



QuAdeRns

La música culta a les comarques gironines

Dels trobadors a l'electroacústica

La música culta a les comarques gironines

Dels trobadors a l'electroacústica



QuAdErn... {35

La música culta a les comarques gironines

Dels trobadors a l'electroacústica

Banyoles, 2015

EDITORS: Mari Carmen Pardo Salgado, Miquel Cuenca i Vallmajó

AUTORS: Maricarmen Gómez Muntané, Emili Ros-Fàbregas, Jaume Pinyol i Balasch, Josep Pujol i Coll, Joaquim Rabaseda i Matas, Lluís Brugués i Agustí, Josep Manuel Berenguer

CORRECCIÓ LINGÜÍSTICA: Anna Galí

IMATGE DE LA COBERTA: Orgue del monestir de Banyoles (fotografia de Harold Abellan)

EDITA: Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles
Plaça de la Font, 11 - 17820 Banyoles - Tel. 972 57 23 61
www.cecbanyoles.cat
cecbanyoles@cecbanyoles.cat

SUPPORT: Diputació de Girona
Institut Ramon Muntaner

COL-LABORA: Ajuntament de Banyoles

DIRECCIÓ DELS QUADERNS: M. Àngels Juanmiquel (CECB)

COMITÈ EDITORIAL: Joan Anton Abellan (president del CECB), Jordi Galofré, Mariona Juncà, David Masgrau, Jeroni Moner, Pere Noguer, Carles Puncernau, Elisabet Saus (vocals del CECB)

MAQUETACIÓ I DISSENY DE LA COBERTA: Estudi Oliver Gràfic
972 58 11 03 - estudi@olivergrafic.com

IMPRESSIÓ: Gràfiques Trema
Pol. Ind. Torres Pujals, 17401 Arbúcies
Tel. 972 86 05 08 - Fax 972 16 23 68
www.trema.cat

ISBN: 978-84-608-2086-4
DIPÒSIT LEGAL: GI 1761-2015

Índex

Presentació	7
Introducció	9
La música de l'edat mitjana: El cas de les comarques gironines	13
Maricarmen Gómez Muntané	
Dos manuscrits de polifonia del Renaixement amb connexions gironines: E-Boc 5 i E-Bbc 682	21
Emili Ros-Fàbregas	
El mestre de capella Manuel Gònima (1710-1792) i la introducció de l'oratori musical a Girona	37
Jaume Pinyol i Balasch	
Quotidianitat i festa a la Girona del XVIII	59
Josep Pujol i Coll	
Diletants gironins: Òpera i romanticisme (1840-1860)	75
Joaquim Rabaseda i Matas	
El fet musical gironí durant la República i la postguerra: De l'eufòria al desencant	99
Lluís Brugués i Agustí	
Música experimental a Girona: El cas de NauCòclea	127
Josep Manuel Berenguer	

Presentació

Optar per fer un Col·loqui de Tardor el tema central del qual fos la música, la veritat és que semblava una aposta arriscada. Fins ara, la part principal de tots els col·loquis que s'havien dut a terme havia estat la paraula, tot i que en alguns casos també havia compartit protagonisme amb la imatge. Però, en aquest cas, a la paraula i a la imatge s'afegia un tercer paràmetre: el so. Havíem de combinar els tres elements: paraula, imatge i so en un mateix escenari, i si bé és una cosa habitual en altres àmbits, per a nosaltres, com he dit, era un fet nou.

Per sort, com sempre vam comptar amb la col·laboració del departament corresponent de la Universitat de Girona, en aquest cas el d'Història i Història de l'Art, i també de Joventuts Musicals de Banyoles. Fins aquí fou fàcil, ja que la predisposició d'ambdues entitats era patent. Calia definir, però, el que volíem transmetre, perquè el que no podíem pretendre era donar una visió molt exhaustiva del panorama musical en un cap de setmana. Per això ens vam centrar en el que podríem anomenar música «cultura», i de les comarques gironines.

Així, a poc a poc, i gràcies a la professionalitat i saber fer dels dos directors del Col·loqui, aquesta proposta va anar agafant forma. Una forma que en molts dels casos ens va sorprendre, ja que no tan sols es van incloure actuacions musicals en directe en acabar les ponències –un fet que, de per si, no ens ha d'estranyar, si parlem de música–, sinó que també se'n van intercalar en les mateixes ponències, la qual cosa va donar, al conjunt, una agilitat inesperada, fora dels cànons tradicionals.

La veritat és que va ser un col·loqui que ens va deixar una sensació agradable a tots els que vam tenir la sort d'assistir-hi. D'una banda, els conferenciantes ens van obrir les portes –o millor dit, els ulls i l'oïda– a conceptes insospitats dins del panorama musical, amb la seves visions particulars de la música a través de la història i, de l'altra, els diferents concertistes ens van delectar amb un seguit de microconcerts que van acabar de convertir aquest XXI Col·loqui de Tardor en un col·loqui inusual. Ho podreu comprovar amb la lectura del quadern que teniu a les vostres mans, i en el qual trobareu el resum de les ponències que ens van oferir Maricarmen Gómez, de la Universitat Autònoma de Barcelona; Emili Ros-Fàbregas, del CSIC; Jaume Pinyol, de Música Antiga de Girona; Josep Pujol i Joaquim Rabasseda, de l'Escola Superior de Música de Catalunya; Lluís Brugués, del Conservatori Isaac Albéniz de Girona, i Josep Manuel Berenguer, de l'Orquestra del Caos.

Joan Anton Abellan
President del CECB

Introducció

Malgrat l'obstinada insistència amb què els plans educatius i les polítiques culturals del nostre país han tendit a negligir la música, aquesta no ha deixat mai d'ocupar el lloc central que li pertoca en la cultura catalana. No podia ser d'una altra manera en una societat que es pretén europea, i part, per tant, d'una civilització que històricament ha privilegiat l'art musical, ja des de les seves arrels grecollatines. Només cal recordar que en un dels textos fundacionals d'aquesta civilització, *La República*, Plató assegurava que, si se li deixaven escriure les cançons d'un país, ja no li importava qui n'escriuís les lleis.

Aquesta rellevància concedida a la música no és, de fet, una exclusiva de la cultura occidental, sinó que es presenta com una constant en totes les civilitzacions i societats humanes. Estem, doncs, davant quelcom universal. Però aquesta constatació no ens ha de portar a acceptar un dels llocs comuns més desafortunats que s'ha encunyat sobre la música: aquell que s'entesta a presentar-la com el «llenguatge universal» per excel·lència. Es tracta d'un tòpic que no fa justícia a la pletòrica i irreductible diversitat de les expressions musicals: una tonada que pot resultar joiosa per a un vietnamita pot semblar trista a un magribí o deixar absolutament indiferent un rus. Perquè la música s'insereix també en la constel·lació de significacions que conforma cada cultura, i pren sentit en aquesta confluència de codis compartits que és una societat particular. No podem parlar, doncs, d'un *llenguatge* universal, ans d'un *fenomen* o *experiència* universals. És el que recollia l'etnomusicòleg John Blacking quan, en el seu clàssic *How musical is man?*, afirma que les tres manifestacions que, sense excepció, són presents en totes les societats humanes d'ahir i d'avui són el llenguatge, la religió i la música.

