proposar aquest disseny, ho farà en primer lloc per recordar el so de les campanes, i en segon lloc per marcar el moviment sincopat. Aquest mateix recurs també es presenta en les cobles tal com es pot veure en la fig. 2.

Fig. 4- Tornada, cc. 35-40

L'ennegriment de les notes juga un paper fonamental per posar de relleu el canvi d'accentuació i el marcatge de les síncopes al llarg de tota la composició, tal com hem vist en els exemples anteriors. En la tornada l'ennegriment de les notes apareix en

correspondència de determinades paraules amb una càrrega semàntica especial com: “las campanas, dan y darán”, “templo”, “siglos”, “ejemplo”. Es tracta de les paraules més rellevants de la tornada on era important marcar sonorament i visualment la seva importància mitjançant l’ennegriments per provocar un canvi d’accentuació. Aquest canvi d’accentuació esdevé essencial pel joc sonor (el repicar de campanes) que constantment vol evocar el compositor.

Aquesta intenció sonora també és present en les cobles, especialment en la darrera secció, quan la veu entona “al grande Filipino cuarto”; en aquest cas hi ha un joc de hemiòlies que passa de la veu a l’acompanyament. En la veu l’ennegriments serveix per donar rellevància sonora, amb el canvi d’accent al missatge més important del text, el nom del rei; seguidament els dos acompanyaments, tal com es mostra en la fig. 2, sobre la nota llarga de la veu que s’extingeix en una posterior pausa (com el so de campanes), realitza un canvi d’accentuació per marcar la sincopa per reprendre la idea principal fixada en la campana que pica i repica en un moviment constant, quasi sense fi.

Les alteracions accidentals són emprades en aquesta composició també per donar relleu al missatge implícit de la composició. Les alteracions apareixen en correspondència amb els dissenys ritmico-melòdics indicats anteriorment en les fig. 1, 2, 3 i 4. El cromatisme crea uns intervals sonors ben definits que ajuden a fixar en la memòria de l’oient el so evocador del repicar de campanes. El començament de la tornada ja dona idea de l’ús de les alteracions al llarg de tota la composició:

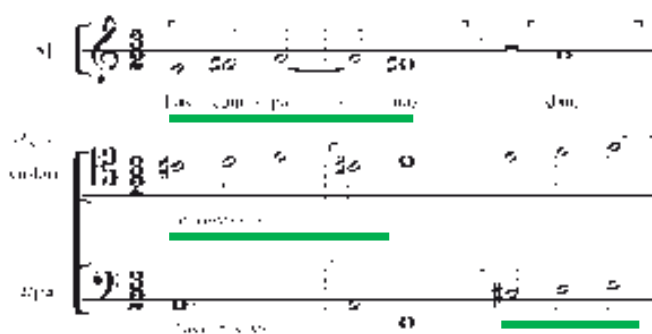


Fig. 5 – Tornada, cc. 1-3

El ritme i la melodia en aquesta composició estan fortament condicionats per la voluntat del compositor de fer un joc onomatopèic molt evident. L’ús de tots els recursos rítmics

i melòdics estan ben pensats per aconseguir un efecte sonor ben definit: el picar i repicar de campanes. El caràcter melòdic és volgutament monòton en alguns passatges com en els cc. 26-33 per posar en relleu la situació fosca, greu i trista que suposa la mort d'un rei, que no obstant la seva aura "divinitzada" resulta ser una persona humana com una altra, tal com s'afirma en els dos darrers versos de la sisena estrofa:

que no escusa al ser más digno
pagar la pensión de humano

Els dos acompanyaments presenten diferències substancials en quant a la seva estructura compositiva, encara que ambdós tenen la clara funció de establir i reforçar el caràcter sonor volgut per del Vado en aquesta composició. La part de violó resulta més efectista ja que és l'encarregada de fer recordar a l'oient el repicar constant de campanes i servir de contrapunt a la veu per fer destacar les sincofes. Aquesta funció està fortament recolzada per l'arpa.

L'arpa es presenta xifrada d'una forma molt profusa respecte dels altres *tonos* de la col·lecció i respecte al que és habitual per aquest tipus de repertori. És especialment intensa en els moments en que el violó³⁰⁵ recorre de forma obstinada als dissenys melòdics i rítmics que evoquen el so de campanes. En aquest sentit l'arpa, que també participa en aquest joc sonor, mitjançant la execució de la xifra n'augmenta la expressivitat, provocant, en cert punts, retards harmònics, que, juntament amb la part executada pel violó produeix un efecte de percussió dissonant que recorda el de la campana que queda en l'aire fins que es produeix el següent toc que resol.

A diferència de les altres fonts conservades, aquest testimoni presenta dos acompanyaments. Les altres versions no indiquen els instruments que realitzen el baix instrumental. En aquest cas la font assenyala que la execució de les dues línies del baix estan a càrrec del violó i de l'arpa. Respecte de les altres fonts, la de Mallorca presenta també l'acompanyament de violó. Les altres fonts, presenten acompanyaments amb diferències substancials. En el cas de Segòvia probablement la copia estava destinada a la seva capella catedralícia, a on, probablement, no tenien disponible un violó; en el cas de la font de Madrid, aquesta peça es troba inclosa en el manuscrit Gayangos Barbieri,

³⁰⁵ Com sabem Juan del Vado era instrumentista de violó i provenia d'una família de violistes de la Reial Capella i per tant la familiaritat amb aquest instrument era més que evident.

que podria ser considerat com un repertori musical de les composicions poètiques contingudes en el desaparegut manuscrit de *Libro de assumptos lyricos*³⁰⁶.

El fet a més que només presentin un acompanyament les priva de bona part de la riquesa rítmica i de la conseqüent càrrega semàntica de l'obra. No podem saber si la versió original de del Vado duia o no la part del violó. La gran coherència sonora entre els dos acompanyament i d'aquests amb la veu fan que, no obstant sigui major el nombre de fonts que es conserven només amb un únic acompanyament, sí és possible pensar que la versió original de del Vado fos amb un acompanyament doble, destacant a més el fet que del Vado era un consumat violista, instrumentista i compositor de la cort de Madrid abans de ser el compositor de càmera de la Reina Marianna d'Àustria.

El text que serveix com a base per aquesta composició presenta unes cobles amb estructura de *romance* amb rima assonant –en á-o” i presenten el següent esquema mètric: 8x-8a-8x-8a. La tornada està format per una sèrie de 5 versos amb rima consonant amb esquema mètric: 9a-8a-8b-8b-8c. Si no fos per la irregularitat del primer vers de 9 síl·labes, podria ser considerat una *quintilla*.

Tornada

Las campanas dan y darán
Y sus clamores se oirán
Para el aviso y ejemplo
De que la fama en el templo
A todos los siglos dan.

Cobles

1ª.
Empezó la noche toda,
sin cesar clamorearon
las campanas de su corte,
al grande Filipo Cuarto.

3ª.
Fue el más clemente y piadoso,
delicia de sus vasallos,
tanto que de su clemencia,
se fabricaron ingratos.

5ª.
Los que a su fe se rindieron,
las centellas y los rayos
respetando por ardiente
su celo en más alto grado.

2ª.
A los clamores en ecos
respondieron los peñascos,
que haríanle a los corazones
heridos con el quebranto.

4ª.
El devoto de la Virgen
que aunque heredó imperios tantos,
fue para Rey de españoles
juntar el cetro y el mando.

6ª.
Decoro tanto atropella
ley universal, que es llano,
que no excusa al ser más digno
pagar la pensión de humano.

³⁰⁶ CABALLERO, Carmelo: “El Manuscrito Gayangos-Barbieri”, *op. cit.*, pp. 208 i 209.

El text, que presenta un caràcter líric i èpic al mateix temps, essent una composició dedicada a la memòria d'un rei com Felip IV, congut també com a Rei Planeta, inclou tots els trets característics i més significants del seu regnat, entre els que destaca la seva devoció per la Verge, el fet de ser considerat «Rey de las Españas» malgrat tots els conflictes amb les distintes regions del regne (Portugal, Catalunya, etc.), i al seu caràcter clement i piadós.

El vocabulari emprat és senzill i comprensible per a la majoria dels oients, encara que també hi apareixen vocables de caràcter més culte com «~~la~~ amorearon» o «quebranto».

La frase inicial de les cobles «Empezó la noche toda» té una càrrega molt destacada ja que és una referència explícita a la obscuritat en la que es sumeix el país després de la mort d'un rei que n'és la llum que il·lumina el seu avenir. Molts dels jeroglífics que es feren després de la seva mort recorden aquests trets fonamentals de Felip IV³⁰⁷ i en algun estan dedicats a l'eclipsi, com a mal presagi, que ofuscarà el sol que il·lumina el poble:



³⁰⁷ Per a un catàleg detallat de tots els jeroglífics publicats i per la descripció de les seves exèquies, vegeu: ORSO, Steve N.: *Art and death at the Spanish Habsburg Court: the royal exequies for Philip IV*. Columbia, University of Missouri Press, 1989.

En la resta es reiteren les mateixes idees, basades en la elegia al monarca difunt: (1a i 2a), el record al seu reialme (3a) i a la seva devoció catòlica (4a i 5èna), amb una conclusió final a mode de moralitat, exposant que al final tots som iguals davant la mort.

En aquesta composició la relació del text amb la música és molt evident. El missatge de mort que duu implícit apareix sonorament al llarg de tota la composició en la tornada i també en les coples gràcies al repicar de campanes que el compositor vol fer sentir constantment.

Tots els recursos compositius al seu abast (ennegriments, cromatismes) serveixen a del Vado per dur fixar sonorament el so de les campanes i que aquest so quedi imprès d'una forma quasi inconscient en la memòria de l'oient.

El to solemne i greu, certs passatges monòtons amb la reiterada repetició de notes fan que el missatge que es vol transmetre arribi a l'oïda de l'oient amb tota la seva força.

Els recursos compositius presentats en les dues parts de l'acompanyament per primera vegada en correspondència de certes paraules del text com són "las campanas" es repetiran constantment per crear una espècie de so subliminal que reforça d'una manera molt efectiva el missatge del text de la tornada i de les cobles.

Destaca el joc sonor relacionat amb certes paraules i que apareixen sempre d'una forma fixa i basat en la al·literació de la vocal a (campanas, dan, fama...):

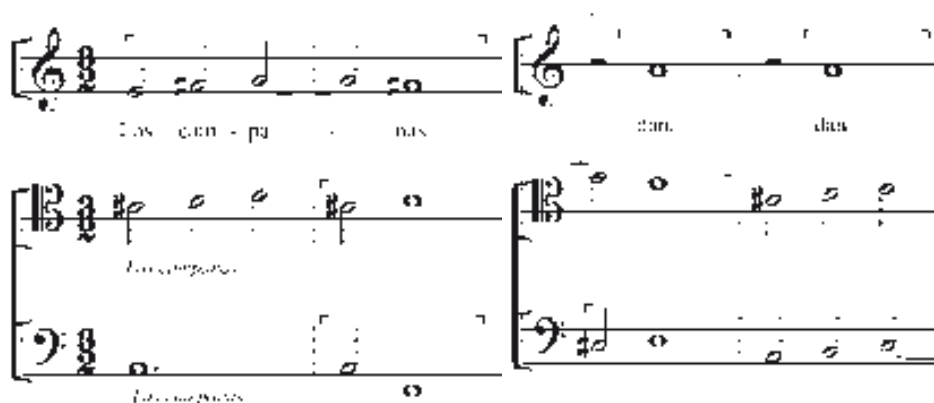


Fig. 6 – Tornada, cc. 1-6

Es tracta, en definitiva, d'una composició funcional per a les exèquies d'un rei tan important per les arts a Espanya com fou Felip IV. Aquest *tono* compleix d'una forma sintètica però a la vegada molt efectista el seu propòsit de alabança al monarca, posant en relleu totes les seves virtuts i oferint al mateix temps una sensació de angoixa i tristor associada al lament fúnebre.

El fet que només s'hagués compost per una única veu amb acompanyament dóna també una idea de intimitat i de recolliment adequada per la dedicació d'aquesta composició.

La seva extensió també sembla mesurada a aquest objectiu. La tornada és especialment llarga tenint en compte la seva extensió textual, però serveix per crear el joc sonor (el so de les campanes) que esdevindrà característic de la composició. La melodia de les cobles s'estructuren sobre les estrofes, donant major relleu a la estrofa final que actua com a conclusiu, destacant especialment las de la primera i darreres estrofes.

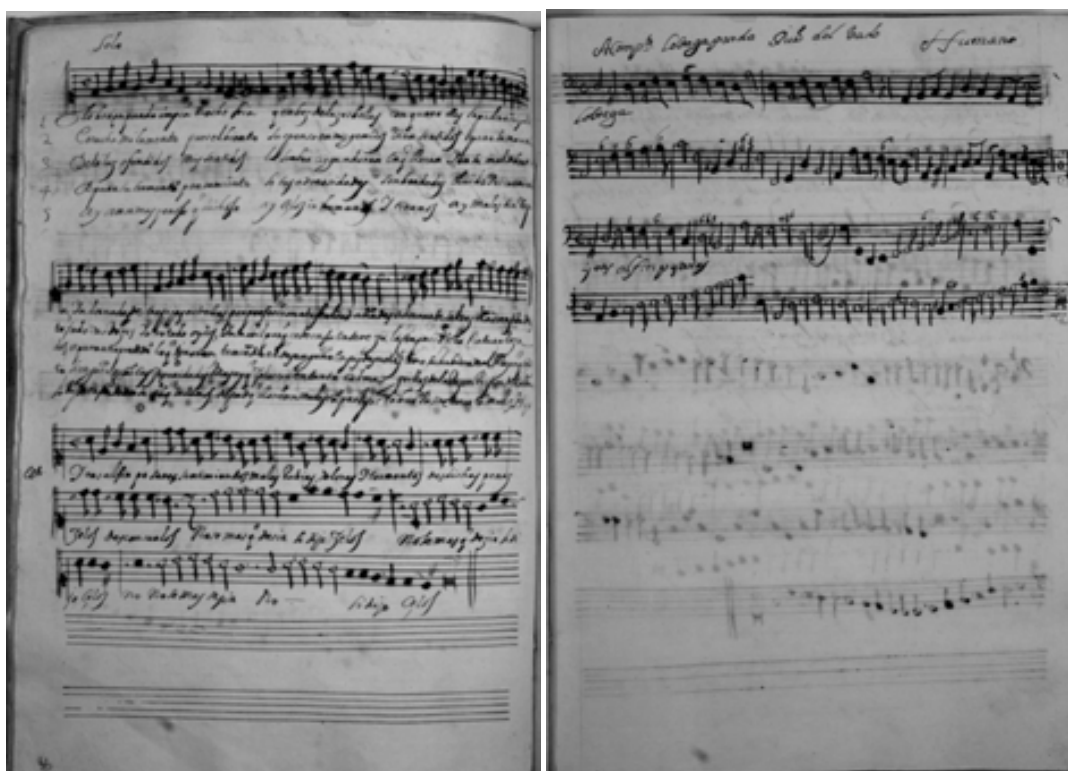
Juan del Vado emprà tots els recursos compositius disponibles per al seu objectiu. La tonalitat i el cromatisme imprimeixen un caràcter funest i greu a la composició, al mateix temps que ajuden a la fixació sonora de certs passatges que esdevindran claus en la composició. Aquest passatges identificats amb dissenys rítmics i melòdics ben definits es proposaran de forma reiterada per tal de crear una sonoritat subliminal que es fixarà també en la memòria de l'oient que li recordarà constantment el repicar i tobar de campanes associades a la mort que s'està lamentant.

Juan del VADO

Lóbrega, parda, impía

E-PAc, FA1964, ff. 94r-93v

Es tracta d'una composició de Juan del Vado, tal com s'indica en l'encapçalament: *Lobrega parda Jua[n] del Vado Humano*. Segons el títol es tractaria d'un *tono humano* com la resta del repertori contingut en aquest manuscrit. Es troba copiat entre els f. 94r i 93v de manera que tot el *tono* és llegible a llibre obert:



E-PAc, FA1964, ff. 94r-93v

La veu anota cobles i tornada en el f. 94r mentre que l'acompanyament es copia tot seguit en el f. 93v. D'aquesta forma la disposició dels músics davant del manuscrit seria el cantor a la esquerra i el instrumentista a la dreta.

És una composició per veu solista amb tessitura de Tiple amb acompanyament instrumental a baix. La font no especifica ni la tessitura de la veu ni el instrument d'acompanyament.

Les coples es canten en primer lloc; són un total de cinc estrofes de versos d'art major, format per quatre hendecasil·labs amb un heptasil·lab al tercer vers, fet bastant

infreqüent en aquest tipus de repertori, que es basa molt sovint en versos d'art menor. El versos d'art major són indicatius d'una poesia més elevada i culta. En aquest cas es tracta d'un poema elegíac a la mort, al desengany provocat per la gelosia. La forma poètica podria ser una silva o un madrigal, que preveuen una combinació lliure de versos hendecasil·labs i heptasil·labs amb rima consonant, on el poeta tenia total llibertat en l'establiment de l'esquema de les rimes. La tornada està formada per una estrofa de quatre versos hendecasil·labs amb rima consonant.

En transcripció, les coples es desenvolupen al llarg de 19 compassos que es repeteixen cinc cops. La tornada consta de 31 compassos. No hi ha cap indicació per l'execució; el fet que es situïn en primer lloc les coples fa pensar que possiblement, i considerant la breu durada de la tornada, possiblement es repetia una vegada més entre la execució de les coples.

Les claus es mantenen fixes al llarg de tota la composició. La veu, amb tessitura de Tiple, està anotada en clau de Do 1, mentre que la part de baix instrumental s'anota en clau de Fa 4. Aquestes claus naturals no requereixen cap transposició en la transcripció.

La composició està anotada en Re dòric, 1er mode, sense cap alteració. Segons els teòrics³⁰⁸ era adequat per les músiques amb gravetat. Aquesta composició tracta del relat d'un fort desengany amorós carregat de vocables amb una càrrega semàntica clarament negativa (querellas, gemidos, lamentos, tormento...) que requeririen una gravetat en el seu tractament.

L'àmbit de la veu té una extensió mitjana. La presència de notes de curta durada afavoreix un moviment més dinàmic de la veu que passa ràpidament, però de forma fluida, dels registres greus als aguts. De totes formes s'ha de notar que en cada una de les seccions el moviment general es de grau i els salts es produeixen entre una secció i una altra. En la tornada la veu també es mou majoritàriament per grau. L'acompanyament en aquesta composició té un caràcter molt melòdic, i majoritàriament a les coples presenta un important joc imitatiu amb la veu. També es mou per salts sobretot en els moments en els quals presenta notes llargues.

³⁰⁸ NASSARRE, Pablo: *Escuela de música segun la practica moderna*. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724. SIEMENS, Lothar (ed.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980, p. 76.

	Cobles	Tornada	Extensió total
[S]	Do \sharp 3-Fa4	Do \sharp 3-Fa4	11 ^a
acompanyament	Fa1-Do3	Re1-Mi3	16 ^a

La veu té un paper declamatiu o narratiu, evident sobretot en la tornada, quasi poètic. Majoritàriament es mou en els registres mitjos i greus per augmentar la sensació de gravetat, angoixa i dolor mostrada en el text. D'aquesta forma el caràcter imprès a la veu s'adapta de forma efectiva a les paraules que ha de cantar.

La composició presenta una articulació molt senzilla, però que a la vegada resulta molt efectiva. Les cobles i la tornada presenten un plantejament distint. Les cobles estan anotades en tota la seva extensió en compàs menor imperfecte, que evidencia una voluntat per part del compositor de donar una certa homogeneïtat a tota aquesta part. Aquesta homogeneïtat també es pot veure en l'ús d'una figuració recurrent que determina el ritme de les cobles. Juan del Vado per aquesta composició poètica d'art major proposa una extensió musical curta amb notes de curta durada per no allargar en excés l'obra. Quasi tota la secció de les cobles i la primera part de la tornada presenta quasi exclusivament notes semimínimes i corxeres, que movent-se per grau conjunt, sens grans bots intervàlics, confereix una gran fluïdesa a la composició.

La varietat, en les cobles es produeix en el nombre de compassos emprats per cantar cada una de les estrofes:

TEXT POÈTIC	SECCIÓ MUSICAL	NUM. CC	CC
Lóbrega, parda, impía noche fría	a	4	1-4
que en vez de luces bellas con querellas	a'	4	5-8
sepulcros dais al día	b	2	8-9
y adornada de trágicas estrellas	c	2	10-11
por perfección a tu fealdad añades	d	3	12-14
adornarte tal vez de adversidades	e	4	15-19

Les dues primeres estrofes tenen idèntica longitud, a partir de la tercera, que és un heptasíl·lab, i sobretot en la quarta i quinta es produeix una compressió que evidencia el caràcter d'angoixa del text. Les cobles acaben amb una darrera secció de mesura idèntica a les dues primeres. Resulta per tant molt efectiu sonorament aquest procés de

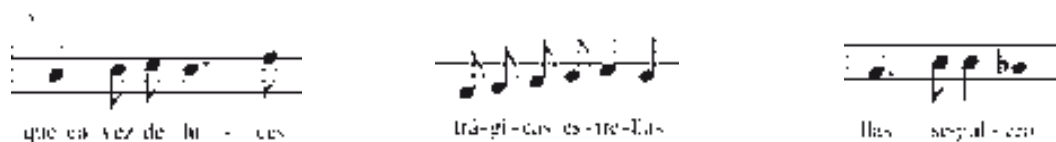
narració amb una extensió establerta per arribar a un clímax angoixant on les notes de curta durada, que entonen un hendecasil·lab, es concentren en només dos compassos, per després cloure amb una darrera secció idèntica en dimensions a les primeres. S'instaura per tant un idèntic al d'una narració: principi, nus i desenllaç.

Musicalment les seccions coincideixen amb les estrofes del text. La veu i l'acompanyament s'alternen en el joc imitatiu, excepte en el punt comentat on es produeix la compressió musical de les estrofes quarta i quinta on l'acompanyament es presenta amb notes llargues. Resulta però interessant observar, també, com entre la segona secció i la tercera, i la tercera i la quarta es produeix un cavalcament de la frase musical (la conclusió es produeix en el primer compàs de la secció següent) que anuncia la compressió que es produirà en les dues seccions posteriors:



Cobles, cc. 9-13

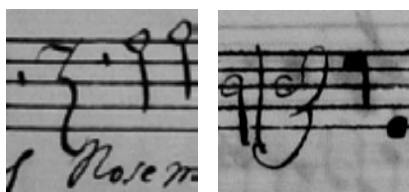
El fet de comprimir un text tan llarg en tan pocs compassos ha obligat al compositor a emprar una figuració de notes de curta durada, on les corxeres tenen un paper destacat i es presenten en varies combinacions que aniran variant al llarg de les cobles i de la primera secció de la tornada:



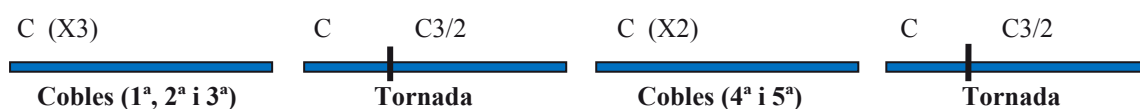
Resulten sonorament característiques les dues corxeres seguides i la semimínima amb punt seguida de corxera que en molts moments determinaran el ritme de la composició. Aquest ritme es veurà variat precisament en les seccions objecte de compressió on les corxeres es disposaran en moviments ascendents. L'ús d'aquesta figuració respon a una voluntat de clarificar el ritme de la composició, de evidenciar-ne les característiques per

a que sigui ben identificable per a l'oient i això per adquirir un patró sonor que li servirà per a la posterior audició de les altres cobles.

El joc de tensió i distensió també està present en la tornada. Aquesta secció presenta dues parts ben diferenciades marcades per la alternança entre el binari i el ternari. La tornada comença amb el mateix compàs que les cobles, per canviar després al compàs de proporció menor: 3/2 en el cas de la veu i C3/2 en el cas de l'acompanyament, en ambdues ocasions assenyalats en la font pels signes habituals per l'època:



La tensió i distensió es produeix, per tant, a distints nivells, el primer dels quals es produiria en l'ordre de execució de les cobles i la tornada. Una solució possible podria ser:



Amb aquest ordre es crearia també una alternança entre el binari i ternari entre les distintes parts que dinamitza i aporta una gran varietat al conjunt de la composició. Les altres tensions/distensions de cada una de les seccions també contribueix al propòsit de fer destacar el missatge principal de l'obra (amb síntesi i moralina) contingut en la frase final de la tornada ~~no~~ "no sé más que decir si dije celos", explotat musicalment al màxim, amb la idea de repetir obstinadament el text (que es repeteix quatre cops al llarg de 24 compassos) s'explota semànticament i es reitera auditivament, conferint-li una càrrega semàntica major:

TEXT POÈTIC	SECCIÓ MUSICAL	NUM. CC	CC
Iras al fin, pesares sentimientos, males rabias, dolores y tormentos desdichas, penas, celos, desconsuelos	a	7	1-7
<u>No sé más que decir si dije celos</u>	b	6	8-13
<u>No sé más que decir si dije celos</u>	b	6	14-19
<u>No, no sé más que decir si dije celos</u>	b'	6	20-23
<u>No sé más que decir si dije celos</u>	b''	8	24-31

La tornada comença amb una llarga frase cantable amb una enumeració continua de pensaments negatius reduïts a un sol vocable: rabias, dolores, tormentos. La tornada es configura com un moment conclusiu on la desesperació només deixa lloc a paraules soltes i es conclou només amb la important frase final, frase que es destaca amb un tractament musical radicalment divers respecte de la resta començant en primer lloc per la seva extensió, presentant un compàs distint, una figuració basada en notes llargues a mode de contrast amb les altres parts, i amb un caràcter declamatiu molt marcat i que es tracta d'un recurs molt senzill però efectiu ja que el fa destacar respecte de l'altra secció de la tornada i de les cobles. Utilitza totes les vegades que repeteix el text el mateix patró formal i estilístic que deixa molt clar el missatge final i principal de l'obra.

L'acompanyament en la tornada canvia el seu plantejament, presentant notes de llarga durada i limitant-se principalment a una funció harmònica. En la segona part de la tornada, en correspondència de la frase final presenta un joc imitatiu que s'anticipa a la veu, caracteritzat per una combinació de mínimes amb una intervàl·lica constant; seguidament proposa un moviment melòdic i rítmic característic ascendent de 12^a que es presenta en correspondència de les paraules «si dije celos», volent escenificar sonorament la gelosia que augmenta, amb la voluntat de potenciar auditivament el contingut semàntic de la paraula clau de tota la composició: «~~ce~~los».

L'ennegriments de les notes apareix també, com és lògic, en aquesta darrera secció en compàs de proporció menor. La seva presència en la veu coincideix única i exclusivament amb les paraules «~~de~~cir si dije celos» i amb el «~~no~~» del c. 20. Sembla evident una connexió semàntica amb una voluntat de destacar la sincopa, ja que es presenta en correspondència de paraules que reflecteixen dubte o contradicció, sentiments molt relacionats amb la gelosia. L'accentuació fa destacar el text ja que en provoca una declamació com si es tractàs d'un recitat poètic. Així mateix, l'ennegriments del «~~N~~» del c. 20 crida l'atenció respecte a la resta, el fet de sincopar-lo en provoca una cadència dèbil que requereix solució i per tant dona la idea de dubte, de ambigüitat i d'angoixa tan marcat en la tornada.



Al llarg de la composició es poden trobar distintes alteracions accidentals que són pròpies del Re dòric: Si \flat i el Do i el Sol \sharp . No presenta complicacions modals, es mou generalment en el mode de base o sobre el cinquè grau. En canvi, del Vado ha preferit un altre tipus de joc sonor basat en la tensió i distensió creades amb la figuració i el contrast de seccions.

Els text és una composició poètica d'art major i podria tractar-se o d'una silva o d'un madrigal. Ambdues formes preveuen una combinació lliure de hendecasíl·labs amb heptasíl·labs amb rima consonant. També podria tractar-se d'un "sexteto-lira", format també per la combinació d'aquests dos versos i rima consonant, però que habitualment presenta els següents esquemes: aBaBcC, aBaBCC, abbacC, abABcC, abCabC. Aquesta composició presenta el esquema mètric: 11A, 11B, 7a, 11B, 11C, 11C.

La temàtica és l'amor no correspost i com la negativa provoca una desmesurada gelosia. Es configura en mode de lament, que es relaciona amb tota la temàtica de l'amor cortès no consumat o no correspost, típic de la lírica medieval i que va ser reprès en l'època barroca per molts compositors. S'enllaça per tant en la via encetada per Monteverdi amb el seu famós "Lamento d'Arianna" i que reprendran molts altres compositors com Henry Purcell (Dido y Eneas).

El tema de la gelosia és un concepte recurrent en la lírica hispànica del segle XVII, exponent de la qual es "Celos, aún del aire matan" de Calderón de la Barca i que va ser posat en música per Juan Hidalgo, obra que constitueix la primera òpera espanyola. La gelosia, la angoixa, l'amor no correspost es vist des de la seva vessant més dramàtica i els poetes intenten aprofitar al màxim les seves opcions expressives, tal com succeeix també en la música que acompanya a moltes d'aquestes composicions.

Les cobles es configuren com un relat de les penúries del amant no correspost, mentre que la tornada presenta la frase conclusiva (“no sé más que decir si dije celos”) que recull tots els sentiments expressats amb anterioritat i que de forma explícita se li dóna, dins la composició, una rellevància especial.

Cobles

1ª.

Lóbrega, parda, impía noche fría,
que en vez de luces bellas, con querellas,
sepulcro dais al día,
y adornada de trágicas estrellas,
por perfección, a tu fealdad añades,
adornarte, tal vez, de adversidades.

2ª.

Escucha mi lamento, pues el viento
suspenso en mis gemidos, bien sentidos,
para su movimiento,
todo uno voces, y otro todo oídos,
inmóvil, porque cede en su entereza
la compasión a la naturaleza.

3ª.

De la luz ofendidos mis sentidos,
la sombra ciega adoran, en que lloran
y en su mal divertidos
apurar no pretenden lo que ignoran,
temiendo el desengaño en sus desvelos,
como si hubiera mal mayor que celos.

4ª.

Apura tu tormento pensamiento,
si tus adversidades són verdades
olvido y escarmiento,
si engaño gozan tus seguridades,
mas ¡ay!, que celos son, en tanta calma,
grillos de la razón, prisión del alma.

5ª.

¡Ay, amor! más penoso que dichoso,
¡Ay, celos! inhumanos y tiranos,
¡Ay!, males sin reposo,
hijos en són de amor, aunque villanos,
dejad que llore en males tan prolijos
tan buen padre, tener tan malos hijos.

Tornada

Iras al fin, pesares, sentimientos,
males, rabias, dolores y tormentos,
Desdichas, penas, celos, desconsuelos,
No se más que decir, si dije celos.

L'adaptació de la música a aquesta llarga composició poètica passa per l'ús abundant de notes de curt valor, que donen sensació de pressa, per donar cabuda a tota la llargària de cada una de les estrofes dins de les distintes seccions musicals. D'aquesta forma, en les cobles, set versos de la llargària d'hendecasil·labs es liquiden en només 19 compassos. En la tornada, passa el mateix; en la primera secció tres versos es canten en només set compassos, mentre que el darrer vers, repetit quatre vegades, s'allarga durant 24 compassos. Aquesta compressió i descompressió del text, combinat amb la música, determina el caràcter d'aquesta composició. Aquesta evident *descompensació* en la llargària entre les cobles i la tornada i entre les seccions de la mateixa tornada, mostren

una voluntat del compositor de presentar d'una forma molt dinàmica les parts on el text té una clara connotació de lamentació, de gelosia i de ràbia continguda de cap a la dona estimada, per acabar amb la secció final de la tornada amb una sensació de derrota i de rendició: —N sé más que decir, si dije celos”.

En línies generals aquesta composició es presenta amb una estructura senzilla i destaca en l'ús de pocs recursos compositius que però són emprats d'una forma molt efectiva. La entitat del text, essent d'art major, amb un caràcter greu fortament marcat, hauria pogut donar lloc a una composició més ambiciosa musicalment parlant. El compositor, en canvi, apel·la específicament a la contenció compositiva precisament per crear un marc sonor ben definit en el qual introduís un text semànticament ja molt carregat. D'aquesta forma els recursos emprats, com la tensió i distensió a distints nivells, com entre les seccions que conformen les cobles i la tornada, però també les compressions creades dins de les mateixes parts, són més que suficients per teixir l'entramat estructural que sosté tota l'obra. Després un seguit de figures rítmiques ben definides, i en el cas de la tornada ben diferenciades entre les dues seccions, fa que s'instauri un ritme narratiu i declamatori, amb una introducció, un nus i un desenllaç, per a que quedi fixat en la memòria auditiva de l'oient, amb un final fortament contrastant basat en la frase final que serveix de resum, conclusió i moralina. Es tracta, per tant, d'una composició volgudament simple on les macroestructures compositives són les que determinen el caràcter de l'obra.

Anònim [¿Juan del VADO?] [¿Juan HIDALGO?]

Como es alta la causa

E-PAc, FA1964, ff. 93r-92v

Aquesta composició musical per a veu solista i acompanyament instrumental es presenta sense cap indicació del compositor o de la forma musical. Per l'estructura compositiva i pel fet de estar anotada a un llibre que conté varies altres composicions del mateix tipus aquesta peça s'ha identificat com a un *Tono humano*. No s'ha pogut establir la autoria de la peça, però no es descarta que pugui ser obra de Juan del Vado o Juan Hidalgo, compositors de les altres obres contingudes en aquest manuscrit. Està copiat entre els folis 93r i 92 v. La veu i l'acompanyament de la tornada s'anota en el foli 93r i les coples s'anoten en el foli 92v. Tota l'obra és llegible a llibre obert.



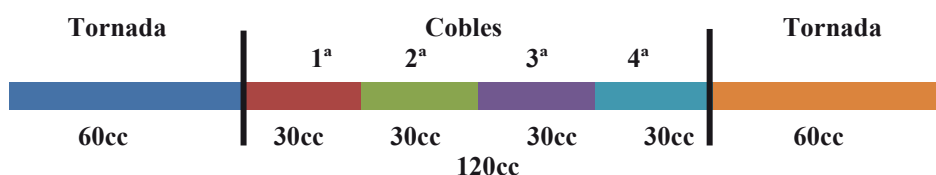
E-PAc, FA1964, ff. 93r-92v

La composició preveu una veu solista de Tenor i acompanyament instrumental al baix. La font no especifica el registre vocal ni el instrument de realització del baix. Les úniques indicacions que apareixen en la font són: –estrivo” i –eoplas” així com –acomp.to” per indicar la part de l'acompanyament.

En primer lloc es canta la tornada seguit de les coples. Les coples estan formades per quatre estrofes de vuit versos hexasil·labs cadascuna. La tornada presenta una estructura irregular que podria donar lloc a dues distintes possibilitats: un díptic amb estructura

12A11A o quatre versos de llargària desigual 7x5a6x5a. Els versos imparells presenten rima consonant. En principi aquesta distribució podria indicar que es tracten de *seguidillas*, encara que no s'ajusta ni a la llargària dels versos establerta ni al tipus de rima que és assonant en aquest tipus de estrofes.

La interpretació de la composició, considerant el fet que presenta en primer lloc la tornada, podria ser: tornada, les 4 coples seguides i repetició final de la tornada. Resulta significatiu el fet que la tornada tinguí 60 compassos i les coples 30 compassos, exactament la meitat. Amb la interpretació proposada, aquesta proporció variaria i la tornada i les coples estarien perfectament equilibrats amb 120 compassos cada un:



Es tracta, per tant, d'una estructura formal interna simètrica, ben meditada i compensada. Hi ha dues parts iguals en durada (tornada i cobles) però articulades en tres seccions, que implica una relació de 3 a 2 (sesquiàltera) dins d'un context formal molt equilibrat. Sembla evident la intenció explícita de emprar una estructura de perfecte equilibri aplicat a un text de temàtica mitològica i per tant relacionat amb la antiguitat clàssica, considerada model d'equilibri i mesura. No obstant, s'introdueixen també els elements característics de la concepció formal barroca basada en les relacions de sesquiàltera i, per tant, recuperen la realitat estètica en la qual treballava aquest compositor.

La composició s'anota en clau de Do 4 per la veu i en Fa 4 pel baix. En la transcripció la part de la veu s'anota en clau de Sol octavada, mentre que es manté la de Fa per l'acompanyament. Aquestes claus romanen invariades al llarg de tota la composició. Essent claus naturals no s'ha precedit a transposar la composició.

La composició es presenta en Fa joni, onzè to transportat, amb un bemoll en clau, mode anomenat per alguns autors com a «sisè to».

Tota la composició està anotada en compàs de proporció menor, indicat amb el signe gràfic Z (=3/2). Com ja s'ha assenyalat, aquest compàs era l'habitual per aquest tipus de repertori. El que no hi hagi canvis de compàs al llarg de tota la composició corrobora el sentit de equilibri que impera en aquesta obra. És molt habitual que el canvi de compàs s'utilitzi per donar varietat i per provocar contrast en una composició; en aquest cas, aquest contrast s'aconsegueix mitjançant la alternança entre les distintes seccions (tornada i cobles) i no mitjançant l'organització interna de cada secció.

Els àmbits emprats també responen a aquest plantejament de mesura i equilibri:

	Tornada	Cobles	Extensió total
[T]	Re3-Fa4	Re3-Mi \flat 4	10 ^a
acompanyament	Fa2-Do4	Fa2-Si \flat 3	12 ^a

L'àmbit de la veu té una extensió "normal", encara que tendencialment es mou en els registres més aguts de la seva extensió. El moviment de la veu es produeix en la majoria dels casos per grau conjunt, la qual cosa, dona fluïdesa a les frases musicals i tan sols destaquen salts de la veu en correspondència a canvis de secció (per ex. c. 35 de la tornada on trobam un salt d'octava).

La part de l'acompanyament presenta, com és habitual, més varietat presentant passatges que es mouen per grau amb altres on predominen els salts, tal com és típic dels baixos instrumentals. L'acompanyament en certs moments entra en el joc imitatiu amb la veu i per tant el seu moviment és molt més fluid. En altres ocasions es mou per salts amb una evident funció de suport harmònic. La seva extensió mesurada també respon al plantejament sonor de la composició on la recerca de l'equilibri afecta a tots els aspectes compositius.

Formalment aquest *tono* es presenta en una sèrie de seccions ben definides. La tornada comença amb dues seccions de idèntica longitud on es presenta ja tot el text cantat en aquesta part. Seguirà després una sèrie de repeticions de les dues mateixes frases de forma més comprimida que crea un joc de tensions que s'alliberarà amb un seguit de

repeticions de la darrera frase, caracteritzada per un mateix patró rítmic, melòdicament molt similar. Aquestes repeticions es presenten separades, en la part de la veu, per una pausa emprat com si fos un signe de puntuació per delimitar aquesta repetició, tècnica que també s'empra en la part de les cobles:

TORNADA

TEXT POÈTIC	SECCIÓ MUSICAL	NUM. CC	CC
Como es alta la causa de mi tormento, de mi tormento	a	13	1-13
vuela por el aire mi pensamiento, mi pensamiento	b	13	13-25
como es alta la causa	a'	4	25-29
vuela por el aire mi pensamiento	b'	7	29-35
como es alta la causa	a'	4	35-38
vuela por el aire mi pensamiento	d'	8	39-46
vuela por el aire mi pensamiento	d''	6	47-52
vuela por el aire mi pensamiento	d'' _—	8	53-60

En aquesta tornada es posa de manifest una relació de 1 a 3 entre les dues frases musicades. La segona frase “vuela por el aire mi pensamiento” té una major presència respecte de la primera. Aquest tipus de relacions tan habituals per la música barroca, s'insereix en un context que es presenta com a equilibrat (perfecta compensació entre les parts de l'obra) i que en reforça aquest plantejament. La proporció tripla (1 a 3) és entesa com idea de perfecció en la música, on la ternarietat era considerada mesura perfecta.