Tractant-se, doncs, d'una manifestació tan seminal, tan bàsica de la cultura humana, era qüestió de temps que el Col·loqui de Tardor, sempre amatent a tots els camps i matèries del saber i la ciència, s'hi deturés. I la junta directiva del Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles (CECB) es va convèncer fàcilment que pagava la pena dedicar el vint-i-unè Col·loqui de Tardor a una temàtica inèdita fins aleshores: la música, aquest art universal, en l'àmbit local de les comarques gironines. En aquesta incursió en una matèria nova, el CECB comptaria, a banda del ja habitual suport de la Universitat de Girona, amb la participació de Joventuts Musicals de Banyoles. Ambdues entitats coorganitzarien, doncs, a quatre mans l'edició de 2014 del Col·loqui.

Una exigència que es va presentar immediatament fou la d'acotar l'àmbit estilístic més enllà del límit estrictament geogràfic: la música a les comarques gironines, sí, però quina música? O, més ben dit, quines músiques? Davant la impossibilitat d'abastar-les totes en un congrés d'un sol cap de setmana calia decidir-se, i s'apostà per endinsar-se en el terreny de les músiques cultes. El preu era deixar fora manifestacions tan nostrades com la sardana i la música per a

cobla, o expressions més recents com el jazz o el pop-rock. Però es va valorar que, en l'àmbit específic de l'estudi de les músiques cultes, les llacunes eren prou considerables com per justificar l'organització d'un congrés que, ni que fos modestament, contribuís a reduir-les.

Val a dir que el concepte *música culta* és problemàtic i imperfecte, però és potser el menys insatisfactori dels que disposem per englobar tota una sèrie d'estils i pràctiques musicals –tan profanes com sacres– definides per oposició a les músiques populars (per bé que les influències, transvasaments i préstecs entre ambdues esferes són constants al llarg del temps). En tot cas és menys imperfecte que el concepte tan abusat de *música clàssica*, que és una sinècdoque insostenible que pren una part –el classicisme musical, estil que va durar menys d'un segle– pel tot. Un tot en què, si l'anomenem *clàssic*, només amb un calçador maldestre s'hi podrien fer entrar gèneres com el cant gregorià o l'anomenada *música antiga*. I en el Col·loqui de Tardor, les ponències del qual es presenten en aquesta publicació, hi havia la voluntat d'abastar la música culta en tot el seu gruix històric, des del gregorià fins a l'electroacústica, dels versos del trobador Cerverí de Girona a les obres de Xavier Montsalvatge.

L'estudi d'aquest conjunt de músiques cultes en l'àmbit de les comarques gironines presenta encara, com dèiem, diverses ombres i llacunes. De fet, es pot considerar que la investigació musicològica del patrimoni gironí feta amb criteris científics i historiogràfics seriosos és una conquesta recent. L'estudi de la música culta de les nostres comarques ha tingut els seus pioners, els seus Higini Anglès –salvant les molts distàncies– en figures com el mestre Francesc Civil. Però és tan sols en els darrers lustres, amb les noves fornades d'investigadors, que s'ha rescatat aquesta investigació de l'amateurisme benintencionat de capellans, organistes i mestres de música. Alguns dels millors representants d'aquestes darreres generacions d'estudiosos van prendre la paraula en el XXI Col·loqui de Tardor i van palesar la professionalització de la disciplina en l'àmbit gironí.

Va ser un Col·loqui especial, tant per la matèria tractada com per les activitats que el van complementar. El va encetar una interessant conversa amb el mestre Josep Pons, director musical del Gran Teatre del Liceu. I, com no podia de ser d'una altra manera, hi va sonar molta música: els pianistes Carles Marigó i Carles Font van interpretar obres de l'olotí pare Antoni Soler, el conjunt Música Antiga de Girona va posar veu a peces del mestre de capella Manuel Gònima, Maria Canyigueral va oferir la *Sonatine pour Yvette* de Montsalvatge, Raul Coré va cantar el *Cant de la Sibila* amb el text conservat a Sant Andreu del Torn... I el colofó el van posar sengles concerts complets en els quals Lluís Grané va executar íntegrament la suite *Iberia* del camprodoní Isaac Albéniz i l'Ensemble O Vos Omnes va interpretar polifonies del Renaixement, incloent-hi una de les poques obres conservades de Marturià Prats, abat comendatari del monestir de Sant Esteve de Banyoles.

Però el nucli del Col·loqui van ser, és clar, les ponències presentades. Ponències que ara es recullen en aquesta publicació que vol contribuir a posar la veu a la història musical de les comarques gironines. Els escrits que aquí es presenten aporten el so a un recorregut que ens

porta per diverses èpoques, estils i dimensions de la pràctica musical. Tots ells ens apropen a una manera d'entendre la música en relació amb el seu context social i cultural. Cada text ofereix un fragment sonor del passat i el present de la música a les comarques gironines.

Començant amb la música medieval, Maricarmen Gómez Muntané en el seu text *La música de l'edat mitjana: El cas de les comarques gironines*, explicita la dificultat que implica el coneixement de la música en aquest període i ens endinsa en el primer fragment pràctic de polifonia del monestir de Ripoll, un virolai a dues veus. Des del monestir de Ripoll, l'autora ens porta al cant de la Sibila i a la producció literària dels trobadors catalans, entre els quals es destaquen els gironins Guillem de Berguedà o Ramón Vidal de Besalú. Arribats al Renaixement, Emili Ros-Fàbregas ens presenta *Dos manuscrits de polifonia del Renaixement amb connexions gironines: E-Boc 5 i E-Bbc 682*, l'origen dels quals es pot trobar, segons l'autor, en terres gironines. Per argumentar aquesta hipòtesi, Ros-Fàbregas incideix en la presència del repertori francoflamenc en aquests manuscrits i en la situació geogràfica de Girona com a lloc de pas obligatori entre la península Ibèrica i la resta d'Europa.

Situats en el període barroc, Jaume Pinyol i Balasch ens presenta en el seu article el resultat de les investigacions sobre el mestre de capella Manuel Gònima. El seu text, *El mestre de capella Manuel Gònima (1710-1792) i la introducció de l'oratori musical a Girona*, se centra, particularment, en l'espai de la catedral i de la ciutat de Girona. El mestre Gònima ens apareix com aquell qui va realitzar el pas definitiu de la música barroca a la música (pre) clàssica a través de la difusió que va fer de l'oratori, una nova forma musical que se situava, per a Pinyol i Balasch, a mig camí entre la pregària i l'espectacle. Endinsant-nos en la música festiva d'aquest període, Josep Pujol i Coll en *Quotidianitat i festa a la Girona del XVIII* ens explica els dos ritmes que mouen la ciutat en els inicis del segle XVIII. Girona ens apareix primer seguint el ritme consuetudinari de les mesades, comptabilitzades pel mestre de capella Josep Gaz, i després, movent-se al ritme de les festivitats extraordinàries que van suposar la rebuda de l'arxiduc Carles d'Àustria com a monarca l'any 1710.

Arribats a l'època romàntica, Joaquim Rabaseda i Matas, en *Diletans gironins: Òpera i romanticisme (1840-1860)*, ens mostra en un primer moment el lligam entre el teatre de Girona i l'Hospici com a mostra de la situació dels teatres durant l'Antic Règim, per passar tot seguit a l'estudi del moment més àlgid de l'òpera a la ciutat de Girona, tot tenint compte del poder simbòlic de l'òpera així com de les característiques del públic que hi assistia.

El recorregut del segle XX, ens l'ofereixen els textos de Lluís Brugués i Agustí i de Josep Manuel Berenguer. El primer, en el seu article *El fet musical gironí durant la República i la postguerra: De l'eufòria al desencant*, centrat en la ciutat de Girona, mostra l'impacte en el món musical dels esdeveniments que, des de finals del segle XIX, es van produir en l'àmbit sociopolític i cultural a Girona. L'article de Brugués i Agustí ens permet d'entendre el protagonisme que la música va assolir durant el període republicà, la Guerra Civil i la postguerra, fins a arribar als nostres dies, quan la professió musical pren una nova dimensió,

tal com assenyala, tot particularment, l'autor. En el segon text, *Música experimental a Girona: El cas de NauCòclea*, Josep Manuel Berenguer ens endinsa en la noció de música experimental i n'assenyala el caràcter ambigu. Berenguer deixa palesa, a través de l'anàlisi del terme *experimental* a l'actualitat, la multiplicitat de propostes que beuen de l'actitud experimental i la impostura que significaria identificar aquesta actitud amb una sola línia de pràctiques creatives. Berenguer ens apropa a les propostes de NauCòclea i al Festival Música 13 com a exemples, en terres gironines, d'una voluntat de fer audible l'experiència perceptiva i estètica dels creadors que comparteixen una actitud experimental compresa, finalment, com l'actitud pròpia de l'art.

Esperem que el lector d'aquest llibre acompanyi amb les oïdes aquesta lectura silenciosa que ja és la nostra, i senti el desig d'escoltar la música que dorm entre les paraules d'aquests textos.

Carmen Pardo Salgado
Universitat de Girona

Miquel Cuenca i Vallmajó
Joventuts Musicals de Banyoles

La música culta a les comarques gironines: Dels trobadors a l'electroacústica

PARDO, M.C.; CUENCA, M. (ed.)

Banyoles: CECB, 2015. (Quaderns; 35), p. 13-20

La música de l'edat mitjana: El cas de les comarques gironines

Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ

Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art i Musicologia, Campus de la UAB, edifici B, 08193 Bellaterra

Els qui vivim en una localitat d'origen mil·lenari tenim el privilegi de viure envoltats d'edificis i objectes diversos que constitueixen part d'una història col·lectiva arrelada en el passat que mai ha perdut actualitat. Per a un europeu occidental, com és el cas, una catedral gòtica, les restes d'un temple romà, un fanal modernista o la façana barroca d'un edifici li resulten gairebé tan familiars com un gratacel, una escultura urbana o un estadi. No necessitem indagar en els llibres per fer-nos una idea del context urbà en el qual va transcórrer la vida dels qui van viure abans en el mateix lloc on ara ho fem nosaltres, i és que, gràcies a aquests vestigis del passat integrats en el nostre entorn, vivim una part de la història en el present. Una història que els museus locals ens ofereixen l'oportunitat de completar visualment i que la literatura antiga permet de recrear en la imaginació als més curiosos.

No obstant això, hi ha un aspecte d'aquest passat que se'ns escapa totalment per la seva naturalesa, tan efímera com la vida mateixa: el so, i consegüentment la música. En primer lloc, el que hem de tenir en compte és que, de tot allò que va sonar abans del segle VIII dC, l'únic que es pot «recrear» són uns exemples musicals molt breus de la cultura grega. De fet, hem d'esperar que es desenvolupi mínimament el sistema d'escriptura musical que va caracteritzar posteriorment la música d'Occident (l'any 900, aproximadament), per poder començar a recrear el passat sonor, i tot i així amb totes les limitacions que suposa un sistema d'escriptura que fins a principis del segle XIII no va ser capaç de fixar la duració dels sons. A part, s'hi afegeix

el fet que, excepte en comptades ocasions, fins que no va sorgir el moviment trobadoresc, amb el duc Guillem IX d'Aquitània al capdavant (1071-1126), l'única música que va ser anotada i que, per tant és possible de recuperar des d'un punt de vista sonor, és la música sacra en llatí. Dit d'una altra manera: de tota la música que va sonar antigament només es poden recuperar els últims mil anys, i encara amb limitacions, la qual cosa en matèria d'art voldria dir que la seva Història amb majúscules no començaria fins que es van construir els primers monuments de l'art romànic, o que en el camp de la literatura ens faltarien els grans clàssics de Grècia i Roma, així com tots els escrits dels primers pares de l'Església.

Per acabar-ho de fer més complicat, els primers cinc-cents anys, aproximadament, d'aquests mil d'Història de la música es troben ocults en manuscrits d'arxius i biblioteques que no sempre són de fàcil accés, els secrets dels quals necessiten en primer lloc especialistes que els desxifrin i després intèrprets, músics que els donin vida. En el millor dels casos, els trobarem recollits en suport sonor, amb la qual cosa se'ns presentarà una oportunitat única per aproximar-nos al passat musical de l'edat mitjana i la primera etapa del Renaixement, igual que ens ho permet el fet de poder assistir en algun concert o acte litúrgic que es celebri en una església d'algun monestir llunyà.

Així doncs, només es troba en circulació un percentatge ínfim de la primera meitat de tota la Història de la música occidental escrita. Per tant, no ens ha de sorprendre el desconeixement general que hi ha d'un aspecte essencial de la nostra cultura, la música, el ressò de la qual només ens ha arribat, fins fa ben pocs anys, en forma de silenci.

És evident que la vida de ciutat mai va ser silenciosa, que el so (la nostra veu ho és) i la música sempre ho van envoltar tot, i que fins des de temps immemorials hi ha qui s'ha dedicat professionalment a la música i l'estudi del so. En tenim testimonis a arreu. No és important el lloc que escollim com a punt de partida, sempre trobarem indicis que ens demostraran, amb una relativa (i molt reconfortant) uniformitat, que gran part de l'Occident europeu ha compartit unes mateixes manifestacions musicals. N'és un bon exemple la mil·lenària ciutat de Girona, així com els petits, i no tan petits, pobles mil·lenaris de les comarques gironines, que es troben en una zona de pas entre la península Ibèrica i la resta del continent europeu.

Per «trencar» el silenci, primer hem d'esbrinar si existeixen manuscrits de l'edat mitjana que conservin notació musical, encara que sigui primitiva. No se'n troben a qualsevol lloc, ja que, durant uns quants centenars d'anys i fins que no van sorgir les ciutats després del primer mil·lenni, la vida intel·lectual i l'art d'escriure es van desenvolupar en els monestirs, concretament en els de l'orde benedictí, que va ser el primer. Del monestir de Ripoll, que es va fundar l'any 880, es conserven molts manuscrits del segle XI amb cants litúrgics de ritu romà, és a dir, amb repertori gregorià, en què s'empra notació neumàtica aquitana. Aquest tipus d'escriptura musical es va generalitzar a la meitat sud de França i a la península Ibèrica i constitueix una de les principals variants de la gran família d'escriptures neumàtiques amb la qual es va anotar la música occidental des del segle IX fins al segle XIII. També es conserven, tot i que no tantes,

mostres d'una notació neumàtica local, coneguda amb el nom de notació catalana, vinculada a la hispanomossàrab o notació hispana, la qual cosa ens recorda que, abans que Carlemany conquerís la Marca Hispànica i hi introduís la litúrgia romana, s'hi va practicar la litúrgia cristiana pròpia del ritu visigot. Com a exemples importants de manuscrits en què apareixen neumes catalans es conserven les restes d'un gradual de principis del segle X procedent de la Seu d'Urgell i un *tonarium* –actualment seria un llibre de solfeig– de principis del segle XI, la còpia del qual s'atribueix al monjo Guifré de Ripoll.