Les dues frases de la tornada es presenten: com un antecedent, la primera, i com una conseqüència la segona, que recull la síntesi de tota la obra. Les repeticions continuades d'ambdues frases evidencien la importància del seu missatge: “como es alta la causa de mi tormento” té una clara referència a l'acostament al sol (o metafòricament a Déu), tal com es recull en la tradició mitològica d'Ícar i Dèdal, o de Faetó, que posteriorment apareixeran de forma explícita o implícita en el text de les cobles.

Les dues seccions musicals principals es presenten una darrera de l'altra a mode d'exposició temàtica; la resta de seccions esdevenen variacions a aquestes dues primeres propostes. Aquesta tendència (el tema amb variacions, anomenat a Espanya “diferencias”) era molt habitual en la música espanyola, com es pot veure en les *diferencias*, *tientos*, *glosas* i *pasacalles*.

Rítmica i melòdicament també es segueix el mateix patró: les dues primeres frases *a* i *b* presenten tot el material melòdic i rítmic que es proposarà de nou i desenvoluparà posteriorment. Aquestes dues frases acaben amb una longa, que permet a l'acompanyament realitzar un joc imitatiu amb la veu, mentre aquesta es para, pensa:

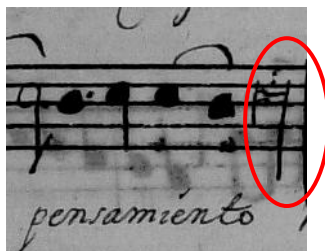


Fig. 2 - [T] longa, en transcripció cc. 7-10

L'ennegritament de les notes apareix en correspondència de la paraula «pensamiento» i «causa». Tal com es veu en la fig. 2 el passatge ennegrit sobre aquesta paraula acaba amb una nota llarga no ennegrida. Aquest recurs dóna una major rellevància semàntica al vocable més important de la tornada, donant-li tant gràficament com sonorament un caràcter marcadament diferent respecte de la resta.

De la secció *a* destaca el joc rítmic que es desenvolupa a partir de la mínima amb punt seguida de semimínima, rítmica que reprèn els moviments de dansa que s'adiuen a vocables com «aire» o «vuela». Aquesta figura esdevindrà característica de la frases successives on es repeteix el text de la secció *a* «como es alta la causa». El mateix procés es produeix en la frase *b* i en les variacions que repeteix en text «vuela por el aire mi pensamiento». Si bé en la frase *b* apareix també la mínima amb punt seguida de semimínima, l'element rítmic més característic és la hemiòlia que es troba en correspondència de les paraules «pensamiento» i que es pot presentar en varies combinacions:



Tornada

Aquestes hemiòlies s'empren amb un evident intenció de canvi en l'accentuació de la tornada, que, a més, es presenten en correspondència d'una paraula amb fort contingut semàntic.

L'acompanyament, com és habitual en aquest tipus de composicions es configura com un baix amb funció harmònica, que, però, també intervé en el joc imitatiu amb la veu, especialment evident quan aquesta canta sobre notes llargues (cc. 7-10) o en moments de pausa de la veu (cc.27-29). L'acompanyament desplega també tota una sèrie de recursos per emfatitzar la càrrega semàntica del text. D'aquesta forma es poden observar moviments ascendents (amb l'ús de la figura retòrica musical de l'anàbasi) per grau en els passatges immediatament anteriors a «vuela por el aire mi pensamiento»:

The image shows a musical score for the Tornaada, measures 25-31. It consists of two staves: a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The vocal line has lyrics: "de venires al ta la casa" and "vuela por el aire mi pensamiento". A red arrow points from the end of the first phrase to the beginning of the second phrase in the bass line, indicating an ascending movement.

Tornaada, cc. 25-31

Així mateix, destaquen els salts de 5^a que realitza en certes ocasions en correspondència de la paraula «pensamiento». Aquest salt esdevé de 7^a en el passatge (cc. 25-37) on es produeix la repetició de les dues frases que conformen la tornada amb passatges de breu durada. Aquests passatges es caracteritzen per la abundant presència d'alteracions accidentals que confereixen una coloració distinta a les frases musicals i que fan la cadència sobre el vè, sobre el viè i sobre el iin grau respectivament respecte del mode de base. Sembla evident una relació amb la abundància d'alteracions amb el fet que siguin precisament aquestes les seccions que es comprimeixen per aconseguir un efecte de tensió-distensió, per crear una atmosfera sonora distinta que serveixi per diferenciar l'exposició de les dues primeres frases de la part conclusiva final.

La intenció del compositor, molt possiblement, era la d'associar a la repetició de les dues frases tota una sèrie de variacions musicals basades sobre els mateixos patrons rítmic si melòdics de manera que el contingut semàntic de les paraules quedassin sonorament relacionats amb segments ritmico-melòdics ben definits.

Les cobles presenten una fisonomia estructural i sonora molt similar a la tornada. També es presenta un primer passatge que s'anirà variant en dues ocasions per arribar a la frase conclusiva final:

COBLES

TEXT POÈTIC	SECCIÓ MUSICAL	NUM. CC	CC
A la cuarta esfera mi amor abrazado	a	8	1-8
sube sustentado en alas de cera	a'	8	9-16
derretirse se espera por mayor ventura	a''	7	17-23
que es toda la altura de aqueste elemento	b	8	23-30

En aquest cas es proposa un equilibri entre els distints passatges que s'articulen en frases que comprenen dos versos. Aquest equilibri estructural es veu reforçat per la presència dels mateixos patrons rítmics i melòdics ja presentats en la tornada i que aquí es reproposen amb mínimes variacions rítmiques en els darrers compassos de cada frase.

L'ús de les alteracions accidentals també està mesurat i programat per contribuir a aquesta voluntat d'unitat sonora entre la tornada i les cobles. D'aquesta forma, la frase *a* i *a'* de les cobles, que recorden sonorament la secció *a* de la tornada, no presenten cap alteració. La frase *a'* amb la presència del Mi \flat i un disseny rítmic molt similar, sobretot en la clàusula, fa que estigui directament relacionada amb la secció *b* de la tornada:

Cobles, cc. 19-23

Como es alta la causa de mi tormento Vuela por el aire mi pensamiento

Como es alta la causa de mi tormento Vuela por el aire mi pensamiento

Tornada, cc. 12-24

Els passatges en variació en les cobles es delimiten mitjançant la utilització de pauses, – inclús al final de la cobla–, recurs ja emprat en la tornada, amb una funció similar a la dels signes de puntuació. Aquestes frases ajuden a la articulació dels discurs musical i textual, diferenciant de forma palesa les distintes frases musicals. Amb la fixació dels patrons rítmics i melòdics i amb aquesta evident estructuració del discurs musical en frases ben definides, el compositor aconsegueix fixar punts de referència sonora que ajuden a l'oient a captar d'una forma més eficient el significat textual.

L'acompanyament en les cobles, en molts passatges, té un marcat caràcter homorítmic. En certes ocasions presenta notes llargues en els punts en els quals la veu presenta la figuració de mínima amb punt seguida de semimínima, per així fer-la destacar. En general però la seva funció és la de ajudar a la fixació rítmica i a establir l'estructuració sonora de les frases, per tal de contribuir a un major enteniment i comprensió del text.

Tornada:

Como es alta la causa
de mi tormento
Vuela por el aire
mi pensamiento

Cobles:

1^a.
A la cuarta esfera
mi amor abrazado
sube sustentado

2^a.
El sol me convida
y trueca la suerte
pues bebió la muerte

en alas de cera,
derretirse espera
por mayor ventura
que es toda la altura
de aqueste elemento.

3ª.

Del sol más luciente
me abrazan los rayos
y en dulces desmayos
caigo reverente,
volar me confite
ser la de la altura
quedó a mi ventura
tal sufrimiento.

por darme la vida,
quede convencida
la ingratitud fiera
pues de esta manera
obra su ardimiento.

4ª.

Luciente carrera
del balcón de Oriente
nunca tan luciente
como yo le viera,
mejor que si fuera
Faetón fingido
que desvanecido
causó su tormento.

Si bé no s'ha pogut identificar l'autor del text d'aquest *tono*, sembla que per la temàtica podria tenir relació amb el mite de Faetó. En la mitologia grega Faetó (Φαέθων Phaéthôn, de 'billant', 'radiant') era fill de Helios (Febo, el 'billant'), i de Clímene, esposa de Mérope. Faetó presumia davant dels seus amics de ser el fill del deu-sol. Aquests no el creien i Faetó acabà acudint al seu pare Helios, per demanar-li que li deixàs conduir el seu carruatge (el sol) un dia. Helios l'intentà convèncer del contrari, però Faetó es mantingué inflexible. Quan arribà el dia, Faetó es va deixar dur pel pànic i va perdre el control dels cavalls blancs que tiraven del carruatge, provocant un desastre en la terra. Finalment, Zeus es va veure obligat a intervenir, colpejant el carruatge desbocat amb un raig per aturar-lo i Faetó caigué al riu Erídano (Po) on va morir ofegat.

Durant el segle XVII aquest mite ha estat en varies ocasions recreat en obres com "Los rayos de Faetón" (1639), de Pedro Soto de Rojas, "La Fábula de Faetón" (1629), del Comte de Villamediana, "El Perro del Hortelano" (1613), de Lope de Vega o "El hijo del Sol, Faetón" (1661), comèdia de Pedro Calderón de la Barca.

En el cas de Calderón de la Barca la intencionalitat de l'obra era una lloança a la casa d'Àustria i al Rei Felip IV. En la seva faula al·legòrica, els personatges representen virtuts i qualitats humanes clarament reconegudes: en ella el missatge que es vol donar és que el carro del poderós déu del Sol només pot ésser guiat per qui tengui una mà ferma (el rei), un cor gran i el cap seré³⁰⁹. En aquest cas l'elecció també té a veure amb

³⁰⁹ En referència a aquesta qüestió vegeu: NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto: *Calderón de la Barca, de lo trágico a lo grotesco*. Mungia, Ediciones Reichenberger, Teatro del siglo de oro. Estudios de Literatura 1, 1994, pp. 36-40.

les característiques atribuïdes a Felip IV, conegut com a Rei Planeta i on tant el naixement, la seva vida i la seva mort, han estat relacionades amb la llum del sol. Felip IV era el sol que il·luminava la vida dels habitants del seu reialme i són nombroses les referències a eclipsis o a l'apagament del sol en els jeroglífics que es publicaren arran de la seva mort³¹⁰.

Possiblement aquest *tono*, que podria perfectament atribuir-se a Juan del Vado o Juan Hidalgo, ambdós músics actius a la cort, (i els únics que apareixen expressament citats al manuscrit objecte d'estudi, quedant únicament sense indicació d'autor aquesta peça), tengués també aquesta intencionalitat de lloança al rei; de fet, també continguda en aquesta col·lecció, es troba el *tono* "Las campanas" compost per les exèquies de Felip IV.

En general, tal com succeeix en aquest tipus de composicions, existeix una estreta relació entre la música i el text. El compositor emprà tots els recursos que té al seu abast per donar una major projecció al text. En aquest cas concret podem veure com l'ús del ennegriment té un valor doble: per una part, es fan gràficament evidents les paraules claus del text que apareixen en la tornada, sobretot "pensamiento" i "causa", però d'una altra banda aquest ennegriment serveix principalment per provocar un canvi d'accentuació i de rítmica que dona l'efecte musical volgut a aquestes paraules clau.

En la tornada, aquesta composició és freqüent que el moviment melòdic estigui associat al significat semàntic de les paraules. D'aquesta forma, quan es canten paraules com "tormento", el sentit del moviment melòdic és descendent, mentre que en correspondència amb les paraules "aire", "es alta la causa", aquest moviment és ascendent.

Les cobles presenten un caràcter més líric i teatral, adequat al tipus de text que musica, una composició poètica de tipus mitològic. Tal com s'ha assenyalat, els temes mitològics eren recurrents en les obres poètiques i teatrals dels autors del Segle d'Or de la literatura en llengua castellana i és probable que aquesta composició fos emprada en els "entreactos" d'alguna representació teatral. Les obres de tipus mitològic tenen

³¹⁰ En relació a les exèquies de Felip IV, vegeu: ORSO, Steve N.: *Art and death at the Spanish Habsburg Court: the royal exequies for Philip IV*. Columbia, University of Missouri Press, 1989.

sempre una doble lectura degut al seu ús metafòric. Es tracta d'una classe d'obres d'«iniciats», persones d'una cultura elevada que a més d'entendre el llenguatge, poden desxifrar les claus de lectura.

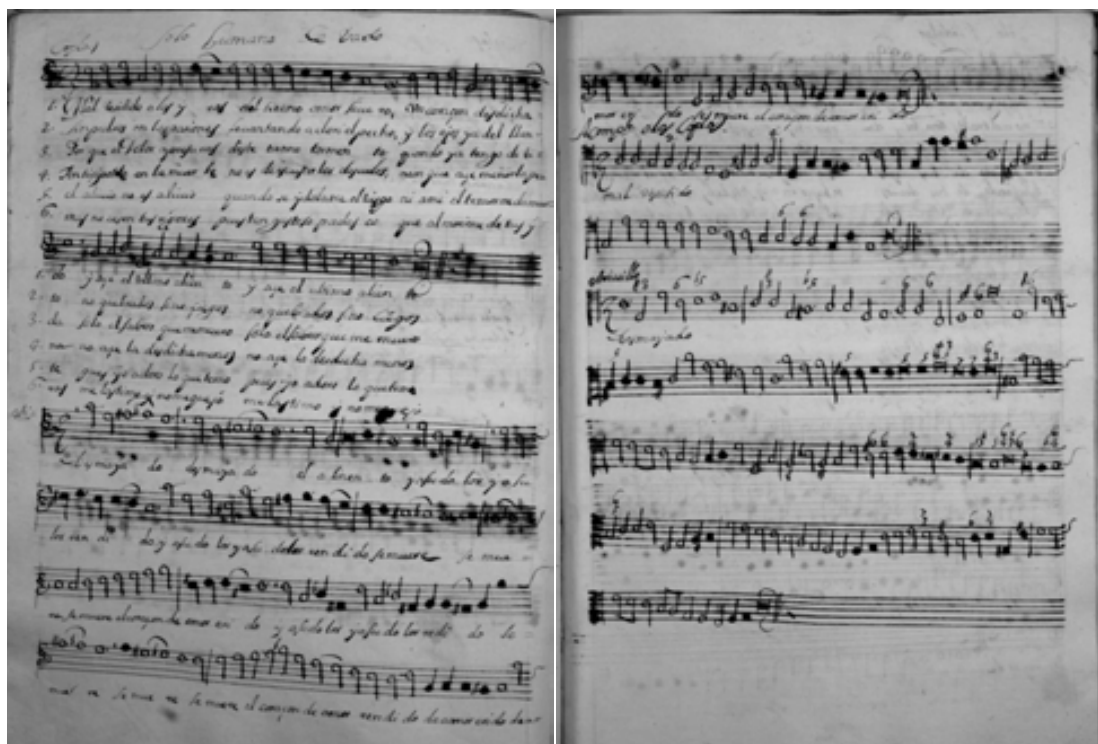
Aquesta composició es proposa d'una forma molt senzilla, però al mateix temps molt efectiva per a l'assimilació i compressió del text. Es basa en la fixació d'una sèrie de patrons rítmics i melòdics que aporten una gran estabilitat sonora a l'obra i que són immediatament identificables, tant en la tornada com en les cobles. La varietat s'aporta només dins de cada una de les seccions, amb la aparició calculada de les alteracions accidentals que, juntament amb les patrons rítmics i melòdics, guien el recorregut sonor de la tornada i de les cobles. Aquestes dues parts venen presentades com a tema amb variacions; en ambdues ocasions segueixen una mateixa estructuració, més senzilla en el cas de les cobles. Es tracta, per tant, d'un exercici de perfecte equilibri i mesura, molt adient per una obra de caire mitològic (de tradició clàssica) a la que, però, s'actualitza mitjançant la intervenció d'elements típics de la sonoritat barroca.

Juan del VADO

Mal resistido

E-PAc, FA1964, ff. 92r-91v

Aquesta composició és un *Tono humano* del compositor Juan del Vado, tal com s'indica en el títol: *Solo humano de vado*. Aquesta obra està anotada entre els folis 92r i 91v del llibre que conté aquesta col·lecció de *Tonos* i és completament llegible a llibre obert:



E-PAc, FA1964, ff. 92r -91v

És una composició per veu solista i acompanyament de baix instrumental. La part de la veu s'anota en el foli 92r, en primer lloc les cobles i en segon lloc la tornada, i degut, a la manca d'espai la darrera línia musical de la tornada es copia en el foli 91v. Seguidament a aquesta línia es copia la part de l'acompanyament, en primer lloc les cobles i després la tornada.

Aquest *tono* fou compost per una veu amb tessitura de Tiple amb acompanyament instrumental al baix, a realitzar per un instrument polifònic. Les úniques indicacions que presenta l'acompanyament són: *Acomp[añamien].to alas Cobles* i posteriorment *estriwilllo*. La veu no presenta cap indicació i la font únicament indica la part corresponent a les cobles (*cobles*) o a la tornada (*estri=*).

S'han pogut localitzar una concordança musical d'aquesta composició, que es conserva també en la Biblioteca de Catalunya sota la signatura *E-Bbc*, M769/22, ff. 18-21³¹¹. Aquesta font duu el títol “Fono a solo de Juan del vado a lo humano”. Es localitza en un petit quadern de paper que conté altres *tonos*. Només es conserva la part de la veu i presenta en primer lloc la tornada i després les cobles. No obstant pareix que aquest testimoni originalment es conservava en folis solts (un per cada part que configura la obra) i que posteriorment varen ser recopilats i enquadrats adquirint la actual forma de quadern. Per aquest motiu i donat que no es conserva la part de l'acompanyament que podria aclarir l'ordre de interpretació, és possible que aquest testimoni també hagués previst la interpretació de les cobles en primer lloc.

El testimoni conservat en el manuscrit FA1964 presenta les cobles en primer lloc. En total són sis estrofes de quatre versos per una única musicalització. La tornada està formada per una única estrofa de quatre versos. Musicalment les cobles, en la transcripció, s'estenen durant 22 compassos i la tornada per 65 compassos. La posició en primer lloc de les cobles no és la més freqüent en aquest tipus de composicions; aquesta circumstància podria suggerir un caràcter més teatral de la peça. La font no presenta cap indicació per la seva interpretació i per tant, totes les possibilitats estan obertes. Per la funció pròpia de la tornada semblaria plausible que aquesta, a part de al final de les cobles, fos també interpretada entremig de la execució de les cobles, possiblement després de la tercera.

En quant a la proporció entre ambdues seccions, cobles i tornada, sense tenir en compte repeticions de estrofes, és de 1 a 3 (22 a 65 compassos); tenint en compte la repetició de les cobles la proporció es canvia quedant equilibrades: 132 cc per a les cobles i 130 per a la tornada. Aquest equilibri entre les parts que formen aquesta composició (en el plantejament interpretatiu exposat anteriorment) podria ser degut a la força sonora i a la càrrega semàntica present en la tornada. És habitual que la part més important d'aquest

³¹¹ En el recent article sobre el manuscrit Guerra de Álvaro Torrente i Pablo Rodríguez aquest testimoni s'assenyala com a concordança musical de la composició núm. 100 continguda en aquest manuscrit que presenta les cobles —Urazón amante / que desprecia el aviso” i la tornada —Demayado el aliento / ya su dolor rendido”. Una vegada feta la comprovació, el testimoni del manuscrit Guerra no coincideix ni amb la font de la Biblioteca Nacional de Catalunya ni amb la de la Catedral de Palma i per tant s'ha de considerar com una altra versió. TORRENTE BALLESTER, Alvaro i RODRIGUEZ, Pablo L.: “The «Guerra Manuscript» (c. 1680) and the rise of Solo Song in Spain” a *Journal of the Royal Musical Association*, 123 (1998), p. 186.

tipus de composicions siguin les cobles, on es disposa tot el missatge textual, mentre que la tornada es presenta normalment com una part més lleugera que dona contrapunt a les cobles i on es presenten idees musicals que s'exploraran posteriorment en les cobles. En aquest cas la tendència no es segueix i precisament aquest equilibri corrobora la important funció conclusiva de la tornada i que n'accentua el fort caràcter teatral de la composició. No s'ha pogut identificar si aquest *tono* pertany a alguna representació teatral coneguda, però sembla evident que devia tenir una finalitat teatral i representativa, sigui per la temàtica textual, sigui per la musicalització que es presenta, tal com veurem, molt dramatitzada.

La composició està notada amb claus altes: la veu de Tiple en clau de Sol i l'acompanyament en clau de Do en 4^a línia. És del tot probable que les claus altes emprades en aquesta composició fossin destinades a una transposició en el moment de la execució, tal com assenyalen la majoria dels testimonis teòrics de l'època. La naturalesa i entitat de la transposició ha estat àmpliament exposada pels teòrics, que preveuen en la transposició a la quinta baixa en les composicions notades amb claus altes sense alteració del Si, i a la quarta inferior, si les claus altes presenten el bemoll com a alteració pròpia³¹². Originalment no presenta cap alteració en l'armadura encara que degut al transport realitzat en transcripció s'ha afegit un bemoll.

Aquest *tono* fou compost en novè o desè to, un La joni (o hipojoni). Aquest to, relacionat amb el tercer, tenia la característica de moure sentiments d'ira i de frustració. En el cas d'aquesta composició sembla el to adequat per la temàtica: l'amor no correspost i el patiment etern i infinit per amor.

³¹² Per a una explicació més detallada sobre les claus altes vegeu els capítols relatius de les obres teòriques de referència per a la música barroca espanyola: CERONE, Pedro: *El melopeo y maestro*. EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.). Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, «Monumentos de la Música Española, 74», 2007 / LORENTE, Andrés: *El porqué de la música*, (Alcalá de Henares, 1672). GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (ed.). Barcelona, CSIC, «Textos Universitarios, 38», 2002. / NASSARRE, Pablo: *Escuela Música según la práctica moderna* (Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724). SIEMENS, Lothar (ed.). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980. Així mateix, és útil la consultació de BARBIERI, Patrizio: «Chiavette» and modal transposition in Italian practice (c. 1500-1837)», a *Recercare*, III (1991), pp. 5-79., que si bé fa un anàlisi de la teoria musical italiana, aquesta és perfectament aplicable a la teoria de la composició musical espanyola.

Tota la composició està escrita en temps ternari de proporció menor, tal com és habitual en aquest tipus de repertori³¹³. El signe de compàs presenta la grafia habitual per l'època. La part de la veu de les cobles porten C3/2 i la tornada Z, mentre que l'acompanyament en ambdós casos porta Z.

L'àmbit d'ambdues parts es pot considerar el previsible. Les cobles tenen una extensió més reduïda tant en la veu com en l'acompanyament (una 8^a i 9^a respectivament), mentre que la tornada presenta tota la extensió de l'àmbit:

	Cobles	Tornada	Extensió total
[S]	Mi3-Mi4 (en transcripció: La2-La3)	Mi3-Si ₄ (en transcripció: La2-Mi ₃)	12 ^a
acompanyament	Re2-Mi3 (en transcripció: Sol1-La2)	Do2-La3 (en transcripció: Fa1-Re2)	13 ^a

Les cobles, en la part de la veu, es mouen en la part més greu del registre i totes les frases musicals oscil·len dins d'un àmbit restringit i monòton, accentuat per la rítmica i per la presència de patrons melòdics molt similars. L'àmbit de la veu contribueix a aquesta volguda monotonia en les cobles que farà de contrast a la tornada, on aquest es presenta molt més ampli. La mateixa situació es proposa en la part de l'acompanyament. La tornada, en canvi, es presenta més dinàmica, amb una càrrega semàntica major del text, on l'àmbit de la veu s'empra com a eina per contribuir al desenvolupament retòric de la música d'aquesta part.

Les cobles es presenten en frases musicals ben definides i estructurades sobre els versos de les estrofes, que presenta una repetició del darrer vers, per accentuar el missatge final present en cada un dels versos finals de cada estrofa:

TEXT POÈTIC	SECCIÓ MUSICAL	NUM. CC	CC
Mal resistido a las iras	a	4	1-4
del tirano amor severo	b	4	5-8
un corazón desdichado	a	4 + 1	9-13

³¹³ Per a les referències teòriques sobre l'ús del compàs de proporció menor en la música d'àmbit hispànic del segle XVII vegeu: CERONE Pedro: *El melopeo y maestro* (Nàpoles, 1613), EZQUERRO, Antonio (ed.), Barcelona, CSIC, 2007, *op cit.* Lib XIII, Cap. LIV, p. 750 / LORENTE, Andrés: *El porqué de la música*, (Alcalá de Henares, 1672), *op cit.* Cap. XII, p. 154. / NASSARRE, Pablo: *Escuela de música según la practica moderna* (Zaragoza, 1724), SIEMENS, Lothar (ed.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980, Vol I, *op cit.* Lib. III, Cap. VI., p. 240.

yace el último aliento	a	4	14-17
yace el último aliento	b'	4 + 1	18-22

Musicalment es presenten dues seccions, una de les quals, la secció *a*, es repeteix tres vegades. Aquesta repetició fa que quedin molt clares les pretensions melòdiques i rítmiques del compositor, que dóna uniformitat sonora a les cobles i aconseguix el propòsit del compositor que és la de fixar un ritme i una sonoritat en l'oient per fer que la seva atenció es dirigeixi cap al text. La secció *b* mostra elements ja identificats en la secció *a*, com el ritme de tres mínimes, constant al llarg de totes les cobles i molt present en la tornada. El compositor evita d'aquesta manera el contrast entre les seccions, el que accentua la seva voluntat d'uniformitat sonora de totes les frases musicals. Aquesta uniformitat també es fa evident en la llargària de les frases presentant cada una de elles quatre compassos, a excepció de la secció final i de la tercera secció que presenta un compàs d'enllaç, on l'acompanyament proposa en primer lloc el motiu que serà imitat posteriorment per la veu. Cada secció es clou en una clàusula intermèdia i només les dues darreres seccions acaben amb una clàusula conclusiva en Re. Les dues darreres seccions es separen musicalment de les demés mitjançant una pausa en la veu (l'acompanyament presenta el motiu que serà imitat). Aquesta pausa té la funció de separar la musicalització del vers final (amb la seva repetició) de la resta per evidenciar-ne el seu paper important com a depositari del missatge final i de la moralina de la composició.

Respecte a les altres obres contingudes en aquesta col·lecció i a altres composicions del mateix tipus, aquesta obra presenta dues seccions musicalment distintes per la repetició del vers final. L'habitual és que quan es repeteix un vers, sobretot al final, la música sigui substancialment la mateixa (es poden presentar petites variacions); en aquest cas del Vado ha optat per una musicalització distinta de la repetició textual del darrer vers, possiblement en el intent d'accentuar el caràcter representatiu (la agonia i mort de l'amant) de la composició ja que quasi amb tota seguretat aquest *tono* (si bé no s'ha pogut identificar a quina obra teatral pertany) tenia una clara destinació escènica.

Les cobles destaquen per la regularitat en la figuració que presenten. Abunden les tres mínimes seguides i les semibreus perfectes. L'ennegriment apareix només en pocs moments, normalment al final de cada una de les seccions musicals i en

correspondència dels moments dels versos on apareixen de forma freqüent les paraules amb una major càrrega semàntica: *-iras*”, *-desdichado*”, *-Hanto*”, *-pena*”, totes elles molt representatives del caràcter de lament que té aquesta composició. L’ennegriment en aquest cas produeix un canvi d’accentuació que en la secció *a* es combina amb una lligadura que allarga la penúltima síl·laba del vers per després cloure en la clàusula. Aquesta combinació de recursos compositius fa que aquestes paraules finals adquireixin sonorament una rellevància especial.

L’acompanyament a les cobles presenta una figuració molt similar, donant lloc a una gran estabilitat rítmica i melòdica d’aquesta part. En certs moments actua com a contrapunt de la veu anticipant-ne els motius, participant en el joc imitatiu. També contribueix a donar rellevància a la part conclusiva dels versos on apareixen les paraules de forta càrrega semàntica, presentant notes llargues en correspondència de les notes ennegrides de la veu per marcar-ne la hemiòlia. El xifrat és escàs, sobretot en relació a la tornada; possiblement la funció que del Vado volia per aquest acompanyament era una funció més melòdica i limitant el suport harmònic.

Les alteracions accidentals tenen una presència més discreta respecte de la tornada. La composició en transcripció, pel fet d’haver aplicat la norma de baixar una quinta totes les parts, i d’haver passat la composició de natural a bemoll, presenta el Si bemoll en l’armadura. En les cobles apareix únicament com a alteració accidental el Do sostingut (setè grau). S’han suggerit a més els Fa sostingut de la primera secció musical *a*, que apareixen en la font de Barcelona, per respectar els intervals de la línia melòdica tal com es presenta en les altres dues repeticions de la secció. La poca presència d’alteracions en aquesta secció, contribueix al contrast sonor respecte de la tornada on l’ús del cromatisme és abundant i amb una finalitat retòrica molt important.

La tornada presenta una estructura musical menys definida i està marcada per la repetició de breus seccions del text. Aquesta brevetat en la repetició textual també té un reflex en la part musical, que presenta seccions de breu durada (corresponents a les breus repeticions del text) amb seccions més llargues que comprenen una estrofa en la seva totalitat:

TEXT POÈTIC	SECCIÓ MUSICAL	NUM. CC	CC
Desmayado	a	4	1-4
desmayado	a	4	5-8
el aliento	a	4	9-12
y a su dolor	b	2	13-14
y a su dolor rendido	c	5	15-19
y a su dolor	b'	2	20-21
y a su dolor rendido	c'	5	21-25
se muere	d	4	25-28
se muere	d	4	28-31
se muere el corazón de amor herido	e	6	31-36
y a su dolor	b	2	37-38
y a su dolor rendido	c''	4	39-42
se muere	d	4	42-45
se muere	d	4	46-49
se muere el corazón de amor rendido	e'	5	49-53
de amor herido	e''	3	54-56
de amor herido	e''	3	56-58
se muere el corazón de amor herido	e'''	7	59-65

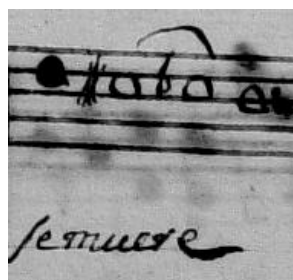
La tornada es pot dividir en tres parts: la primera correspon al primer vers que es canta al llarg de dotze compassos i està definit per tres repeticions de la secció *a*. Una vegada cantat el primer vers de la tornada començarà a presentar tot el seguit de breus seccions, que componen la segona part, que es van repetint segons la repetició del text, resultant molt més dilatada. Aquesta dilatació musical és un reflex del contingut semàntic del text, ja que, precisament, aquesta secció canta els versos “y a su dolor rendido / se muere el corazón / de amor herido” representant sonorament la lenta agonia de la mort per amor. Aquesta dilatació també es presenta en un segon nivell sobre la musicalització de les paraules claus com “rendido”, “herido”, o “se muere” on les notes de llarga durada configuren una sonoritat especial i constant en la composició que serveix com a referència sonora per a l'oient.

En la tercera part també es presenta el concepte de idees solapades ja proposta en la segona part, i per tant dóna continuïtat a aquesta sensació de lenta agonia que culmina en el seguit de repeticions dels motius musicals presentats en la secció *e* sobre la frase clau que recull tota la intencionalitat i el missatge final de la composició: “se muere [...] de amor herido”.

Les clàusules presents en cada una de les seccions són volgudament no conclusives, per tal de mantenir una suspensió que accentuï aquesta idea de la agonia. La frase conclou i sembla que la mort finalment ha esdevingut però en realitat es presenta una nova secció que reprèn el mateix joc sonor fins arribar a la conclusió final, cadenciant a Re, i, per

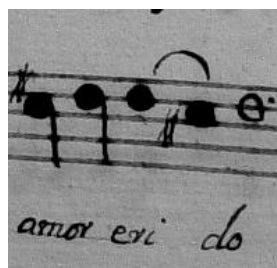
tant, es verifica la mort definitiva del protagonista. Aquest recurs compositiu feia encara més evident el caràcter escènic de la composició, que per la seva fisonomia sonora sembla evident que formava part d'alguna representació escènica.

La figuració en la tornada presenta molta més varietat. Les tres mínimes seguides encara hi són molt abundants però la construcció retòrica del discurs musical, adaptat al text, que, recordem té un fort contingut semàntic per la seva temàtica dolosa i de profund lament per l'amor perdut, fa que del Vado pugui emprar una gran varietat de figures musicals. Un bon exemple el trobam en el moment que es canten les paraules "se muere", amb un més que evident contingut semàntic. En aquest cas del Vado proposa un seguit de semibreus perfectes, amb cromatisme incorporat, que dilaten el temps d'execució de la música, fent molt evident el text que es canta:



Tornada

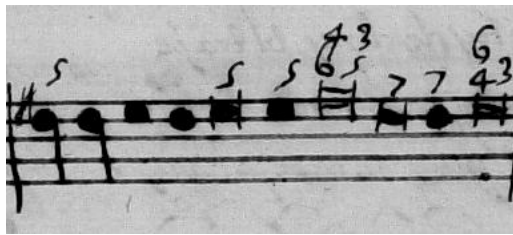
Al llarg de la tornada trobam altres exemples de figuracions que tenen relació amb les paraules que canten. D'aquesta forma, a paraules com "~~dolor~~", "~~rendido~~", "~~amor herido~~", els corresponen normalment una figuració ennegrida:



Tornada

Aquesta figuració ennegrida reforça el discurs teatral (visual, pels intèrprets) implícit en l'obra. Amb l'ennegrimment es fa només visualment palès per als intèrprets, però serveix també per indicar una execució més realista i més teatral.

La part de l'acompanyament en la tornada és també més dinàmica i musicalment més intensa i per tant empra una figuració més àmplia. Destaca sobretot l'ús de notes de llarga durada com mínimes i semibreus en combinació i preferentment ennegrides, que presenten a més nombrós xifrat. Aquesta figuració coincideix fonamentalment amb la interpretació de les paraules i frases amb fort contingut semàntic com són “se muere” o “de amor herido”, per tal d'accentuar el caràcter dramàtic i teatral desitjat pel compositor:



No és freqüent en el repertori de *tonos* que la part de l'acompanyament porti anotada una gran quantitat de xifrat. En realitat, la xifra és bastant escassa en la música espanyola de l'època i en els *tonos* apareix només d'una forma puntual. En aquest cas, l'abundància de xifrat, sobretot en correspondència dels casos esmentats, es deu a una voluntat d'evidenciar i de posar èmfasi en el caràcter dramàtic que el compositor vol imprimir a l'obra, especificant retards i aplicant nombroses dissonàncies per marcar encara més les fortes connotacions negatives de les paraules cantades. La voluntat del compositor és la d'anar deixant menys espai a l'elecció o criteri de d'interpret, indicant en cada moment com vol que sigui la interpretació de la peça. Aquest fet reforça el paper del compositor i posa de manifest la seva rellevància creixent en el context de l'execució musical.

Tal com succeeix amb els altres apartats descrits anteriorment, les cobles tenen unes dimensions i entitat menor respecte a la tornada. La tornada es mostra molt més intensa i dinàmica, i aquest fet també és palès en el cromatisme. L'ús del cromatisme és major i més difós en aquesta part. Hi apareixen el Do \sharp i el Fa \sharp i el Mi \flat , sobretot en correspondència de text amb una forta càrrega semàntica, per construir acords com la 2^a menor o el semitò cromàtic, o també amb la 4^a disminuïda (o *deficiens*), molt característica de la música hispànica d'aquest temps, i que són fortament dissonants que accentuen el caràcter dramàtic i la intensitat:

Tornada, cc. 40-46

Tornada, cc. 10-15

Aquesta composició destaca pel fet de presentar les dues parts, cobles i tornada, de forma molt diferent. Les cobles destaquen per una estructura definida i regular, per la seva contenció dels aspectes rítmics i del cromatisme. La melodia en general es mou per grau, sense grans extensions, desenvolupant-se sobretot pel registres més greus en la part de la veu que ajuden a evocar aquesta ambient funest o el moribund expressa els seus darrers sentiments i per tant requereix un moviment melòdic sense grans salts, poc brillant i que es mogui fonamentalment en sentit descendent per remarcar aquesta lenta agonia.

La tornada, en canvi, es presenta, menys definida estructuralment, més intensa i dinàmica i on hi destaca el abundant ús de cromatismes, salts descendents de 4^a o de 5^a disminuïda (al final de la composició), figuracions variades i jocs semàntics. Un moviment melòdic d'especial importància és que trobam en les tres primeres seccions i en correspondència de les paraules “y a su dolor” que apareix sobretot en el veu però també en l'acompanyament:

Aquesta 4^a descendent amb pujada de to té una presència important en la tornada i li dona una característica sonora ben identificable. És un recurs compositiu que es proposarà de forma constant en la tornada. La primera nota del interval de 4^a, proposat en temps dèbil, serveix per a que la veu (moribunda) es recolzi sonorament en ella per així prendre un mínim impuls (la 2^a) per després anar gradualment perdent força. Es tracta d'un recurs eficaç i eloqüent que dibuixa sonorament el moviment corporal de algú que està expirant per darrera vegada. És molt probable que el cantor emprés recursos semionomatopèics per imitar amb la veu els desmais i el dolor.

El mateix passa amb la melodia quan es canten les paraules “se muere”, que també són característiques d'aquesta composició:

Tornada, cc. 47-53

Les quatre semibreus que descendeixen a distància de semitò provoquen un efecte cromàtic i sonor ben peculiar, adaptat al contingut semàntic del text. És probable, encara que la font no ho indica, que en aquest punt la interpretació vocal fos també peculiar i que aquest moviment descendent sobre aquestes paraules es realitzés en un *diminuendo* o *decrescendo* que accentués encara més el sentit de les paraules.

L'acompanyament en aquest punt presenta un disseny senzill que fa ressaltar el moviment melòdic descendent i dramàtic de la veu amb la incorporació de la xifra, molt més abundant en aquestes frases, el que evidencia el seu caràcter de suport harmònic.

El text podria ser atribuïble a Diego de Nájera y Cegrí. Una composició amb el incipit literari “Desmayado el aliento / y a su dolor rendido” es troba inclòs en el ms.

B2392 conservat a la Hispanic Society of America³¹⁴. Es tracta d'un manuscrit que porta el títol *Letras armónicas puestas en música por los mejores maestros de España* i és obra de Diego de Nájera y Cegrí. En aquesta font textual la música està atribuïda a Juan del Vado. En la actualitat, aquest manuscrit es troba il·localitzable dins de la biblioteca de la Hispanic Society of America i no s'ha pogut comprovar les concordances textuais de les fonts musicals amb aquesta font textual i, per tant, no podem saber si són totalment coincidents.

El text, de evident temàtica amorosa i de profund lament per la mort de la persona amada, entra dins de la temàtica habitual del teatre i la poètica de la literatura del Segle d'Or. El text és dramàtic i intens molt adequat a ser musicat ja que amb ells es podien desplegar la majoria dels recursos retòrico-musicals practicats pels compositors de l'època.

Cobles

1^a.

Mal resistido a las iras
del tirano amor severo,
un corazón desdichado
yace el último aliento.

2^a.

Sin pulsos en las pasiones
levantando a Clori el pecho,
y los ojos ya del llanto
no quebrados sino ciegos.

3^a.

Porque el dolor apresuras
deste tirano tormento,
cuando ya tengo de vida
sólo el saber que me muero.

4^a.

Anticipate en la muerte,
no es de excusar los desvelos,
aunque hace menor la pena,
no hace la desdicha menos.

5^a.

El alivio no es alivio
cuando se idolatra el riesgo,
ni a mí el temor me da muerte
pues yo adoro lo que temo.

6^a.

Mas no cesen tus rigores,
pues tan gustoso padezco,
que al morirme de tus iras
me lastimo y no me quejo.

Tornada

Desmayado el aliento
y a su dolor rendido
se muere el corazón
de amor herido

³¹⁴ RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio y BREY MARIÑO, María: *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos en la biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*. Nova York, The Hispanic Society of America, 1965, vol II, p. 301.

La relació entre la música i el text en aquesta composició, per tot el que s'ha explicat anteriorment, és íntima i intensa. Juan del Vado ha desplegat totes els seus recursos musicals, principalment en la tornada, per amplificar un text on el lament, la tristor i la mort són elements cabdals. Les figures musicals, la combinació d'interval·ls i el cromatisme serveixen a del Vado per compondre una obra carregada d'intensitat i on el dolor i la plasmació sonora de la mort es mostren d'una forma molt evident.

La composició resulta altament efectiva i efectista sonorament. El compositor desplega el mínim de recursos compositius, que, aprofitats i explotats al màxim, aconsegueixen una sonoritat complexa que transmeten el sentit del text d'una forma molt adient. Els moviments descendents, per grau amb el semitò cromàtic o per salts de 4^a, juntament amb l'ús mesurat del cromatisme evidencien el caràcter profundament trist i dolós del text o s'escenifica sonorament l'escena de la mort del protagonista, ferit per la mort de la persona amada, mort que no aconsegueix superar.

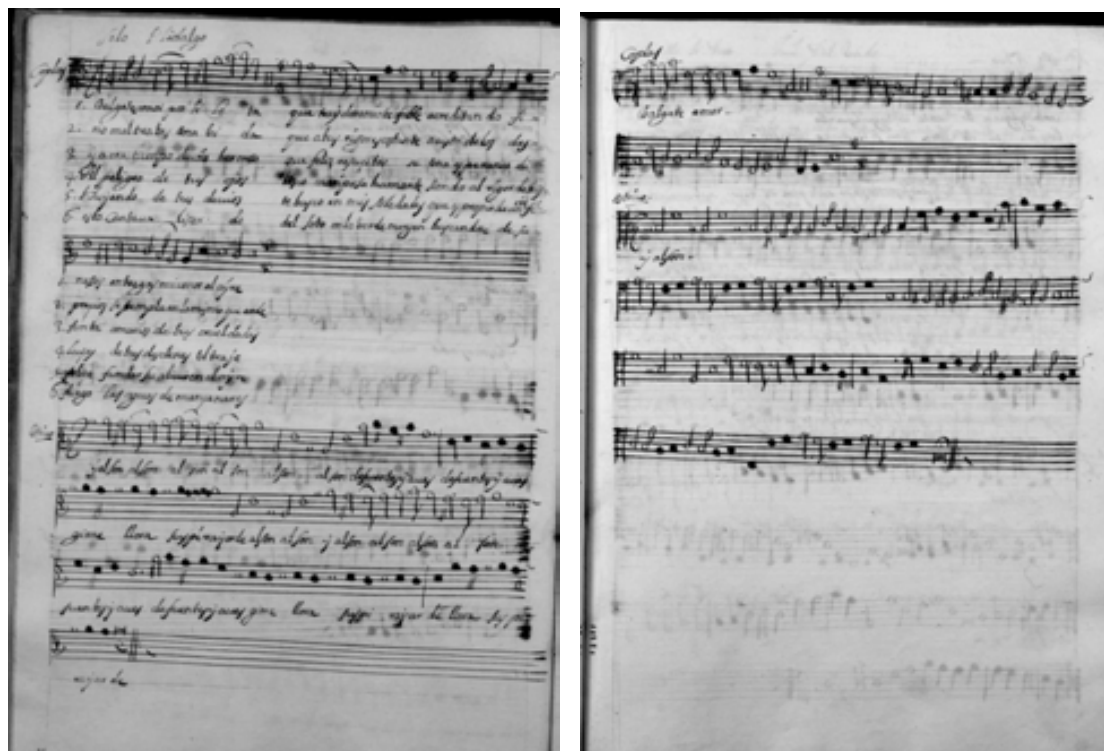
Juan HIDALGO

Válgate amor, por Gileta

E-PAc, FA1964, ff. 91r-90v

Válgate amor, por Gileta és una composició per a veu solista amb acompanyament instrumental identificable com un *tono humano* composta per Juan Hidalgo. El títol que duu el manuscrit és: *Solo Hidalgo*. En varies fonts musicals el terme *solo* o *solo al humano* definia també aquest tipus de composició.

La composició de Juan Hidalgo esta anotada en els folis 91r i 90v, segons la recent numeració del manuscrit³¹⁵. La part de la veu de les cobles, que en aquest cas s'anota en primer lloc, i de la tornada es troben en el foli 91r; la part instrumental està notada en el foli 90v. D'aquesta forma tota l'obra es llegible amb la disposició de llibre obert.



E-PAc, FA1964, ff. 91r-90v

Existeixen una altra composició, amb el mateix títol i de la mateixa època, composta per José Marín i conservada en el ms. 3881 de la Biblioteca Nacional. El manuscrit 265 de la Biblioteca Xeral de la Universitat de Santiago de Compostela (el ms. Guerra) presenta també una composició amb el mateix títol; com totes les obres contingudes en

³¹⁵ Aquesta nova numeració s'ha incorporada recentment gracies als treballs de la nova classificació i catalogació que s'està duent a terme en aquests darrers anys en l'Arxiu Capítular de Mallorca.

aquesta manuscrit és presenta anònima. El testimoni del ms. 265 (ms. Guerra) tampoc no és coincident amb la font del ms. de Mallorca i presenta coincidències parcials amb el ms. 3881 de la Biblioteca Nacional. No obstant en la majoria dels estudis sobre els manuscrits que contenen aquestes obres s'ha donat per descomptat que la composició del ms. 3881 i del ms. Guerra eren la mateixa³¹⁶. Les concordances textuais són parcials, ja que es corresponen únicament la primera i la darrera estrofa³¹⁷.

Fonts musicals	Concordances
Varios tonos del siglo XVII. Núm. 36 <i>Balgate amor por Xileta</i> de José Marín Biblioteca Nacional, ms M-Caja 3881	Concordances textuais (parcials)
Manuscrito Guerra. Núm. 25 <i>Balgate amor por Jileta</i> [de José Marín] Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela, ms. 265, ff. 29v-30r	Concordances textuais (parcials)
Fonts textuais	
TONOS / A Lo Diuino Y / A Lo Humano. / Recogidos por El Licenciado, / D Geronimo Nieto Madaleno. / Presuitero de Esta Villa / de / Orgaz. / Y. Escriptos por El Maestro / Manuel López Palazios / En este... de... <i>E-Tp</i> : ms. 391	Textual (parcial)
«Letras Armonicas / D.D.D.D.N. / Puestas en Música por los mejores / Maestros de España / D.A.N.» Hispanic Society of America, Nueva York: ms. B2523, f. 16 ³¹⁸	Textual (parcial)

Les tres versions musicals d'aquesta composició poètica presenten, a més, el text de la tornada similar encara que no idèntica:

³¹⁶ Álvaro Torrente i Pablo Rodríguez en el seu article sobre el Manuscrit Guerra indiquen que totes les obres contingudes en el manuscrit són anònimes i que l'atribució de les mateixes es fa mitjançant les concordances. D'aquesta forma la composició titulada *Balgate amor por Jileta*, degut a la concordança amb el manuscrit 3881 de la Biblioteca Nacional s'ha atribuïda a José Marín. La comparació dels dos testimonis musicals hauria de fer dubtar d'aquesta atribució automàtica. Vegeu: TORRENTE BALLESTER, Álvaro i RODRÍGUEZ, Pablo L.: «The «Guerra Manuscript» (c. 1680) and the rise of Solo Song in Spain», a *Journal of the Royal Musical Association*, 123 (1998), pp. 147-189.

³¹⁷ En canvi la versió poètica del ms Guerra coincideix amb la versió del Manuscrit 391 de Toledo editat per Rita Goldberg, vegeu GOLDBERG Rita: *Tonos a lo Divino y a lo Humano*. London, Tamesis Books Limited, 1981, p. 214. Les estrofes de les cobles es corresponen, amb l'única excepció que el Manuscrit Guerra presenta un cobla més, la 4^a, respecte de la versió del manuscrit 391. La prof. Goldberg atribueix a Diego de Nájera y Cegri l'autoria d'aquesta composició per la seva concordança amb el ms. B2523 de la Hispanic Society of America, on les composicions poètiques presenten autoria, mentre que en el ms. 391 de Toledo, aquesta composició es presenta anònima. La versió del text del ms. FA1964 de la Catedral de Mallorca no és coincident completament amb cap de les altres fonts presentades i podria ser una reelaboració d'un altre autor o del mateix Nájera y Cegri.

³¹⁸ No s'ha pogut tenir accés a aquest manuscrit, ja que, segons el Dr. John O'Neill, director de la Biblioteca de la Hispanic Society of America, es troba momentàniament il·localitzable.

Y al són de las fuentes
cantando las aves
Jime y llora
suspira y arde

Y al són de fuentes y aves
Gime, llora, suspira y arde.

E-PAc, FA1964, f. 91r

E-Bn ms. M-Caja 3881/36
E-SCu, ms. 265 (Guerra) /25

La composició du com a títol *Solo Hidalgo*. Es tracta d'un *tono* per veu de Tiple i acompanyament amb baix instrumental. Aquest *tono* presenta l'estructura habitual de cobles i tornada. Les cobles estan formades per sis estrofes que repeteixen la mateixa melodia. Les cobles repeteixen el primer vers de cada estrofa i successivament repeteixen els tres versos següents. La tornada es canta seguida.

Aquesta disposició no segueix la norma habitual de començar amb la tornada. Les coples tenen un caràcter narratiu important i el fet que es situï en primer lloc dona a pensar que aquest *tono* podria haver estat interpretat en alguna obra teatral.

Aquesta composició està anotada en claus altes: de Sol per la veu i de Do en 4^a línia per al acompanyament. En la transcripció s'ha procedit, tal com era habitual per l'època i tal com indiquen els principals teòrics, a transposar tota la composició una 5^a baixa, afegint el preceptiu bemoll en l'armadura de la clau (de natura passa a bemoll)³¹⁹.

La composició està anotada en un setè to, Sol mixolidi. En la transcripció resulta un setè to transportat (Do mixolidi). A propòsit del setè to escriu Nassarre:

«Sobre este tono séptimo tiene su dominio el Planeta Saturno, el cual es terreo, y melancolico: sus influencias són causar trabajos, hambre, aflicciones, llantos, suspiros y toda tristeza, y melancolia»

i encara:

³¹⁹ Per a una explicació més detallada sobre les claus altes vegeu els capítols relatius de les obres teòriques de referència per a la música barroca espanyola: CERONE Pietro, *El melopeo y maestro* (Nàpols, 1613), EZQUERRO, Antonio (ed.) Barcelona, CSIC, 2007, *Op Cit.* / LORENTE, Andrés: *El porqué de la música*, (Alcalá de Henares, 1672). GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (ed.). Barcelona, CSIC, «Textos Universitarios, 38», 2002. / NASSARRE, Pablo: *Escuela Música según la práctica moderna* (Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724). SIEMENS, Lothar (ed.). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980, pp. 225-227 / BARBIERI, Patrizio: ««Chiavette» and modal transposition in Italian practice (c. 1500-1837)», a *Recercare*, III (1991), pp. 5-79.

«Los compositores, que compusieren música por este tono, sean todas aquellas letras, que hablasen de cosas tristes, llorosas, y de engaño, y otras circunstancias, que convengan con los efectos, que dexo reiterados»³²⁰.

La temàtica del *tono* compost per Hidalgo, tractant-se d'un *tono* sobre l'amor no correspost i sobre els sentiments que expressa l'amant rebutjat, s'ajustaria a les característiques que, segons bona part dels teòrics de l'època, presenta el setè to.

Presenta un compàs de proporció menor al llarg de tota la composició indicat al principi amb el signe de Z. La manca de canvi de compàs evidenciarà una voluntat de mantenir una estabilitat en la accentuació al llarg de tota la composició evitant el contrast en aquest aspecte entre les parts (recurs per altra part habitual en aquest tipus de repertori). Les úniques variacions en l'accentuació es donen amb l'ennegriments de les notes. L'ús del compàs de proporció menor era un fet habitual en la música profana en llengua vulgar en tot l'àmbit hispànic al llarg del segle XVII. Els teòrics de l'època fan abundant referència l'ús d'aquest compàs per aquest tipus de música indicant que era adequat per a les composicions airoses i alegres com els *tonos humanos*³²¹.

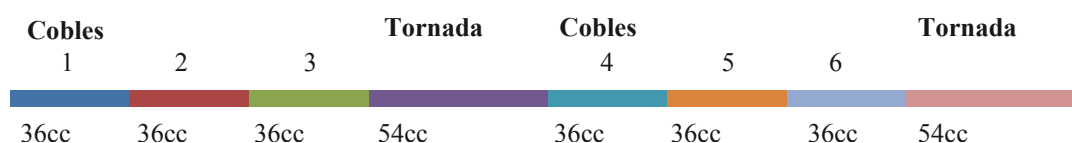
L'àmbit del Tiple en la versió original es Sol3-Si4, en transcripció es Do3-Mi4. L'acompanyament té un àmbit de Do2-La3 en l'original i de Fa1-Re2 en transcripció. L'extensió de la veu és d'una 10^a i de l'acompanyament una 13^a. En ambdós casos es tracta d'una extensió normal. El començament de les cobles la part de la veu inicia amb un moviment ascendent es cobreix tot l'arc sonor del Tiple. La part de l'acompanyament també inicia dels registres més aguts per anar paulatinament descendint, com també farà la part del Tiple en els compassos successius. En les cobles la veu es mou fonamentalment en la part més greu del seu àmbit per tal de evidenciar el caràcter més trist i melancòlic, sentiments que concorden amb la temàtica de l'amor no correspost. La tornada, d'altra banda, representa un canvi de tendència on la veu es mou

³²⁰ NASSARRE, Pablo: *Escuela de música segun la practica moderna* (Zaragoza, 1724). SIEMENS, Lothar (ed.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980, *op. cit.*. Lib I, Cap XVIII *De los efectos que causan los tonos*, pp. 79-80.

³²¹ Per a les referències teòriques sobre l'ús del compàs de proporció menor en la música d'àmbit hispànic del segle XVII vegeu: CERONE, Pedro: *El melopeo y maestro*. EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.). Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, —Monumentos de la Música Española, 74^o, 2007, Lib XIII, Que es de los fragmentos musicales. *Quantas maneras de compases ay y de su division*, Cap. LIV, p. 982. / LORENTE, Andrés: *El porqué de la música*. (Alcalá de Henares, 1672). —Ibro segundo, Arte de canto de organo. El tiempo menor, Capitulo XII^o, p. 154. / NASSARRE, Pablo: *Escuela de música segun la practica moderna*. (Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724). SIEMENS, Lothar (ed.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980, *op. cit.* pp. 225-227, Lib. III, Capitulo VI. *En que se trata del tiempo de la proporcion menor*, p. 240.

freqüentment per salts de 8^a i 5^a que juntament amb l'ampli ús de pauses que segmenten les frases confereixen un aspecte sonor truncat que contrasta amb la melodia continua present en les cobles. El contrast a aquest nivell resulta molt destacat. Les cobles presenten un caràcter narratiu mentre que la tornada té una funció reflexiva sobre els sentiments exposats. Aquesta funció diferent i contrastant ve evidenciada per la distinta utilització dels recursos compositius com són la figuració, els salts i les pauses.

No havent cap indicació sobre l'ordre de la interpretació i considerant les característiques formals de aquesta composició, seria probable pensar que la tornada, donada la seva funció contrastant i reflexiva, s'interpretés també després de la tercera cobla. D'aquesta forma la relació numèrica que s'establiria entre les parts seria de 2 a 1 segons en mostra en el següent gràfic:



La relació numèrica entre les parts té una especial importància i es pot trobar un vincle entre les distintes frases musicals que componen les cobles:

Frase a: 4 + 4 cc

Frase b, b, b: (12 + 2) + (12 + 2) cc

L'estructura formal de les cobles ja evidencien aquesta important relació entre les distintes frases i com aquestes s'estructuren sempre en grups de quatre compassos que engloben sempre cada una de les estrofes del vers. La única excepció és l'enllaç instrumental que fa de nexa d'unió entre les repeticions de dels tres darrers versos:

TEXT POÈTIC	SECCIÓ MUSICAL	NUM. CC	CC
Valgate amor por Gileta	a	4	1-4
válgate amor por Gileta	a	4	5-8
que traidoramente afable	b	4	9-12
acreditando finezas	b	4	13-16
entregas mi amor al aire	b	4+2	17-22
que traidoramente afable	b	4	23-26

³²² L'acta de constitució i les dades de les actes capitulars que es feren per la formació del joc de ministrils es troben totes recollides en la documentació recollida en el pleit que el capítol va interposar davant la curia l'any 1728 per tal de poder reclamar el seu dret a admetre, expulsar y nombrar els músics i mestres de la capella de la catedral. Entre la documentació es troba una recopilació d'actes capitulars, actes episcopals i deliberacions del Gran i General Consell a proposit de la creació del joc de ministrils així com de la formació de la capella.

acreditando finezas	b	4	27-30
entregas mi amor al aire	b	4+2	31-36

La repetició de la frase *a* juntament amb un disseny figuratiu i melòdic distint fan que el primer vers de cada estrofa tenguí una especial rellevància respecte dels altres versos que es cantaran posteriorment. Aquesta primera frase presenta també la característica de moure's per grau en sentit ascendent que es produeix d'una forma molt ràpida, fet que contrasta amb les altres frases que tenen un sentit descendent. A més, amb la repetició d'aquesta frase inicial el compositor aconseguí de l'oient una atenció especial de cap a aquest primer vers. Seguidament, es presenten les tres frases següents, també sotmeses a repetició, que proposen un mateix disseny rítmic i melòdic que proporcionen una gran estabilitat sonora a aquesta secció que faciliten la comprensió dels altres versos.

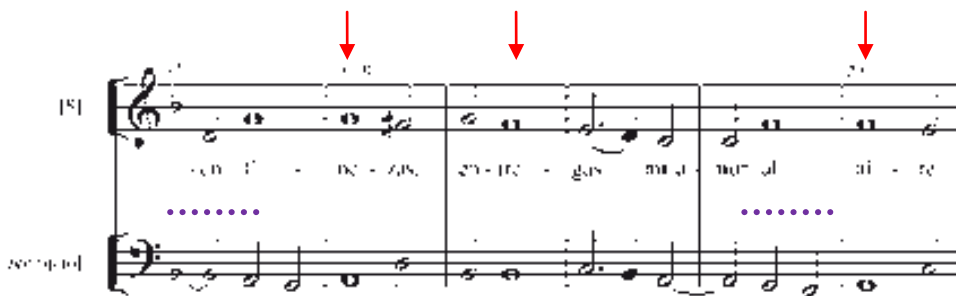
Les cobles es presenten, per tant, molt estructurades sobre la base del conjunt de quatre compassos. Aquesta definició estructural es veu reforçada per una utilització, en totes les frases, d'una figuració molt característica basada en el següent conjunt:

[V:plc] *Cil - pade a - mor por Cil - le -*

[b:comp.c] *Entregate amor*

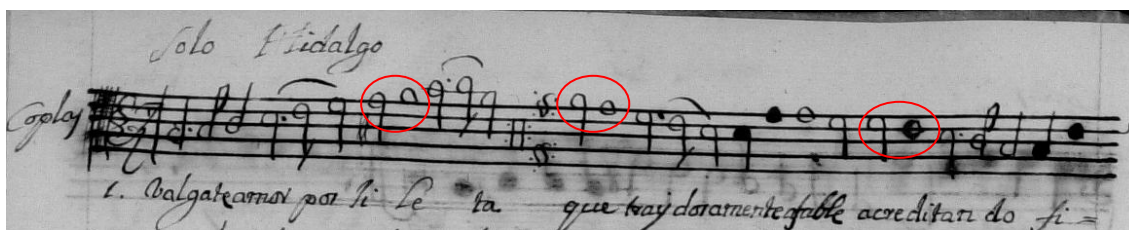
Cobles, cc. 5-7

Aquesta figuració de mínima amb punt-semínima-mínima apareix de forma constant al llarg de les cobles i de la tornada essent el ritme característic de la composició i que actua al mateix temps de lligam sonor entre les dues parts. Una altra cèl·lula rítmica característica és la combinació de semibreu-mínima o mínima-semibreu en el cas d'ennegriments de les notes. L'ordre d'aquestes dues notes en cada compàs s'ajusta segons l'accentuació de les paraules cantades i en tots els casos la semibreu recau sempre en la síl·laba que porta l'accent:



Cobles, cc. 15-20

Aquesta correspondència entre l'accentuació de les paraules i la durada de les notes, que esdevé de forma automàtica per a totes les estrofes, fa que en aquesta composició en particular existeixi una referència accentual molt forta que provoca que l'ennegritament de les notes sigui merament orientatiu i per aquest motiu, en aquest *tono*, aquesta característica de la notació apareix d'una forma singular, presentant notes sense ennegrir on haurien de ser ennegrides:



E-PAc, FA1964, f. 91r

Observant amb atenció l'ennegritament de les notes en la part de la veu, que es presenta només en la combinació mínima-semibreu (en síncopes, no en hemidòlies), es pot deduir que en aquesta ocasió el seu ús esdevé característic per assenyalar que l'accentuació musical no coincideix amb l'accentuació textual, tal com es pot veure en l'exemple musical anterior, en el compàs 15, assenyalat amb el traç discontinu.

La tornada d'aquesta composició presenta un caràcter completament distint, apareixent com un exercici de reflexió respecte del missatge de les cobles. Tal com s'ha explicat, és probable, donada la posició de les cobles –que s'interpreten en primer lloc–, i el caràcter de la tornada, que aquesta s'interpretés més vegades, intercalada entre les estrofes de les cobles, potser després de la tercera.

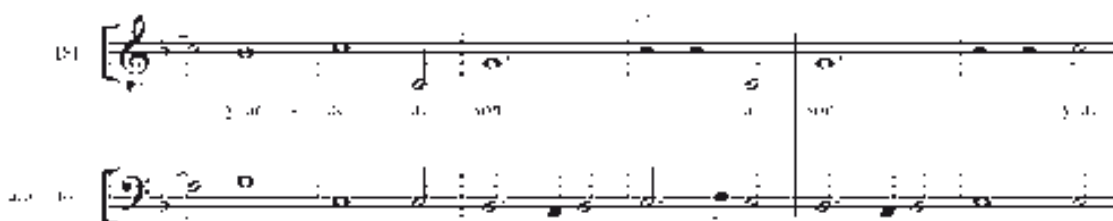
TEXT POÈTIC	SECCIÓ MUSICAL	NUM. CC	CC
Y al son, al son, al son, al son, al son	a	6	1-6
al són de fuentes y aves, de fuentes y aves	b	8	7-14

gime, lloira, suspira y arde	c	9	15-23
al son, al son	d	4	23-26
y al son, al son, al son, al son	a ^c	5	27-31
de fuentes y aves, de fuentes y aves	b ^c	7	32-38
gime, lloira, suspira y arde	c ^c	9	39-47
lloira, suspira y arde.	c ^{cc}	8	47-54

La seva estructura formal es basa en la repetició dels tres versos que componen la tornada. Cada un d'aquests versos presenta una frase musical que es proposarà per dues vegades. No obstant aquesta complementació entre la frase musical i el vers, la tornada no presenta una estructuració estable i les distintes repeticions de frases es presenten variades, tant en la llargària com en els elements compositius.

La diferència de caràcter respecte a les cobles dóna a la composició aquesta semblança de parts contraposades. Les cobles es presenten molt definides, tant estructuralment com en els recursos compositius emprats, que destaquen pel rigor en la accentuació musical sobretot en relació a la accentuació textual. La tornada es presenta menys rigorosa per aquest aspecte i destaca per la utilització de notes de llarga durada que provoquen una sensació d'allargament sonor –sobretot en correspondència de les paraules *gime*, *lloira*, *suspira* i *arde*—que contrasta amb la concreció sonora de les cobles¹.

La figuració és constant a llarg de tota la tornada i es basa fonamentalment en la combinació de mínima amb punt-semínima-mínima i amb semibreu-mínima (o amb l'ordre invers en cas d'ennegriments). Així mateix, és ampli l'ús de notes de llarga durada com les semibreus, el que provoca una dilatació sonora destacable sobre tot en correspondència de certes paraules:



Tornada, cc. 22-27

També resulta de molta importància l'ús de les pauses amb una intenció de augmentar la tensió sonora i la capacitat semàntica de la música, molt evident en correspondència de

Tornada, cc. 1-8

Pel que fa a les alteracions accidentals de la composició, aquestes no tenen un ús amb una finalitat sonora especial. Apareixen quasi exclusivament en correspondència de les cadències com a normal formulació de les clàusules típiques del mode.

En transcripció, pel fet d'aplicar la norma de abaixar una 5^a les composicions per natura notades amb claus altes, s'ha afegit el bemoll en l'armadura de la clau tal com indiquen les prescripcions teòriques corresponents. Les alteracions que apareixen al llarg de la composició corresponen a les notes Do sostingut, Fa sostingut i Sol sostingut, que en la transcripció es convertiran en Fa sostingut, Si becaire i Do sostingut respectivament. Pel que fa a la *semitonia subintellecta* s'ha optat per ser cautelosos, aplicant només les alteracions que clarament eren sobreenteses, com es el cas del Si en seu de cadència de la tornada, que clarament ha de ser natural per fer la clàusula del mode.

L'estructura poètica de la composició esta formada per les *cobles* en forma de *Romance* amb rima assonant "en -á-e", presentant el següent esquema mètric: 8x-8a-8x-8a. La tornada esta formada per un díptic de set síl·labes també en rima assonant "en -á-e".

El text presenta similituds amb les versions textuals del manuscrit 391 de Toledo i amb el manuscrit 2523 de la Hispanic Society of America. Si bé l'atribució del text de la versió de Mallorca a Diego de Nájera y Cegrí no és segura degut a la coincidència temàtica i del caràcter del text, és possible que es tractin de dues versions distintes d'una

mateixa obra poètica, o bé, en el cas del *Tono* de Hidalgo, una reelaboració sobre la composició poètica de Nájera y Cegrí.

¹Balgate amor por Gileta
que traidoramente afable
acreditando finezas
entregas mi amor al aire

Esa traicion de cariño,
solo es Gileta, dejarte
sin el primor del recato
ni combenienzas lo fazil.

Si es blasonar de lo Exquiuo,
es deslicir el dictamen,
pues ofender con finezas
sera obligar con desaires

O que ynfeliz el dichoso
sera que vn fauor lograre,
sonde agraviado en la d[ic]ha,
no tiene en que mejorarse.

Esto cantaua Lisardo
del soto en la Verde margen
burlandose de su fuego
las aguas del manzanares

E-Tp, ms. 391, f. 73v

Válgate amor, por Gileta,
que traidoramente afable
acreditando finezas,
entregas mi amor al aire

No maltrates una vida,
que a tus rigores constante,
a vista de los desprecios
se templa en lo mismo que arde.

Ya era tiempo, dueño hermoso,
que feliz resucitase
una esperanza difunta,
amoríos de tus crueldades.

Al peligro de tus ojos,
busco mariposa amante,
siendo al rigor de tus luces,
de tus desdenes ultraje.

Huyendo de tus desvíos
te busco en mis soledades.
que es propio d'un infeliz
fundar su alivio en el aire.

Esto cantaba Lisardo
del soto en la verde margen,
buscándose de su fuego
las aguas del Manzanares.

E-PAc, FA1964, f. 91r

Els personatges que hi apareixen, Lisardo i Gileta, formen part de l'imaginari de noms que s'empraven habitualment en aquest tipus de composicions. Lisardo era un personatge popular però d'extracció culte, mentre que Gileta (o en la versió masculina Gil) era emprat per caracteritzar un personatge més rústic. La localització espacial és també molt clara situant-se l'acció envoltant del riu Manzanares. Per totes aquestes dades i per l'autoria de Hidalgo es pot pensar en un origen o procedència de la Cort de Madrid. Juan Hidalgo, arpista de la Real Capilla, és un dels més destacats autors de *tonos humanos* i en vàries d'aquestes composicions apareixen reiteradament els mateixos paisatges i els mateixos personatges. El cas més clar és el *tono* a 4 *De Manzanares al soto*, atribuït a Hidalgo, procedent del Cançoner Musical de Verdú (ms.

1637) conservat a la Biblioteca de Catalunya¹. El quart vers està clarament relacionat amb l'últim vers de la composició d'aquest estudi:

Y mientas mas la suspenden
las aguas del Manzanares,
estos versos le cantaba
Lisardo en su verde margen.
E-Bbc, ms. 1637

Esto cantaba Lisardo
del soto en la verde margen,
buscándose de su fuego
las aguas del Manzanares
E-PAc, FA1964, f. 91r

La resta dels versos, no són coincidents en la temàtica, però resulta sorprenent la coincidència d'aquests dos versos. Musicalment, també es poden trobar similituds en l'estructura melòdica d'ambdues composicions. El *tono* atribuït a Hidalgo del cançoner musical de Verdú, presenta també una estructura molt similar, dividida en dues parts, amb repeticions de la primera part, en aquest cas més estesa, i de la segona. Les figuracions rítmiques són molt similars i hi apareix freqüentment la figuració de mínima amb punt-semínima-mínima, la figuració de semibreu-mínima i mínima-semibreu ennegrides. Aquesta figuració, és també molt present en les altres dues obres homònimes de José Marín en el ms. 3881 i l'obra anònima del ms. 265 (manuscrito Guerra).

En la relació entre la música i el text, pel que fa a les cobles, té aquí també una significació especial la divisió en segments de l'estructura rítmico-melòdica. Aquesta estructura es basa en la repetició de dues frases melòdiques (*a* i *b*) que comprenen la primera estrofa i les tres següents respectivament. Els quatre compassos que formen cada segment estan pensats per incloure perfectament totes les paraules que formen cada un dels versos, respectant en cada cas l'accentuació dels distints versos de les estrofes. Les cobles es presenten per tant perfectament mesurades i estructurades; el compositor, amb un seguit de dues frases musicals que es repeteixen, aconsegueix amb pocs però mesurats recursos, un resultat molt eficient, facilitant la declamació del text i la seva plena comprensió per part de l'oient.

En la tornada, degut a la forta repetició de les paraules que formen els dos versos, les estructures musicals que integren les paraules són menys clares. Tot i així, trobam estructures que es repeteixen amb l'aparició de certes paraules; d'aquesta forma quan apareix la repetició de les paraules *al son*, l'acompanyament realitza un salt de cinquena Do-Sol, que n'accentua el seu contingut semàntic i la seva utilització com a reclam

sonor; el cas de les paraules *gime, llora, suspira y arde* és també notable, i la seva repetició reforça i intensifica el seu caràcter de missatge final i conclusiu de l'obra, missatge que engloba tot el sentiment expressat anteriorment en les cobles i que aquí apareix amb un caràcter més reflexiu.

De tota la col·lecció inclosa en aquest manuscrit aquesta és sense dubte la peça més clarament teatral, la repetició de les frases musicals en les cobles i la concepció de la tornada com un espai reflexiu, remarquen el caràcter líric de la composició. Per tal de transmetre de la forma més efectiva possible totes les sensacions i sentiments inclosos en aquest *tono*, el compositor desplega tota una sèrie de mesurats, però efectius, recursos que fan que la peça resulti molt dinàmica i contrastada entre les seves parts per tal de crear un efecte narratiu on la tornada esdevé el moment de la reflexió que acompanya a les cobles.

Juan del VADO
Canta jilguerillo
E-PAC, FA1964, ff. 90r-87v

Canta jilguerillo és una composició identificable com un *tono* del compositor Juan del Vado tal com s'indica en l'encapçalament del f. 89v: *Estriuillo A Duo Juan Del Vado*. Es un *tono* a duo amb acompanyament instrumental. Es tracta de la composició més llarga de tota la col·lecció, anotada entre els folis 90r i 87v del manuscrit (FA1964) que els conté. Està formada per una tornada a duo, dues entrades a les cobles (una per cada veu) i 6 coples amb 6 musicalitzacions diferents. La tornada indicada com *Estriuillo A Duo* s'anota en els folis 90v i 89v, una veu en cada foli i l'acompanyament en la part inferior del foli 90r¹.



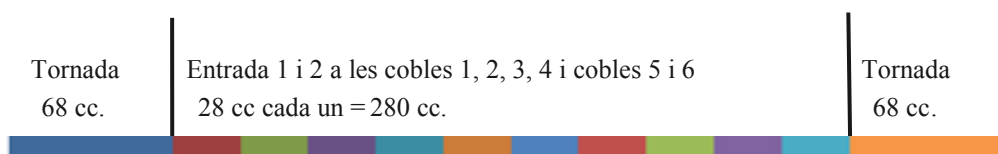
E-PAC, FA1964, ff. 90r-87v

Aquesta composició s'anota per dues veus amb tessitura de tenor i un únic acompanyament instrumental al baix. La font no porta cap indicació de les veus ni del instrument que realitza el baix. La tornada es canta a duo i presenta un doble text. Seguidament es canten dues entrades (que presenten la mateixa música per texts distints) i les cobles. No obstant la font no hi indiqui explícitament, sembla bastant probable que els dos tenors es reparteixin les dues entrades i les cobles; d'aquesta forma

la primera entrada i les cobles imparelles serien interpretades pel Tenor 1, mentre que la segona entrada i les cobles parelles pel Tenor 2. L'acompanyament a les entrades i a les cobles és el mateix per a totes les parts. La font tampoc no porta cap referència a la execució musical, però donada la llargària de la composició no sembla probable que es repetís la tornada després de cada cobla, encara que, per la presència del segon text en la tornada, es probable que es cantés de nou la tornada al final. Un ordre de interpretació plausible podria ser:

Tornada 1	T 1, 2, acompanyament
Entrada 1	T 1, acompanyament
Cobla 1	T 1, acompanyament
Entrada 2	T 2, acompanyament
Cobla 2	
Entrada 1	
Cobla 3	T 1, acompanyament
Entrada 2	T 2, acompanyament
Cobla 4	
Cobla 5	T 1, acompanyament
Cobla 6	
Tornada 1	T 1, 2, acompanyament

La tornada té una extensió de 68 compassos, les entrades i les cobles tenen una extensió idèntica de 28 cc. Exposant gràficament la extensió de cada una de les parts segons l'ordre de interpretació en resulta el següent gràfic:



La relació numèrica que s'estableix entre les parts correspon a una proporció tripla 1 a 3. Aquesta proposició considerada com a exemple de perfecció per la teoria de l'època és perfectament adequada per un *tono* com aquest on el caràcter paralitúrgic és molt present. La temàtica exposada perfectament seria aplicable a un *tono a lo divino*, ja que són nombrosos els dobles sentits i les referències explícites a Déu i a Maria.

La part de les veus està anotada en clau de Do en 3ª mentre que l'acompanyament sempre s'anota en Do en 4ª. Sorgeix el dubte si aquesta composició està anotada amb claus altes per a Tenor o amb claus naturals per a Contralts. El fet que l'acompanyament estigui anotat en Do en 4ª portaria a pensar que s'ha adoperat les claus altes. Degut a la tessitura aguda de les veus de Tenor i per les prescripcions dels teòrics de l'època sobre la transposició de les veus, en transcripció s'ha procedit a baixar una quinta totes les parts, passant de natura a bemoll.

En la font la composició està anotada en primer to, Re dòric. En la transcripció, per efecte del transport el resultat és un primer to transportat, Sol dòric. En les seves apreciacions sobre el efecte dels distints tons els teòrics de l'època concorden en afirmar que el primer to és l'adequat per cantar música que expressi alegria i joia¹

–El primer tono es firme, estable, alegre, y poderoso para amansar las pasiones interiores. Cassiadoro dize, que es dador de la pureza, y conservador de la castidad [...]. Atheneo le atribuye la severidad, magestad, y vehemencia: mas segun Aristoteles en la Politica, por su naturaleza es muy aparejado a las costumbres del animo de los hombres bien nacido y civiles”.

Tota la composició està copiada en temps menor imperfecte o compàs menor assenyalat amb el signe habitual de C. Diu Nassarre¹ del temps menor imperfecte:

–Este tiempo fue inventado de los Practicos modernos, dividiendo el compàs mayor (que es el mas antiguo) en dos compases cada uno; y fue con el fin de componer la *Música* mas pausada. Figurase este tiempo solo con un *semicirculo* sin otra señal alguna”.

Si bé els teòrics de l'època coincideixen en afirmar que el temps de proporció menor (C 3/2) és el més adequat per compondre *tonos* i *villancicos* i en general música més lleugera i alegre, en aquest cas del Vado proposa tota la composició en compàs menor.

L'àmbit de les veus es presenta d'una forma molt estable entre les dues veus per les que està prevista una actuació molt similar, no havent-hi entre elles cap relació subordinada:

	Tornada	Entrada i Cobles	Extensió total
[T 1]	Mi2-La3 (trans.: La1-Re3)	La2-La3 (trans.Re2-Re3)	11 ^a
[T 2]	Mi2-La3 (trans.: La1-Re3)	La2-La3 (trans.Re2-Re3)	11 ^a
acompanyament	Re1-Do3 (trans.: La1-Sol3)	La 1-Fa3 (trans.: Re1-Si _♭ 2)	14 ^a

L'àmbit desplegat en les veus en la tornada és més ampli que el mostrat en les entrades i cobles, mentre que roman pràcticament igual en l'acompanyament. La tornada es

presenta més lírica i dinàmica i les veus disposen d'un espai més ample per desenvolupar-se. Destaca el fet que tant en les entrades a les cobles com en les mateixes cobles es mantingui constant l'àmbit de les veus en una 8^a. A més totes aquestes parts comencen invariablement, malgrat la figuració emprada, amb un moviment descendent a través dels quatre primers compassos que s'inicia en el Re3 per acabar en el Re2. Aquí també es fa evident la intenció del compositor de donar una estructura ben definida a tot en conjunt de entrades i cobles d'aquesta composició. El fet que les veus no despleguin tot el seu potencial i que estructuralment siguin molt similars suggereix una voluntat de concentrar la atenció de l'oient vers el text de la composició; en aquest cas, a més, degut a la temàtica i al fet que els text de les cobles estigui ple d'al·lusions, metàfores i dobles sentits fa que el compositor es decanti per una estabilitat sonora i estructural per a que es fixi en la memòria auditiva de l'oient i aquest dirigeixi la seva atenció cap a la comprensió del text.