La música, a Ripoll, a part de ser un component essencial de la litúrgia, va ser objecte d'especial interès per als qui estudiaven les matèries del quadríum –les ciències d'aquella època–, ja que era una matèria obligatòria, juntament amb l'aritmètica, la geometria i l'astronomia. A l'edat mitjana, i especialment en la primera etapa, el *musicus* («músic») no era el compositor o l'intendent, sinó el qui es dedicava a l'estudi del fenomen acústic, concebut com una disciplina matemàtica des de l'època dels pitagòrics. Els descobriments que es van assolir es divulgaren per tot Europa gràcies a Boeci († 524/5) i el seu tractat *De Musica*, ben conegut pels monjos de Ripoll, d'acord amb una còpia que apareix en un dels manuscrits més cèlebres que es conserven de la institució, actualment a l'Arxiu de la Corona d'Aragó (còdex Ripoll 42).

Aquest mateix manuscrit, que és de la primera meitat del segle XI, reproduïx un tractat anònim, o més ben dit dos, el segon dels quals és el resum del primer, en què apareixen els primers exemples de polifonia de què es té constància. Són els *Musica* i *Scolica enchiriadis*, dos tractats de cap a mitjan segle IX que en el seu moment van fer sensació en els cercles intel·lectuals monàstics, si ens basem en el nombre de còpies que se'n conserven. És evident, doncs, que l'ús de la polifonia es va conèixer molt aviat a Ripoll, tot i que no és fins al segle XIII que trobem el primer fragment pràctic de polifonia procedent d'aquest monestir benedictí. Tot i així, segur que n'hi va haver d'anteriors, perquè aquest fragment és un virolai a dues veus, molt modern per aquella època, la interpretació del qual requeria obligatòriament experiència prèvia en matèria de cant polifònic.

Ripoll, juntament amb tota la diòcesi de Vic, de la qual és impossible desvincular-lo durant l'edat mitjana, va ser un centre capdavanter en l'ús del trop, una de les manifestacions més singulars de la música medieval. Un trop és un ornament, una glosa –lletra i música– que precedeix, segueix o s'intercala en un fragment gregorià determinat per embellir-lo. És un dels principals recursos mitjançant el qual el compositor deixa córrer la fantasia i fou l'origen del drama litúrgic, és a dir del renaixement del drama líric, versió cristiana d'un tipus de manifestació artística que, tant des d'un punt de vista dramàtic com musical, recorda la tragèdia grega.

El trop que va donar peu al primer drama litúrgic és un que precedeix a l'introït de la missa del dia de Pasqua, *Quem quaeritis in sepulchro*, del qual es conserven algunes còpies procedents de la catedral de la Seu d'Urgell i el monestir de Sant Joan de les Abadesses, entre altres. Tot i així, allà on van destacar de manera excepcional aquestes representacions va ser a la catedral de Girona,

amb posades en escena espectaculars de drames com el de la *Visitatio Sepulchri*, recreació del passatge bíblic que explica, fonamentalment, la visita al Sant Sepulcre de les Tres Maries.

Hi va haver representacions de la *Visitatio* a tota l'Europa occidental, malgrat que difereixen en qüestió de detalls. Amb menys freqüència, també es va representar l'*Ordo Prophetarum*, o «Processó dels profetes», l'origen del qual és, excepcionalment, un sermó. D'aquest drama destaca, sobretot, un dels personatges, la sibil·la Eritrea, que recita uns versos escatològics introduïts en la cultura occidental per sant Agustí, el qual els reproduí i traduí del grec original en un passatge de *La ciutat de Déu*. D'aquí fou d'on els va extreure un amic seu, Quodvultdeus, bisbe de Cartago, i els va incorporar en un sermó que durant segles va ser habitual en les matines de Nadal. És difícil saber quan se'n va dramatitzar una part i, encara menys, si aquesta dramatització no va fer res més que ampliar la de la Sibil·la, que l'hauria precedit. En tot cas, cap a finals de l'edat mitjana la peça cantada dels versos de la sibil·la Eritrea era habitual en les principals catedrals catalanes, encara que els versos en llatí ja es troben musicats en manuscrits tan primerencs com un leccionari de Girona del segle XII o, fins i tot, –encara que només parcialment– en una miscel·lània del monestir de Ripoll de dos segles abans.

Els versos cantats de la Sibil·la no es popularitzaren en llatí, sinó en les llengües vernacles. En el cas de Girona en dona fe l'*Ordinarium Gerundensis*, que els recull molt més tard (va ser imprès a Barcelona, el 1550), així com una curiosa còpia, que és bastant anterior i procedeix de Sant Andreu del Torn, a la comarca de la Garrotxa, en què només se'n recull la lletra. A la catedral de Girona i la Seu d'Urgell, el costum que la sibil·la Eritrea interpretés els versos d'*Iudicii signum* adaptats al català (és a dir, «Al jorn del Judici») va perdurar fins que la litúrgia es va adaptar al nou breviari romà, que fou aprovat el 1568 amb caràcter obligatori per a tota l'Església occidental. Com que el breviari no incloïa el sermó de les matines de Nadal, del qual formava part la Sibil·la, aquest costum tan arrelat a les principals catedrals de la península Ibèrica va desaparèixer de cop a gairebé tot el territori, fins i tot a la diòcesi gironina.

La interpretació en el marc de la litúrgia (o paralitúrgia) d'una peça poètica en català de les característiques de la Sibil·la no hauria estat possible si prèviament no s'hagués desenvolupat, amb el moviment trobadoresc, una poesia en llengua vernacle, primer sobretot amorosa i més endavant ampliada a una altra de contingut sacre. Com ja és sabut, Catalunya va participar plenament en aquest moviment, que tot i que va sorgir en el sud de França (a Occitània, per ser més exactes) va prosperar sobretot en l'època en què diversos membres de la dinastia real catalana van ser comtes de Provença, arran del matrimoni de Ramon Berenguer III, comte de Barcelona, amb Dolça, comtessa de Provença, el 1112.

Es coneix la producció literària de més d'una vintena de trobadors catalans, entre els quals n'hi ha alguns que van néixer en territori gironí, com ara Guillem de Berguedà, Huguet de Mataplana, Ramon Vidal de Besalú, Guillem de Cervera (també conegut com Cerverí de Girona), Jofre de Foixà o Ponç Hug d'Empúries. Malauradament, però, no s'ha conservat la part musical de la seva obra poètica, a la qual es troba indissolublement unida si més no en

el moment de crear-la. Només es conserva en el cas de dos trobadors catalans: Berenguer de Palou i Ponç d'Ortafà.

Ramon Vidal de Besalú (1196?-1252?) es refereix, amb detall, a l'activitat dels trobadors i al seu impacte a l'obra *Rasós de trovar*, que molts consideren el primer tractat poètic escrit en una llengua romànica. Cal tenir en compte que Ramon Vidal es va formar en el castell de Mataplana, als afores de Gombren, al cor del Pirineu català, la qual cosa evidencia, sense que encara avui ens deixi de sorprendre, fins a quin punt la cultura trobadoresca va arribar als llocs més remots. I és que, com bé diu Ramon Vidal en el fragment de les *Rasós* que es transcriu a continuació, cantar i trobar, lletra i música, formen part de la condició humana, tant si es fa per plaer com si es fa professionalment, amb més o menys èxit.