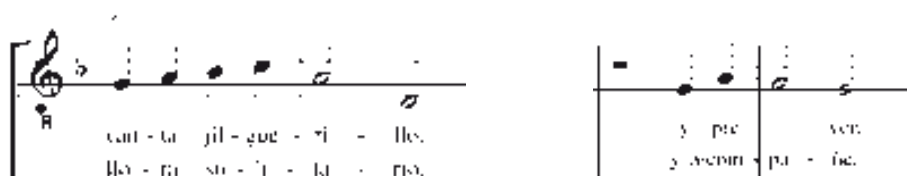
La composició presenta una estructura formal més complexa que els *tonos* anteriors. Això ve determinat pel fet de disposar de dues veus, de 2 entrades a les cobles i de 6 cobles diferents (encara que musicalment són molt similars). En la tornada les dues veus i l'acompanyament realitzen un joc d'imitació constant que fa que sigui més difícil identificar determinats passatges musicals. No obstant s'han pogut identificar algunes frases que coincideixen fonamentalment amb l'esquema poètic de la composició:

TEXT POÈTIC	SECCIÓ MUSICAL	NUM. CC	CC
Canta jilguerillo loa	a	13	1-13
que en fiesta tan forzosa pareces racional si te alborozas	b	24	13-36
y prevén a tu canto	c	10	36-45
prodigios para el santo milagro	d	6	45-50
y prevén a tu canto	c'	7	51-57
prodigios para el santo milagro	d'	11	58-68

La tornada de la composició es caracteritza fonamentalment per les entrades en imitació que fan les dues veus i en certs moments també l'acompanyament, que repeteixen a torn varies vegades l'estrofa o els passatges musicals dins cada secció. El joc imitatiu entre les veus és constant i es produeix indistintament en les dues veus, en certs episodis comença el Tenor 1 i en certes altres el Tenor 2.

Els passatges musicals es succeeixen de forma quasi ininterrompuda on el compositor evita cada vegada cloure els passatges, aconseguint així un efecte de continuïtat sonora molt líric. Les úniques clàusules d'aquesta part es presenten al final de la frase *y prevén a tu canto* i són clàusules dèbils que però acosten a l'oient a la part conclusiva on es presenta la clàusula final sobre el mode de la composició. És interessant notar en la part final el joc de tensions i distensions entre les frases *c* i *d* que si primerament es presentaven amb una llargària determinada en la segona presentació venen disminuïdes o allargades. Aquest recurs també posa l'èmfasi en aquesta part conclusiva i sembla com si s'estructurassin de forma tal de donar major relleu a la frase final conclusiva, recurs que denota una certa influència de la música italiana que començava la seva expansió pels territoris hispànics.

Tal com s'ha esmentat, es poden identificar un seguit de seccions musicals, segons el disseny melòdic i rítmic emprat per les veus. El ritme es fonamenta sobretot en les quatre semimínimes seguides o en la combinació d'aquestes amb les mínimes:



Tornada, T1, cc. 5-6 i 52-53

L'acompanyament, si bé en certs episodis també es suma al joc imitatiu emprant valors de breu durada, es fonamenta principalment en valors llargs de semibreus i breus per tal de servir de contrapunt a la veu per posar en evidència la seva línia melòdica.

Les dues entrades i les cobles són molt similars; l'acompanyament és el mateix i la veu solista (a torn entre T 1 i 2) s'estructura d'una forma idèntica en totes les parts. D'aquesta forma es presenta una única estructura aplicable a cada una de les parts (entrades i cobles)

SECCIÓ MUSICAL	NUM. CC	CC
a	4	1-4
b	4	5-8
c	4	9-12
d	4	13-16
e	4	17-20
d'	8	21-28

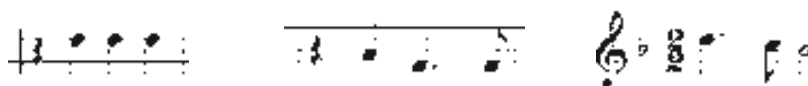
La 1^a entrada i la cobla 1^a són idèntiques. La resta de les parts són molt similars en ritme i melodia i només es presenten petites variacions rítmiques en cada una de les seccions. Això fa que la entrada i les cobles tinguin una sonoritat comuna el que dóna una identitat de conjunt a tot aquest bloc; hi ha segments melòdics que es van repetint contínuament al llarg de totes les entrades i cobles i la variació es dóna únicament amb el text. Aquest recurs s'emprava normalment per fer que la melodia fos fàcilment assimilable i es reconegués amb facilitat i que per tant l'atenció de l'espectador es centrés en el text. Cada secció es clou amb una cadència intermèdia; destaca la cadència entre les seccions a-b i e-d on trobem una cadència en *fuggita*, ja que la part de la veu col·loca una pausa en el moment de cloure la cadència i només es resol amb la part de l'acompanyament. Aquesta pausa té també un valor afegit ja que maximitza l'efecte evocador produït per la imatge del desert, de l'expiració:



Cobla 1, T1, cc. 4-5

Aquest recurs serveix a del Vado per donar sensació de continuïtat i de resolució encoberta, ja que d'aquesta forma va enllaçant els episodis fins arribar al final i que resulta un signe de modernitat en els recursos compositius de l'època.

Les entrades i les cobles presenten, tal com succeeix en l'estructura formal, un disseny rítmic i melòdic molt similar, que basa la seva variació en la combinació de notes mínimes, semimínimes i corxeres. Les notes de llarga durada com les semibreus o les breus es deixen per les clàusules o per parts significatives del text, com quan es fa referència al cant de l'ocell (–eanta” o –ha”). Apareixen també les semimínimes amb punt, sobretot en les entrades i en les cobles que els hi confereix un cert dinamisme.





Les seccions individuades en l'esquema formal es presenten en cada cobla, excepció feta per les dues entrades i la 1^a cobla que presenten la mateixa musicalització, amb una rítmica variada, encara que molt similar; això produeix un efecte de constant recordatori de la melodia presentada en les entrades i en la 1^a cobla i dóna una sensació de estabilitat musical a les cobles ja que les seccions són idèntiques i les cadències es presenten totes al mateix punt.

Si bé es tracta d'un *tono* el text, sense esser explícitament sacre, té una doble lectura, presentant-se en molts de punts com ambigu, i són nombroses les referències al simbolisme dels ocells, que actuen com a intermediaris entre l'home i el món o entre l'home i Déu i sembla clara també la referència a l'Esperit Sant, representat tradicionalment per un ocell. El simbolisme que es dóna als ocells està lligat amb les connotacions d'elevació, ascensió, puresa i predomini de l'esperit sobre la matèria. Són també constants les referències a la passió de Crist i de com l'ocell n'és un directe testimoni.

Text 1

Canta jilguerillo loa,
que en fiesta tan forzosa
pareces racional
si te alborozas,
y prevén a tu canto
prodigios para el santo milagro.

Text 2

Llora solitario, llora,
que en pena tan forzosa
señas de racional
da tu congoja,
y acompaña tu llanto
al dolor de María y al quebranto.

Entrades:

[1]

Alegre jilguerillo
que en el viento
ya cantas, ya enamoras,
suspende vago acento
que trocando el empleo

[2]

Cuando está del vivir
perdido el tino
y la muerte cercana,
médico peregrino
los cura de la noche

le mejoras,
festeja el varón fuerte
que a sus devotos
libra de la muerte.

a la manyana,
y para curas tales
un bálsamo
le sirve a todos males.

Todo el poder de Dios,
abreviado,
en su mano divina
parece que ha cerrado,
y al favor de los suyos
encamina,
¡oh! prodigioso santo
cura al mal, vida al muerto
risa al llanto.

Canta pues con mi afecto,
jilguerillo,
y en víctima rendida
con corazón sencillo
ofrece mi favor
toda la vida,
ni tengas de ella pena
que vida de tal mano
ha de ser buena.

Cobles:

1ª.
Pájaro solitario de desierto
que cantas cuando lloras
a tus pasiones muerto,
músico llanto en lágrimas sonoras
y emblema de María
tienes la soledad por compañía.

2ª.
Detén, suspende el canto lamentable,
lisonja del oído,
que hace tu pena amable
pasándose ha sentido del sentido,
canta justo lamento
que es seña irracional del entendimiento.

3ª.
Deténte, no prosigas, si bien sientes
y en estas soledades
no con llanto intentes
enternecer las penas a piedades
que es sentimiento tibio
desmentir en pesar con alivio.

4ª.
Escucha si oír quieres el consuelo,
que tu pena merece
oye llorar un cielo,
que padece con otro que padece,
y en el monte Calvario
es su llanto la voz del solitario.

5ª.
Óyela, compasivo atentamente
al funesto discante
de su pecho doliente,
enternecidas clausulas de amante
a cuyos ojos muere
el que más que sus mismos ojos quiere.

6ª.
Óyela, mas ya veo que no puedes
llorar, que no me espanto
de que impaciente quedes
de reprimir el llanto con el llanto,
llora pues, se acrisoló
el ave sola con el ave sola.

La composició té, en general, un caràcter líric i dinàmic i en el cas de la tornada, el joc dialèctic entre les veus fa que cada una de les estrofes es repeteixi varies vegades. En el cas de les entrades i la tornada l'ús d'un sol esquema formal al qual li venen aplicades petites variacions rítmiques i melòdiques fa que es creï una espècie de melodia subliminal que l'escoltador identifica de seguida i que li permet concentrar-se en el missatge implícit al text.

Aquest *tono* és una composició que amb recursos compositius senzills però molt ben identificats, aconsegueix el propòsit de crear una estructura sonora ben identificable per fer que d'aquesta sorgeixi un missatge que ha de ser captat per l'oient de la forma més

adient i entenedora possible. D'aquesta manera es disposen les distintes entrades i les cobles que es presenten quasi com un exercici de tema amb variacions, en aquest cas, amb mínimes variacions per garantir la varietat, però amb una notable voluntat de mantenir un esquema sonor fix per facilitar la captació del text, ple de dobles sentits i de missatges xifrats que necessiten esser compresos i entesos per part de l'oient. La llargària de la composició feia necessària la presència d'una tornada que aportés varietat a l'esquema tan rígid de les entrades i les cobles, i per tant aquesta part es presenta d'una forma més lírica i variada dins de la seva pròpia estructura. En tot cas es tracta d'una composició que compleix amb solvència el seu propòsit de transmissió de les idees exposades en el text, d'una forma volgudament senzilla.

COMPOSICIONS PER A MINISTRILS

Les tres composicions anònimes de música per a ministrils que es presenten en edició estan contingudes en un plec conservat dins del llibre catalogat baix la signatura SV2 que forma part del fons de música de la Catedral de Mallorca.

El volum SV2 és un llibre miscel·lani, cartaci amb cobertes de pergamí, de 41 x 27 cm, que conté tant música impresa com manuscrita. La major part del volum està ocupat per pel segon llibre de misses de Giovanni Pierluigi Palestrina, imprès a Roma pels germans Valerio i Luigi Dorico l'any 1567 (RISM A1, P660). A aquest imprès li manquen les dotze pàgines inicials.

El volum va ser de nou enquadrernat l'any 1613, i se li afegiren uns plecs en la part inicial que contenen una sèrie de composicions polifòniques manuscrites (credos i parts de la missa).

—Al4 de janer 1613 he pagat a m^o Antoni Perpinya llibreter vint sous per adobar dos llibres de full de ma maior de la musique a dos coss de palestrina ço es affegir paper pautat apadesar y escriure y lligar tot vint sous ut ecce”

Arxiu Capítular de Mallorca, *Llibres de fàbrica*, sig. 1861, f. 21v



E-PAC, SV2, f. 1v

Contingut del llibre:

Pàgines inicials manuscrites	f. 1r	En blanc
	ff. 1v-5r	Credo (S, A, T i B)
	ff. 5v-6r	<i>Missae in Dominicis Quadragesime</i> (S, A, T1, 2, B) (Només Kyrie)
	ff. 6v- 7r	Credo (S, A, T, B)
	ff. 7v-8v	En blanc
Imprés	ff. 9r-94v	[<i>Missarum liber secundus</i>] Segon llibre de misses de G. P. Palestrina, Roma, Germans Dorico, 1567.

Dins d'aquest llibre es conserva un plec solt de 6 folis, copiat per una única ma, que conté la música per a ministrils que aquí s'edita. Aquest plec no formaria part d'aquesta nova encuadernació: és lleugerament més alt (42 cm) que el llibre que el conté, i les marques de la lligadura no coincideixen. És molt probable que aquest plec solt formàs part d'un volum més extens que no s'ha conservat, ja que la darrera composició es troba anotada en el foli 6v i, per tant, l'altra part de les veus haurien d'haver estat anotades en el foli 7r.



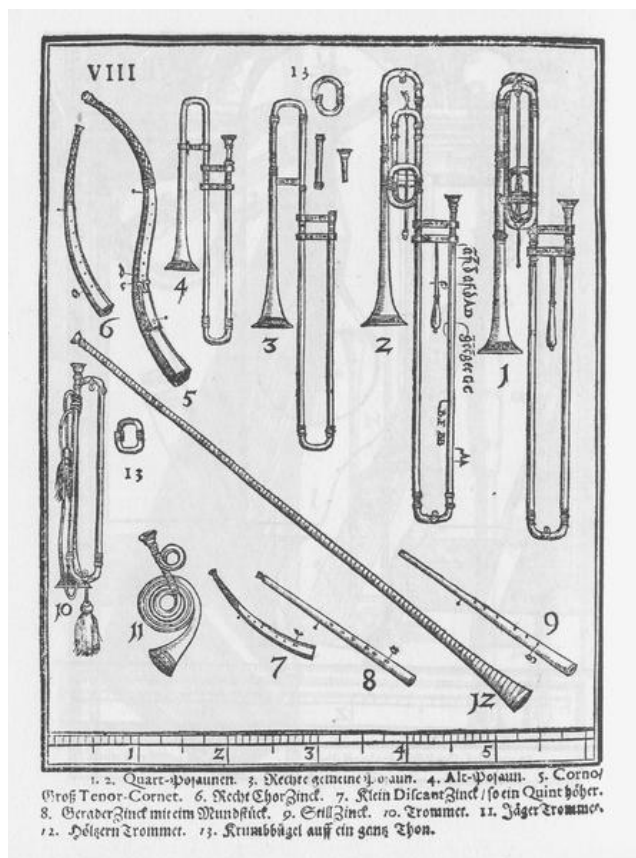
E-PAc, SV 2, plec solt, f. 1r

Contingut del plec solt:

f. 1r	[Tonos per a ministrils 1](a i b)	incomplet
ff. 1v-2r	[Tonos per a ministrils 2] (s, a, t, b)	incomplet
ff. 2v-3r	[Tonos per a ministrils 3] (s, t1, 2, b)	complet
ff. 3v-4r	[Tonos per a ministrils 4] (s, a, t, b)	complet
ff. 4v-6r	[Tonos per a ministrils 5] (s, a, t, b)	complet
ff. 6v	[Tonos per a ministrils 6] (s, t)	incomplet

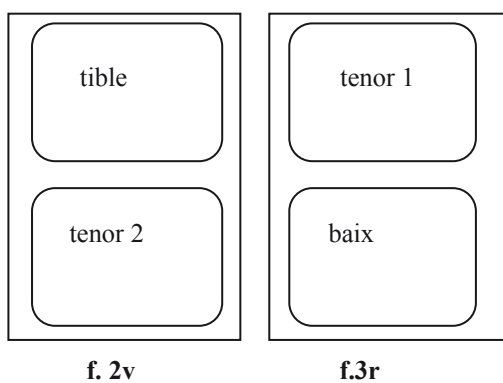
Al primer foli (com es veu en la fotografia) li manca bona part de l'angle inferior i per tant afecta tant a la primera composició (de la qual només es disposava de les veus de alt i baix) i a la segona (*tonos per a ministrils 2*), la qual es conservava completa, però que, mancant una porció del foli tan gran, s'ha fet impossible la seva reconstrucció. La primera composició que es troba en el primer foli conté les parts de contralt i baix i per tant és de suposar que mancaria la fulla immediatament anterior que hauria de contenir la part de Tiple i tenor. El mateix succeeix per la part la darrera composició continguda en el plec, que presenta la part de Tiple i tenor i que hauria de tenir continuació en el plec següent, que hauria de contenir les parts de contralt i baix.

El fet que aquestes composicions haguessin estat copiades en un plec apart (encara que posteriorment annexat al llibre on es conserven), que manqui la lletra de les veus, i la particular figuració de les composicions, fan suposar que efectivament aquest conjunt de sis obres siguin composicions escrites per a la cobla de ministrils. Totes les composicions, tant les que s'editen com les que no, presenten els mateixos àmbits (s, t1, 2 i b) i probablement la seva execució, donat la disposició d'instrumentistes de la catedral en aquella època, estava prevista, probablement, per a corneta o xirimia tible, dos sacabutxos o "bajoncillos" tenors i un baixó.



Michael Praetorius, *Syntagma Musicum* (1614), Familia de sacabutxos i cornetes

Totes les composicions estan anotades en format de llibre de faristol, amb les veus disposades en quatre blocs, un per cada veu, totes elles visibles amb el llibre obert, de manera que tots els músics es disposaven envoltant el llibre per tal d'executar cada una de les parts:



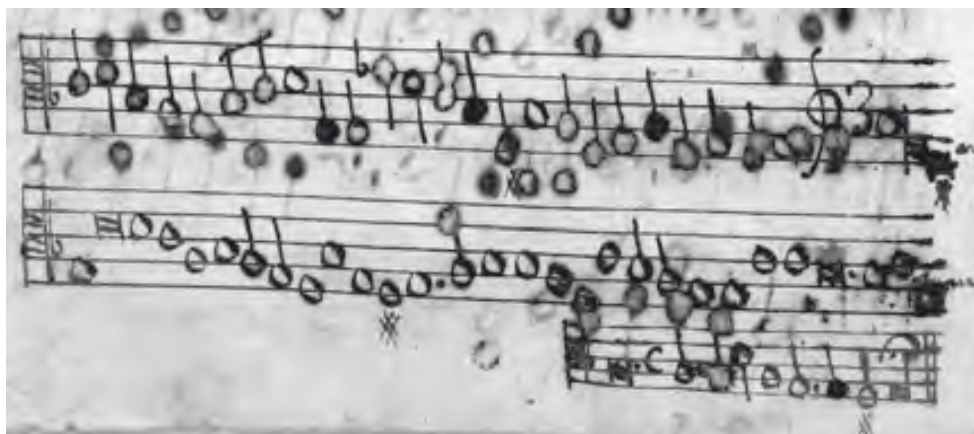
El tipus d'escriptura, amb les seves característiques gràfiques, és molt similar a altres manuscrits conservats en la catedral de Mallorca i que corresponen a composicions copiades entre el final del segle XVI i el primer terç del segle XVII. Com s'ha explicat en el capítol dedicat a la vida musical de la catedral, la cobla de ministrils va ser fundada

l'any 1595, juntament amb la constitució de la capella de música. En la documentació capitular, ja constaven des de feia anys activitats musicals tant per part de cantors com per part d'aquest tipus d'instrumentistes, de manera que la fundació l'any 1595 no va fer altra cosa que oficialitzar unes activitats que ja s'hi duïen a terme amb normalitat. És cert, però, que tant la activitat de la capella com la de la cobla de ministrils, va anar en augment durant tot el segle XVII, tal com ho demostra la documentació capitular i les obres musicals conservades.

Cap de les composicions anota un incipit textual i la font no presenta cap indicació d'ús o destinació d'aquestes composicions, així com tampoc cap atribució. No ha estat possible determinar si aquestes obres corresponen a un acompanyament instrumental d'altres composicions vocals o si bé són obres compostes exclusivament per a la seva interpretació instrumental.

L'estat de conservació d'aquestes composicions no és el desitjable. Tot el plec s'ha vist afectat per la degradació general de la tinta emprada, que presentava una forta càrrega ferrogàl·lica que ha produït al llarg del temps un excés d'oxidació i, per tant, una caiguda de moltes porcions dels caps negres de moltes notes. No obstant aquesta circumstància, en general, ha estat possible reconstruir sense major dificultat, la figuració de la composició.

El general, la còpia és bastant acurada i presenta únicament una correcció en el foli 2v. En alguns casos també l'espai assignat a cada veu no degué ser suficient i el copista va haver de seguir la copia de la composició en un pentagrama de mida més petita just en la part inferior de la veu:



E-PAc, SV2, f. 5v. Detall còpia veu tenor 2

Les composicions que han estat preses en consideració per a la seva edició són les que es conserven completes i sense buits insalvables. S'han editat, per tant, les composicions indicades amb els nombres 3, 4 i 5 en la relació del contingut del llibre. A continuació s'analitzaran de forma més detallada.

Anònim

[*Tono per a ministrils 3*]

E-PAc, sv2, ff. 2v-3r

Aquesta primera composició es troba anotada entre els folis 2v i 3r del plec. És una composició per a quatre veus amb tessitura de tible, tenor 1, tenor 2 i baix. Presenta una única secció on es preveu la repetició d'una primera part (de 12 compassos) seguida d'una segona part de 30 compassos, donant un total de 54 compassos.



E-PAc, sv2, f. 3r. Tenor 1, detall dels paràgrafs

La veu de tible, anotada en clau de Sol, mentre que els dos tenors presenten la clau de Do en tercera línia i el baix presenta la clau de Fa en quarta línia. La composició està anotada amb claus altes (o *chiavette*), en la transcripció s'ha procedit a transportar tota la composició a una quarta inferior, passant de bemoll a natura.

Es troba anotat en un onzè mode transportat, Fa joni, que per efectes de la transposició, en la transcripció proposada es converteix en un Do joni, onzè to natural. Aquest to, relacionat amb el setè to, segons els teòrics té la peculiaritat de incitar a la alegria o a la tristesa en la mateixa mesura. Les alteracions presents són les habituals del to, que, tenint en compte la transposició feta en transcripció, són el Fa \sharp i el Si \flat .


El compàs emprat és el compàs menor imperfecte, reproduït en la font amb l'habitual signe de C. Aquest compàs roman invariable al llarg de tota la composició.

Els àmbits de les quatre veus són molt similars: tible: 8^a, tenor 1: 10^a, tenor 2: 9^a i baix: 10^a. En general els àmbits destaquen per la seva contenció dins un arc sonor no massa

ampli, adequat per aquesta composició amb una estructura compositiva simple i amb poques pretensions.

La composició s'estructura en quatre seccions on hi apareixen tota una sèrie de blocs sonors que es combinen, o bé en passatges homorítmics o bé en passatges en imitació on aquests blocs sonors es mouen amb més llibertat.

Secció 1	homorítmia	cc. 1-12 (amb rep)	Clàusula en Re
Secció 2	homorítmia	cc. 13-21	Clàusula en Sol
Secció 3	imitació amb final homorítmic	cc. 21-33	Clàusula en Sol
Secció 4	imitació	cc. 33-42	Clàusula en Do

La primera secció (que es repeteix) presenta una figuració basada en la combinació de mínimes i semínimes, mentre que a la resta de la composició és més freqüent la presència de les combinacions entre semínimes y corxeres, tal com es pot apreciar en la il·lustració. En aquestes seccions també hi apareixen de forma constant la figuració de . Aquesta figuració confereix una sonoritat més dinàmica, que es fa molt més evident en el passatges en imitació.

En la primera secció, s'individuen tres blocs sonors més breus (de 4 compassos cada un) que es poden delimitar auditivament, acabant tots ells amb clàusules intermèdies. En la segona secció aquesta fragmentació en blocs també es fa molt evident; en aquest cas, els blocs sonors són més breus, durant només dos compassos i es prepara la següent secció en estil imitatiu. En la tercera i quarta secció aquesta estructura en blocs es fa molt més flexible, i, no obstant tots ells tinguin fisonomies molt semblants, aquests s'amplien o redueixen segons les necessitats. Les seccions tercera i quarta acaben en clàusules febles pròpies del mode, en Sol (cinquè grau del mode d'implantació). Òbviament, i tal com ha de ser per les composicions d'aquesta època, la composició clou amb la clàusula a Do.

The image displays two systems of musical notation for a piece titled 'E-PAc, SV2, [tono per a ministrils 3], cc. 16-28'. Each system consists of four staves. The first system features rhythmic blocks highlighted with red brackets: one in the first two staves and another in the last two staves. The second system features imitative blocks highlighted with red boxes: one in the first staff, one in the second staff, one in the third staff, and one in the fourth staff.

E-PAc, SV2, [tono per a ministrils 3], cc. 16-28, blocs homorítmics i en imitació

Es tracta, en definitiva, d'una composició breu, senzilla i sense grans pretensions. No sabent la seva destinació, es fa difícil avaluar la idoneïtat de la peça en relació al moment per la qual fou composta. No sembla, tot i així, que aquesta composició estàs pensada per algun moment solemne o especialment greu. Té un marcat caràcter alegre, amb una bona dinàmica i, per tant, seria adient per festivitats on es commemoràs algun fet joiós. Per la documentació capitular, se sap que els ministrils solien actuar en les principals festivitats de l'any. Si bé no hi ha detalls sobre el seu paper, sembla clar que aquestes composicions indiquen que aquest conjunt instrumental tenia una participació pròpia, o bé com a interludis o bé com a introduccions a composicions vocals o, fins i tot, de forma autònoma respecte de la capella.

Anònim

[*Tonos per a ministrils 4*]

E-PAc, sv2, ff. 2v-3r

La segona composició per a ministrils del plec s'anota entre els folis 3v i 4r. Tota la composició és pot llegir amb la disposició de faristol. Probablement el plec (o llibre, si es que en formava part d'un) es col·locava en un faristol des d'on tots els instrumentistes llegien. Es tracta d'una composició a quatre veus amb les tessitures de tiple, alt, tenor i baix. Com en totes les composicions recollides en aquest plec no hi ha cap indicació de l'instrument que hauria d'interpretar les parts. En l'angle superior del foli 3v manca una petita porció de la pàgina que compromet l'inici de la part de tiple, que però ha estat reconstruït (i degudament assenyalat en la transcripció) segons el disseny rítmic de les altres veus.

Es presenta en una única secció que, en transcripció, s'esten al llarg de 54 compassos.


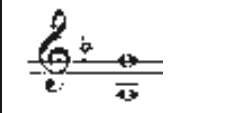
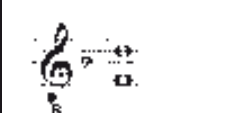
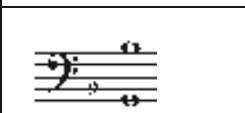
El mode emprat per a la composició d'aquesta peça és el Sol dòric, primer mode transposat, i com a tal, presenta el preceptiu bemoll en clau. El primer to Re dòric, del qual deriva aquest to transposat, i segons els teòrics de l'època, era l'adequat per la música de caràcter alegre i afectuós.¹ Segons indica Cristóbal Mosquera de Figueroa en el seu pròleg a les *Canciones y villanescas espirituales* (Venècia, Scotto, 1584) de Francisco Guerrero, el mode dòric, el més emprat en les seves cançons, era: «como mas grave, y mas honesto, y de maior modestia en todas las cosas, para los affectos del animo y movimientos del cuerpo, y util para vivir y gobernar rectamente»¹. Curiosament aquest mode també va ser l'elegit per a les cinc cançons per ministrils que Guerrero va compondre i que es troben conservades en el ms. 975 de la Biblioteca Manuel de Falla¹.

Presenta únicament les alteracions pròpies del mode transposat: Fa \sharp , Si \flat i Mi \flat , mantenint la composició sempre dins del mode.

Anotada en claus baixes (respectivament: Do1^a, Do 3^a, Do3^a i Fa4^a), no requereix cap tipus de transposició en l'edició.

El compàs menor imperfecte, reproduït en la font amb l'habitual signe de C, és l'únic compàs emprat al llarg de tota la composició.

L'àmbit de les veus destaca per la amplitud de les veus extremes (tiple i baix) i la contenció de les veus mitjanes.

tiple	
alt	
tenor	
baix	

El tiple es mou, generalment, per grau, mentre que la veu de baix destaca pels freqüents salts de cinquena i octava. Les veus intermèdies (alt i tenor) es mouen en un àmbit sonor molt més restret (7^a i 6^a respectivament). La veu de alt, presenta moltes notes rebatudes sobre el Re, el cinquè grau del mode (com per exemple en els cc. 27-31). D'aquesta forma totes les veus cobreixen de forma eficient i amb un ordre adequat tot l'espectre sonor. La veu aguda té un caràcter més solista, la veu més greu compleix el seu paper de suport harmònic i les dues veus centrals es dediquen a l'entramat contrapuntístic.

Tota la composició es presenta en un únic bloc, de breu dimensions, sense repeticions, ni tornada. La construcció compositiva es basa en un contrapunt de lliure desenvolupament on es poden individuar de forma genèrica tres seccions:

Secció 1	cc. 1-18	clàusula en Sol
Secció 2	cc. 18-39	clàusula en Sol
Secció 3	cc. 49-54	clàusula en Sol

Les tres seccions clouen totes en una clàusula sobre el mode de la composició. Així mateix, dins d'aquestes seccions es troben altres frases musicals més breus que també

conclouen sobre aquesta mateixa clàusula. El resultat sonor és una juxtaposició de segments sonors perfectament identificables gràcies a aquest recurs.

La primera secció es presenta com a introductòria amb un començament sobre dues notes de llarga durada seguida d'una pausa de semínima que converteix a aquest inici en una espècia de cridada d'atenció:



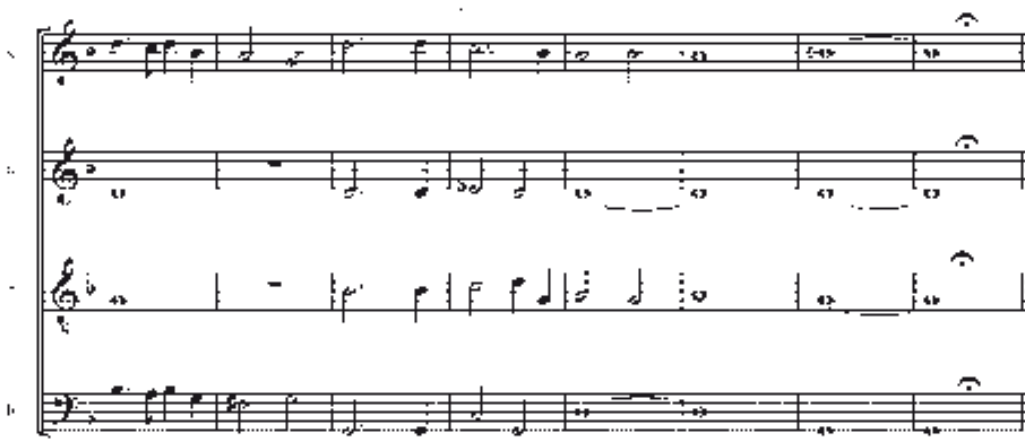
E-PAc, sv2, [tonos per a ministrils 4], cc. 1-4.

La secció continua amb un seguit de passatges prevalentment homorítmics, encara que entesos amb llibertat. Hi apareixen les figures que caracteritzaran aquesta composició com són els grups de quatre semínimes (o de tres amb una pausa també de semínima) i la figuració de $\text{♩} \text{♪}$. Les notes de més llarga durada tenen prevalença en les conclusions de les frases musicals, tal com resulta evident en l'acabament de cada una de les seccions.

Aquesta primera secció conclou amb un final calcats al final de la composició amb la clara voluntat de delimitar sonorament aquesta secció:



E-Pac, sv2 [Música per ministrils 4], cc. 12-18



E-Pac, sv2 [Música per ministrils 4], cc. 47-45

La segona secció es presenta com un desenvolupament en el joc contrapuntístic entre les veus amb el material ja presentat en la primera secció. Aquí les veus es combinen de dues en dues, fent entre elles breus imitacions. La conclusió d'aquesta secció també està lligada amb el final de la composició, sobretot les veus de baix i la de l'alt.

La darrera secció és conclusiva i es basa en el joc sonor produït per la repetició d'un grup figuratiu que les veus proposen de dues en dues (alt i tenor per una banda i tiple i baix per l'altra). La secció acaba amb el final que ja havia estat escoltat anteriorment en l'acabament de la primera secció, i més tímidament en la segona; aquí, òbviament es presenta de forma més definitiva.

E-PAc sv2, [música per ministrils 4], cc. 39-46

Aquesta segona composició es presenta d'una forma una mica més complexa respecte de la primera. La estructura compositiva i l'entramat contrapuntístic són una mica més elaborats. Es tracta, evidentment, de composicions breus sense grans pretensions, però que desenvolupen de forma efectiva una sonoritat recurrent, basada en ritmes puntats, i fàcilment assimilable per a l'oient.

Anònim

[*Música per ministrils 5*]

E-PAc, sv2, ff. 4v-6r

La tercera i darrera composició per a ministrils del plec es copia entre els folis 4v i 6r, ocupant, en disposició de llibre obert dues planes distintes. En algunes de les veus, la manca d'espai disponible en cada secció de la pàgina, on es preveïen inicialment cinc pentagrames per cada veu, ha fet que una porció de la notació quedés copiada en una mida més petita baix del darrer pentagrama



E-PAc, sv2, f. 5v, tenor 2

Com en les altres composicions, no porta cap indicació dels instruments executors. La còpia en general és bastant acurada gràficament encara que presenta algunes llacunes i manca de notes, principalment en el tenor 2; en el cas que les notes hagin estat integrades en la transcripció, reconstruint la porció corresponent, assenyalada degudament amb indicació gràfica (mitjançant les parèntesis quadrades). Com la resta del plec el paper està afectat per la corrosió de la tinta ferrogàlica que ha fet que alguns caps negres de les semínimes hagin desaparegut, però aquesta circumstància no condiciona la lectura correcta de les notes.

La llargària d'aquesta composició és notablement major respecte de les altres composicions presents en el plec. En transcripció, s'estén al llarg de 114 compassos. Si bé també es presenta com un únic bloc, la composició presenta cinc seccions diferenciades pel signe de compàs:

Secció 1 - C	cc. 1-60
Secció 2 - $\phi 3/2$	cc. 61-72
Secció 3- C	cc. 73-96
Secció 4 - $\phi 3/2$	cc. 97-108
Secció 5- C	cc. 109-114



E-PAc, sv2 [Ministrils 5], f. 5v, tenor 2, signe de compàs.

Les dues parts en compàs ternari de proporció major són idèntiques (12 cc cada una) i la tercera part en compàs menor imperfecte (cc. 73-96) és gairebé igual al final de la primera part, des del c. 42 fins al canvi de compàs. S'estableixen, per tant, relacions entre cada una de les seccions: la primera secció introductòria (cc. 1-60), segueix amb un episodi en ternari, per reprendre una secció en binari amb final idèntic a la primera. Finalment torna a presentar l'episodi en ternari per concloure amb un final breu en binari. Amb l'alternança d'aquests distints compassos el que s'aconsegueix és un canvi evident que li confereix una certa dinamicitat a la composició.


Anotada en Sol dòric, primer mode transposat, presenta el preceptiu bemoll en clau. El primer to Re dòric, del qual deriva aquest to transposat, era l'adequat, tal com indiquen els teòrics de l'època, per la música de caràcter alegre i afectuós. Presenta únicament les alteracions pròpies del mode transposat: Fa \sharp , Si \flat i Mi \flat , mantenint la composició sempre dins del mode.

Les claus emprades són naturals (Do en 1^a per al tiple, Do en 3^a per las dos tenors i Fa en 4^a per al baix) i per tant no precisa de cap transposició en la transcripció.

Les parts es mouen en àmbits molt continguts i limitats, tractant-se d'instruments; el tiple i el tenor segons s'estén al llarg d'una 9^a, el tenor primer en una 10^a i el baix en una 8^a. Totes les parts mostren una contenció sonora que no posa en relleu cap veu, dedicant-se fonamentalment a l'entramat contrapuntístic que caracteritza aquesta composició.

Aquest *tono* per a ministrils presenta una combinació entre breus passatges homorítmics i parts on es desenvolupa un joc contrapuntístic entre totes les veus amb entrades en imitació o en seccions on el teixit sonor es fa més complex. En relació a les altres dues

composicions aquí presentades, aquesta resulta més elaborada des d'un punt de vista de la estructura musical, de la utilització de distints compassos i de l'ús del contrapunt.

Un començament idèntic per les quatre veus dóna pas a un desenvolupament contrapuntístic. Seguidament, les veus s'organitzen en grups de dues o tres, deixant lliures, segons el cas, una o dues veus que es desenvolupen lliurement en breus passatges. En aquest començament es fixen les sonoritats que es desenvoluparan posteriorment, basades principalment en la figuració , en un conjunt de quatre corxeres seguides o bé de quatre semínimes seguides:



E-PAc, sv2 [Ministrils 5], cc. 4-10 (en vermell els grups, en verd les figuracions)


Si bé tota aquesta primera secció en compàs binari podria ésser considerada com un únic bloc, contraposat al bloc en ternari, és cert que la figuració i la sonoritat d'aquesta secció suggereixen una divisió més detallada de l'entramat contrapuntístic. D'aquesta forma a la part introductòria (**a**), que acabaria en el c.13 amb una clàusula sobre la fonamental del mode (Sol) seguiria una part de transició (**b**) on les veus en grup de tres, fan un moviment ascendent marcat per la figuració de mínimes, mentre que la veu de tiple executa un síncopa que marca el ritme d'aquesta transició. A partir del c.22 comença una altra part (**c**), on es fusionen els elements que s'han mostrat fins a aquest moment; la veu de tiple continua amb el moviment sincopat, mentre que les altres veus es desenvolupen contrapuntísticament sobre els elements figuratius ja evidenciats en el començament. La quarta i darrera part (**d**), s'inicia en el c. 41 i arribarà fins al canvi de compàs. En aquesta part, es troba dominada figurativament parlant per les semínimes i sobretot, pel grup de quatre semínimes seguides, i té un marcat caràcter homorítmic.

E-PAc, sv2 [Ministrils 5], cc. 39-45

Aquesta part serà represa de nou, de forma gairebé idèntica, en la segona secció, en binari (cc. 77-96).

La primera secció en ternari (e), idèntica a la segona, es presenta també de forma prevalentment homorítmica, basada en una combinació de notes de llarga durada, on domina el compàs amb tres semibreus, que apareix compàs sí, compàs no. En els compassos on aquesta figuració no domina, hi apareixen breus (perfectes i imperfectes) i notes de més curta durada, com les mínimes, en els compassos que rompen la monotonia d'aquest ritme tan marcat. Aquesta secció es presenta clarament d'una forma contrastant respecte de la primera, i és com una espècie de parèntesi entre les seccions 1, 3 i 5 que són les binaries, més riques contrapuntísticament parlant.

E-PAc, sv2 [Ministrils 5], cc. 60-66. Part en compàs ternari

La segona secció en binari, que comença en el c.73, reproduïx (fins al c. 77) de forma idèntica el final de la composició. Aquesta disposició també es troba al final de la segona secció en ternari, que dona pas al final real de la composició (cc.109-114). Una vegada presentat aquest moviment del final es reproposa, amb algunes variants, la part final de la primera secció (cc.41-60) amb el ritme dominat per les semínimes i el grup de  que tant caracteritzen aquests compassos.

A aquesta secció li segueix la segona secció en ternari (repetició de la primera), que finalment, donarà pas a la secció en binari conclusiva.

Amb aquesta estructura, la composició, en realitat, amb les tres primeres seccions, ja ha mostrat totes les parts que componen l'obra:

Secció 1	cc. 1-60	a (cc. 1-13) b (cc. 14-22) c (cc. 22-41) d (cc. 41-60)
Secció 2	cc. 61-72	e (cc. 61-72)
Secció 3	cc. 73-96	f (cc. 73-77) d (cc. 77-96)
Secció 4	cc. 97-108	e (cc. 97-108)
Secció 5	cc. 109-114	f (cc. 109-114)

A partir del compàs 77, per tant, l'únic que el compositor fa, és presentar de nou les tres darreres parts musicals de la peça (d, e i f); amb aquesta repetició es reforça la sonoritat que ha de quedar impresa en l'oient.