Primerament sapies que totes gens, christians, juheus, sarrahins, senyor, emperador, rey, princep, duch, comte, vezcomte, comdor, vezcondor, cavaller, clerch, burgues, vila, o home pauch e gran, menon tot dia trobar e xantar, en axi qu'en volon trobar o qu'en volon entendre o qu'en volon dir o qu'en volon ausir; car a greu seretz en negun loch tan privat ne tan sol, pus que gen hi ha pauca o molta, que ades non hauiatz cantar o un o autre o tots ensemps, que neys li pastor de la montanya [...] e tot lo maior solaç qu'il han es de xantar.

Ramon Vidal va iniciar la seva carrera com a joglar, o sigui com a intèrpret de música i poesia, un ofici sense el qual no s'hauria produït l'expansió del moviment trobadoresc, si més no amb la intensitat en què ho va fer. De joglars, igual que de trobadors, n'hi va haver de bons i dolents, i així ens ho recorda Guerau de Cabrera «Gerundensis ac Urgellensis vicecomes», a *Ensenhamen*, un poema que va escriure pels volts de 1160 de contingut entre didàctic i crític, i que va dirigit al joglar Cabra, el qual acusa, entre altres coses, de tocar malament la viola i de cantar encara pitjor («Mal saps viular / e pietz chantar»), de tenir uns dits maldestres i no manejar bé l'arc («Mal t'ensegnet / cel que't mostret / los detz amemar ni l'arson»), de no saber ballar ni interpretar sirventesos, ni balls, ni en general tot aquell repertori que constituïa el bagatge d'un bon joglar.

La presència i el pas dels joglars per territori gironí es troben recollits extensament en imatges, com les que il·lustren una magnífica biblia del monestir de Sant Pere de Rodes de la segona meitat del segle XI, o les que s'escenifiquen en alguns alts relleus, com el que hi ha en un dels laterals de la cèlebre façana del monestir de Ripoll, de cap a mitjan segle XII, en què es representen joglars en plena activitat, tocant instruments de tota mena, fent malabarismes o acompanyant la dansa d'una joglaressa. Per cert, n'hi va haver que van ser cantors i/o instrumentistes, com els que va representar un dibuixant improvisat en un manuscrit amb materials trobadorescs de Castelló d'Empúries (fig. 1).

De tots aquests joglars que van recórrer el territori gironí, en destaca especialment un, la identitat del qual es desconeix. Gràcies a ell, i de manera directa o indirecta, es conserva un repertori escrit, amb lletra i música, en dos fulls solts de paper que havien format part d'un llibre d'actes notariais, de cap al 1250, de Sant Joan de les Abadesses. Es tracta de quatre *danses*, un gènere trobadoresc que va ser dels preferits de Cerverí de Girona.



Figura 1

Una joglaressa que toca el saltiri (any 1288). (Arxiu Històric de Girona, Fons Notarial de Castelló d'Empúries, 1288, sig. Ca 4, coberta)

Si el manuscrit de Sant Joan, que actualment es conserva a la Biblioteca de Catalunya (ms. 3871), és l'únic de tota la península Ibèrica que recull amb música una mostra del llegat dels trobadors, també és l'únic, en tot Europa, que copia una *desdansa* –«S'anc vos amé»–, és a dir una dansa cantada, com la *dansa*, però que en comptes de cantar l'amor canta el desamor.

Amb la difusió de la polifonia i en conseqüència també de la música escrita en notació mesurada el moviment trobadoresc va entrar en plena decadència i va ser substituït per un altre moviment protagonitzat per grans instrumentistes i per d'altres amb un domini igual de virtuós de l'art del cant –foren coneguts com a ministrers i xantres, respectivament–, que exerciren, sobretot, en les cases de la noblesa, tal com ho havien fet anteriorment els trobadors, *trouverses*, *cantigueiros*, *Minnesängern* i joglars. La novetat, però, no foren tant els ministrers, l'ofici dels quals es vincula directament amb el dels joglars, sinó els xantres, els especialistes en el cant de la polifonia sacra i profana. La seva presència en les cases de la noblesa va estretament lligada amb l'aparició de les capelles privades, fet que es va originar a França a finals del segle XIII i es va estendre per tot Europa entre els qui s'ho podien permetre. Un dels primers a tenir-ne una fou el rei d'Aragó.

Encara que Jaume II va ser qui va fundar, el 1297, la capella reial d'Aragó, no va ser fins a l'època de Joan I (1350-1396) i després amb Alfons el Magnànim, ja en ple segle XV, quan la capella va assolir el seu moment de màxima esplendor. El moviment de renovació musical impulsat a tot Espanya per la melomania de Joan I va tenir com a protagonistes els cantors i organistes de la seva capella, l'ofici dels quals implicava moltes vegades el de compositor, copista de música i fins i tot organer.

La presència de la capella reial en les principals ciutats de la corona catalanoaragonesa va afavorir el contacte amb els professionals locals, els quals, a poc a poc i en major o menor mesura, van començar a renovar els seus repertoris. Barcelona i Perpinyà van ser les ciutats on va romandre durant més temps una cort permanentment itinerant, i Girona va ser un lloc de pas obligat. Tota la capella solia acompanyar el monarca o, si era el cas, el príncep hereu, tal com demostra el fragment d'una carta del primogènit de Pere el Cerimoniós en què li reclama la presència a la ciutat de Girona, on volia celebrar el Nadal, l'any 1381.

Nos qui havem deliberat de tenir festes de Nadal aci en Gerona, manam a frare Andreu, nostre capellà, que ab tota la nostra capella se'n vinga aci a nos, e volem axí mateix que als xantres de nostra capella sia aportada tota la roba llur que han aquí en Barcelona. [...] E açó per res no mudets, si no sia imputat a colpa vostra. Dada en Gerona sots nostre segell secret, a .XV. dies de decembre l'any M.CCC.LXXXI. Primogenitus.

L'Arxiu Capitular de Girona conserva dos manuscrits fragmentaris amb repertori de l'*Ars nova*, que tot i que no necessàriament procedeixen de la institució evidencien que no fou en va la presència temporal de la capella reial d'Aragó a la ciutat. Caldria esbrinar si algun dels xantres que hi treballaren gaudí d'algun privilegi a la catedral, fet que l'obligava a relacionar-s'hi encara que només fos de tant en tant. Sigui com sigui, però, fins a finals del segle XIV la renovació del repertori polifònic sacre a arreu de la Corona catalanoaragonesa és un fet demostrat. El que no ho és tant és si aquesta renovació també va afectar, si no el repertori profà, almenys el repertori escrit en llengua vernacle. Només n'existeixen dues proves, tot i que indirectes: el motet a tres veus en occità que inclou un dels manuscrits fragmentaris citats, únic del seu gènere, i una altra que es troba en el *Llibre vermell* del monestir benedictí de Montserrat, hereu directe de la cultura musical del monestir de Ripoll, que el va fundar cap a principis del segle XI.

El pas de la polifonia amb lletra en occità a una altra amb lletra en català encara va tardar a produir-se, però un cop va succeir els habitants del territori gironí de seguida es van adaptar a la nova tendència, tal com sempre ho havien fet des d'un punt de vista musical al llarg de tota l'edat mitjana. Al monestir, quasi inaccessible, de Sant Pere de Rodes (o si més no pels voltants) van arribar els joglars, amb els seus repertoris; en castells com el del senyor de Mataplana es va cultivar l'art trobadoresc, i hi va haver un lloc la representació dels drames litúrgics del qual va brillar de manera especial: la catedral de Girona. Però si haguéssim d'escollir el centre més representatiu de Girona on es va desenvolupar la música al llarg de l'edat mitjana sens dubte seria el monestir de Santa Maria de Ripoll.

Un entorn, aquest de les comarques gironines, gens silenciós, malgrat que s'hi conserven molt poques mostres de música medieval, i similar en gairebé tot a qualsevol altre indret que hauríem pogut escollir com a exemple. Una música que constitueix un complement ineludible al que ens ofereixen espontàniament l'entorn arquitectònic i els objectes del passat, però que en el seu cas requereix un esforç addicional.

PER A MÉS INFORMACIÓ

ANGLÈS, Higiní (1935). *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya.

DONOVAN, Richard (1958). *The Liturgical Drama in Medieval Spain*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.

GARRIGOSA, Joaquim (2003). *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs.

GÓMEZ, Maricarmen (1998). *La Música Medieval*. 3a ed. Sant Cugat del Vallés: Els llibres de la frontera. (Coneguem Catalunya; 3)

GÓMEZ, Maricarmen (2001). *La música medieval en España*. Kassel: Reichenberger. (DeMusica; 6)

ENREGISTRAMENTS SONORS

Polifonia medieval a Catalunya (s. XIII i XIV) (1990). Capella de Música de Santa Maria del Mar. PDI G-80.2328.

Drames litúrgics de la Catalunya medieval (1998). Capella de Música de Santa Maria del Mar. Discant E1006.

El cançoner trobadoresc de Sant Joan de les Abadesses (s.XIII) (1998). Menestrils. CAG-0005.

Ab la fresca clardat (2001). Ensemble Saurimonda; Gisela Bellsolà. Tròba Vox TR 003.

Dos manuscrits de polifonia del Renaixement amb connexions gironines: E-Boc 5 i E-Bbc 682¹

Emili ROS-FÀBREGAS

Institució Milà i Fontanals, Consell Superior d'Investigacions Científiques (CSIC), c. de les Egipciaques, 15, 08001 Barcelona

Actualment no es conserva a la província de Girona cap manuscrit de polifonia del Renaixement. Tot i que no hi ha cap dubte que l'activitat musical a Girona durant els segles XV i XVI –si s'ha de jutjar per les fonts documentals sobre organistes i mestres de capella– devia incloure la interpretació de polifonia vocal, les institucions religioses gironines, com la catedral, no han conservat fonts polifòniques.² En aquest article tractaré sobre l'origen de dos manuscrits de polifonia que actualment es troben a Barcelona, però que segurament procedeixen de Girona: Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Ms. 5 [E-Boc 5] i Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. M.682 [E-Bbc 682].³ Determinar la procedència geogràfica d'un manuscrit musical contribueix a situar-ne el repertori en un context apropiat i alhora enriqueix la història musical d'una localitat o de la institució en la qual es va recopilar o es va utilitzar per a activitats musicals. En el procés d'explicar les connexions amb les terres gironines d'aquests

¹ Aquest article és part del projecte de recerca I+D «Libros de polifonia hispana, 1450-1650: catálogo sistemático y contexto histórico-cultural» (HAR2012-33604, Ministerio de Economía y Competitividad), l'investigador principal del qual és Emili Ros-Fàbregas. Aquest catàleg / base de dades es publicarà en el portal web www.hispanicpolyphony.eu.

² Sobre l'activitat musical a Girona en els segles XV-XVI, vegeu, entre altres, Chia (1886), Civil (1954, 1972a, 1972b, 1981), Gregori (1985-1986), Rifé (1997), Marquès (1999) i Miranda (en preparació).

³ Per referir-me a aquests dos manuscrits, a partir d'ara utilitzaré les abreviatures *E-Boc 5* i *E-Bbc 682*, respectivament, que són les que utilitza el *Repertoire International des Sources Musicales (RISM)*.

dos manuscrits tan importants es fa evident que la presència destacada que tenen de repertori francoflamenc és un reflex no solament d'activitat musical, sinó també de la situació geogràfica estratègica de Girona com a porta d'entrada i sortida obligatòria de la península Ibèrica.

Tradicionalment s'ha considerat que el manuscrit E-Boc 5, de final del segle XV i inici del XVI, té dues seccions: la primera secció recull cinc misses polifòniques (tres de Heinrich Isaac, una de Josquin Desprez i una altra de Jacob Obrecht) i la segona secció combina repertori francoflamenc amb obres de compositors menors, com els catalans Bartomeu Cots i Marturià Prats, i altres autors desconeguts, com Alonso de la Plaja i Milans. La taula I presenta un inventari abreujat d'E-Boc 5. Les atribucions a compositors que apareixen en el manuscrit s'indiquen amb lletra negreta.⁴ S'hi poden distingir cinc copistes (indicats amb la lletra C), el primer dels quals és el més important i el que després de copiar les cinc primeres misses va afegir l' anotació següent en la qual s'identifica ell mateix: «Scriptum per me Desiderium Johannis Clericum Aeseteñ» [Escrit per mi Desiderium Johannis clergue d'«Aeseteñ»]. El terme *Aeseteñ* es pot referir a *Aesernia*, nom llatí de la localitat d'Isernia, al sud de l'abadia de Montecassino, en el regne de Nàpols.

Número	Foli	Copista	Composició	Autor
1	f. 1r-10v	C1	[<i>Missa Fortuna desperata</i>], 4vv	[Josquin Desprez]
2	f. 11v-24r		[<i>Missa Salve diva parens</i>], 4vv	[Jacob Obrecht]
3	f. 24v-33r		[<i>Missa Comme femme desconfortée</i>], 4vv	Henericus Yzaac
4	f. 33v-42r		[<i>Missa La Spagna</i>], 4vv	Henericus Yzaac
5	f. 42v-52r		[<i>Missa Argentum et aurum</i>], 4vv	Henericus Yzaac
[Anotació del copista C1 «Desiderium Johannis»]				
6	f. 52v-55r	C2	[<i>Missa L'homme armé super voces</i>], 4vv (només <i>Kyrie</i> , <i>Confiteor</i> i <i>Agnus Dei III</i>)	Josquin Desprez
7	f. 56v-57r	C3	<i>Ave Maria</i> , 4vv	[Josquin Desprez]
8	f. 57v-58r	C4	[Sense text], 5vv	Anònim
9	f. 58v-60r		[Sense text], 5vv	Anònim
10	f. 60v-61r	C5	[<i>Missa</i>], 3vv	Alonso [de la Plaja]
11	f. 61v		<i>Regina celi</i> , 3vv	Alonso de la Plaja
12	f. 62r		<i>Kyrie</i> , 3vv	Penyalosa
13	f. 63v	C2	<i>Sanctus</i> i <i>Benedictus</i> , 3vv	[Bartomeu] Cots
14	f. 64r		<i>Regina celi</i> , 4vv	Anònim
15	f. 64v		[Sense text], 4vv	Anònim
16	f. 65r		[Sense text], 4vv	Marturià [Prats]
17	f. 65v		<i>O rex noster et Deus</i> , 4vv	Milans
*18	f. 66r		<i>Et in terra [Altus]</i> , 3vv	Anònim

⁴ Per a una detallada descripció codicològica del manuscrit, amb l'estructura dels plecs, la marca d'aigua i l'inventari amb concordances i incipits musicals, vegeu Ros-Fàbregas (2001). Per a la transmissió de polifonia francoflamenca a Catalunya, vegeu Ros-Fàbregas (2007). Els inventaris detallats i actualitzats de tots dos manuscrits seran en el catàleg en línia www.hispanicpolyphony.eu.