Del conjunt de peces per a ministrils que es presenten, aquesta resulta ser la més elaborada des de tots els punts de vista, presentant un nivell compositiu més elevat respecte de les altres dues composicions. Són poques les valoracions que es poden fer al respecte de la seva adequació al moment pel qual varen ser creades, ja que es desconeix el seu ús.

CONCLUSIONS

L'objectiu d'aquest treball de recerca ha estat l'estudi de la música a Mallorca durant el segle XVII. Com es fa evident de la lectura de l'índex que acompanya la investigació, s'ha estructurat en tres eixos fonamentals: **1.** l'estudi de la vida musical a Mallorca; **2.** estudi del repertori musical de la catedral; i **3.** l'edició i anàlisi de les composicions musicals. A mode d'introducció, s'ha afegit un capítol dedicat al marc històric i cultural.

D'aquests tres punts el que constitueix l'element principal és el que analitza i edita les composicions musicals que es conserven completes a la catedral de Mallorca, institució cabdal en la vida musical mallorquina, centre dinamitzador i difusor de cultura per excel·lència fins ben entrat el segle XIX, i que conserva entre els seus fons musicals una interessant mostra de composicions musicals en castellà del segle XVII.

En els darrers anys han aparegut diverses tesis i treballs sobre la història de la música en moltes de les catedrals espanyoles. Gairebé totes elles, presenten un mateix patró de recerca, basat en la presentació de documentació inèdita acompanyada de les més notables composicions musicals que s'hagin pogut conservar. Podria parèixer que aquest tipus de treball, amb aquest enfocament, hagués arribat al seu esgotament per excés d'oferta.

Les tendències de la musicologia internacional més actual es decanta per un altre tipus d'estudis i de plantejaments, més crítics, més analistes i més interdisciplinaris. És cert, però, que aquestes tendències arriben de països on, o bé la tradició musical té (relativament) pocs anys de vida o d'àrees on el treball de base que suposa l'estudi, l'anàlisi i la edició de documentació i fons musicals (amb edicions i successives i necessàries revisions) ha estat assolit des de ja fa molt de temps. A Espanya, si bé en els darrers temps s'ha avançat molt en aquest aspecte, queda encara molt per fer en aquest sentit i fins que no tinguem clar l'abast real del nostre repertori musical, com establir les bases per editar aquest repertori i continuem sense estudiar i valorar en la seva justa mesura la documentació històrica que ens informa de les activitats musicals en les nostres catedrals, esglésies, teatres i ciutats, crec que no podrem afrontar altres tipus d'estudis de caire més analista. La qüestió no és tampoc la de justificar el positivisme com a mètode de treball, però sí reivindicar els treballs de recerca de caire històric,

conduïts amb una metodologia precisa i amb rigor científic que facin avançar aquesta disciplina, sumant estudis que, si bé, molts d'ells poden ser presentats com a hipòtesis de treball (el cas de les edicions crítiques), contribueixin a un correcte i millor coneixement del fenomen musical a Espanya.

Més enllà de la simple recuperació patrimonial de composicions musicals que han estat transmises a través d'aquestes fonts, el que he volgut fer és un apropament crític, centrat en un enfocament comparatiu tant de les fonts com de les dades documentals, tenint en compte les variables de producció, recepció i transmissió d'aquesta música.

El resultat ha estat una tesi sobre un tema molt específic, la música a Mallorca, amb l'edició crítica de música no mallorquina; el que dóna com a resultat haver treballat simultàniament (o en combinació) en dos nivells, el local i el global. En aquest sentit, he intentat no tenir una visió solament localista, centrada en l'estudi del fenomen musical mallorquí basat únicament en l'aportació de dades documentals, de caire positivista, que explicassin el procés històric, però tampoc un enfocament global, desvinculant les obres musicals editades del lloc que les ha consumides.

1. Sobre la història de la música a Mallorca i a la Catedral

Tal com s'ha exposat en l'estat de la qüestió i en els capítols corresponents a la història de la música a Mallorca, la situació de les recerques documentals està encara en un estadi molt inicial. Es dóna també el cas, que el segle XVII ha estat considerat, històricament, un segle poc interessant, de decadència, poc interessant social i culturalment parlant. Aquest fet ha provocat que s'hagi convertit en un període que no ha meregut l'atenció de la investigació històrica.

La bibliografia sobre la que es compta per dur a terme qualsevol recerca en aquest àmbit, és extremadament restringida. Abunden, però, tota una quantitat de dades històriques sobre temes musicals inconnexes i fragmentàries, molt nombroses pel que fa als segles XVIII al XX, mitjanament escasses pel que fa a l'època medieval, i decididament deficitari pel que fa als segles XVI-XVII. Aquesta situació historiogràfica, anòmala, podriem dir, és deguda a l'interès historiogràfic que tradicionalment hi ha hagut a Mallorca per l'edat mitjana, que ha fet que, juntament a altres tipologies de

dades, hagin estat recuperades també les musicals. Pel que fa a èpoques més properes a l'actual, la quantitat de documentació escrita disponible és molt major i, per tant, l'aflluència de dades sobre la música també augmenta en relació a aquesta disponibilitat. En canvi, el panorama pel que fa als segles XVI, XVII i part del XVIII és totalment distint, verificant-se una menor quantitat de dades, que, però, indiquen, o almenys, fan sospitar, d'activitats de caire musical establertes formalment a Mallorca en tots els àmbits: civil i eclesiàstic, privat i públic, vocal i instrumental de producció local o d'importació.

Aquesta peculiar característica historiogràfica ha fet que en aquesta tesi els capítols històrics s'hagin hagut de desenvolupar a partir directament de fonts documentals molt disperses, fragmentàries i què, en conjunt, donen una visió parcial del fenomen. Aquesta situació ha provocat que s'hagi hagut de fer un tractament crític de les fonts, intentant evitar la projecció únicament positivista. El resultat que esper haver ofert, és una unificació coherent del traçat històrico-musical a la Mallorca del segle XVII a partir d'aquestes dades inconnexes i sobre la base de les fonts musicals conservades.

El resultat més evident ha estat l'organització sistemàtica de les dades documentals que aporten una visió general sobre la música a Mallorca, la formació i desenvolupament de les capelles musicals, la formació musical i, especialment, sobre la història de la música a la catedral. En aquest sentit, la part més consistent del capítol està dedicada al paper de la música en la litúrgia catedralícia, els antecedents, la formació i desenvolupament de la capella entre 1595 i 1700, i el traçat documental dels músics i compositors més destacat actius a la capella.

Els elements més destacables que han sorgit de l'elaboració documental en aquest capítol han estat:

a. Presència més que destacable de la música dins de les celebracions de la societat mallorquina. La tradició d'acompanyar amb música les celebracions a ciutat o als pobles amb grups de cantors, ministrils i altres instrumentistes, iniciada en l'edat mitjana, es conserva durant el segle XVII. Coincideix, a més, la institucionalització oficial del joc de ministrils, compartit entre la Universitat de Mallorca (és a dir, l'ajuntament) i la Catedral, que pagaven dues places cada un. Els músics participaven en tota casta de celebracions d'àmbit religiós (processions, representacions dramàtiques,

celebracions de sants), civil (festes de gremis, tornejos, commemoracions històriques, festivitats lligades a la reialesa com noces, defuncions o naixements) i, fins i tot, privat (presència de músics i instrumentistes en noces de la noblesa mallorquina).

b. L'existència d'institucions musicals dedicades a la docència humanística i musical, destacant especialment per la seva trajectòria i per la seva importància l'Escola de l'Almoina de la catedral. Un altre centre que sobretot al llarg dels segles XVIII i XIX, esdevindrà de cabdal importància dins la instrucció musical a Mallorca, és l'escolania de Lluc, bressol de bona part dels músics, organistes i compositors més destacats de Mallorca.

Durant el segle XVII es verifiquen encara poques i limitades activitats musicals que però aniran en augment cap a finals de segle. D'aquesta institució destaca l'actualització de les seves metodologies, ja que es té constància de la compra de composicions musicals italianes per a la instrucció dels minyons (pocs anys després de la seva edició), com per exemple en el cas dels *Concerti grossi* de Archangelo Corelli editats a Amsterdam l'any 1716, que varen ser comprats per l'escolania al 1720.

Arran de l'augment de les activitats musicals en tots els àmbits durant la segona meitat de segle XVII, es formen a Palma dues altres capelles musicals (la capella musical de Santa Eulàlia i la capella musical de l'Hospital General i de la Universitat de Mallorca), que competiran directament amb la de la catedral per poder obtenir els serveis musicals de les festivitats de les parròquies, gremis, institucions civils i cases nobles. No obstant la potència i el suport generalitzat de les institucions civils i eclesiàstiques, a la capella de la catedral varen fer que la trajectòria de les altres dues capelles ciutadanes fos curta i poc dilatada.

c. La importància de la capella de música de la catedral en el devenir de la història de la música a Mallorca. Constitueix la institució musical (tant de formació com de producció musical) més longeva de Mallorca, amb més de tres segles de recorregut. El seu desenvolupament va anar en augment durant tot el segle XVII per concloure en el període de màxim esplendor entre les darreres dècades del segle XVII i la primera meitat del segle XVIII. Comptava amb un nombre destacable de cantors (uns 15-25 cantors i entre 4 i 6 minyons) i instrumentistes (a més de les quatre places de ministrils,

apareixen també altres ministrils i instrumentistes com arpistes o flautistes, apart dels organistes). La documentació analitzada, i que es presenta de forma inèdita en aquest treball, mostra una notable activitat musical amb freqüents actuacions, amb la interpretació de música polifònica a dos i tres cors, cantant motets, *villancicos* o *tonos*. Va tenir presència activa en tots els àmbits de la vida musical a l'illa al llarg d'aquests segles, a més de participar, òbviament, en les celebracions litúrgiques quan es requeria el cant de la polifonia, prenia part també en actes civils sufragats per la Universitat de Mallorca, en celebracions privades, en actes i festivitats de gremis i també amenitzava musicalment les vetllades teatrals al corral de les comèdies de Palma.

d. La evolució en el desenvolupament professional dels músics de Mallorca. La mobilitat dels músics, per millorar la seva formació —iniciada per Pau Villalonga l'any 1564 i continuada en el segle posterior per molts altres músics—, va fer que la qualitat de la capella anàs en augment. Es verifica, també, la presència de músics i compositors d'altres indrets, com Jaime de Ciervo, qui va mantenir una intensa activitat cultural i musical a Palma a mitjans de segle XVII.

2. Sobre el repertori de la Catedral

El repertori musical catedralici té una llarga i dilatada història pel que fa a la seva formació i desenvolupament. En el capítol dedicat a les obres musicals conservades en el fons de música s'ha intentat donar una visió general sobre aquest tema, fent un recorregut històric des de les primeres dades que es tenen de obres musicals fins al període al qual està dedicada aquesta tesi. Aquest recorregut ha estat necessari per tal de constatar la tendència en la producció, conservació i consum de les obres. D'aquesta forma ja s'ha vist, per exemple, la presència de compositors actius a la catedral des del segle XIV, la existència de música polifònica i la presència de música en vernacle des del segle XV .

S'ha realitzat un creuament de dades entre les obres efectivament conservades d'aquest segle i de les que es tenen constància documental, o bé per inventaris, per comissions o pagaments, per que es conservi el llibret amb el text o bé per indicació de l'execució d'una determinada peça. D'aquesta forma, s'ha pogut oferir una visió més detallada del contingut del repertori musical de la capella de la catedral.

En l'estudi del repertori, principalment, s'han tengut en consideració totes les obres conservades, les obres vocals sobre text llatí, en castellà, en italià, les instrumentals i també els impresos. La major part de les obres es presenten baix una autoria anònima (el 70%), mentre que una petita part (el 30%), es presenta atribuïda a un compositor reconegut. Es dona també la circumstància que la major part de les obres es conserven incompletes, el 75%, en front del 25% que es presenten completes. Aquest fet és degut principalment a l'existència de dos quaderns, el SP 103 i 104, que contenen únicament la part de l'orgue d'un nombre molt destacable de composicions —70 i 66 composicions respectivament, algunes de les quals són coincidents en ambdós quaderns— que no s'han conservat en altres formats i que només en pocs casos s'indica el nom del compositor; el fet que sigui una part d'orgue on no hi apareix l'incipit del text, fa que la seva atribució sigui especialment complicada.

Per tal de tenir una visió general sobre aquestes obres s'ha realitzat un inventari complet dividit en distints apartats:

1. Manuscrits. Música vocal amb acompanyament. Obres llatines
2. Manuscrits. Música vocal amb acompanyament. Obres en castellà
3. Manuscrits. Música instrumental
4. Impresos.

S'han enumerat un total de 213 composicions que s'han conservat fins avui en dia. S'ha d'afegir a aquest nombre les composicions que es varen detallar en l'inventari del segle XVIII (Arxiu Capítular de Mallorca, *CPS* 51, núm. 16029, núm. 22) i que no s'han conservat, i que són 32 obres; s'ha de tenir en compte que la major part d'aquestes obres estan indicades com a llibres (només en pocs casos s'especifica que sigui partícels) i per tant podien haver contingut un nombre indeterminat de composicions que podrien variar ostensiblement aquesta xifra.

No es pot entrar a valorar el que no s'ha conservat, però tots els indicis semblen indicar què, efectivament, el repertori hauria estat més extens del que queda constatat avui en dia. A mode d'exemple, la deixa de papers de música a la catedral que va fer el mestre de capella Magí Fiol i dels que, actualment, es té constància (suposada), només parcialment.

Observant la llista de les obres musicals conservades, el que crida immediatament la atenció és, que de la major part de les obres amb autor reconegut (el 30% del total), únicament en tres casos el compositor era sense dubte mallorquí (Fra Llitrà, Pere Joan Martí i Miquel Martí), o que havia treballat a Mallorca (Jaime de Ciervo). No es pot descartar que, gran part dels anònims, fossin en realitat obra dels mestres i compositors actius a la capella catedralícia; era habitual que les obres que havien estat creades per ocasions ben precises, i, per tant, amb una vida efímera, estassin firmades, sobretot tenint en compte que eren obres escrites per a la veneració de Déu i no com a afirmació de les capacitats creadores d'un home concret amb noms i cognoms.

D'aquesta forma, resulta que la major part de les obres corresponen a compositors actius en altres llocs de la península, donant com a resultat la gran aflluència de música de fora a Mallorca, amb el que va suposar de contacte amb altres centres de producció, d'intercanvi d'idees musicals, i del coneixement que mestres i músics devien tenir de les músiques que es componien a altres llocs.

L'aportació principal que aquest capítol fa, és l'estudi del repertori musical en tota la seva extensió, donant compte de les més recents troballes de fonts musicals que no havien estat mai preses en consideració anteriorment en cap treball. En aquest sentit, destaca especialment la música instrumental conservada en la catedral. La música per a ministrils, que s'inclou en l'edició, i la música per a veu i instrument de corda, constitueixen una aportació valuosa a la música instrumental espanyola.

Sobre les composicions musicals editades

Les composicions musicals que es presenten en aquesta edició crítica tenen una doble finalitat: per una part, que pugui ser útils als músics pràctics que vulguin interpretar-les i per una altra banda, presentar-les amb el rigor científic necessari per esser considerades element d'estudi i anàlisi de la comunitat musicològica. En les edicions crítiques de música actuals, aquesta doble finalitat hauria de ser prioritària. D'una banda, estem de front a un treball de recuperació patrimonial, però, de l'altra, la musicologia espanyola ja ha arribat al punt de poder dur a terme edicions crítiques amb tots els instruments ecclòtics i filològics que tenim a l'abast.

Aquesta recerca ha donat com a principal resultat la recuperació d'un nombre destacable d'obres que són inèdites en el corpus de música en castellà del barroc. En conjunt, s'han editat un total de 17 composicions, dividides en vuit *villancicos*, sis *tonos*, i tres peces per a ministrils.

S'han editat els *villancicos* que s'han conservat de forma completa i amb atribució reconeguda. El resultat ha estat la recuperació de composicions de destacats compositors espanyols del barroc, com J. Barter, J. Gas, A.T. Ortells o T. Micieces I. Totes les composicions eren inèdites i, per tant, aquest treball també servirà per enriquir el catàleg d'obres de cada un d'aquests compositors. En aquest sentit, resulta especialment útil la contribució d'obres de compositors menys estudiats i dels quals només es té constància de poques obres conservades, com Jaume Doz. El *villancico* (*El sacristán*) que aquí es presenta, es ve a afegir a l'única altra font (*E-Bbc*, Fons Verdú M. 1637-III/27) que es conserva d'aquest compositor.

Destaca, així mateix, la col·lecció dels sis *tonos* (*E-PAc*, sig. FA 1964) composts per Juan del Vado i Juan Hidalgo, músics de la cort de Madrid, que fins ara romanien en l'oblit en mig de les pàgines d'un llibre d'anotacions de la fàbrica de la catedral. La troballa casual d'aquesta petita col·lecció ara fa alguns anys, arran de la nova classificació i catalogació de l'Arxiu Capitular de Mallorca, va permetre conèixer-ne el contingut i poder estudiar les obres que en formaven part i facilitar la seva difusió en àmbit musical.

En el cas de l'edició crítica dels *tonos* continguts en un únic manuscrit, s'ha tengut en compte la singularitat del conjunt recopilat en un cançoner i que per tant es presenta com a "font musical base" sobre la qual es fa l'edició. No obstant i per a donar una major validesa a la meua edició crítica, he tengut en compte les possibles concordances musicals de les obres editades. Del conjunt d'obres, només en dos casos s'han localitzat concordances: en *Las campanas* de Juan del Vado, que es troba recollida en altres dos testimonis (*E-Mn* 13622/169 i *E-SE* 52/22) i en *Mal resistido* també de Juan del Vado i present en una altra font (*E-Bbc*, M769/22, pp. 18-21).

De la comparació entre les fonts, han sorgit elements interessants per a l'estudi de la història de la recepció d'aquestes obres musicals. D'aquesta forma, es veu un distint

tractament dels elements que conformen les característiques notacionals emprades durant la segona meitat de segle XVII i que són propis de la música espanyola, com són l'ús aparentment arbitrari del ennegriment, l'aplicació de la *semitonia subintellecta*, o la presència de distintes parts d'acompanyament instrumental per a una mateixa composició vocal. El cas del tono de Juan del Vado *Las campanas*, resulta ser paradigmàtic en aquest sentit. Cap dels tres testimonis presenten el mateix acompanyament instrumental. Les fonts de Madrid i Segòvia presenten un únic acompanyament –genèric”, mentre, a la font de Mallorca, la part de l'acompanyament instrumental està confiat al violó i a l'arpa. El tractament de l'ennegriment tampoc no es presenta uniforme en totes les fonts, encara que sí coincideixen la majoria de passatges on són presents les hemiòles. L'edició d'aquesta composició ha resultat reveladora, sobretot pel fet que encara romanien dubtes sobre la seva atribució i que l'anàlisi de les fonts ha atribuït sense dubte a Juan del Vado.

Els anàlisis que acompanyen cada una de les obres editades, han donat com a resultat un estudi detallat dels recursos idiomàtics i de les tècniques compositives. Gràcies a aquest anàlisi s'han pogut identificar els elements comuns que configuren la composició de *villancicos* i *tonos*. S'ha constatat l'ús dels distintes aspectes de les tècniques compositives com són el ritme, la melodia, la modalitat i la relació entre el text i la música. Aquesta darrera qüestió és de capital importància en l'estudi de la música vocal ja que els recursos idiomàtics que els compositors de l'època tenien, anaven dirigits precisament a “traduir” la paraula en música. En aquest sentit, s'han identificat els elements retòrics tan típics de la música d'aquest segle, com són l'ús onomatopèic de les paraules, ús que es fa molt evident, per exemple, en el villancico de Josep Gas *De qué bailas, dime Gil*, en correspondència amb les paraules “tunturuntum”, imitant el so d'un tamboret; també la presència de cromatismes en punts concrets, normalment en correspondència amb paraules amb forta càrrega semàntica, com per exemple en el *tono Mal resistido* de Juan del Vado, en correspondència de les paraules “se muere”, on es fa evident que l'ús del cromatisme accentua el caràcter funest de les paraules que entona.

L'acompanyament instrumental ha estat un altre aspecte estudiat, que ha donat com a resultat l'evidència de la tendència en la música espanyola de l'època: línies d'acompanyament molt senzilles, on prima tant el joc dialèctic amb la veu com

l'acompanyament harmònic. La poca presència de xifra en el baix és una altra característica típica hispànica que també aquí es manifesta.

Un altre conjunt d'obres que s'han donat a conèixer en aquest treball de tesis és una petita col·lecció de música per a ministrils, anotada en un plec conservat dins del volum sv2, que conté el *segon llibre de misses* de Palestrina (Roma, 1572). Conté un total de sis composicions, de les quals només tres es conserven en totes les seves parts. L'edició i estudi d'aquesta música per a conjunt instrumental, constitueix una aportació al repertori de música composta exclusivament per a ministrils, de la qual es conserven moltes poques fonts.

En definitiva, aquest treball realitza diferents i òbvies aportacions tant al coneixement de la música a Mallorca i, sobretot, contribueix a una millor comprensió de la història de la música hispànica, en el seu conjunt i context mediterrani. La presentació de les fonts conservades en el fons de música de l'arxiu capitular de Mallorca, també representa una important contribució a l'estudi de les obres musicals compostes pels més destacats compositors del barroc hispànic, i de dos dels més destacats compositors en la cort de Madrid baix el reialme de Felip IV i Carles II durant la segona meitat del segle XVII, com eren Juan Hidalgo i Juan del Vado. A més de l'evident recuperació patrimonial associada a aquest treball, el meu intent també ha estat donar llum sobre el procés compositiu de les obres, la seva gènesi i la seva recepció al llarg de la història, a través d'una edició que intenta tenir una doble lectura: per una part, vol ser una aportació científicament rigorosa al coneixement del patrimoni musical espanyol i per una altra, facilitar l'accés al músic pràctic per contribuir a la difusió d'aquest repertori.

APÈNDIX DOCUMENTAL

APÈNDIX 1. CATÀLEG DE LES FONTS MUSICALS SEGONS NORMATIVA RISM

Barter, Juan

Toca la gaita Antón in F major

Work information

Scoring Note: Coro (3), org

Language: Spanish

Liturgical festivity: Nativitas Domini

Source description

Original title: Villancico a 10 | al Nacimiento | toca toca la gaita Anton | del M^o Juan Barter

Material:

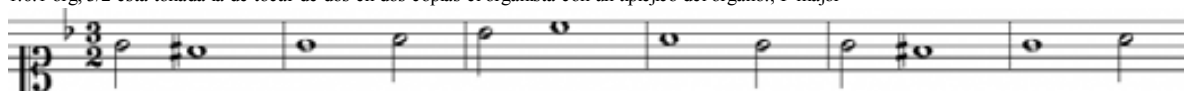
- 15 parts: 2, 2, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 2f. — Coro 1: S 1, 2, Coro 1 (Coplas only): S 1 (2x), S 2 (2x), Coro 2: S, A, T, B, Coro 3: S, A, T, B, org
Manuscript: 1651-1700 (17.2d); 21,5 x 31,5 cm
Remarks: org: f.1 as basso line, f.2 (Tonada) in C-1 clef;

Incipits

1.1.1 S 1, 3/2 Tiple 1|o Coro a Duo.; F major



1.6.1 org, 3/2 esta tonada la de tocar de dos en dos coplas el organista con un tiplejico del organo.; F major



Further notes

Scoring: Coro 1: S (2), Coro 2: S, Coro 2: A, Coro 2: T, Coro 2: B, Coro 3: S, Coro 3: A, Coro 3: T, Coro 3: B, org

Notes: Form: Introduction for Coro 1 - Responson for Coro 1, 2 and 3 - 6 Coplas for alternating S 1 and 2 of Coro 1. After every Copla follows a Respuesta for Coro 1, 2 and 3. After the 2nd and 4th Copla with Respuesta follows an instrumental Tonada for the organ alone.

Two older Coro 1-parts (Coplas only) do have blackened notes. The 2nd copies of these are written in a more modern notation without any blackened notes.

The younger parts for Coro 3 and org do have blackened notes.

All music incipits transcribed into modern notation.

Library (Siglum/ signature): [Catedral, Archivo, Palma de Mallorca](#) (E-PAc/ SP3)

RISM ID no. 10000001

Doz, Jaume

El sacristán de la Alexar in F major

Other title: Villancico de los sacristanes

Work information

Scoring Note: Coro (2), org

Language: Spanish

Liturgical festivity: Nativitas Domini

Source description

Original title: Villancico de los sacristanes | para navidad a 8 | de Jaume Doz

Material:

- 9 parts: 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1f. — Coro 1: S 1, 2, A, T, Coro 2: S, A, T, B, org
Manuscript: 1601-1633 (17.1t); 21 x 31 cm

Incipits

1.1.1 S 1 coro 1, 3/2 Tiple 1|o Coro a 8.; F major



El sacristán de la Alexar

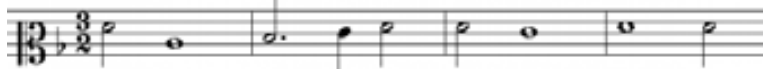
1.2.1 T coro 1, 3/2 Solo.; F major



(Alternative text in second line for the first two verses)

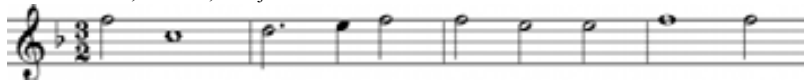
De una estera revestido; Revestido de una estera

1.3.1 A coro 1, 3/2 Copla solo.; F major



Entró con gran polvareda

1.4.1 S 1 coro 1, 3/2 Solo.; F major



El de Uldemolins

Weniger Incipits

1.5.1 A coro 2, 3/2 Copla Solo.; F major



El de Capafons llegó

1.6.1 S 2 coro 1, 3/2 Copla Solo.; F major



El de la Musara ha entrado

1.7.1 S coro 2, 3/2 Copla Solo.; F major



El de la riba ha llegado

1.8.1 S 1 coro 1, 3/2 Resp|ta.; F major



y paso por invención

Further notes

Scoring: Coro 1: S (2), Coro 1: A, Coro 1: T, Coro 2: S, Coro 2: A, Coro 2: T, Coro 2: B, org

Notes: All music incipits transcribed into modern notation.

Escorihuela, Isidro

Boga remerillo in F major

Work information

Scoring Note: Coro (3), org
Language: Spanish
Liturgical festivity: Mariae (B.V.) Assumptio

Source description

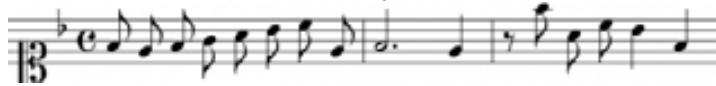
Original title: [org, back page:] Villancico a [underlined: 12] | para la asumcion | de nsa Señora | de Isidoro Escoriguela | Boga Remerillo
[underneath:] Boga Remerillo | de Ysidoro Escoriguela | Para la Asumsion | de nuestra Señora [underlined: A 12]

Material:

- 13 parts: 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1f. — Coro 1: S 1, 2, A, T, Coro 2: S, A, T, B, Coro 3: S, A, T, B, org
Manuscript: 1690-1750; 22 x 31 cm

Incipits

1.1.1 S 1 coro 1, c Cantus P[ro]p[ri]i Chori A 12.; F major



Boga remerillo

1.2.1 S 1 coro 1, c [Coplas].; F major



(5 coplas)

En desechas tempestades; En golfos de luz navega; En mar rojo de rubies; Esta nave es que a Mallorca; Su maior grandeza miro

Further notes

Scoring: Coro 1: S (2), Coro 1: A, Coro 1: T, Coro 2: S, Coro 2: A, Coro 2: T, Coro 2: B, Coro 3: S, Coro 3: A, Coro 3: T, Coro 3: B, org

Gas, Josep

De que bailas dime Gil in C major

Work information

Scoring Note: Coro (2), org
Language: Spanish
Liturgical festivity: Nativitas Domini

Source description

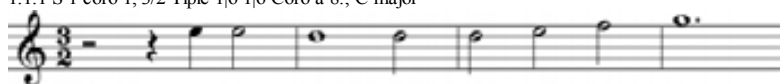
Original title: Villancico a 8 | al Nacimiento de Christo | De que baylas dime Gil | de Josep Gas

Material:

- 9 parts: 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1f. — Coro 1: S 1, 2, A, T, Coro 2: S, A, T, B, org
Manuscript: 1701-1733 (18.1t); 22 x 31,5 cm
-

Incipits

1.1.1 S 1 coro 1, 3/2 Tiple 1|o 1|o Coro à 8.; C major



De que bailas dime Gil

1.2.1 S 1 coro 1, 3/2 Coplas Solo.; C major



Tantarán niño querido

1.3.1 S 2 coro 1, 3/2 Coplas Solo.; C major



Es verdad que yo la hice

Further notes

Scoring: Coro 1: S (2), Coro 1: A, Coro 1: T, Coro 2: S, Coro 2: A, Coro 2: T, Coro 2: B, org

Notes: All music incipits transcribed into modern notation.

Micieces, Tomás

Ay qué dolor in 9.Ton (aeolisch)

Work information

Scoring Note: Coro (3), bc
Language: Spanish

Source description

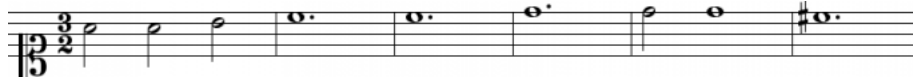
Original title: [bc, back page:] Villancico a 12 | Ay que dolor | 1661 | Thomas Micieces

Material:

- 11 parts: 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1f. — Coro 1: S 1, 2, A, T, Coro 2: S, A, T, B, Coro 3: S, A, T, B, bc
Manuscript: 1661; 22 x 31 cm

Incipits

1.1.1 S 1 coro 1, 3/2 [Responsión].; 9.Ton (aeolisch)



Ay qué dolor

Further notes

Scoring: Coro 1: S (2), Coro 1: A, Coro 1: T, Coro 2: S, Coro 2: A, Coro 2: T, Coro 2: B, Coro 3: S, Coro 3: A, Coro 3: T, Coro 3: B, bc

Notes: Coplas missing

Provenance

Olim: 9

Library (Siglum/ signature): [Catedral, Archivo, Palma de Mallorca](#) (E-PAc/ SP 25)

RISM ID no. 10000013

Monserrat

Ay que mi niño llora in 11.Ton (ionisch)

Work information

Scoring Note : Coro (3), bc
Language: Spanish

Source description

Original title: [bc, back page:] Ay que mi niño llora

Material:

- 9 parts: 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1f. — Coro 1: S, T, Coro 2: S, T, Coro 3: S, A, T, B, bc
Manuscript: 1651-1700 (17.2d); 21 x 32 cm

Incipits

1.1.1 S coro 1, 3/2 [Responsión].; 11.Ton (ionisch)



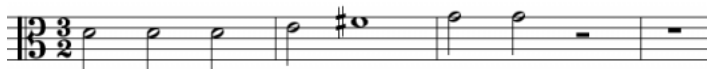
Ay que mi niño llora

1.1.2 T coro 1, 3/2 11.Ton (ionisch)



Ay que mi niño llora

1.2.1 T coro 1, 3/2 Coplas.; 11.Ton (ionisch)



Con qué fineza se siente; De amor sin duda muere; Quien llora tiernamente

Further notes

Scoring: Coro 1: S, Coro 1: T, Coro 2: S, Coro 2: T, Coro 3: S, Coro 3: A, Coro 3: T, Coro 3: B, bc

Note s: Coplas: alternative melodic line for bc

Responsión a 8 - 3 Coplas for duet: T coro 1 and T coro 2

Pérez Roldán, Juan

Sale de Fuerteventura in 1.Ton (dorisch), transponiert

Work information

Scoring Note : Coro (2)
Language: Spanish

Source description

Original title: [heading, S 1 coro 1:] tiple choro 1º a 8 R[oman]ce M[ae]str[o] Roldan

Material:

- 8 part: 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1f. — Coro 1: S 1, 2, A, B, Coro 2: S, A, T, B
Manuscript: 1651-1675 (17.3q); 22 x 32 cm
Remarks: probably bc part missing;

Incipits

1.1.1 S 1 coro 1, 3/2 Coplas.; 1.Ton (dorisch), transponiert



Cargada de trigo llega; Con viento en popa navega; De donde nació el trigo; Por treinta reales de plata; Sale de Fuerteventura; Todo el rocío del hielo

1.2.1 S 1 coro 1, c Estribillo.; 1.Ton (dorisch), transponiert



En linda sazón el trigo llegó

Further notes

Scoring: Coro 1: S (2), Coro 1: A, Coro 1: B, Coro 2: S, Coro 2: A, Coro 2: T, Coro 2: B

Performer: Pascual, Esteban — Luna, Francisco de — Ribera, Francisco de — Aguilar, Cristobal de — Serrano, Mateo — Torre, Nicolas de la — Monto
Ramón — Mangal, Ramón — Serrano, Jerónimo

Note s: At head of each paper the composer's name is indicated.
At bottom of each paper the singers' names are indicated. Nobody of them belonged to the music chapel of the Cathedral of Mallorca.

Vado y Gómez, Juan del

Las campanas dan y darán in 9.Ton (aeolisch)

Work information

Scoring Note: V, vln, arp

Language: Spanish

Source description

Original title: [heading:] Solo humano Vado Las Campanas

Material:

- choir-book: 4p.
Manuscript: 1651-1700 (17.2d); 42 x 32 cm
-

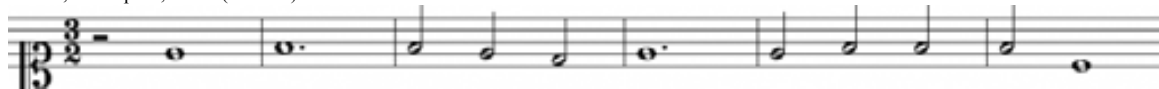
Incipits

1.1.1 S, 3/2 Estribillo.; 9.Ton (aeolisch)



Las campanas dan y darán

1.2.1 S, 3/2 Coplas.; 9.Ton (aeolisch)



A los clamores en ecos; Decoro tanto atopella; El devoto de la virge; Empezó la noche toda; Fue el más clemente; Los que a su fe

Further notes

Scoring: S, vln, arp

Dedicatee: Felipe IV., Rey de España

Notes: This Tono was written for the funeral service of King Felipe IV in 1665.

Estribillo - 6 coplas (for only 1 melodic line)

In collection

[10000005](#)

Library (Signum/ signature): [Catedral, Archivo, Palma de Mallorca \(E-PAc/ FA 1964\)](#)

RISM ID no. 10000006

Vado y Gómez, Juan del

Lóbrega parda impía noche fría in 1.Ton (dorisch)

Work information

Scoring Note : S, bc
Language: Spanish

Source description

Original title: [heading:] Solo Acomp[añamien]to Lobrega parda Juan del Vado Humano

Material:

- choir-book: 2p.
Manuscript: 1651-1700 (17.2d); 42 x 32 cm

Incipits

1.1.1 S, c [Coplas].; 1.Ton (dorisch)



Apura tu tormento; Ay amor más penoso; De la luz ofendidas; Escucha mi lamento; Lóbrega parda impía noche fría

1.2.1 S, c Estribillo.; 1.Ton (dorisch)



Iras al fin pesares

Further notes

Scoring: S, bc

Notes: 5 Coplas (for only 1 melodic line) - Estribillo

In collection

10000005

Library (Signum/ signature): [Catedral, Archivo, Palma de Mallorca](#) (E-PAc/ FA 1964)

RISM ID no. 10000007

Vado y Gómez, Juan del

Cómo es alta la causa in 11.Ton (ionisch)

Work information

Scoring Note: T, bc
Language: Spanish

Source description

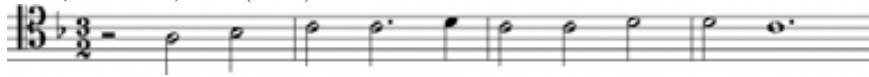
Original title: [without title]

Material:

- choir-book: 2p.
Manuscript: 1651-1700 (17.2d); 42 x 32 cm

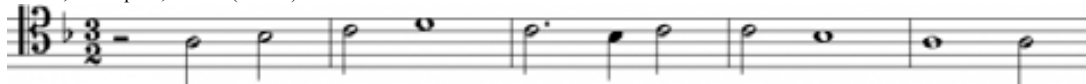
Incipits

1.1.1 T, 3/2 Estribillo.; 11.Ton (ionisch)



Como es alta la causa

1.2.1 T, 3/2 Coplas.; 11.Ton (ionisch)



A la cuarta esfera; Del sol más luciente; El sol me convida; Luciente carrera

Further notes

Scoring: T, bc

Notes: Estribillo - 4 Coplas (for only 1 melodic line)

In collection

10000005

Vado y Gómez, Juan del

Mal resistido a las iras in 9.Ton (aeolisch)

Work information

Scoring Note : S, bc
Language: Spanish

Source description

Original title: [heading:] Solo humano de Vado

Material:

- choir-book: 2p.
Manuscript: 1651-1700 (17.2d); 42 x 32 cm

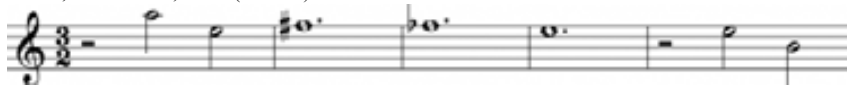
Incipits

1.1.1 S, 3/2 Coplas.; 9.Ton (aeolisch)



Anticipate en la muerte; El alivio no es alivio; Mal resistido a las iras; Mas no cesen tus rigores; Por que el dolor apresuras; Sin pulsos en las pasiones

1.2.1 S, 3/2 Estribillo.; 9.Ton (aeolisch)



Desmayado el aliento

Further notes

Scoring: S, bc

Notes: 6 Coplas (for only 1 melodic line) - Estribillo

In collection

10000005

Library (Siglum/ signature): [Catedral, Archivo, Palma de Mallorca](#) (E-PAc/ FA 1964)

RISM ID no. 10000009

Hidalgo, Juan

Válgate amor por Gileta in 7.Ton (mixolydisch)

Work information

Scoring Note: S, bc
Language: Spanish

Source description

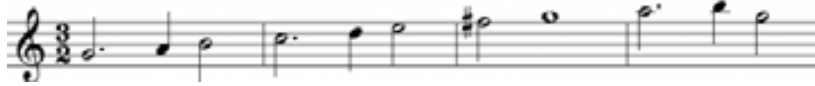
Original title: [heading:] Solo Hidalgo

Material:

- choir-book: 2p.
Manuscript: 1651-1700 (17.2d); 42 x 32 cm

Incipits

1.1.1 S, 3/2 Coplas.; 7.Ton (mixolydisch)



Vado y Gómez, Juan del

Canta jilgerillo in 1.Ton (dorisch)

Work information

Scoring Note : T (2), bc
Language: Spanish

Source description

Original title: [heading:] Estriuillo a Duo Jua[n] Del Vado

Material:

- choir-book: 6p.
Manuscript: 1651-1700 (17.2d); 42 x 32 cm

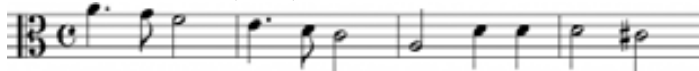
Incipits

1.1.1 T 1, c Estribillo.; 1.Ton (dorisch)



Canta jilgerillo

1.2.1 T 1, c Entrada.; 1.Ton (dorisch)



Alegre jilgerillo que en el viento

1.3.1 T 1, c Coplas.; 1.Ton (dorisch)



Pájaro solitario de desierto

Further notes

Scoring: T (2), bc

Notes : Estribillo - Entrada (1 and 3 for T 1, 2 and 4 for T 2) - 6 Coplas with different melodic lines, odd (T 1) and even (T 2)

In collection

[10000005](#)

Arxiu del Regne de Mallorca.

Prot. P-172. Porció Temporal. fol. 241v-242v.

Pro capella musicorum

Die veneris VIII mensis novembris
Anno a nattivitate domini MDLXXXVI

Nos Hieronymus Çaforteza decanus, Guillermus Dezcallar et Hieronimus Guerau canonici, ac Hieronimus Tafoya presbiter ex una, et Anththonius Vicens musicus partibus ex altera. habentes ad infra scripta firmanda plenum posse et specialem commissionem videlicet Ego dictus Hieronymus Tafoya ab Illustrissimo et Reveredissimo domino meo Joanne Vich y Manriche Episcopo Maioricense meritissimo et tanquam illius generalis procurator cum in seguito recepto per discretum.

Et nos supradicti decanus et canonici ab Illustri et ad modum Reverendo capitulo et dominis canonicis Ecclesie sedis maioricensis protectoribus anniuersarioribus et aliorum membrorum eiusdem Ecclesie mediante capitulari determinatione facta sub die XXVIII^a maii proxime effluxi ni et cum qua fuit nobis commissum que firmaremus presens instrumentum juxta decretaque per ad modum Reverendum Capitulum et tractata cum dicto Reverendissimo Domino Episcopo et signanter juxtam decreta a dicto capitulo subdie XXXI et ultima mensis Januarii anni currentis et infrascripti. In qua die facta fuit debita compositio capelle et nominatio et electio cantorum. Et ego Antonius Vicens musicus interveniens in his tanquam magister dicte capelle musicorum et novem reliquorum omnius cantorum eiusdem capelle qui modo sunt et pro tempore fuerunt. Confitemur et in veritate recognoscimus quod pro et super debita compositione dicte capelle fuit decretum per dictum Reverendum Dominum Episcopum et ad modum Reverendum Capitulum et per nos dictus Vicens et reliquos cantores de communi omnibus consensu acceptatum quod nos dictos Vicens et reliqui cantores qui fuimus electi, et nominati in preacitata determinationem capitulari facta die XXXI januarii proxime elapsi et ceteri qui nobis et cuilibet nostrorum succedent: Teneamur et teneantur. Et sic pro omnibus ego dictus Vicens magister dicte capellae sponte promitto pro infra scriptis salariis canere et psallere in choro et organo simul pro ut iam cerimus et psallere incipimus a die siue festo Purificationis Beate Marie Virginis anni currentis et continuamus huc usque in festivitatibus infrascriptis incipiendo a primis vesperis et in missa maiore et in secundis vesperis videlicet In festo Epiphanie Domini.

In die purificationis Sanctissime Virginis Marie. In festo Pasche resurrectionis Domini ad magnificat tamen. In die pentecostes in festo sanctissimi Corporis Christi. In die assumptionis deipare Virginis Marie. In festo omnium sanctorum. In festo immaculate conceptionis gloriose Marie Virginis pro supradicto Illustrissimo domino Episcopo dictum festum solemniter celebrante. In festo nativitatis Domini at vero in choro tantum et non in organo. In festis et diebus sequentibus. In die circunscisionis Domini. In festo annuntiationis Beate Marie. In secundo festo pasche resurrectionis Dominice. In festo ascensionis Domini. In festo sanctissime Trinitatis. In die nativitatis Virginis Marie. In die sive festo sancti Stephani. In die sive festo sancti Joannis Evangeliste. Nec non promitto ego dictus Vicens dicto nomine et cum dicta musicorum capella canere pro turba die dominica palmarum in passione Domini. Et die mercurii sancto. In lamentationibus et die jousi sancto in lamentationibus et in mandato. Et die veneris sancto in adoratione sanctissime vere crucis, et in festo Purificationis Beate Marie quando fit benedictio cere ad nunc dimittis. Salaria autem constituta per dictum ad modum reverendum capitulum sunt sequentia: primo namque constituerunt de salario mortuo quod recipere debet reverendus Paulus Vilalonga presbiter olim magister capelle predicte quamdiu vita fuerint sibi comes quinquaginta libras monete maioricarum annuas. Item vobis dicto honorabilis Anthonio Vicens magistro capella moderna tamque salario dicti magistratus quod pro docendo pueros elemosine ex una parte octaginta libras monete maioricense annuas et ex alia pro loguerio domorum quas habitare possit sex decim libras eiusdem monete annuas. Item exolui debent terdecim cantoribus non stipendiatis de salariis annuis sed electis ad canendum in sexdecim festiuitatibus de super expressis pro qualibet hora qua canere debent singulos quinque solidos et pulsanti organum alios quinque solidos et ducenti folles duo solidos. In die sancta dominica palmarum canentibus in turba singulos quattuor solidos et canentibus in lamentationibus qualibet die, mercurii et jousi sancto singuli singulum solidum, et pariter in mandato singulis unum solidum et in adoratione sanctissime sancte crucis die veneris sancto singulis unum solidum que omnia salaria simul juncta videntur facere summam annuam tercentare et sex librarum et quattuordecim solidorum pro quibus exolvendis durante tamen beneplacito dicti ad modum reverendi capituli assignamus et deputamus et pro assignatis et deputatis ad supradictum effectum habere volumus tercentum et octo libras dicte monete maioricense annuas videlicet. Ego dictus Hieronymus Tafoya nostri procuratorio antedicto debonis episcopato nonaginta libras annuas et nos dicti decanus et canonici nostri totis capituli de mensa capitulari consimiles nonaginta libras annua et

de bonis anniversariorum Ecclesie sedis predicte centum et viginti libras annuas et de bonis elemosinaris octo libras annuas quas procedentes dicte mense episcopalis et mense capitularis et anniversariorum predictorum et elemosinarum singula singulis referendo exolvere teneantur anno quolibet Reverendo clavario dictorum anniversariorum qui nunc est et pro tempore fuerit qui dictus Reverendus clavarius respondere teneatur de dictis salariis annuis supradictis Reverendo Paulo Vilalonga presbitero durante eius vita attentis serviciis per eum prestitis dicte Ecclesie tanquam benemerito et dicto honorabilis Anthonio Vicens magistro capelle memorato per tertias. Aliis vero musicis seu cantoribus suas de super specificatas distributiones singulis horis per medium Reverendis bursarii predicti cetera distributiones reparti solent in dicta Cathedrali Ecclesia. Pro quibus attendendis obligamus ad munimen et vicissim? bona videlicet ego dictus Hieronymus Tafoya nomine quo supra bona dicte mense episcopalis et nos dicti decanus et canonici nomine totius capituli bona mense capitularis nec non anniversariorum et elemosinarum Et ego dictus Vicens bona mea et reliquorum cantorum largior.

Testes in quorum presentia firmarit dicti domini decanus et canonici Callar et Gerau fuerunt ad modum Reverendi domino Lucianus Nedal, et Raphael Alberti canonici dicte sedis testes vero firmarit dicti Hieronymus Tafoya qui predicta firmarit. die XIII eorum de mensis et anni fuerunt discreti Franciscus Ferro notario et Michael Font scriptor maior Defirma vero honorabilis Antoni Vicens qui predicta firmit. die XVIII mensis et anni praedictorum fuerunt testes reverendus Cristoforus Ginard presbitero et Laurentius Montserrat literarum lator curie ecclesiastice.

Arxiu Diocesà de Mallorca

Pleits 17/83/6, f. 3r-5v³³¹

Mateo Armengol notari prosindico y archivero perpetuo de la antigua Universidad, Ciudad y Reyno de Mallorca.

Certifico y doy verdadero testimonio como en el libro de determinaciones de consejos generales de la antigua Universidad de los años 1594, 1595 y 1596 que para en el archivo de mi officio, consta que en el consejo que se celebró el dia primero de abril de 1595, en que concurrió legitimo numero de consejeros, se hizo, por el Magnifico Pedro Mesquida jurado menestral assi en su nombre como los demás sus socios jurados entre otras proposiciones al dicho consejo la proposición y acordó la resolucion siguiente-

Mes avant proposam a V. M. com lo Senyor dega y lo Senyor canonge Guerau de part del Illustrissim Senyor Bisbe y molt Reverent capitol han feta embexada a ses Magnifiques dihent convindria molt al culto divi haverhi en lo Regne un joch de Ministrils, los quals foren obligats a servir totas las festas asi las ques fan universals, com las que fa la Seu y ben considerat dit Reverent Capitol ha determinat posar ma en cercar de hont mes convingue un joch de ministrils y tenirlos llogats a tant cade any, ab obligacio, que hajen de servir totas las diades que convindrà ab aso empleo que la Universitat sie tingude de pagar la mitat del flete o salari de aquells, y la altre mitat dit Reverendissim Senyor Bisbe y Molt Reverent Capitol; los Magnificha Jurats entes segons los apar asser cosa molt honrosa per lo Regne y convenient, han determinat proposarho a V^s. M^s. perque determinen lo que es deu fer, y aparaxent a V^s M^s se degue axi fer, donar poder a las personas los aparega, las quals ab dit Molt Reverent Capitol o persones para desa deputades, puguen haver dit joch de ministrils tatxantlos salari compatent com millor convinga y fer pactes y capitulacions necessarias ab los musichs quins dies heuran de servir forsat, V^s M^s determinaran lo que mes convindria. Sobre la qual proposicio pessaren y discorregueren los vots y pero de dits consellers, d'un en

³³¹ L'acta de constitució i les dades de les actes capitulars que es feren per la formació del joc de ministrils es troben totes recollides en la documentació recollida en el pleit que el capítol va interposar davant la curia l'any 1728 per tal de poder reclamar el seu dret a admetre, expulsar y nombrar els músics i mestres de la capella de la catedral. Entre la documentació es troba una recopilació d'actes capitulars, actes episcopals i deliberacions del Gran i General Consell a proposit de la creació del joc de ministrils així com de la formació de la capella.

altre com es acostumat (per dos vegades) y font conclus, difinit y deteminat per mes de les dos parts del dit gran y General Consell, que lo contengut en dita proposicio sia remes com de present remet en asl Magnifichs Senyors Jurats, y Honorable Sindichs Clavaris de la part forana, los quals per los, lo quels aparega, tinguen tant, y tan gran poder, com de los present General Consell, ab asso, que los musichs sien obligats entre las altres cosas aparexará a ses Magnifiques de anar de franch a las fires ordinarias une die de tansolament cade any Cuase etcetera.

Die veneris XXXI martij MDLXXXV

Convocati et Congregati Illustrissimus et Reverendissimus Dominus Episcopus, Archidiaconus, Decanus, Palou, Callar, Garau, Andreu, Abrines, Nadal, Armengol, Lloscos, Gil, Bernardus, Palou

In notificatis per suam Illustrissima Dominationem super componenda et introducenda musica decenti de Ministrils in presenti Ecclesia cum qua solemniserentur festa solemnia, quae decernent presentis capitulum et domini jurati huius Regni et under et haberi poterunt salaria necessária pró conservando dictis musicis. Commissum Dominis decano et canonicis Callar. Et quod ex parte totius Capituli notificent Dominis juratis voluntatem et mentem suae Reverendissima Dominationis et quod sin omnibus sumptibus et salarijs necessarijs pró dicta musica sua Revenda Dominatio et Domini canonici a qualiter solvent meditare, et quod Universitas dicti Regni solvat aliam meditare.

Die Veneris VII aprilis MDLXXXV

Convocati et congregati Archidiaconus Vicarius, Decanus, Palou, Callar, Garau, Andreu, Abrines, Alberti, Armengol, Lloscos, Gil, Bernardus, Palou, Amoros.

Attenta relatione facta per Dominos Decanum et Canonicum Garau de ablatione facta per Consilium Generale presentis Regni de salvenda medietate salariorum pro musicis dels ministrils imponendum commissum eisdem Dominis relatoribus, ut iterum adeant Magnificos Juratos referentes eis gratias, ex parte praesentis Capituli.

Die veneris XIII aprilis MDLXXX

Convocati et congregati Archidiaconus, Vicarius, Decanus, Palou, Callar (Guillem Dezcallar), Garau (Jeroni Guerau), Andreu, Abrines, Veri, Alberti, Nadal, Armengol, Lloscos, Gil. Omissis alijs.

Conclusum in super pro maiori parte quod pró solvendis salarijs dels ministrils hoc est portione tangente huic Reverendo Capitulo imponantur onera super decimis strumentorum pro nunc septuaginta quinque librarum repartienda inter quinque, aut sex ex maioribus decimis, quae onera recuperabit R. procurator mesae capitularis, et ex illis solvet per tertias salaria dictis musicis, taxanda pro portione hujus Reverendi capituli.

Die veneris v Maij MDLXXXV

Convocati et congregati Archidiaconus, Vicarius, Decanus, Palou, Pol, Abrines, Veri, Alberti, Nadal, Armengol, Lloscos, Gil, Bernardus, Palou, Amoros. Omissis alijs.

Super notificatis per Dominus Decanum de oneribus imponendis super decimis strumentorum; qua affligi debent in tabula et notificari emptoribus pro salarijs musicorum dels ministrils. Conclusum quod imponantur centum librae super dictis decimis repartienda per Dominis Decanum et Canonicorum Callar, et per Dominus Mensarios.

Die Veneris XVIII januarij MDLXXXVI

Convocati et congregati Archidiaconus, Vicarius, Decanus, Palou, Callar, Garau, Andreu, Pol, Abrines, Alberti, Armengol, Gil, Amoros.

Fuit in super commisum et data plena facultas et potestas Dominis decano et Canonicis Garau firmandi instrumentum pro parte Capituli una cum Magnificis Juratis, quod firmandum est Musicis dels Ministrils; juxta conventiones et capitula et salaria per presentis Capitulum jam alia decreta, lecta et approbata.

Arxiu Capitular de Mallorca

CPS 50 núm. 10 Doc. 16026 núm. 3

Die XIII mensis januarij Anno a nativitate Domini MDCLXVI

In Dei nomine ett. nosaltres Miquel Martí, mestre de capella, Pera Carbonell, Joan Mulet, Miquel Saguí, Antoni Adrover, Joan Rossello, Matheu Cantellops, Miquel Farrer, Guillem Carbonell, Sabestia Morey, Sabestia Crespi, Guillem Domanech prevere, Lluç Vidal, Joan Amoros y Monserrat Amengual tots mussichs de la Capella nove de musica, sabent y atenten que nosaltres dits mussichs tots junts hevem alsada nova Capella de música, y per a conservatio de aquella hevem fet entre de nosaltres certs pactes y acuerdos ab scriptura privada recondida en poder de notaria de bax scrit de primer del mes de noviembre del any passat la qual hevem nosaltres dits mussichs firmada de nostres propies mans pere que ad eternam rei memoria puga constar de lo pactat, tractat, convingut y acordat per a la conservatio de la dita nostra nova capella de música; y com nosaltres dits mussichs desitjam en exemplo de la predicta scriptura privadede nostres propies mans firmada reduir aquella ab acte publich y en sa publica forma pereque adeternam in memoriam pugue constar y apprerexer aquella par tant fem lo present acta pereque in futurum puga constar de los entre de nosaltres pactat, tratat y acordat per la dita conservatio de la dita nostra capella de mussica nova, la qual scriptura per nosaltres firmade es del tanor seguent. Jesus. Los pactes que se han trectats, y acordats entre los Señores musichs de la Capella que se ha alsada en la present Ciutat de Mallorca, los quals son los debaix firmats en sos noms propis, y de ses propies mans que son los saguents.

Primo es pacta, que haje de esser mestre de la Capella lo Señor Michel Marti clerga ab selari de 50 lliures moneda de Mallorca, les quals se hajan de pagar de lo ques guanyara en les musicas extrahent de cada música una part o menos sagons la ganantia y no podensa treura cosa alguna de dita ganantia les dites 50 lliures se obligan a pagarles a dit señor mestre de Capella los Señors Antoni Sureda Valero Caveller del habit de monteza, lo Señor Francesc Desbrull, lo Señor Gaspar de Puixdorfila caveller del habit de Sant tiago y lo señor Juan Michel Fuster donsell manor de diez una et insolidum.

Item es pacta entre aquells que ningu de dits mussichs pugue dexar la dita música y capella per ninguna causa, via, no reho, si ja no será per occasitio de algún benefici al

qual vulla enar a servir a la sua iglesia o, qualsevol altre offici extra de musichs en pena de 100 lliures moneda de Mallorca pagadores a dita Capella, distribuïdors entre los predits mussichs en la forma y modo que distribuïxen les parts de la ganantia de las mussicas entre de ells obligant ex pacto la persona o, persones del que dixeran la societat de la mussica.

Item es pacta que lo dit Miquel Marti mestre de la dita Capella se obligue a lo mateix que los susdits particulars de la dita Capella están obligats en les matexes penes de no poder dexar sino en los casos especificats per dits particulars.

Item es pacta que en cas de discordia o dicentio entra los predits musichs tant per reho de no anar a provar en casse del mestre de capella les mussicas con se be obligatio o, no esser puntual en acudir a la mussica vel aliis, o, per qualsevol altre rehol lo conexement de dita dicentio, o, discordia haja de correr per compta de los dits señors Antoni Sureda Valero, Gaspar de Puigdorfila, Francesc Desbrull y Miquel Joan Fuster manor de sus dits ab anterventio del mestre de Capella a tots los quals junts, o, la major part de aquells spectera al ajustar, y dicidir y compondrá la dita dicentio, y discordia a lo que se submeten tots a totes les matexes penes, y obliterations desus mencionades.

Item es pacta, que sempra, y quant alguns de dits musichs de la dita mussica haja de anar fora de la present ciutat per alguns diez tingue obligation aquell, o aquells tals de dimenrar llicentia al dit señor mestre de Capella, o, abisar per ço que pot esser, que al tal, qui heura de anar fora sia de tanta falta a la Capella en la occasio, y conjectura que sen anira que no puga la dita Capella cumplir a son offici, y obligatio, y si le aseuja podrá lo mestre excusar, y remediar la falta que causera la sua ausentia, y al qui contre fara al dit pacte sigue obligat a pagar a la dita Capella una lliura y deu sous distribuïdors en la mateixa conformitat, que les altres penes pecuniaries posadas en los otras pactes.

Item es pacta que sempra, y quant algún de dits señors Suerda, Valero, Desbrull, Puigdorfila, y Fuster protectors de la dita Capella de la mussica moris que pugan los qui sobre viuran ab antercentio dels dits señors mestre de Capella anomenant en loch del diffunt altre señor protector aquells que a ells ben vist los será en les matexes obligations.

Y para que par los dits señors mussichs y contrehents tinga la present scriptura se forsa y valor firman la present y prometrem reduhir los presents pactes en acte publich vuy que contam al primer de noembra de 1665. Michel Marti mestre de la Capella.

Pera Carbonell, Joan Mulet, Michel Sagui, Antoni Adrover, Sabestia Crespi, Guillem Domenech preveré, Joan Amoros, Joan Rossello, Matheu Cantellops, Lluç Vidal,

Michel Ferrer, Guillem Carbonell, Sabestia Morey, Monserat Amengual. Per ço nosaltres dits musics de Grat etcetera, amb lo present publich instituit etcetera. y del millos modo que poren etcetera. abonam, approvam, ratificam, y confirmam los predits pactes, acords, y avinenties desus dits des de la primera línea dins a la ultima y tot lo demes contingut en la predita scriptura per nosaltres firmada y an lo present inserida per primer del mes de noembra corrent any y en exadverso de aquella no obligam a pesar per tot lo contingut en los dits capitols tant per reho de les penes pecuniaries entra de nosaltres acordades com aliis; y per quant algun de nosaltres som menors, y estan subpatria potestate y en son eas y lloch poriam apartarnos de lo consertat, pactat, y entre nosaltres acordat, per reho de la nostra manor adat, y estar sub patria potestate prometem cada hu de nosaltres donar fianse, y persone que se obligue per nosaltres in solidatio tat ab quiscun de nosaltres del qui donera la tal persona per fiansa com sens ell hever de ferm y tanir, y passar per lo pactat, resolt y determinat en la predita scriptura entra de nosaltres firmada tant per reho de les penes peccuniaries en aquella disposades, y contingudes, com per tot lo mes en aquella contingut. Per lo que quiscun de nosaltres obligam nostros bens etcetera. y les persones per pacta rerum beneficiij novarum constitutionum etcetera. legisque et franquesis marioricarum etcetera, et epistole dicti adriani; nu non omnes libelli oblationi ferijs et foro etcetera. rerum large etcetera. Testes etcetera. in quorum presentis omnes firmarunt dempto Monserrat Armengual per no estar present son mestre Agusti Perello picapedres, y mestre Bartomeu Varger parajre.

Arxiu del Regne de Mallorca

Protocols P-329, pp. 70r-76r

In dei nomine etenim Nosaltres Sebastia Morey Gabriel Mora, Bartomeu Blanquer alias refila, Joan Benejam, Pau Noguera, Andreu Mir, Pere Berrera, Phelip Pasqual, Arnau Pons, Josep Borrás, Joan Baptista Bolitxer, Antoni Josep Parets, Sebastià Mestre y Pere Balle musichs volent de nou agragar musica y ajustar Capella (en lo modo y forma que aperazara de major convenientia axi per nosaltres com per le concervatio de aquella) nos som congregats y ajustats pere conferir esta materia y com scia materia de pes y raportar utilitat no tantsolament pera nosaltres pero enchare per tota le republica y veneratio del culto Divino per so es de deu posat en le conformitat diguda: sabent y attenant, que en anys passats se trovavan dos musicas o Capellas en esta Ciutat de Mallorca, una de les quals per no estar ab la forma diguda ab molta facilitat se es destruide: Sabent mes avant y attenant que per no haver fet may en dita Capella electio y nominatio de Mestra y cap de aquella de ordinari occurrian alguns inconvenients entra los musichs, lo que no es seguex en la Capella de la Cathedral en el qual se troban tots los requirits necessaris per la conservatio de aquella de hont se dexa conciderar ser precis primerament y antes de totas cosas fer nominatio y alectio de Mestre, el qual tingue tot lo pondus y mando de le Capella, que intentam ajustar, axi en la enseñanza com en lo govern y regimen de aquella donantli y atribuintli tot lo poder que sera necessari subortdinantnos en aquell en tot lo depenent y amergent annexo y connexo en materia de le musica y expectant a le Capella y axi Nosaltres unaniter concorder de Grat etcetera ab lo present y publica institució etcetera del millor modo que podem y de dret nos es licit y permes elegim depus cream y anomenam en Mestra y Cap de la Capella y musica que de nou intentam ajustar y agragar el Reverend Señor Jaume Mir prevere Musich de la Capella de le Catedral lo die present el qual entenem sera abta y sufficient per est affecta per ser home perito y destra en materia de musica el qual volem scia lo Cape y fonement de tota le Capella, axi en le enseñanse Com en lo govern y regimen de ella en tot y per tot lo depenent y amergent annexo y conexo en dita Capella y musica que de nou intentam agragar y fomentar el qual volem tinga entera facultat y potestat de corregir y privar los que no adimpliran a les suas obligations y finalment puga fer toto lo que sera necessari per le conservatio y aument de le Capella y per lo sobradit affecta li

conferim tot lo poder necessari y que de dret nos es licit y permes volent se tingan asi per repetides y enteses verbo ad verbum totes les clausules axi de obligations com renunciacions necessaries ab los pactes y condiciones següents. Primo som de pacta que V. M. dit señor Jaume Mir prevere tinga obligatio de enseñar los musichs y miñons de le Capella ab tota diligentia y cuydado que sera necessari per le conservatio y aument de aquella.

Item som de pacta que V. M. dit Señor Jaume Mir prevere hajau de cuydar de totes les musicas que se offeriran y dels papers seran necessaris.

Item som de pacta que V. M. dit señor Jaume Mir prevere haja de tenir en se casa un miño musich per servey de la Capella durant tot lo temps de se vide o son magistrat sustentantlo de menjar y baure a ses costes; lo calsar y vestir empero se haja de pagar del munto major de la Capella.

Item som de pacta que del munto major de la dita Capella se haja de treura quinsa lliures cada any les quals juntament ab altres 15 lliures que ja estan designades per altre part se hajan de donar a V. M. dit señor mestre per lo salari de la enseñansa y axi matex ultra ditas trenta lliures se haja de donar a V. M. dit señor Jaume Mir prevere casa condesent a son puesto y capas per el carrech ocupa en le qual hi haja lloch per poder asetjar les musicas y aso a costes y despesa de la Capella.

Item som de pacta que V. M. dit Señor mestre novement alegit ultra tot lo de sobra referit haje de tenir dos pars complides en dita Capella ço es un y mitje per V. M. y le mitje per el sustento de dit miño tindra en se casa.

Item per quant avem experimentat que en altres ocasions se han fets semblants agregos de musichs los quals per no haverse posat ab la digude forma facilment se han desbaratat y del tot destruit acomodantse alguns en altre Capella y restant descomodats los demes (sens poder continuar en la seva facultat y scientia que an intentat adquirir) perço que sempre se procure per el qui intenta destruir semblans agregos acomodantlos que enten saran la destructio de le tal agregatio perque de ordinari lo seu fi no es acomodarlos sino desbaratar y estorvar que en esta Ciutat no es tropia mes d'una Capella de musica, lo que es ab gran perjuy y dañy notable no tan solement de la republica y als que estudien le facultat de musica pero enchare de la asistentia en los oficis divinos y festividats que tant de ordinari se estan celebrant en esta Ciutat y Regne de Mallorca y tambe matex per los Convents, Comuns y particulars de ella qui an de pagar com de ordinari se expereimenta per escusar toto lo qual, y a fi de evitar alguns enfados o estorvos que purian ocurrir y tambe matex de conservar perpetuament la dita

Capella per la utilitat Comuna y servey del culto divino: Som de pacta que V. M. dit señor Jaume Mir prevere mestre hara novement elegit de la dita Capella no puga dexar lo carrech de mestre durant le sua vida per a passar en altre Capella dins le present Ciutat, en cas de contrafactio del present pacta dega restituir la mitat de lo que aura guañat en dita Capella tant per la sua part com del miño en augment de la dita Capella be empero podra V. M. dexar lo dit carrech per qualsevol altre causa titol, via o raho sens haver de restituir cosa alguna.

Item som de pacta que V. M. dit Señor mestre en manera alguna puga ser expellit de dit carrech per alguna causa, via ni raho durant lo temps de se vida si ja dons no fos a consentiment de V. M. y tots los musichs sens contradictio del menor y en tal cas se li aja de donar del munto major de la Capella antes de dexar lo carrech de mestre doçentas lliures moneda de Mallorca diem 200£.

Item som de pacta que ningu de nosaltres dits musichs puga deixar le present Capella per pasar en altre Capella dins de la present Ciutat sots obligatio de haver de restituir la mitat dels que aura guañat per el discurs de temps aura assistit en dita Capella en augment de ella.

Item som de pacta que V. M. dit señor mestra en manera alguna puga expellir de la Capella a nigu de nosaltres per qualsevol via, causa, ni raho, be empero puga S. V. privar en lo que li aparaxara de justitia el qui dexara de adimplir a ses obligations y en cas de expellirne algun haja de ser a vots dels matexos musichs per la major part y en cas de paritat tinga V. M. dit señor mestre, o, el qui per temps sara dos vots donant en aquell tal primer y antes de expellirlo 50£ moneda de Mallorca del munto major de la Capella.

Item som de pacta que quiscu de nosaltres dits musichs hajem de donar bones y sufficients fianses per lo sobra dit antes de reber cosa alguna de la dita Capella, y ab la mateixa conformitat se hajen de obligar y donar fianses per est affecta y observar los pactes continguts en los present acta, los que de nou intentaran entrar en esta Capella a contento de V. M: dit señor mestres, o, el qui per temps sara.

Tot lo qual promete adimplir quiscu de nosaltres respecte respectivament omni dilatione etcetera. Sub pena etcetera. Pro quibus etcetera Obli quilibet nostrum respective bona etcetera Et perçonas ex pacto etcetera. Penum novarum constitutionum etcetera. legisque et franquesie maioricensis etcetera Et epistola Divi Adriani etcetera foro freijs etcetera Et nos quia minores 25 annorum majores vero vitae? Joannes Benejam de 16

Andreas Mir de 21 Philipus Pasqual de 18 Joannes Baptista Bolitxer de 19 Paulis Noguera de 19 juramus ad Dominum Deum Nostrum etcetera.

Et his presentis ego Jacobus Mir presbiter accepto supradictum magisterium modo est forma superius expressum Promi habere ratum etcetera. sub pena etcetera. Pro quibus etcetera obli bona etcetera. Renum libelli etcetera. foro ferijs etcetera. Summi etcetera. Actum in Civitati marioricensis etcetera. large etcetera.

BIBLIOGRAFIA

AGULLÓ Y COBO, : “Documentos para las biografías de músicos de los siglos XVI y XVII”, a *Anuario Musical* 24 (1970), pp. 105-124.

ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás: “Panorama musical desde Felipe III a Carlos II. Nuevos documentos sobre ministriles, organistas y Reales Capillas flamenca y española de música” a *Anuario Musical* 12 (1957), pp. 167-200.

AMENGUAL ABRAHAM, Francisco: *El arte del canto en Mallorca : apuntes para un libro. Primera parte. Edad de oro*, Palma : Tipo-litografía de Bartolomé Rotger, 1895.

ID: *La música religiosa en Mallorca : recopilación de los escritos de los Rdos. PP. Fr. Poh-tier, Uriarte, Villalba y Mocquereau*, Palma, Est. tip. de Francisco Soler Prats, 1905

AMENGUAL BATLE, Josep: *Història de l'església a Mallorca. Del barroc a la il·lustració (1563-1800)*. Vol. II, Palma, Lleonard Muntaner editor, 2002.

ANGLÉS, Higiní: *Els Madrigals i la Missa de difunts d'en Brudieu*. Barcelona : Institut d'Estudis Catalans, 1921.

ID: *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1935.

ID: *Johannis Pujol, Opera Omnia*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans / Biblioteca de Catalunya, 1932.

ID: “Epístola farcida del martiri de sant Esteve”, a *Vida Cristiana*, 10 (1922), pp. 69-75

ANGLÉS, Higiní; PENA Joaquín, *Diccionario de la música Labor*. Barcelona, Editorial Labor, 1964.

APEL, Willi: *The notation of Poliphonic Music, 900-1600*. Cambridge (MA), Mediaeval Academy of America, 1953.

ARPA, Umberto de: *Vincenzo Amato: Sacri concerti a 2, 3, 4 e 5 voci con una messa a 3 o a 4 ...*, Palermo, 1652. Tesina de llicenciatura, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musical, 1987.

ARRIAGA, Gerardo: *José de Torres: "Reglas generales de acompañar"* (Madrid, 1702 y 1736). Edición facsimilar y estudio preliminar. Madrid, Arte Tripharia, 1983.

ID: *José Marín (ca. 1619–1699): Tonos y villancicos. Edición y estudio*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2008 (Música Hispana, Antologías, núm. 13).

ARRIAGA, Gerardo; i FRENK, Margit: “Romances y letrillas en el cancionero Tonos Castellanos B (1612-1620)”, a *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750, Actas del Congreso Internacional, Valladolid, 20-22 de febrero 1995*. VIRGILI

BLANQUET, M^a Antonia, VEGA GARCIA-LUENGOS, Germán y CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo (eds.). Valladolid, v Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997, pp. 151-168.

AUSTRIA-TOSCANA, Lluís Salvador de, *Die Balearen. In wort und Bild geschildert zweiter band die eigentlichen Balearen*, Leipzig, Leo Woerl, 1897, 7 vols. Traducció a : *Les Balears descrites per la paraula i la imatge*, Palma, Govern de les Illes Balears, Obra Social i Cultural “Sa Nostra”, Grup Serra, 1999-2003, 8 vols.

BARBIERI, Patrizio: “«Chiavette» and modal transposition in Italian practice (c. 1500-1837)”, a *Recercare*, III (1991), pp. 5-79.

BARCELÓ CRESPI, Maria (Coord.): *XI Jornades d'Estudis Històrics Locals: Espai i temps d'oci a la història*. Palma, Govern de les Illes Balears, 1993.

BARCELÓ CRESPI, Maria; i ENSENYAT PUJOL, Gabriel: *Els nous horitzons culturals a Mallorca al final de l'Edat Mitjana*. Palma, Documental Balear, 2000.

BARON, John H.: *Spanish art song in the seventeenth century*. Madison [Wis.], A-R Editions, “Recent researches in the music of the Baroque era, vol. 49”, 1985.

BARRIO MOYÀ, José Luis: “Don Mateo Cabrer, contrabajo mallorquín en la Capilla Real de Madrid durante los reinados de Carlos II y Felipe V” a *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana* 60 (2004), pp. 223-250

BASSO, Alberto: *L'età di Bach e Haendel*. Torino, EDT, 1991.

ID: “Dei rapporti musicali fra Torino e Madrid nei secoli 16 e 17” a *Musikwissenschaft im deutsch-italienischen Dialog : Friedrich Lippmann zum 75. Geburtstag*. Kassel Bärenreiter, 201, pp. 74-105.

BELENGUER CEBRIÀ, Ernest: *La Corona de Aragón en la monarquía hispánica: del apogeo del siglo XV a la crisis del XVII*. Barcelona, Península, 2001.

ID.: *Història de les Illes Balears*. Barcelona, Edicions 62, 2004.

BENNASAR, Bartolomé: *La España del siglo de oro*. Barcelona, Crítica, 2001

ID: *La España de los Austrias*. Barcelona, Crítica, 2010

BENT, Margaret: *Counterpoint, Composition and Música Ficta*. Nova York – Londres, Routledge, 2002.

ID.: “Edizioni critiche di música medievale e rinascimentale”, a *Enciclopedia della musica. Vol. II. Il sapere musicale*. NATTIEZ, Jean-Jacques (ed.). Turín, Einaudi, 2002. pp. 933-948.

BERGIN, Joseph: *Historia de Europa Oxford. El siglo XVII. Europa 1598-1715*. Barcelona, Editorial Crítica, 2002.

BIANCHI Lino: *Palestrina nella vita, nelle opere, nel suo tempo*. Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina, 1995.

BIANCONI, Lorenzo: *La Drammaturgia musicale*. Bologna, Il Mulino, 1986.

ID: *Il seicento*. Torino, EDT, 1991.

BIBILONI AMENGUAL, Andreu: *El comerç exterior de Mallorca. Homes, mercats i productes d'intercanvi*. Palma, El Tall editorial, 1995.

ID: *Mercaders i navegants a Mallorca durant el segle XVII*. Palma, El Tall editorial, 1992.

BONASTRE I BERTRÁN, Francesc: *Música y parámetros de especulación*. Madrid, Alpuerto, 1977

ID: *Estudis sobre la verbeta (La verbeta a Catalunya durant els segles XI-XVI*. Tarragona, Publicacions de la Diputació de Tarragona, 1982.

ID: "Tècnica instrumental a la polifonia catalana del segle XVII", a *Actes del I Simpòsium de Musicologia Catalana. Joan Cererols i el seu temps*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1985, pp. 77-93.

ID: "El concepte de barroc musical hispànic en l'obra d'Higini Anglès", a *Recerca musicològica*, 9-10 (1989), pp. 165-174.

ID.: "El Barroc musical a Catalunya", a *El barroc català*. Barcelona, Quaderns Crema, 1989, pp. 447-475.

ID: "Pere Rabassa, lo descans del mestre Valls. Notes a l'entorn del tono Elissa gran Reyna de Rabassa i de la missa Scala Aretina de Francesc Valls", a *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de S. Jordi*, IV-V (1990-1991), pp. 81-104.

ID.: "El segle XVII a Catalunya: perspectives musicològiques", a *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, 4 (1997), pp. 109-112.

ID.: "La música a Catalunya al segle XVII", a *Història de la Cultura Catalana, II: Segles XVI/XVII*. Barcelona, Edicions 62, 1997, pp. 257-274.

ID.: *Celos aún del aire matan. Fiesta cantada en tres jornadas / Juan Hidalgo; texto de Pedro Calderón de la Barca*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, "Música hispana, Serie A, Música lírica, 32", 2000.

ID.: "Retórica y estructuras musicales en la ópera de Pedro Calderón de la Barca y Juan Hidalgo, «Celos aún de aire matan» (1660)", a *Edad de oro*, 22 (2003), pp. 247-263.

ID.: *La misa policoral en Cataluña en la segunda mitad del siglo XVII*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, "Monumentos de la Música Española, 73", 2005.

ID. (et alii): *Història crítica de la música catalana*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.

BONET VIDAL, Guillem: “Mestres de Solfa a la Sapiència”, a *II Trobada de Documentalistes Musicals 2* (2001), pp. 129-158.

BORGHI Renato; i ZAPPALÀ, Pietro (eds.): *L'edizione critica tra testo letterario e testo musicale*. Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1997.

BORRAS ROCA, Josep Maria: *El baixó a la península ibèrica*. Tesi de Doctorat. Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.

BOVER PUJOL, Jaume / PARETS SERRA, Joan *Balearica. 2, Música impresa : bibliografia de la música impresa de compositors balers, de tema balear o editada a les Illes Balears, 1506-1996*, Palma, Miquel Font Editor, 2002.

BUKOFZER, Manfred: *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Alianza Editorial, 1998. Trad. de: *Music in the Baroque Era : from Monteverdi to Bach*. New York : W. W. Norton & Company, 1947.

CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo: “El Manuscrito Gayangos-Barbieri”, a *Revista de Musicología*, 12 (1989), pp. 199-268.

ID: “Nuevas fuentes musicales de *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara”, a *Cuadernos de teatro clásico*, 3 (1989), pp. 119-155.

ID: “Nuevas fuentes musicales del teatro calderoniano”, a *Revista de Musicología*, 16/5 (1993), pp. 2958-2967.

ID.: *Arded, corazón, arded. Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*. Valladolid, Universidad de Valladolid - Tratado de Tordesillas - Las Edades del Hombre, 1997.

ID.: *Al sacro esplendor. Villancicos barrocos en la Catedral de Valladolid*. Valladolid, Universidad de Valladolid - Glares, “Música española del Barroco, vol. II”, 2004.

ID: *El Barroco musical en Castilla y León: estudios en torno a Miguel Gómez Camargo*. Valladolid, Diputación de Valladolid, 2005.

ID.: “El teatro musical del Barroco español, objeto de análisis y crítica musicológica”, a *La ópera trascendiendo sus propios límites*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Centro Buendía, 2007, pp. 125-152.

CABERO PUEYO, Bernat: *Der Villancico des XVI. und XVII. Jahrhunderts in Spanien*, Berlin, Dissertation.de, 2000.

CABRÉ, Bernat: *Josep Gaz. Benedicta et venerabilis y otras piezas marianas*. Barcelona, Tritó, 2007.