Número	Foli	Copista	Composició	Autor
19	f. 66v		<i>Quem dicunt homines</i> , 4vv	[Jean Richafort]
20	f. 67r-68r	C1	<i>Domine, non secundum peccata</i> , 2vv	[Josquin Desprez]
*18	f. 68v	C2	<i>Et in terra</i> [Superius i Tenor]	Anònim
21	f. 69r		<i>O bone Jesu illumina</i> , 4vv	[Anchieta/Compère/ Peñalosa/Ribera]
22.	f. 69v		<i>Ave, verum corpus</i> (música il·legible)	Anònim

Taula I

Inventari abreujat del manuscrit E-Boc 5 (ca. 1500-1510) (C = Copista)

La divisió aparent d'E-Boc 5 en dues seccions no relacionades (implícita en Higiní Anglès i més explícita en les descripcions del *Census Catalogue* i en el *New Grove*) i l'assignació d'un origen espanyol només a la segona secció del manuscrit s'han de reconsiderar per tres motius (Anglès, 1941, p. 115; Hamm; Kellman, 1979-1988; Fallows, 2001): 1. es va usar una sola classe de paper per a tot el manuscrit; 2. la marca d'aigua del paper (una flor de lis en un cercle) pot indicar que el paper es va fabricar a Itàlia,⁵ i 3. el copista de la primera secció també va copiar el motet *Domine non secundum* de Josquin en la segona secció del manuscrit. Indicar cap a on ens condueixen aquestes evidències és complicat. La presència de Bartomeu Cots i Marturià Prats suggereix Girona o Barcelona com a lloc de compilació, si més no d'una part d'E-Boc 5, però, atès que es va utilitzar el mateix tipus de paper per a tot el manuscrit i el copista de la primera secció també va intervenir en la segona, no es pot descartar que es copiés tot en un sol lloc.⁶ La hipòtesi alternativa que la còpia s'hagués fet a dos llocs diferents només és concebible si, després de la intervenció del primer copista, el manuscrit s'hagués portat a Catalunya, on els folis en blanc haurien estat utilitzats pels altres copistes. Quant a la data d'E-Boc 5, el que es pot dir és que la segona secció no pot ser d'abans de principi del segle XVI, ja que inclou el motet *Quem dicunt homines* de Jean Richafort (ca. 1480-1547), el compositor més jove de tots els que hi ha en el manuscrit. Encara que aquest motet sembla que és una de les seves primeres obres, és improbable que el compongués abans de 1500, aproximadament.⁷

⁵ «Les filigranes inscrits dans un cercle sont habituellement d'origine italienne», 'Les filigranes inscrites en un cercle són habitualment d'origen italià' (Briquet, 1966, filigrana n. 7313 i comentari v. II, p. 393). Sherr (1975, p. 138, 253 i 256) ha mostrat que els manuscrits de polifonia Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina 49 i Cappella Sistina 63, copiats a Roma, tenen una marca d'aigua «flor de llis en un cercle» similar a la de Briquet n. 7313. Aquests manuscrits es van copiar aproximadament entre 1492 i 1507, i entre 1480 i 1507, respectivament.

⁶ Gregori (1999-2002a) afirma que Cots va ser mestre de capella de la catedral de Girona entre 1472 i 1480. Sobre Marturià Prats, vegeu més avall.

⁷ Segons Howard Mayer Brown (2001), moltes misses paròdia/imitació es van basar en el motet *Quem dicunt homines*. Les primeres són les de Divitis i Mouton, que possiblement les van compondre per competir l'un amb l'altre, amb tota probabilitat per ser interpretades davant de Francesc I i el papa Lleó X a Bolonya el 1516.

El repertori internacional que conté E-Boc 5 és molt atractiu, però aquí em centraré en una obra en particular: el motet *Domine, non secundum* de Josquin, copiat pel copista principal del manuscrit.⁸ *Domine non secundum* és particularment interessant perquè el seu text va ser posat en música per compositors relacionats amb la capella papal. Tal com va assenyalar Richard Sherr, aquest text –usat com a tractus el dimecres de cendra i alguns dies de la quaresma fins a setmana santa– va ser utilitzat en obres polifòniques de Josquin Desprez, Marbriano de Orto, Jacob Arcadelt, Costanzo Festa i Bartolomé Escobedo, compositors que van treballar a la capella papal. Curiosament, algunes de les característiques musicals que tenen en comú les diferents versions romanes de *Domine non secundum* reflecteixen pel que sembla les instruccions del cerimonial que devia seguir el pontifex el dimecres de cendra. Per exemple, la música d'aquestes versions emfatitza algunes frases del text, com ara quan es cantava «cito anticipent nos», per indicar al papa que era el moment d'aixecar-se, apartar-se de la cadira papal (situada a la paret esquerra de la Capella Sixtina) i dirigir-se al faristol, en el centre de la capella, on s'havia de treure la mitra i fer una reverència just en el moment que es cantava «Adiuva nos». De la mateixa manera, s'emfatitzava, musicalment, la frase «propter nomen tuum», per indicar el moment que el papa havia de tornar a la cadira papal, perquè pogués ser en el tron en el moment exacte del final del tractus.⁹ Quin camí podrien

.....

⁸ Entre les característiques importants d'E-Boc 5 es poden destacar les següents: 1. és l'única font a la península Ibèrica que recull aquestes cinc primeres misses de Josquin, Obrecht i Isaac; 2. és l'única font que ha sobreviscut de la *Missa Argentum et aurum* d'Isaac; 3. les variants que es troben en les altres dues misses d'Isaac (*Missa La Spagna* i *Missa Comme femme desconfortée*) indiquen que les versions d'aquestes peces a E-Boc 5 no depenen d'altres fonts existents; 4. si exceptuem el llibre imprès *Misse Obrecht* (Venècia: Petrucci, 1503), E-Boc 5 té la versió més completa de la *Missa Salve diva parens* d'Obrecht, en una versió independent propera a fonts romanes, i 5. de totes les versions existents de la *Missa Fortuna desperata* de Josquin, els manuscrits Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, 41 [V-CVbav 41] i E-Boc 5 són, pel que sembla, els més fiables.

⁹ «During the tract the pope had to move from his throne at the left chapel wall to the faldstool located in the center of the chapel. There he had to remove his miter and kneel during the singing of the third verse *Adiuva nos*, returning to his throne at the end in order to be ready for the Gospel reading. This in itself might not explain much about musical similarities, were it not for the pedantry of Paris de Grassis. In his Cerimonial and in his diaries, he is very specific about the actions during the performance of the tract mainly because of his concern with timing: he wants the pope to get to the faldstool and kneel exactly when the singers sing *Adiuva nos*, not before, not after, and the pope must be back on his throne exactly at the end of the tract. To make sure this occurs, he gives two directions: first, he suggests that the pope begin to leave the throne when the singers sing *cito anticipent nos*, and that he should rise and return when they sing *propter nomen tuum*. To make timing even more accurate, he further instructs the singers to sing those last words slowly in order to give the pope enough time to get back to the throne... it is certainly more than a curious coincidence that precisely the words he mentions are those singled out for special treatment in almost all Roman settings of the tract.» [Durant el tractus el papa havia d'anar des del seu tron, a la paret esquerra de la capella, fins al faristol, al centre de la capella. Allà s'havia de treure la mitra i agenollar-se durant el cant del tercer vers «Adiuva nos» i tornar al seu tron al final per estar a punt per a la lectura de l'Evangeli. Aquest fet en si no explicaria les similituds musicals entre les diferents versions [de *Domine non secundum*] si no fos per la meticulositat de Paris de Grassis. En el seu *Cerimonial* i en els seus diaris és molt explícit pel que fa a les accions durant la interpretació del tractus, sobretot perquè està preocupat per la sincronització: Vol que el papa arribi al faristol i s'agenollí exactament quan els cantors cantin «Adiuva nos», ni abans ni després, i el papa ha d'haver tornat al seu tron exactament al final del tractus. Per assegurar-se que així sigui, dona dues instruccions: Primer, suggereix que el papa comenci a deixar el seu tron quan els cantors cantin «cito anticipent nos», i que s'aixequi i torni quan cantin «propter nomen tuum». Per

haver seguit aquesta peça d'origen romà i la resta del repertori francoflamenc en el manuscrit E-Boc 5 per arribar a Catalunya?