CAMPANER FUERTES, Álvaro: *Cronicón Mayoricense. Noticias y relaciones históricas*

- de Mallorca desde 1229 a 1800*. Palma, Est. Tip. de Juan Colomar y Salas, 1889.
- CARACI VELA, Maria: *La critica del testo musicale*. Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995.
- ID.: *La Filologia Musicale, Istituzioni, storia, strumenti critici, Vol. I*. Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005.
- ID.: *La Filologia Musicale, Istituzioni, storia, strumenti critici, Vol. II*. Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2009.
- CARBONELL CASTELL, Xavier: “La música en la Catedral”, a *La Catedral de Mallorca*. PASCUAL LE SENNE, Aina (coord.). Palma, José J. de Olañeta, 1995, pp. 297-326.
- CARBONELL I BUADES, Marià: “Jaume Blanquer y el retablo del Corpus Christi”, a *La Catedral de Mallorca*. PASCUAL LE SENNE, Aina (coord.). Palma, José J. de Olañeta Editor, 1995 pp. 149-164.
- CARPENTIER, Jean; i LEBRUN, François: *Breve Historia de Europa*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- CARVAJAL MESQUIDA, Albert: “Joan Pelós (o Pelut), dansa de sant” a *Diccionari del Teatre a les Illes Balears*. MAS VIVES, Joan (ed.): Palma, Lleonard Muntaner editor, 2003, p. 369-370.
- CASADEMUNT, Sergi: *Dos motetes a Santa María*. Barcelona, Dinsic, 1997.
- ID.: *Josep Gaz. Missa a la Reina dels Àngels*. Barcelona, Dinsic, 2003.
- CASANOVA y TODOLI, Ubaldo de: “El deficit alimenticio del reino de Mallorca a lo largo del s. XVII y sus problemas de abastecimiento”, a *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, 21 (1985-1987), pp. 217-232.
- ID.: “La Universal Consignació a lo largo del siglo XVII: la Concordia de 1684”, a *Estudis Baleàrics*, 26 (1987) pp. 91-95.
- ID.: *Aproximación a la historia mallorquina del siglo XVII*. Salamanca, Ediciones Amaru, 2004.
- CASARES RODICIO, Emilio: *La música en el Renacimiento*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1975.
- ID.: *La música en el barroco*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977.
- ID.: *Francisco Asenjo Barbieri: Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri, vol. I)*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.
- ID.: *Francisco Asenjo Barbieri: Documentos sobre música española y epistolario. (Legado Barbieri, vol. II)*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.

ID. (coord.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999-2002.

CASASNOVAS CAMPS, Miquel A.: *Història de les Illes Balears*. Palma, Editorial Moll, 2007.

CASIMIRI, Raffaele: *Il codice 59 dell'archivio musicale lateranese autografo di Giovanni Pierluigi da Palestrina*. Tipografia Poliglotta Vaticana, Roma, 1919.

CASTAÑO, Joan, i SANSANO, Biel (eds.), *Història i crítica de la Festa d'Elx*, Alacant: Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant, 1999

CATEURA BENNÀSSER, Pau: *El Regne de Mallorca al segle XIV*. Palma, El Tall editorial, 2005.

CERONE, Pedro: *El melopeo y maestro*. EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.). Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, "Monumentos de la Música Española, 74", 2007.

CIVIL I CASTELLVÍ, Francesc: "La música en la Catedral de Gerona durante el siglo XVII", a *Anuario Musical*, 15 (1960), pp. 230-231.

ID: "La capilla de música de la catedral de Gerona (siglo XVIII)", a *Anales del Instituto de Estudios gerundenses*, 19 (1968-1969), pp. 134-136.

CLIMENT BARBERÀ, José: "La música en Valencia durante el siglo XVII", a *Anuario Musical*, 21 (1966), pp. 211-241.

ID: *Fondos musicales de la región valenciana. I Catedral Metropolitana de Valencia*. Valencia, Institución Alfónso el Magnánimo, 1979.

ID: *Fondos musicales de la región valenciana. II Real Colegio del Corpus Christi Patriarca*. Valencia, Institución Alfónso el Magnánimo, 1984.

ID: *Fondos musicales de la región valenciana. III. Catedral de Segorbe*. Valencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1984.

ID: *Fondos musicales de la región valenciana. IV Catedral de Orihuela*. Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1986.

ID: "Los órganos de la Catedral de Valencia en el siglo XVII" a *Anuario Musical* 50 (1995), pp. 149-160.

CLERCX, Suzanne: *Le Baroque et la musique : essai d'esthétique musicale*. Bruxelles, Ed. de la Librairie Encyclopédique, 1948.

CODINA, Daniel: *Catàleg dels villancicos i oratoris impresos de la Biblioteca de Montserrat: segles XVII-XIX*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.

COMPANY FLORIT, Joan: "Balears" a *Diccionari de la música espanyola e Iberoamericana*. Madrid: SGAE, 1999, vol. 2, pp. 93-111.

CORARELO Y Mori, Emilio: *Colección de entremeses: loas, bailes, jácaras y mojigangas : desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid, Casa Editorial Bailly Bailliere, 1911.

CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos de musica practica, y theorica de organo intitulado facultad orgánica (Alcalà, 1626)*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1948-1952. Monumentos de la música española 6 i 12.

CRUICKSHANK D. W.; i VAREY, John, E: *Pedro Calderón de la Barca: Comedias, XIX: Critical Studies of Calderón's Comedias*. London, Tamesis Book, 1973.

DEYÀ BAUZÀ, Miquel J.: *La manufactura de la llana a la Mallorca Moderna, segles XVI-XVII*. Palma, El Tall editorial, 1998.

ID.: "L'època foral i la seva evolució (1230-1715)", a *Història de les Illes Balears*. Vol. 2. Barcelona, Edicions 62, 2004.

DOLCET, Josep: "*El somni del Parnàs*": *La música a l'Acadèmia dels Desconfiats (1700-1705)*. Tesi doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2006.

CHAPMANN, Catherine Weeks, "Printed Collections of Polyphonic Music Owned by Ferdinand Columbus" a *Journal of the American Musicological Society* 21/1 (1968), pp. 34-84.

DOMENGE MESQUIDA, Joan: *L'obra de la seu: el procés de construcció de la catedral de Mallorca en el tres-cent*. Palma, Institut d'Estudis Baleàrics, 1997.

DONOVAN, Richard B.: *The liturgical drama in medieval Spain*. Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958.

ESCALES, Romà; i CRESPI, Francesc: *El llibre de faristol de Pau Villalonga*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2009.

ESLAVA, Hilarion: *Lira sacro-hispana : gran colección de obras de música religiosa, compuesta por los mas acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos*. Madrid, M. Martin Salazar, 1852-1886. 4 Vol.

ESPINO LÓPEZ, Antonio: *Guerra y defensa en la Mallorca de Carlos II (1665-1700)*. Madrid, CSIC, 2011.

ESTEVE VAQUER, Josep-Joaquim: *La música d'un temps. Baltasar Moyà Sancho (1861-1923)*. Palma, Documenta Balear, 2002.

ID.: *La música a les Balears en el segle XIX*. Palma, Documenta Balear, 2007.

- ID.: *La música al teatre de Palma (1800-1817)*. Palma, Documenta Balear, 2008.
- ID.: *Història de les bandes de música de Mallorca*. Palma, Consell Insular de Mallorca, 2010, vol 1
- ESTEVE VAQUER, Josep-Joaquim; JULIÀ SERRA, Andreu; i MENZEL SANSÓ, Cristina: “Memoria de Actividades RISM-España. VII Archivo de Música de la Catedral de Mallorca. E: Pac”, a *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 276-286.
- ESTEVE VAQUER, Josep-Joaquim i MENZEL SANSÓ, Cristina: “Els impresos musicals conservats a Mallorca” a *VIII Trobada de Documentalistes Musicals VIII* (2001), pp. 123-132.
- ID. i ID.: “L’aportació musical de l’Escolania de Lluc en el segle XVIII”, a *Actes de les XXII Jornades d’Estudis Històrics Locals*. Palma, Institut d’Estudis Baleàrics, 2004, pp. 161-168.
- ID. i ID.: *La música a Mallorca*. Palma, Ajuntament de Palma, 2007.
- ETZION, Judith: “The spanish polyphonic cancioneros c. 1580 - c. 1650: A survey of literary content and textual concordances”, a *Revista de Musicología*, 11/1 (1988), pp. 65-107.
- ID.: *The «Cancionero de la Sablonara» (A Critical Edition), Critical édition, introduction and notes*. Londres, Tamesis Books, 1996.
- ID.: “Spanish Música as Perceived in Western Música Historiography: A Case of the Black Legend?”, a *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 29/2 (1998), pp. 93-120.
- ID: *Matthei Rosmarini opera omnia Latina*. Madison, American Institute of Musicology / [Neuhausen], Hänssler Verlag, 2001. (Corpus mensurabilis musicae, 109)
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio i GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Catálogo del fondo documental del siglo XVII del archivo musical de las catedrales de Zaragoza (Zac)”, a *Anuario Musical*, 46 (1991), pp. 127-171.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio; GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “The Circulation of Music in Spain 1600-1900” a RASCH, Rudolf: *The Circulation of Music in Europe 1600-1900*. Berlin, BWV, Berliner Wissensharfts Verlag, 2005.
- ID: *La Música en los archivos de las catedrales de Aragón*. Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII. (Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza)*. Tesis Doctoral. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997.

ID.: “Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales eclesiásticos en España” a AEDOM, 4/1 1997, pp. 5-70.

ID.: *Villancicos aragoneses del siglo XVII. De una a ocho voces*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998 (Monumentos de la Música Española, 55)

ID.: *Villancicos policorales aragoneses del siglo XVII*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000 (Monumentos de la Música Española, 59).

ID.: “Casos curiosos, peculiaridades y formas alternativas de anotar la música en el área hispánica en el siglo XVII: Procesos de intercambio entre lo culto y lo popular”, a *Anuario Musical*, 56 (2001), pp. 97-113.

ID.: *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*. Barcelona, CSIC, 2002, “Monumentos de la Música Española, 65”.

ID.: “Tabula compositoria, partitura, chapa y borrador. Formas de anotar la polifonía y música instrumental en el ámbito hispánico durante el período barroco”, a *Im Dienst der Quellen zur Musik: Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag / hrsg. von der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg durch Paul Mai*. Tutzing, Hans Schneider Verlag, 2002, pp. 259-274

ID.: *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada Música impresa (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón -con violines y/u órgano- de La Seo y El Pilar de Zaragoza*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, “Monumentos de la Música Española, 69”, 2004.

ID. et alii (ed.): *Música de la Catedral de Barcelona a la Biblioteca de Catalunya. Compositors de la Cort en els temps dels darrers Àustries i els primers Borbons*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya / Obra Social Caixa Catalunya, 2009.

FEDER, George: *Musikphilologie: Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.

FENLON Ian – HAAR James, *The Italian madrigal in the early sixteenth-century: sources and interpretation*. Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1988.

FERRER BALLESTER, María Teresa: *A. T. Ortells (1647-1706): Estudio biográfico y estilístico del repertorio musical*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid, 1999.

ID.: *Oratorio sacro a la Pasión de Cristo Nuestro Señor [Música impresa]. I, Estudio y edición*. València. Ajuntament de València, 2000.

ID.: *Antonio Ortells y su legado en la música barroca española*. València, Generalitat Valenciana, 2007.

FONT OBRADOR, Bartomeu: *Història de Lluçmajor*. Ajuntament de Lluçmajor,

Llucmajor, 1972.

GALLICO, Claudio: “Edizioni critiche di música barroca”, a *Enciclopedia della musica. Vol II. Il sapere musicale*. NATTIEZ, Jean-Jacques (ed.). Turín, Einaudi, 2002. pp. 951-966.

GARCIA FRAILE, Dámaso: *Catálogo archivo de música de la catedral de Salamanca*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1981.

GARCIA GARMILLA, Patxi: *Música a lo divino y a lo humano. 141 obras del Archivo de la Catedral de Burgos (siglos XVII y XVIII)*. Burgos, Catedral de Burgos / Aula Boreal, 2008.

GARCIA ESTELRICH, Domingo: *Historia del teatro en Mallorca: del Barroco al Romanticismo: (1600-1834)*. Palma, Lleonard Muntaner editor, 2005.

GILI FERRER, Antoni: “Orgues i organistes d’Artà” a *Estudis Baleàrics* 39 (1990), pp. 25-27

ID: “Contribució a la història musical de Mallorca (segles XIV-XVIII) a *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 50 (1994), pp. 97-104

ID: “El músic mallorquí Antoni Lliteres” a *IV Trobada de documentalistes musicals IV* (1998), pp. 161-185

ID: “Magí Fiol Umbert, mestre de Capella de la Seu (1654-1698)”, a *V Trobada de Documentalistes Musicals V* (1999), pp. 135-151.

ID.: “La música a l’església de la Anunciació (La Sang)”, a *VII Trobada de Documentalistes Musicals VII* (2000), pp. 189-199.

ID.: “Una societat musical en el segle XV”, a *VIII Trobada de Documentalistes Musicals VIII* (2001), pp. 147-149.

GOLDBERG, Rita: *Tonos a lo Divino y a lo Humano*. Londres, Tamesis Books, 1981.

GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen: *El Canto de la Sibila I. Castilla y León II. Cataluña y Baleares*. Madrid, Alpuerto, 1996-97.

ID: “Una fuente desatendida con repertorio sacro mensural de fines del medioevo: el cantoral del Convento de la Concepción de Palma de Mallorca [E-Pm]” a *Nassarre* 14/2 (1998), pp. 333-372.

ID: “Una fuente desatendida con repertorio sacro mensural de fines del medioevo el cantoral del convento de la Concepción de Palma de Mallorca [E-Pm]”, a *Butlletí de la Societat Arqueològica Lul·liana* 54 (1998), pp. 45-64.

ID: *La música medieval en España*. Kassel, Reichenberger, 2001.

ID: “Una fuente desatendida con repertorio sacro mensural de fines del medioevo: el

cantoral del Convento de la Concepción de Palma de Mallorca” a *The American Institute of Musicology: Musicological Studies and Documents* 55 (2009), pp. 63-93 (*Bordeline Areas in Fourteenth and Fifteenth-Century Music* K. KÜGLE & L. WELKER (eds.))

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Notas sobre la transposición en voces e instrumentos en la segunda mitad del siglo XVII: el repertorio de La Seo y el Pilar de Zaragoza”, a *Recerca Musicològica*, 9-10 (1989), pp. 303-325.

ID.: *Música para los ministriles de El Pilar de Zaragoza: (1671-1672)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991.

ID.: “El teatro musical español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración”, a *Anuario Musical*, 48 (1993), pp. 63-102.

ID.: “Tetis y Peleo o la restauración del teatro musical barroco aragonés” a *Rolde*, LXIII–LXIV (1993), pp. 47-58.

ID.: *El robo de Proserpina y sentencia de Júpiter Música impresa: Nápoles 1678 / Filippo Coppola, Manuel Garcia Bustamante*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, “Monumentos de la Música Española, 50”, 1996.

ID.: “Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español”, *Anuario Musical*, 52 (1997), pp. 101-141.

ID.: “Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal”, a *Anuario Musical*, 56 (2001), pp. 83-95.

ID.: “Recuperación o restauración del teatro musical español del siglo XVII”, a *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*. TORRENTE, Álvaro i CASARES RODICIO, Emilio (coords.). Vol. 1. Madrid, ICCMU, 2001, pp. 59-78.

ID.: *Música para exequias en tiempo de Felipe IV*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, “Monumentos de la Música Española, 70”, 2004.

GONZÁLEZ VALLE, José Vicente *et alii*: *RISM: Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas.* (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850). Madrid, Arco/Libros, 1996.

GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “Música y Retórica: una nueva trayectoria de la «Ars musica» y la «Música práctica» a comienzos del Barroco”, a *Revista de Musicología*, 10/3 (1987), pp. 811-842.

ID.: “Relación música/texto en la composición musical en castellano del s. XVII”, a *Anuario Musical*, 47 (1992), pp. 103-132.

ID.: “Relación entre el verso castellano y la técnica de composición musical en los villancicos de Fr. Manuel Correa (s. XVII)” a *Anuario Musical*, 51 (1996), pp. 39-70.

ID.: *La música en las catedrales del siglo XVII: los villancicos y romances de Fray*

Manuel Correa. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, "Monumentos de la Música Española, 54", 1997.

ID.: "Relación música/texto en el canto gregoriano y en la polifonía y el concepto humanista de ritmo musical", a *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 9-18.

ID.: "La relación entre música y lenguaje en las composiciones en castellano de los siglos XVI y XVII: problemas rítmicos de la música española", a *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*. Madrid, Casa de Velázquez, 2003, pp. 117-124.

ID.: "El compás como término musical en España: origen y evolución desde finales del siglo XV y primera mitad del siglo XVI", a *Nassarre*, 22 (2006), pp. 191-252.

ID.: "Reflexiones sobre la procedencia y evolución del ritmo en la monodia litúrgica y polifonía medieval (I)", a *Anuario Musical*, 62 (2007), pp. 39-74.

ID.: "Reflexiones sobre la procedencia y evolución del ritmo en la monodia litúrgica y polifonía medieval (y II)", a *Anuario Musical*, 64 (2009), pp. 3-46.

GOSÁLVEZ LARA, Carlos José: *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995.

GREGORI CIFRE, Josep Maria: "Figuras y personajes en el villancico navideño del barroco hispánico", a *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750, Actas del Congreso Internacional, Valladolid, 20-22 de febrero 1995*. VIRGILI BLANQUET, M^a Antonia, VEGA GARCIA-LUENGOS, Germán y CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo (eds.). Valladolid, V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997, pp. 371-376.

GRIER, James: *The critical editing of music. History, method, and practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

GUILLÉN BERMEJO, M. C. i RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel (coord.): *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional: siglos XVIII-XIX*. Madrid, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, 1990.

GUTIERREZ GONZÁLEZ, Carmen Julia: "De monjas y tropos. Música tardomedieval en un convento mallorquín", a *Anuario Musical* 53 (1998), pp. 29-60.

HILLGARTH, Jocelin N.: *Books and readers in Majorca*. Paris, CNRS, 1991.

JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español: siglos XVI-XVIII*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1988.

ID.: "Documentos relativos a los músicos de la segunda mitad del siglo XVII en las capillas reales y villa y corte de Madrid, sacados de su Archivo de protocolos" a *Revista de Musicología* 12 (1989), pp. 509-512.

JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro: *La música en Jaén*. Jaén, Diputación provincial, 1991.

JEPPESEN, Knud: "An unknown pre-madrigalian music print in relation to other contemporary italian sources (1520-1530)" a *Studies in musicology: essays in the history, style and bibliography of music in memory of Glen Haydon*, Wesport, Greenwood press, 1976, pp. 3-17.

JOAO IV, Rei de Portugal: *Primeira parte do index da livraria de musica do muyto alto, e poderoso Rey Dom João o IV. nosso senhor (Lisboa, 1649)*.

ID: *Defensa de la música moderna contra la errada opinión del Obispo Cyrilo Franco*. Venecia, 1666.

JUAN VIDAL, Josep: "Las crisis agrarias y la sociedad en Mallorca durante la Edad Moderna", a *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, 16 (1979), pp. 87-113.

ID.: "La población en Mallorca en 1667", a *Estudis Baleàrics*, 36 (1990), pp. 21-24.

ID.: *El sistema de gobierno en el reino de Mallorca (siglos XV-XVII)*. Palma, El Tall editorial, 1996.

ID: *Els virreis de Mallorca (s. XVI-XVII)*. Palma, El Tall, 2002.

KENYON DE PASCUAL, Beryl, "The Wind-Instrument Maker, Bartolomé de Selma (†1616), His Family and Workshop", a *The Galpin Society Journal* Vol. 39, (1986), pp. 21-34.

KIRCHER, Athanasius: *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni*. (Roma, 1650). Ed. facsímil: Nova York, Georg Olms, 1970.

KOEGEL, John: "New Sources of Spain and Colonial Mexico at the Sutro library", a *Notes*, LV (1998-1999), pp. 583-613.

LAIRD, Paul: *Towards a history of the Spanish villancico*. Warren (Michigan), Harmonie Park Press, 1997.

LAMBEA CASTRO, Mariano: "La cuestión de la semitonía subintelecta en Cerone (El Melopeo y el maestro, 1613)", a *Nassarre* 12/2 (1996), pp. 197-216.

ID: "Teoría y práctica del compasillo y de la proporción menor", a *Revista de Musicología*, 22/1 (1999), pp. 129-156.

ID.: *Íncipit de poesia española musicada, ca. 1465 - ca. 1710*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2000.

ID.: "Un ejemplo ilustrativo del proceso de cambio entre el villancico renacentista y el barroco", a *Anuario Musical*, 56 (2001), pp. 59-73.

LAMBEA CASTRO, Mariano i JOSA Lola: "Música y poesía en el Libro de Tonos Humanos (1655-1656). Necesidad de la metodología interdisciplinaria para su

edición”, a *Campos interdisciplinarios de la musicología (V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*. Vol. II, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002, pp. 1155-1165.

ID. e ID.: *Manojuelo poético-musical de Nueva York: (The Hispanic Society of America)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, “Cancioneros Musicales de Poetas del Siglo de Oro, vol. 5”, 2008.

ID. e ID.: Cancionero Poético-Musical de Mallorca (CPMM). Breve descripción y detalle del contenido del M. 3660 de la Biblioteca de Catalunya (Barcelona). <http://hdl.handle.net/10261/30891> [data consulta: 30/01/2012]

LA VIA, Stefano: *Poesia per musica e musica per poesia*. Roma, Carocci, 2006.

LESURE, François: *Ecrits imprimés concernant la musique*. Munich, G. Henle, 1971, 2 voll. (Répertoire International des Sources Musicales, B VI)

LE VOT, Gérard. “La tradition musicale des épîtres farcies de la Saint-Étienne en langues romanes”, a *Revue de Musicologie*, 73/1 (1987), pp. 61-82.

LLABRÉS, Gabriel: “Repertorio de consuetas representadas en las iglesias de Mallorca (XV y XVI)” a *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 5 (1921), pp. 920-927.

LLABRÉS, Jaume / PASCUAL Aina (eds.), *L'àlbum de la Dormició de Jeroni Juan Tous*, [Palma (Mallorca)] : Consell de Mallorca. Departament d'Economia i Turisme, 2008

LLABRÉS MARTORELL, Pere Joan: “La celebració litúrgica”, a *La Catedral de Mallorca*. Palma, José J. de Olañeta, 1995, pp. 216-237.

LLADÓ Y FERRAGUT, Jaime: *Historia del Estudio General Luliano y de la Real y Pontificia Universidad Literaria de Mallorca*. Palma, Ediciones Cort, 1973.

LLOMPART MORAGUES, Gabriel: “La danza religiosa de Sant Joan Pelós en las Islas Baleares” a *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 23 (1967), pp. 273-287

ID: “El Davallament de Mallorca, una paraliturgia medieval”, a *Miscel·lània Litúrgica Catalana* I (1978), pp. 109-133.

ID: “Nostra Dona de la Seu y su desdoblamiento secular en las diversas devociones Marianas” a *La Catedral de Mallorca*. Palma, José J. de Olañeta, 1995, pp. 123-129.

LLORENS CISTERÓ, Josep Maria: *Capellae Sixtinae codices musicis notis instructi sive manu scripti sive praelo excussi*. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1960.

ID: *Le opere musicali della Capella Giulia*. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1971.

LOLO HERRANZ, Begoña: *La música en la Real Capilla de Madrid, José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma, 1988.

LÓPEZ-CALO, José: *Historia de la música española. 3. Siglo XVII*. Madrid, Alianza editorial, 1983.

ID: *La música en la Catedral de Segovia*. Segovia, Diputación Provincial de Segovia, 1988.

LORENTE, Andrés: *El porqué de la música*, (Alcalá de Henares, 1672). GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (ed.). Barcelona, CSIC, "Textos Universitarios, 38", 2002.

MARTÍN MORENO, Antonio: *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense, Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo", 1976.

ID: *Salir el amor del mundo (1696): zarzuela en dos jornadas texto de José Cañizares (1676-1750) y música de Sebastián Durón (1660-1716)*. Madrid, Sedem, 1979.

ID: *Historia de la música española. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.

ID: *Historia de la música andaluza*. Madrid, Ediciones Andaluzas Unidas, 1985.

ID: *El imposible mayor en amor, le vence amor: zarzuela en dos jornadas (Sebastián Durón)*. Madrid, ICCMU, 2005 (Música hispana. Serie A, Música lírica, 53).

MARX-WEBER, Magda: "Die Improperien im Repertoire der Cappella Sistina", In *Studien zur Musikschichte / herausgegeben von Annegrit Laubenthal*. Kassel, Baerenreiter, 1995.

MAS VIVES, Joan (ed.): *Diccionari del Teatre a les Illes Balears*. Palma, Lleonard Muntaner editor, 2003.

MASSIP, Francesc: "El descendimiento de la cruz: la vitalidad de una tradición", a *Hispanorama* 65 (1993), pp. 26-41.

MASSOT PLANES, Josep: *Cançoner musical de Mallorca*. Palma, Caixa de Balears "Sa Nostra", 1984.

MATEU MAIRATA, Gabriel: *Obispos de Mallorca*. Palma, Cort, 1985.

MENZEL SANSÓ, Cristina: *L'archivio di música de la Seu di Mallorca. Catalogo e note storiche*. Tesis de diplomatura, Università degli Studi di Pavia, 1998.

ID: *Il codice SV1 di Pau Villalonga (1535ca. 1609) ed il fascicolo SEMI conservati nell'archivio Capitolare della Cattedrale di Mallorca*. Tesis de licenciatura, Università degli Studi di Pavia, 2004.

ID: "L'edizione critica di Tonos del XVII secolo: problemi e metodologia", a *Philomusica*, 9/2 (2010), pp. 187-208.

MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique* (Paris, 1636). Ed. facsímil: París, Éditions du Centre National de la

Recherche Scientifique, 1986.

MIR MARQUES, Antoni / PARETS SERRA Joan: *La guitarra a les Balears i els seus constructors*, Palma, Impremta Homar, 2004.

ID: *Isaac Albéniz a Mallorca*, Palma, Consell Insular de Mallorca, 2004.

MIRALLES SBERT Josep: *Catálogo del Archivo Capitular de Mallorca*. Palma, Instituto Jerónimo Zurita, 1941-1943.

MITJANA, Rafael: *La música en España: (arte religioso y arte profano)*. Madrid, Centro de Documentación Musical / Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 1993 (Trad. de *La musique en Espagne*. Paris, Delagrave, 1920)

MOLAS, Pere: “Edat moderna”, a *Gran Història Universal*. Vol. 3. Barcelona, Edicions 62, 2000-2006.

MOLL, Jaime: “Nuevos datos para la biografía de Juan Hidalgo, arpista y compositor”, a *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, II, Barcelona, 1958-1961, pp. 585-589.

ID: “Los villancicos cantados en la Capilla Real a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII”, a *Anuario Musical* 25 (1970), pp. 81-96.

MUJAL ELIAS, Joan: *Lérida: historia de la música*. Lleida, Dilagro, 1975.

MONTANER, Pere de: “Los caballeros de Órdenes Militares y el comercio en Mallorca durante los siglos XVII y XVIII”, a *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 36 (1978) pp. 99-109.

ID.: “La estructura del brazo noble mallorquín bajo los Austrias”, a *Estudis Baleàrics*, 27 (1987), pp. 3-38.

ID.: *Una conspiración felipista: Mallorca, 1711*. Palma, Guillermo Canals Editor, 1990.

MONTANER Pere de i MOREY, Antoni: “Notas para el estudio de la mano mayor mallorquina durante los siglos XVI y XVII”, a *Estudis Baleàrics*, 34 (1989) pp. 71-89.

MORAGUES, Miquel i BOVER, Joaquín M.: *Historia general del reino de Mallorca, escrita por los cronistas D. Juan Dameto, D. Vicente Mut y D. Gerónimo Alemany*. Palma, Juan Guasp y Pascual, 1841.

MULET BARCELÓ, Antoni: “Fra. Viçens Pià, orguener. El segle XVII” a *VI Simpòsium sobre els orgues històrics de Mallorca / VI Trobada de Documentalistes Musicals* 6 (1999), pp. 29-56.

ID: “Ministrils i mestres de Capella de la Seu (1654-1698)”, a *VI Simpòsium sobre els orgues històrics de Mallorca / VI Trobada de Documentalistes Musicals* 6 (1999), pp. 205-211.

MULET BARCELÓ Antoni i REYNÉS FLORIT Arnau: “Inventari dels Orgues Històrics i Actual de les Illes Balears” a *I Jornades Musicals Capvuiata de Pàsqua 1* (1994), pp. 31-53.

ID: *Orgues de Mallorca*. Palma, José J. de Olañeta editor, 2001.

MUNAR MUNAR, Felip: “Apunts musical de la celebració Pasqual”, a *V Trobada de Documentalistes Musicals*, 5 (1998), pp. 175-215

NASSARRE, Pablo: *Escuela Música según la práctica moderna* (Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724). SIEMENS, Lothar (ed.). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980.

ID.: *Fragmentos músicos* (Madrid, 1700). ZALDÍVAR GARCIA, Álvaro (ed.). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988.

NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto: *Calderón de la Barca, de lo trágico a lo grotesco*. Mungia, Ediciones Reichenberger, “Teatro del siglo de oro, Estudios de Literatura, 1”, 1994.

NERY, Rui V.: *The Music Manuscripts in the Library of King D. João IV of Portugal (1604–1656): a Study of Iberian Music Repertoire in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Tesis Doctoral, Universitat de Texas, Austin, 1990.

New Grove Dictionary of Music and Musicians, Nova York, Oxford University Press, 2001.

NICOLAU BAUZÀ, Josep: “Un plet mogut per la Capella dels Músics de la Seu de Mallorca contra el seu Capítol en el segle XVIII”, a *II Trobada de Documentalistes Musicals*. 2 (1996), pp. 159-166.

NOGUERA BALAGUER, Antoni: *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca*, Barcelona, Tip. de Víctor Berdós y Feliu, 1893

ID: *Ensayos de crítica musical*, Palma, Est. Topografico de J. Tous, 1908.

ORSO, Steve N: *Art and death at the Spanish Habsburg Court: the royal exequies for Philip IV*. Columbia, University of Missouri Press, 1989.

ORTEGA VILLOSLADA, Antonio: “Viaje a Flandes e Inglaterra: ¿Cabotaje o recta via?”, a *Espacio, tiempo, forma*, 16 (2003), pp. 229-249.

ID: *El Reino de Mallorca y el mundo Atlántico (1230-1349)*. La Coruña, Netbiblo, 2008.

PALENCIA SOLIVERES, Andrés: “La capilla de música de la colegial de san Nicolás de Alicante durante el siglo XVIII”, a *Revista de Historia Moderna*, 15 (1996), pp. 403-416.

PALISCA, Claude V.: *La música del barroco*. Buenos Aires, Victor Leru, 1978.

PARETS SERRA, Joan (et. al.): *Els ministrils i els tamborers de la sala*, Palma, Ajuntament de Palma, 1993.

PARETS SERRA, Joan i ROSSELLÓ VAQUER Ramon: *Notes per a la història de la música a Mallorca*, [Búger], Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca, 2003-2004, 4 vols.

PAVIA I SIMO, Josep: *La música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII*. Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, Rafael Dalmau, 1986.

ID: *La Música en Catalunya en el siglo XVIII: Francesc Valls, 1671c.-1747*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999 (Monumentos de la Música Española, 53).

ID.: *Tonos de Francesc Valls I*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, "Monumentos de la Música Española, 58", 1999.

PEDRELL Felip: *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX*, vol. III. La Coruña, Canuto Brea, s. d.

ID: *Diccionario técnico de la música : escrito con presencia de las obras más notables en este género, publicadas en otros países*. Barcelona, Victor Berdon, 1894

ID: *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX*, vols. IV-V. La Coruña, Canuto Brea, 1898.

ID: *Catàlech de la biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona, Diputació de Barcelona, 1909.

ID: *Opera Omnia. Tomas Luis de Victoria*. Roma, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965-1969. 4 vol. (Monumentos de la música española, 25, 26, 30, 31)

PERELLÓ, Maria Antònia : La "festa barroca" a la Mallorca del segle XVII a *Pedralbes* 6 (1986), pp. 71-82

ID: "La noblesa i la festa a la Mallorca del Barroc", a *Estudis Baleàrics* 34 (1989), pp. 37-46.

PÉREZ BERNÁ, Juan: *La capilla de música de la catedral e Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (1622-1727)*. Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

PÉREZ MARTÍNEZ, Lorenzo: *Las visitas pastorales de don Diego de Arnedo a la Diócesis de Mallorca (1562-1572)*. Palma, Imprenta Politécnica, 1963.

PÉREZ MARTÍNEZ, Lorenzo / COLL TOMÀS, Baltasar: *Ramon de Torrelles, Primer Bisbe de Mallorca*, Palma, Catedral de Mallorca, 1988.

PIEDRA, José: "Maestros de capilla del Real Colegio del Corpus Christi (Patriarca)

(1662-1822)”, a *Anuario Musical*, 23 (1968), pp. 61-127.

PIÑA HOMS, Roman: *El gran i general consell. Asamblea del Reino de Mallorca*. Palma, Diputación Provincial de Baleares, Institut d’Estudis Baleàrics, 1977.

ID.: *Els Reis de la Casa de Mallorca*. Palma, Ajuntament de Palma, 1982.

ID.: *El Consolat de Mar: Mallorca 1326-1800*. Palma, Institut d’Estudis Baleàrics, 1985.

PITTS, Ruth Eleanor Landes: *Don Juan Hidalgo, Seventeenth-Century Spanish Composer*. Tesi doctoral, University of Nashville, George Peabody College for Teachers, 1968.

PIZÀ, Antoni: “Els escrits de Joan M^a Thomàs per The Chesterian” a *III Trobada de documentalistes musicals*, 3 (1997), pp. 59-84.

ID.: *Francesc Guerau i el seu temps*. Palma, Govern de les Illes Balears, 2000.

ID.: *Antoni Lliteres: introducció a la seva obra*, Palma, Documental Balear, 2002

PRAETORIUS, Michael: *Syntagma Musicum* (Wolfenbüttel, 1614-1619). 3 vols. GURLITT, Wilibald (ed.). Kassel, Bärenreiter, 1978.

PRATS REDONDO, Consuelo: *Música y músicos en la catedral de Murcia entre 1600-1750*. Tesis Doctoral. Universidad de Murcia, 2010.

PUJOL I COLL, Josep.: *El mestre de capella Josep Gaz (1656-1713). Biografia i catalogació de la seva obra*. Treball de recerca. Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.

ID.: “Catàleg de l’obra conservada de Josep Gaz” a *Revista catalana de Musicologia*, 4 (2011), pp. 101-158.

QUEROL GAVALDÀ, Miguel: “La música religiosa española en el siglo XVII”, a *I Congreso Internazionale di Música Sacra. (Roma, 1950)*. Roma-Tournai-París, Desclée, 1952, pp. 323-326.

ID.: *Romances y letras a tres voces: siglo XVIII*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, “Monumentos de la Música Española, 18”, 1956.

ID.: “La polyphonie religieuse espagnole à XVII^e siècle”, a *Les colloques de Wégimont*, IV (1957) [Le Baroque Musical. Recueil d’études sur la musique de XVII^e siècle]. Lieja, Université de Liège, 1964.

ID.: *Cancionero Musical de Góngora*.- Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, Cancioneros Musicales de Poetas Españoles del Siglo de Oro, vol. I, 1975.

ID.: *Tonos humanos del siglo XVII. Música impresa: para voz solista y*

acompañamiento de tecla. Madrid, Editorial Alpuerto, “Barroco musical español, 1”, 1977.

ID.: *Cançoners català dels segles XVI-XVIII*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, “Monumentos de la Música Española, 37”, 1979.

ID.: *Música barroca española, vol. VI, Teatro Musical de Calderón*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, “Monumentos de la Música Española, 39”, 1981.

ID.: *Música barroca española, vol. III. Villancicos polifónicos del siglo XVII* Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, “Monumentos de la Música Española, 42”, 1982.

ID.: *Música barroca española, vol. IV. Canciones a solo y dúos del siglo XVII*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, “Monumentos de la Música Española, 47”, 1988.

ID.: *Cancionero musical de Lope de Vega: Poesías cantadas en las comedias*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, “Cancioneros musicales de poetas del Siglo de Oro, IV”, 1991.

QUIRANTE SANTACRUZ, Luis, *Del teatro del Misteri al misterio del teatro*, València: Universitat de València, 2001

RABASSA, Pere: *Guia para los principiantes (1720)*. Fascíml amb estudi introductor de: BONASTRE Francesc; CLIMENT, Josep; MARTÍN MORENO, Antonio. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1990.

RIFÉ I SANTALÓ, Jordi: “Notícia biogràfica de Josep Gaz”, a *Bulletí de la Societat Catalana de Musicologia*, 3 (1995), pp. 81-83.

ID.: “Comedia de Afectos de Odio y Amor de Pedro Calderón de la Barca con música de Josep Gaz”, a *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750, Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750, Actas del Congreso Internacional, Valladolid, 20-22 de febrero 1995*. VIRGILI BLANQUET, M^a Antonia, VEGA GARCIA-LUENGOS, Germán y CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo (eds.). Valladolid, V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997, pp. 427-444.

ID.: “La música religiosa en romanç en el barroc” a AVIÑOÀ, Xosé (dir.): *Història de la música catalana, valència i Balear*, Barcelona, Edicions 62, 1999, volum II.

RIPOLLÉS, Vicenç: *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya-Institut d’Estudis Catalans, 1935.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis: “Los cánones enigmáticos de Juan del Vado”, a *Revista de Musicología*, 3 (1982), pp. 129-196.

ID.: *Juan Blas de Castro (ca.1561-1631). Vida y obra musical*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989.

ID.: “Capilla Real”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 3. Madrid, SGAE, 1999, pp. 119-132.

ID.: *Tonos a lo divino y a lo humano en el Madrid barroco*. Madrid, Fundación Caja Madrid. Editorial Alpuerto, 2004.

ID.: *Los emblemas musicales de Juan del Vado*. Madrid, Fundación Caja Madrid, 2009.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis i ARRIAGA, Gerardo: “The Enigmatic Canons of Juan del Vado (c. 1625-1691)”, a *Early Music* 15/4 (Nov., 1987), pp. 514-519.

RODRIGUEZ, Pablo L.: “The villancico as music of state in 17th-century Spain”, a *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: the villancico and the related genres*. KNIGHTON, Tess i TORRENTE, Álvaro (eds.). Hampshire, Ashgate, 2007.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio; BREY MARIÑO María: *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos en la biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*. Nova York, The Hispanic Society of America, 1965.

ROMEU i FIGUERES, Josep: *Teatre hagiogràfic*. Barcelona, Barcino, 1957.

ID.: “Els dos textos medievals del sermó del bisbetó” a *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona, Edicions de la Abadia de Montserrat, 1993 pp. 189-231.

ROSA MONTAGUT, Ma. Amparo: *La composició musical en lengua vernàcula en el àmbit eclesiàstic hispànic (primera mita del segle XVIII): villancicos a la Virgen de la Cinta de Josep Escorihuela en la Catedral de Tortosa*. Treball de recerca DEA, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005

ID.: “Una aproximación a la capilla musical de la Catedral de Tortosa (Tarragona) 1700-1750”, a *Anuario Musical*, 61 (2006), pp. 155-165.

ROSSELLÓ LLITERAS, Joan: “Escuelas de gramática medievales. Notas para su historia” a *Mayurqa*, 21 (1985-1987), pp. 133-146.

ID.: “La Capella de música de la Seu. Aproximació històrica”, a *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 50 (1994), pp. 287-308.

ID.: “Origen de las canongías, dignidades y prebendas de las santa Iglesia Catedral de Mallorca según estudio del Dr. J. Miralles Sbert” a *La Catedral de Mallorca*, Palma, José J. Olañeta, 1995, pp. 239-246

ROSSELLÓ VAQUER, Ramon: “Tomàs Armengual, violer” a *VIII Trobada de documentalistes musicals* (2001), pp.133-146.

ROTGER MARTÍNEZ, Josep i ALONSO SUAREZ Joan Ignasi: *De joglars i ministrils*. Palma: Consell Insular de Mallorca, 2007.

RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel (coord.): *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*. Madrid, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, 1992.

RUIZ JIMÉNEZ Juan: “Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): funcionamiento “extravagante” y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de la ciudad”, a *Anuario Musical*, 52 (1997), pp. 39-75.

ID: *Cinco canciones para ministriles. Francisco Guerrero (1528-1599)*. Madrid, Editorial Alpuerto / Fundación Caja Madrid, 1999.

RUIZ DE LIHORY, José: *La música en Valencia: diccionario biográfico y crítico*. Valencia, Est. Tipográfico Domenech, 1903.

SABATER, Gaspar: *De la casa de las Comedias al Teatro Principal: aproximación a la historia de nuestro primer Coliseo*. Palma, Ediciones Cort, 1982.

SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1868.

SALIS I CLOS, Josep Ma.: “Les partitures de la capella de música de Santa Maria de Verdú. Segles XI-XVIII”, a *Urtx: revista cultural de l’Urgell*, núm. 11 (1989). pp 70-88.

ID: “El «Fons Verdú» de la Biblioteca de Catalunya. Trajectòria i problemàtica del trasllat”, a *Anuario Musical*, 64 (2009), pp. 109-136.

SANHUESA FONSECA, María: “El tratado «Falsas practicables para músicos» (manuscrito, 1651) de Jayme de Ciervo”, a *Revista de Musicología*, 19/1-2 (1996), pp. 329-354.

ID.: “«Reglas de música práctica y contrapuntos dobles» (manuscritos, ca. 1651): más textos teóricos del círculo del caballero Jayme de Ciervo”, a *Revista de Musicología*, 21/1 (1998), pp. 247-282.

ID.: “«Armería del ingenio y recreación de los sentidos»: la música en las academias literarias españolas del siglo XVII”, a *Revista de Musicología*, 21/2 (1998), pp. 497-530.

ID.: “Ciervo, Jayme de” a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999-2002, Vol. 3, pp. 704-705

ID.: “Manuscritos teóricos del siglo XVII español: las letras y las voces”, a *Estudios sobre el barroco musical hispánico (en torno a la figural de D. Miquel Querol)*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 169-181.

ID.: *El doctor Bartolomeo Giovenardi (ca. 1600-1668): teórico musical entre Italia y España*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, “Monumentos de la Música Española, 77”, 2009.

SANTAMARIA, Álvaro: “Creación de la Corona de Mallorca. Las disposiciones testamentarias de Jaume I”, a *Mayurqa*, 19 (1979-1980), pp. 125-144.

SANTANDREU BRUNET, Pere Josep: *Els textos teatrals sobre la vida pública de Jesucrist al "manuscrit Llabrés" (Segle XVI)*. Tesi doctoral. Universitat de les Illes Balears, 2002.

SANZ, Gaspar: *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674). GARCIA ABRINES, Luis (ed.). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1952.

SASTRE MOLL Jaume: "La financiació de las obras (ss. XIV y XV) a *La Catedral de Mallorca*". PASCUAL LE SENNE, Aina (coord.). Palma, José J. de Olañeta, 1995, pp. 37-39.

SAURA, Joaquín: *Diccionario técnico-histórico del órgano en España*. Barcelona, Departamento de Musicología, Institución Milá y Fontanals, 2001.

SEGUÍ TROBAT, Gabriel: *La consuetud de sagristia de 1511 de la Seu de Mallorca (Palma, Arxiu Capitular de Mallorca, Ms. 3.400)*. *Estudi de les fonts literàries i edició del text*. Tesi doctoral. Universitat de les Illes Balears, 2011.

SIEMENS, Lothar: "El maestro de capilla palentino Tomás Micieces I (1624-1667): su vida, su obra y sus discípulos", a *Anuario Musical*, 30 (1975), pp. 67-96.

SPANU, GianNicola: "Cristobal Galan maestro della cappella civica di Cagliari (1653-1656)", a *Anuario Musical* 50, (1995), pp. 47-59.

SOMMER-MATHIS, Andrea: *Ópera, fiesta cortesana y los intercambios entre Madrid y la corte imperial*. Madrid, ICCMU, 2000.

SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la música española : desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850* (Madrid, 1855-1859). Facsímil amb introducció de: CARRERAS, Juan José. Madrid, ICCMU, 2007.

STEIN, Louise Kathrin: "El "Manuscrito Novena", sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyró", a *Revista de Musicología*, 3 (1980), pp. 197-234.

ID: "Música existente para comedias de Calderón de la Barca", a *Calderón y el teatro español del siglo de oro*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pp. 1161-1172.

ID: "*La plática de los dioses: Music and the Calderonian Court Play, with a Transcription of the Songs from La estatua de Prometeo*": introducció a P. Calderón de la Barca: *La estatua de Prometeo*. GREER Margareth R. (ed.). Kassel, Reichenberger, 1986, pp. 13-92.

ID: "Accompaniment and continuo in Spanish Baroque Music", a *Actas del Congreso España en la música de occidente: Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"*. LÓPEZ-CALO, José i CASARES RODICIO, Emilio (coords.). Vol. I. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 357-370.

ID: *Music in the Seventeenth-Century Spanish Secular Theater, 1598–1690*. Tesis doctoral, Universidad de Chicago, 1987.

ID: “Opera and the Spanish Political Agenda”, a *Acta Musicologica*, 63 (1991), pp. 125-166.

ID.: *Songs of Mortals, dialogues of the Gods: music and theatre in seventeenth-century Spain*. Oxford, Clarendon Press, 1993.

ID: “Convenciones musicales en el legado de Juan Hidalgo: el aria declamatoria como tonada persuasiva”, a *F. Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo: Oviedo 1992*. Oviedo, Ayuntamiento de Oviedo-Universidad de Oviedo, 1994, pp. 177-217.

STROUD, Matthew: *Pedro Calderón de la Barca: Celos aun del aire matan: an Edition with Introduction, Translation and Notes*. San Antonio, Texas, Trinity University Press, 1981.

SUBIRÁ PUIG, José: “Una tonada del operista D. Juan Hidalgo. Nuevas noticias bio-bibliográficas”, a *Revista de las Ciencias*, I (1934), pp. 1-9.

ID.: *Celos aun del aire matan: ópera del siglo XVII. Texto de Calderón y música de Juan Hidalgo*. Barcelona, Institut d’Estudis Catalans. Biblioteca de Catalunya, 1933.

ID: “Una tonada del operista Don Juan Hidalgo”, a *Las ciencias*, II (1935), pp. 166-174.

ID: *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953.

ID: “La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos”. Apuntes históricos”, a *Anuario Musical* 14 (1959), pp. 207-230.

ID: *El gremio de representantes españoles y la cofradía de nuestra señora de la novena*. Madrid, CSIC. Instituto de Estudios Madrileños, 1960.

ID: “Calderón de la Barca, libretista de ópera: consideraciones literario-musicales”, a *Anuario Musical*, 20 (1965), pp. 59-73.

TERMES, Josep: “Catalunya, País Valencià i Illes Balears”, a *Gran Història Universal*. Vol. 8. Barcelona, Edicions 62, 2000-2006.

THOMAS SABATER, Juan Maria i PARETS SERRA, Joan: *Breu Història musical de les Illes Balears*, Palma, Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca, 1982.

TIRADO, Isabel: *Aproximació històrica a les Illes Balears*. Barcelona, Edicions de la Magrana, 1999.

TORRENTE, Álvaro i RODRÍGUEZ, Pablo Luis: “The «Guerra Manuscript» (c. 1680) and the rise of solo song in Spain”, a *Journal of the Royal Musical Association*, 123/2

(1998), pp. 147-90.

TORRENTE, Álvaro: *The Sacred Villancico in Early Eighteenth-Century Spain: the Repertory of Salamanca Cathedral*. Tesis doctoral, University of Cambridge, 1997.

TORRENTE, Álvaro i MARIN Miguel Àngel: *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*. Kassel, Reichenberger, 2000 (DeMúsica, 5 - Bibliografías y catálogos, 29).

TORRENTE, Álvaro i HATHAWAY, Jane: *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y en la New York Public Library. Catálogo descriptivo de pliegos de villancicos. Vol. 2*. Kassel, Reichenberger, 2007 (DeMúsica, 12 - Bibliografías y catálogos, 47).

TORRES PETERS, Francesc Xavier: *La música a Eivissa durant els segles XV, XVI i XVII*. Eivissa, Consell Insular d'Eivissa i Formentera, 2002.

TORRES TRIAS, Bartomeu: *Álbum musical de compositores mallorquines*, Madrid, Zozaya editor, 1893.

TRIAS MERCANT, Sebastià: *Història del pensament a Mallorca. Dels orígens al segle XIX*. Palma, editorial Moll, 1985

URSPRUNG, Otto: "Celos aun del aire matan: Text von Calderón, Musik von Hidalgo, die älteste erhaltene spanische Oper", a *Festschrift Arnold Schering*, H. OSTHOFF, W. SERAUKY, A. ADRIÓ (eds.), Hildesheim, Olms 1973, pp. 223-240.

VALCÁRCEL, Carmen: "Problemas de edición de los textos musicados en el Siglo de Oro", a *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro*. ARELLANO, Ignacio i CAÑEDO, Jesús (eds.). Madrid, Castalia, "Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, IV", 1991.

VALLS, Francesc: *Mapa armónico práctico (1742a)*. PAVIA i SIMÓ, Josep (ed.). Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, "Textos Universitarios, 37", 2002.

VAREY, John, E.; SHERGOLD N. D.; i SAGE, Jack (eds): *J. Vélez de Guevara: Los celos hacen estrellas*. Londres, Tamesis Books, 1970.

VERA, Alejandro: *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: el "Libro de tonos humanos" (1656)*. Lleida, Institut d'Estudis Il·lerdencs, Col·lecció Emili Pujol, n. 1, 2002.

VICENS VIDAL, Francesc: *El cant de la Sibil·la a Mallorca*. Palma, Documenta Balear, 2004

VINÀS, Agnès i VINÀS, Robert: *La Conquesta de Mallorca. Textos i documents*. Palma, Editorial Moll, 2007.

VIVES RAMIRO, José Maria: *Consueta de la festa o Misterio de Elche*. Elx, Ajuntament d'Elx, 2009.

WAGNER, Lavern: *Philippe Rogier: opera omnia*. [s.l.], American Institute of Musicology, 1974-1976, II Vol. (Corpus Mensurabilis Musicae 61).

YAKELEY June: "New Sources of Spanish Music for the Five Course Guitar" a *Revista de Musicología*, XIX, 1-2 (1996), pp. 267-286.

INDEX ONOMÀSTIC

A

Abrines (canonge)	471
Adrover, Antoni.....	99, 473, 474
Aguilar, Cristóbal de	332
Aguiló, Estanislau de K.....	19, 75
Agustí, Jerónimo	108
Alagón y de Cardona, Pedro de	108, 130
Albéniz, Isaac	27
Alberch Vila, Pere	233
Albertí (canonge).....	471
Albertí, Rafel.....	469
Albertí, Ramon	156, 157
Albinoni, Tomaso.....	121
Alcañiz, Gabriel.....	114, 137, 138, 139, 140
Alemaný (canonge)	199, 203
Alemaný, Bartomeu.....	146
Alemaný, Enric.....	243
Alfons III, d' Aragó.....	41
Alou, Mateu.....	149, 150
Alzamora Massanet, Jaume ...	89, 119, 151, 152, 153, 154, 172
Alzamora, Rafel.....	145, 146, 147
Amato, Vincenzo.....	214, 224, 228, 230
Amengual Abraham, Francesc	20, 77
Amengual, Monserrat.....	99, 473, 475
Amoros (canonge).....	471, 472
Amorós, Joan.....	99, 473, 474
Andreu (canonge).....	471
Andreu, Pere.....	160, 216
Anerio, Felice	225, 226
Anerio, Giovanni Francesco .	214, 224, 225, 226, 227
Anglés, Higini	24, 194
Aquino, Tomàs d'	53
Arabí, Bartomeu	143
Arbona, Pere (Joglar)	80
Ardanaz, Pedro	257
Armengol (canonge).....	471
Armengol, Mateu.....	470
Arpa, Umbreto d'	229
Artigues, Pere.....	137, 138, 139
Asenjo Barbieri, Francisco	235
Asola, Gianmateo	223
Aubry, Jean.....	21
Austria y Borbón, María Teresa de	35, 37
Àustria, Lluís Salvador de (Arxiduc)	19
Àvila, Jaume.....	151

B

Babán, Gracián	163, 205, 206, 209, 241
Bacon, Roger.....	54
Ballester Ferrà, Antoni	102
Ballester, Nicolau	146, 147

Baltasar d'Àustria	58
Barceló, Miquel	105
Barrera, Antoni	148, 149, 150
Barrera, Guillem	82, 83
Barrera, Pere	102, 156, 157, 476
Barter, Juan ...	213, 219, 241, 248, 266, 445, 450
Bas, Jeroni.....	157
Batle, Pere.....	102, 476
Bauçà, Gregori	62
Bauçà, Rafel.....	149
Bauçà, Simó	108, 109
Baylón, Aniceto	250
Beltràn, Sebastià	119, 151, 152
Benejam, Joan.....	102, 154, 156, 476, 478
Bennàsser, Nadal..	119, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 236
Berga, Maria	88
Bernat (canonge).....	471, 472
Bertràn	139
Bertràn, Antoni	138, 139, 215
Bertràn, Jaume	94, 147, 148
Bestard, Miquel.....	62, 63
Bibiloni Amengual, Andreu.....	52
Binimelis, Joan.....	54
Binimelis, Onofre. 144, 145, 146, 147, 148, 149,	150
Blanquer, Bartomeu	102, 476
Blanquer, Jaume.....	63, 64, 106
Boeci	84
Boga, Pere (Joglar).....	80
Bolixter, Joan Baptista	102, 476, 479
Bonastre Bertràn, Francesc	13, 280
Bonet (Minyó).....	137
Bordoy, Francesc .	114, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145
Bordoy, Jaume Antoni (Bru).....	25, 92, 94, 144, 145, 146, 147, 148, 164, 167, 168, 170, 172, 184, 200, 201
Borja de Llançol, Rodrigo.....	108
Borja y de Velasco, Baltasar de	108
Borja, Roderic de	50
Borràs, Josep.....	102, 476
Bosch	209
Bover, Julià	145, 146, 147, 172
Brondo, Anna	88
Brondo, Maria.....	88
Brondo, Nicolas	88
Brudieu, Joan	233
Busquets, Antoni.....	92

C

Caballero Fernández-Rufete, Carmelo	348
Cabot, Antoni.....	114, 137, 138, 139, 140, 141
Cabrer, Mateu	185
Cabrer, Miquel.....	137, 138, 139, 140
Caimari, Damià	82

Caimari, Francesc 156, 157
 Caimari, Miquel..... 82
 Caimari, Sebastià..... 82
 Calderón de la Barca, Pedro .251, 253, 328, 368, 379
 Caldés, Llorenç..... 155
 Callar, canonge..... 167
 Cantallops, Mateu..... 99, 473, 474
 Canyelles, Miquel..... 157
 Canyet, Francesc 92
 Capó, Joan 119, 152
 Capó, Nadal..... 87
 Carbonell II, Pere 182
 Carbonell, Guillem 99, 473, 475
 Carbonell, Miquel.. 153, 154, 155, 156, 157, 182
 Carbonell, Pere 99, 119, 149, 182, 237, 473, 474
 Carbonell, Pere II 156, 157
 Cardona i Borja, Alonso de 108
 Cardona, Jaume94, 118, 119, 152, 153, 154, 155, 156, 157
 Carles I, d'Anglaterra 33
 Carles II, d'Espanya ..35, 36, 37, 38, 56, 80, 232, 236, 252, 263, 342, 447
 Carles IV, d'Àustria 38
 Carles V, Emperador 32, 37
 Carrió, Joan 139, 140
 Carrió, Sebastià 145, 146, 147, 148, 149
 Casals, Miquel..... 199, 200, 201, 209, 241
 Casanova Todolí, Ubaldo de 52
 Casesnoves, Antoni 138, 139, 140
 Castanyer, Joan (Joglar) 79
 Castelló, Llorenç 102
 Castellví, Josep de 108
 Castillo, Antoni 148
 Castillo, Joan 118, 119, 147, 148, 149, 150, 151, 152
 Castro, Jerónimo de 234
 Catany, Pere Onofre 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143
 Cavalieri, Emilio da..... 223
 Cebrian, Juan Francisco..... 108
 Cerone, Pedro 12, 14, 318

Ch

Chopin, Frederik..... 27
 Chivello, Archangelo 226

C

Ciervo, Jaime de27, 56, 206, 207, 209, 219, 243, 244, 442, 444
 Cifra, Antonio..... 214
 Cifre, Antoni. 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 166, 182, 233
 Cifre, Mateu I .92, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 164, 165, 166, 182, 219, 238

Cifre, Mateu II..... 119, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 167, 182, 183
 Cifre, Mateu III..... 153, 154, 155, 156, 157, 182
 Cladera, Antoni 157
 Cladera, Guillem 156, 157, 237
 Claris, Pau 35
 Cler, Antoni 91, 92
 Clímene 379
 Codonyer, Bartomeu 154, 155
 Coll, Guillem 153
 Coll, Josep..... 94, 119, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 234
 Collell, Bernat 110
 Colom 149
 Colom, Antoni 143, 144, 145
 Coloma de Melo, Carles 108
 Colomer, Joan 92
 Colón, Hernando 195
 Comes, Antoni 119, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153
 Comes, Jerónimo..... 258
 Comes, Joan 139, 140, 141, 142, 143, 144
 Comes, Joan Baptista 94, 209, 241
 Company, Joan..... 25
 Company, Miquel 114, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144
 Company, Pere 140, 141
 Copernico, Nicolaus 56
 Corelli, Archangelo 96, 97, 121, 247, 441
 Cortecero..... 332
 Costantini, Alessandro 225, 226
 Costantini, Fabio 214, 224, 225, 226
 Cotoner, Bernat 100, 108, 109, 129
 Couperin, François 121
 Crespi, Pere 160
 Crespi, Sebastià..... 99, 155, 473, 474
 Crivello, Archangelo 225
 Cromwell, Oliver 33
 Cuch, Nicolau 192

D

Dameto y Español, Pere 236
 Dameto, Joan 54
 Dante Alighieri 245
 Dardanone, Giuseppe 61
 Desbrull, Francesc..... 100, 473
 Descaplez i Puigdorfilà, Joanot..... 207
 Desclapers, Diego 57
 Desí, Joan (Joglar) 80
 Deyà, Andreu 155
 Deyà, Joan..... 154
 Deyal, Felix? 332
 Dezcallar, Guillem 467, 469, 471
 Diamante, Juan Bautista..... 253
 Díaz Besson, Gabriel 209, 241
 Díaz, Gaspar..... 163, 209
 Diego ? 152
 Diego, Felipe..... 209

Do, Mariano183, 239, 247
Doménech, Guillem..... 99, 473, 474
Domenge, Agustí..... 139
Dorico, Valerio i Luigi 12, 418, 419
Dous, Guillem 107
Doz, Jaume213, 249, 274, 445, 453
Dozona, Joanot 82, 83
Durango, Matias 257
Durón, Sebastián 15, 88

E

Eiximenis, Francesc..... 53
Elcano, Juan Sebastián 336
Enric IV, de França..... 31
Escolano y Ledesma, Diego de..... 108
Escorihuela, Isidro213, 241, 250, 280, 454
Escorihuela, Josep 250
Escot, Joan Duns 53
Estada, Josep 153, 154
Estada, Pau.....82, 83, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144
Estasi, Nadal 102
Estelrich, Sebastià 151
Esteve Vaquer, Josep-Joaquím 22, 23
Ezquerro, Antonio 13, 406

F

Fàbregas, Gabriel..... 153
Fàbregues, Bernat..... 144, 145
Faetó 379
Falla, Manuel de 21
Far, Antoni94, 119, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153
Fe, Joan. 115, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147
Febrer, Gabriel..... 110
Febrer, Jaume 82
Fei, Giacomo 231
Felip II, d'Espanya31, 34, 46, 47
Felip III, d'Espanya 34, 37
Felip IV, d'Espanya. 34, 35, 36, 37, 38, 252, 340, 342, 344, 346, 349, 359, 361, 379, 380, 447
Felip V, d'Espanya 38, 58
Felipe, Diego 241
Fèlix, Miquel 92
Fenlon, Ian 195
Ferragut, Joan 146
Ferragut, Melsion 148
Ferragut, Miquel92, 138, 139, 140, 141, 142, 164
Ferran 209
Ferran II, d'Aragó (Catòlic) 42
Ferrer, Miquel..... 99, 473, 475
Ferro, Francesc 469
Figuerola, Mateo 209

Fiol, Magí... 25, 92, 94, 102, 119, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 164, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 180, 184, 201, 443
Florit, Joan 141
Fondoars, Lluís 92
Fonollar, Jaume 156, 157
Font, Antoni 153
Font, Miquel.....469
Formiguera, Comte de Santa Maria de 75
Forner 138
Fornés, Antoni 149
Fornés, Jaume 148
Forteza, Juana Maria 88
Fuster, Joan Miquel..... 100, 473

G

Galán, Cristóbal 209, 219, 241
Galceran Cartellà de Sabastida, Josep..... 108
Galilei, Galileo 56
Gallard, Andreu 154, 155
Garau, Antoni..... 207
Garau, Francesc 27
Garay, Luis de 262, 347, 348
Garcia Jofre de Loaisa 336
García Velcaire, Vicente 210
Garcia, Antoni 115, 137, 138, 144, 182
Garcia, Jacinto 142, 143, 144, 182
Garcia, Jeroni 139
Garcia, Joan 144, 145, 146, 147, 182
Garcia, Mateu..... 139, 140, 182
Garcia, Melsion 168, 169, 200, 201
García, Vicente 200, 201, 206, 241
Gargallo, Lluís Vicens 248
Gari, Mateu 94, 119, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157
Gas, Josep 213, 219, 241, 251, 252, 289, 445, 446, 455
Gaudí, Antoni..... 9, 105, 134, 135
Gelabert, Jaume..... 102, 155, 156, 157
Gelabert, Joan 119, 150, 151, 152
Gener, Miquel 151, 235
Genovart, Joan 144, 145
Gibert, Miquel (Joglar) 79
Gil (canonge) 471
Gili, Antoni 172
Ginard, Cristòfol ... 115, 137, 138, 139, 140, 469
Ginard, Llorenç 153
Giovannelli, Ruggiero 225, 226
Glareanus, Heinrich 283
Goldberg, Rita..... 396
Gómez de Navas, Juan 15, 88
González Marín, Luis Antonio..... 13
González, Bartomeu 139, 144, 145
Gonzalo, Pere 110
Gregori IX, Papa 65
Gual, Antoni..... 57
Guasch, Bernat 192

Guasp, Antoni.....	203
Guerau, Francesc	236
Guerau, Gabriel	88, 236
Guerau, Jeroni	467, 469, 470, 471
Guerrero, Francisco	427
Guzmán y Pimentel Ribera y Velasco de Tovar, Gaspar de (Comte-Duc d'Olivares)	34
Guzmán, Félix de	108

H

Haar, James	195
Helios	379
Herrera.....	210
Hidalgo, Antonio	252
Hidalgo, Juan. 88, 213, 219, 241, 248, 252, 263, 328, 342, 343, 347, 348, 368, 371, 380, 395, 398, 402, 405, 406, 445, 447, 460, 465	
Hillgarth, Jocelyn N.	245
Hinojosa, Josep.....	206, 210, 241
Huguet, Guillem	110

I

Irizar, Miguel de	257
Isla, Cristobal de.....	256

J

Jaraba, Diego	15
Jaume I, d'Aragó	40, 231
Jaume I, d'Aragó	54
Jaume II, d'Aragó.....	41
Jaume II, de Mallorca	40, 41
Jaume III, de Mallorca	41
Jaume, Antoni.....	145, 146, 147, 148
Jaume, Josep....	73, 119, 148, 149, 150, 151, 152
Jaume, Miquel	155, 156, 157
Jeppesen, Knud.....	196
Joan IV, de Portugal (Duc de Bragança)	35
Jordà, Joan.....	148, 149, 150, 151, 235
Josep Ferran de Baviera.....	37
Josep Filio Alfonso.....	210
Juan de Torres, Francisco	108
Juan Vidal, Josep.....	52
Judici, Niccoló de	195, 196, 246
Julià, Pere-Joan.....	75

K

Kapsberger, Giovanni Geronimo	222
Kircher, Athanasius	55

L

Lanuz y de Rocaberti, José.....	108
Lasso y Sedeño, Alfonso.....	108, 109
Leopold I, Emperador	37
Lillo, Bautista.....	251

Ll

Llabrés, Gabriel.....	19, 20, 75
Llabrés, Joan	153, 154, 155, 237
Llabrés, Miquel	114, 155
Lladó, Pau	118, 119, 152, 153, 154, 237
Llinàs, Pere	118, 155, 237
Llinàs, Pere Joan	155
Lliteres, Antoni	27, 236
Llitrà, Frare ..	139, 160, 161, 162, 200, 201, 210, 215, 444
Llodrà, Miquel	155
Llodrà, Pere Joan	156, 157
Llompard, canonge	235
Lloscos (canonge)	471
Lluís XIII, de França	35
Lluís XIV, de França	33, 35, 37, 38
Llull (canonge).....	199, 203
Llull, Pere Antoni.....	149
Llull, Ramon	54

L

Locatelli, Pietro.....	121, 247
López de Guerra, Baltasar.....	108
López Palácios, Manuel	396
López, Joan	115, 137, 138, 139, 140, 182
López, Sebastià	115, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 182
Lorente, Andrés	12, 14
Lorenzo, Salvatore di	164, 183, 239, 247
Lucatello, Giovanni Battista	225
Lully, Jean Baptiste.....	121
Luna, Francisco de	332

M

Mangas, Ramón?.....	332
Maniera, Costanza di	196
Manjares de Heredia, Pedro .	100, 108, 116, 120, 129
Marco i Coll, Guillem	154, 155, 156, 157
Marenzio, Luca	224, 225, 230
Marianna d'Àustria	35, 263, 358
Marín, José.....	15, 395, 396, 406
Marqués, Leonard	102
Marqués, Miquel	19
Martí	176
Martí I, d'Aragó (l'humà)	41

Martí, Jaume 92
 Martí, Josep 66
 Martí, Miquel 27, 73, 99, 100, 101, 118, 119,
 120, 125, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154,
 155, 160, 175, 176, 182, 210, 215, 217, 238,
 444, 473, 474
 Martí, Nicolau 107
 Martí, Pere Joan 73, 92, 102, 155, 156, 157, 160,
 164, 172, 174, 175, 176, 177, 180, 210, 215,
 217, 218, 236, 444
 Martínez, Francisco 156, 157, 239
 Martini, Francesco 226
 Mascaró, Francesc 142
 Mascaró, Joan 119, 149, 150, 151, 152, 153, 154
 Massanet 141, 142
 Massanet, Bartomeu 148
 Massanet, Joan 119, 151, 152, 154, 182, 184,
 185, 234, 236
 Massenzio, Domenico 226
 Matari, Bernat 92
 Mateu, Antoni 147
 Mateu, Bartomeu 145
 Matos, Jaume 144
 Mayol, Pere Onofre 144, 145, 146, 147
 Mazzarino, Giulio (Cardenal) 32
 Melani, Alessandro 215, 230
 Mendiri, Bernardo de 234
 Mercadal, Nicolau 114, 137, 138, 139, 140, 141,
 142, 143, 144
 Mercader, Antoni 192, 193
 Merino, Juan 248
 Mérope 379
 Mersenne, Marin 12, 14
 Mesquida, Pedro 470
 Mestre, Gabriel 153, 154, 155, 237
 Mestre, Joan 145
 Mestre, Nicolau 145
 Mestre, Sebastià 102, 175, 476
 Micieces, Tomás I... 25, 213, 241, 256, 257, 297,
 445, 456
 Micieces, Tomás II 256, 257, 297
 Mieres, Antoni 148
 Milia, Jeroni 73
 Minguet, Joan 92
 Mir Vanrell, Jaume 94, 101, 102, 150, 153, 175,
 476, 477, 478, 479
 Mir, Andreu 102, 476, 479
 Mir, Antoni 148, 149, 234
 Miralles Sbert, Josep 9, 75, 342, 344
 Miró, Gabriel 144
 Miró, Sebastià 144, 145, 146, 147
 Mocquereau, André 20
 Moll, Antoni 46
 Molu, Pierre 196
 Moncada, Rafel 119, 149, 150, 151, 152, 182
 Moncada, Salvador 119, 152, 153, 154, 155,
 156, 182
 Monjo, Francesc Xavier 88, 155, 156
 Monphaon, José de 108
 Monserrat 213, 457

Monserrat, Josep 257, 258, 304
 Monserrat, Roque 257, 260, 304
 Monserrate, Andrés de 259, 304
 Monteverdi, Claudio 368
 Montoro, Ramón? 332
 Montserrat, Llorenç 469
 Mora, Gabriel 102, 119, 151, 476
 Morey, Pere 105
 Morey, Sebastià 99, 102, 473, 475, 476
 Morlà, Antoni 114, 116, 137, 138, 139
 Mosquera de Figueroa, Cristóbal 427
 Moyà Sancho, Baltasar 23
 Mulet, Joan 99, 473, 474
 Mulet, Miquel 145
 Muñoz de Monserrat, José 259
 Muñoz Monserrat, Juan 259
 Muñoz Monserrat, Pedro 259
 Mut i Armengol, Vicens 54, 56, 207

N

Nadal (canonge) 471
 Nadal, Lluç 469
 Nadal, Miquel 145
 Nájera y Cegri, Diego de 392, 393, 396, 404
 Nanini, Giovanni Bernardino 225, 226
 Nanini, Giovanni Maria 225, 226, 227, 230
 Nassarre, Pablo . 12, 14, 222, 268, 283, 397, 410
 Navarro, Juan 163, 198, 199
 Navarro, Matías 258
 Nieto 332
 Nieto Magdaleno, Jerónimo 396
 Noguera Balaguer, Antoni 19, 20, 77
 Noguera, Pau. 102, 154, 155, 156, 157, 476, 479

O

O'Neill, John 396
 Olagué, Bartolomé de 210, 241
 Oliver, Antoni 156, 157
 Oliver, Dionís 114, 116, 137, 138
 Oliver, Miquel (Joglar) 80
 Oms de Santapau y de Lanuza, Manuel 108
 Orpí, Arnau 143
 Ortal, Vicente 205, 210
 Ortells, Antonio Teodoro 210, 213, 219, 241,
 248, 258, 260, 317, 445, 458

P

Pacelli, Asprilio 225
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 9, 12, 170, 177,
 196, 198, 199, 201, 219, 223, 224, 225, 226,
 246, 418, 419, 447
 Palou (canonge) 471
 Panes, Miquel 154, 155
 Pardo de la Casta, Gaspar 108

Parets, Antoni Josep 102, 476
 Parets, Joan 21
 Pascual, Esteban 332
 Pascual, Miquel 137, 138, 139, 140
 Pasqual, Felip 102, 476, 479
 Pasqual, Miquel 139
 Pedrell, Felip 23, 249, 274
 Pelegrí, Pere 145, 146
 Pere III, d' Aragó 40
 Pere IV, d' Aragó (el Cerimoniós) 41, 42
 Perelló 210
 Perelló, Agustí 475
 Pérez de Nuevos, Miguel 108
 Pérez de Pomar, José 108
 Pérez Roldán, Juan 213, 240, 241, 261, 331, 459
 Peris Masdonado, Cristòfol 139
 Perpinyà, Antoni 201, 418
 Petrarca, Francesco 245
 Pi, Joan 114, 116, 137, 138, 139, 140
 Picornell, Marc 148
 Pieres, Antoni 99, 100, 101, 117, 119, 148, 149,
 150, 153, 182, 236, 238
 Pinya, Josep 153
 Piris, Arnau 72, 92
 Pizà, Antoni 22
 Pizà, Vicens 82, 83
 Planes, Bartomeu 143, 144
 Planes, Miquel 157
 Pol (canonge) 472
 Polanco, Juan de 252
 Pons, Arnau 102, 476
 Pons, Doménec 193
 Pont, Bernat 110
 Portela, Gabriel 192
 Pothier, Joseph 20
 Pou, Martí 92
 Praetorius, Michael 12, 14, 421
 Pres, Josquin des 196
 Puig, Joan (Joglar) 79
 Puigdorfilà, Gaspar de 100, 473
 Pujol, Antoni 114
 Pujol, Francesc 94, 153, 154, 157
 Pujol, Francesc (menor) 157
 Pujol, Joan Pau 163, 205, 210, 241
 Purcell, Henry 368

Q

Quetglas, Joan Mariano 160, 216

R

Ram de Montoro, Lorenzo 108
 Ram Martínez, Lorenzo 108
 Ramis, Miquel 144
 Ramon, Antoni (joglar) 79
 Randen, Gerard de 193, 243
 Raval, Sebastián 230

Re, Paulo 183, 239
 Reura, Antoni 99
 Reus, Antoni 138, 139, 140
 Rhaw, Georg 84
 Ribalta, Francesc 62
 Ribera, Francisco de 332
 Ribes, Gabriel 114, 137, 138
 Ribot, Pere (major) 153, 154
 Ribot, Pere (menor) 155
 Riccioli, Giovanni Battista 55, 56
 Richelieu, Armand-Jean du Plessis (Cardenal)
 32, 34
 Riera, Joan ... 119, 148, 149, 150, 151, 152, 153,
 154, 155
 Riera, Pere 150
 Riera, Pere Josep 73
 Río, Bernardo del 256
 Ríos, Máximo 250
 Rocamora, Tomás de 108
 Rodríguez, Pablo 383, 396
 Roger, Joan 148, 149
 Rogier, Felipe 163, 198, 199, 203, 205, 210
 Roi, Bartolomeo 225
 Roig, Bernat 92
 Roig, Gaspar 83
 Roig, Jeroni 73, 82, 83, 137, 138, 139, 140, 141,
 142, 143, 144, 146, 147, 148
 Roig, Joan Gaspar 82
 Romaguera, Miquel 147
 Romero, Antonio 118
 Romero, José 235
 Romero, Juan 210, 241
 Romero, Mateo (Maestro Capitán) 206, 210
 Rossell, Joan 27
 Rosselló, Joan 99, 473, 474
 Rossinyol, canonge 235

S

Sacares, Jaume 115, 137, 138, 139, 140
 Saint-Jean, Pierre 243
 Salbá de Vallgornera, Miguel 108
 Sales, Joan de 105
 Salleras, Bernat 148, 149
 Salom, Jaume Jeroni 84
 Salom, Miquel 153, 154
 Sancho II de Castella 349
 Sandoval y Rojas, Francisco de (Duc de
 Lerma) 34
 Sanhuesa Fonseca, Maria 56, 243
 Sansó, Esteve 119, 149, 150, 151, 152, 153, 154,
 155, 156
 Sant Joan, Jaume de 83
 Santander, Juan de 108
 Santandreu, Andreu 156, 157
 Santandreu, canonge 233
 Santini, Prospero 225
 Sanxo, Esteve 82
 Sastre, Joan 73, 144, 153, 154, 217

Sastre, Miquel.....	148
Seguí.....	150
Seguí, Gabriel.....	94, 119, 151, 152, 184, 185, 234, 235
Seguí, Joan Antoni.....	114, 137, 138, 139
Seguí, Miquel.....	99, 147, 473, 474
Seguí, Rafel.....	149, 151
Selma, Josep.....	99, 100, 101, 119, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 182, 183, 238
Selva, Josep.....	149
Serra, Francesc.....	165
Serra, Martí.....	144
Serra, Miquel.....	25, 92, 95, 115, 137, 138, 139, 140, 143, 144, 145, 164, 165, 168, 170, 201
Serra, Pere.....	144
Serrano, Jerónimo.....	332
Serrano, Mateo.....	332
Servera, Joan.....	155
Simó, Antoni.....	148
Simonet, Joan.....	156, 157
Sociés, Joanot.....	73, 137
Sóller, Toni de.....	160, 216
Soriano, Francesco.....	225, 230
Sostra y Sola, Gabriel.....	206, 210, 241
Soto de Rojas, Pedro.....	379
Stein, Louise K.....	348
Suau, Miquel.....	27, 164
Sunyer, Jeroni.....	156
Sureda Valero, Antoni.....	100, 473, 474
Sureda, Canonge.....	233
Sureda, Sebastià.....	151

T

Tafoya, Jeroni.....	467, 468, 469
Tallades, Antoni.....	95
Tallades, Bartomeu.....	175
Tarditi, Paolo.....	210
Terrassa, Mateu.....	119, 151, 152
Thomàs Sabater, Joan Maria.....	20, 21, 77
Thomas, Catalina (Beata).....	299
Tocha, Antoni.....	147
Togores i Salas, Joan de.....	66
Torner, Cristòfol (Joglar).....	80
Torre, Nicolás de la.....	332
Torrella, Tomàs.....	101
Torrelles, Ramon de.....	65
Torrens, Andreu.....	19
Torrente, Álvaro.....	383, 396
Torres Trias, Bartomeu.....	19
Tous, Arnau.....	115, 137, 138, 139
Triay, Bartomeu.....	82
Tries, Ramon.....	141, 142, 143, 144
Truyols, Jaume.....	149, 150, 151, 234

U

Uriarte, Eustaquio de.....	20
----------------------------	----

Urraca I, de Lleó.....	349
------------------------	-----

V

Vado, Álvaro del.....	263
Vado, Diego del.....	263
Vado, Felipe del.....	263
Vado, Francisco del.....	263
Vado, Juan del 17, 213, 219, 241, 248, 263, 264, 342, 343, 346, 352, 353, 357, 358, 361, 362, 364, 368, 371, 380, 382, 383, 386, 387, 389, 393, 394, 408, 410, 413, 445, 446, 447, 460, 461, 462, 463, 464, 466.....	105, 243
Valenciennes, Joan de.....	92, 110
Valentí, Nicolau.....	46
Vallés, Rafel.....	157, 208
Valls, Francesc.....	222, 248, 251, 258
Vega, Lope de.....	328, 379
Vélez de Guevara, Juan.....	253, 349
Verdelot, Philippe.....	196
Verger, Bartomeu.....	475
Verger, Jaume.....	114, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 204
Verí (canonge).....	471
Viadana, Lodovico.....	222
Vic i Manrique, Joan de.....	108, 109, 467
Vicens, Antoni.....	25, 92, 114, 115, 122, 137, 138, 139, 140, 160, 164, 170, 467, 469
Vicens, Francesc.....	23
Vicens, Joan.....	92
Vich i Manrique, Joan.....	95
Vidal, Gaspar.....	75, 102
Vidal, Lluc.....	99, 473, 474
Vidal, Pau.....	145
Viguet, Jaume.....	144, 145, 146, 147, 148, 161, 199, 204
Vilanova, Joan.....	91, 92
Villaragut, Juan de.....	108
Villalba, Luis.....	20
Villalonga, Gaspar de.....	111
Villalonga, Pau.....	13, 23, 25, 27, 72, 92, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 122, 137, 138, 139, 159, 160, 164, 180, 197, 232, 233, 442, 468, 469
Villamediana, Comte de.....	379
Vivaldi, Antonio.....	96, 121, 247

Z

Zaforteza, Jeroni.....	467
Zanoguera, Ferran.....	108
Zaragozà i Vilanova, José.....	56, 207
Zarlino, Gioseffo.....	12, 14
Zoilo, Anibal.....	225, 226
Zucchelli, Giovanni Battista.....	226