La resposta potser es podria trobar en les activitats del cantor, constructor d'orgues i compositor Marturià Prats, a qui s'atribueix una peça única (*unicum*) en la segona secció del manuscrit (vegeu n. 16, taula I). Marturià va ser «fadrí chantre» el 1466 a la capella reial aragonesa, cantor (el 1484) i més tard mestre de capella (el 1497) a la capella d'Enric d'Aragó, comte d'Empúries. Va treballar amb el seu germà Antoni com a constructor d'orgues a València (1483-1485), a Barcelona (1492) i a Tortosa (1497-1499), abans de marxar a Roma, on es troba documentat com a membre de la capella papal des de l'1 de febrer de 1501 fins al 1503 (Gregori, 1999-2002b; Gregori, 1993; Haberl, 1888). Més tard va tornar a Catalunya, on el 1514 va reparar l'orgue de Santa Maria del Mar a Barcelona. No se sap exactament quan va tornar de Roma, però segurament ja era a Catalunya el 1504, quan el papa Juli II el va nomenar abat del monestir de Sant Esteve de Banyoles, a Girona. Per tant, sembla raonable assumir que mentre va ser a la capella papal Marturià Prats va assistir a les cerimònies del dimecres de cendra i coneixia el motet *Domine non secundum* de Josquin interpretat a Roma en aquestes ocasions, i que va tenir accés a altres composicions francoflamenques que circulaven en aquella època a Itàlia. Potser el mateix Marturià Prats, o algú molt proper, va ser el responsable de portar a Catalunya, i en concret a terres gironines, el repertori d'E-Boc 5.¹⁰ En tot cas, aquest manuscrit suggereix que el repertori de misses que conté va ser conegut fins i tot en ambients musicals de Catalunya que no tenien cap relació directa amb les capelles musicals dels Reis Catòlics.

Abans d'abordar les característiques del segon manuscrit amb connexions gironines, E-Boc 682, cal esmentar que els estudis que s'han fet sobre les relacions musicals entre França i Espanya durant el segle XVI s'han centrat especialment a documentar la possible relació entre músics de les respectives capelles reials.¹¹ No obstant això, hi ha un aspecte que no s'ha tingut en compte i, encara que és difícil d'avaluar-ne l'impacte en la disseminació de la música francesa a la península Ibèrica, s'hauria de considerar: l'emigració. Segons Núria Sales, l'emigració francesa cap a Espanya és un fenomen omnipresent durant els segles XV i XVI:

.....

fer la sincronització encara més precisa, indica als cantors que cantin aquestes últimes paraules a poc a poc per donar prou temps al papa per tornar al seu tron... Certament és més que una coincidència curiosa el fet que precisament les paraules que ell [Paris de Grassis] esmenta siguin les escollides per ser tractades musicalment de manera especial en quasi totes les versions romanes del tractus.] (Sherr, 1988) (Traducció de l'autor)

¹⁰ Sobre la importància del monestir de Sant Esteve de Banyoles, els seus abats i, en particular, Marturià Prats, vegeu Abellan i Grabuleda (2012).

¹¹ Vegeu, per exemple, dos articles de Santiago Kastner (1955, 1956). Vegeu també Jambou (2007-2008, p. 110-114) i Lesure (2000). Kastner (1955, p. 87-107) comenta algunes referències a l'activitat de Francesc I durant el seu captiveri a Espanya el 1525 i les visites de la seva germana Margarida de Valois-Angulema i de Carles de Borbó, aquest amb un seguici de 450 servents. Aquest autor suggereix que la presència avançada d'obres polifòniques de Jean Mouton en fonts espanyoles podria ser deguda al viatge a Espanya del seu germà, l'organista Pierre Mouton, com a acompanyant de Francesc I. Així mateix, Kastner documenta els músics –especialment instrumentistes– al servei d'Isabel de Valois, tercera esposa de Felip II. Sobre això vegeu també Robledo (2000, p. 200-206). Pel que fa a la música a França durant el Renaixement, vegeu, per exemple, el llibre ja clàssic d'Isabelle Cazeaux (1975) i Cristelle Cazeaux (2002).

La freqüència de l'estat de guerra amb França o amb la casa de Foie-Bearn no impedirà un flux constant de 'foixencs, gascons, bearnesos, llenguadocians e francesos' que, sense ser novetat del Cinc-cents (ni dins de la Península, ser exclusiu de Catalunya), sembla conèixer en el segle XVI el seu apogeu: així, entre els ingressats a l'hospital barceloní de la Santa Creu, Nadal i Giralt compten un 8 per cent de francesos el 1457, prop del 20 per cent l'any 1500, prop del 50 per cent en 1539-1540 i l'any 1566, prop del 40 per cent el 1581 (per baixar a un 13 per cent el 1640 i a un 10 per cent el 1680). A Terrassa, el 1583 hi hauria hagut més menestrals francesos que catalans, i a la Girona de 1597, ho haurien estat les tres quartes parts dels fusters.¹²

En el cas de Catalunya, com que al llarg del segle XVI la presència d'immigrants francesos es va incrementar notablement en el món rural (amb la consegüent catalanització dels seus cognoms), és lògic preguntar-se quina música cantaven/tocaven i si el seu repertori era de tradició oral o si entre ells hi havia músics que portaven els seus papers i/o llibres de música.

Si, com afirma Sales, a finals del segle XVI les tres quartes parts dels fusters de Girona eren francesos, no seria possible que hi hagués també un nombre significatiu de músics francesos qualificats sense contacte directe amb les capelles reials, no ja a Girona i a tot Catalunya, sinó a la resta de la península Ibèrica?¹³

En aquest sentit, el manuscrit E-Bbc 682, de finals del segle XVI, a la Biblioteca de Catalunya, resulta molt interessant i enigmàtic, però ha rebut una atenció escassa. Aquesta font de polifonia recull seixanta-tres obres, vint-i-cinc de les quals són anònimes i la resta s'atribueixen a Maillard (25), Palestrina (6), Robledo (2), Victoria (2), Fuster (1), Enscafeu? (1) i Maillard / Clemens non papa (1).¹⁴

En primer lloc, sorprèn que el compositor més ben representat sigui, de molt, Jean Maillard (fl. 1538-1572), un dels compositors francesos més importants de la seva generació, però

.....

¹² Vegeu «La immigració francesa, omnipresent» (Sales, 2004, p. 103-113).

¹³ Per exemple, la presència d'orgueneros francesos sembla que va ser freqüent. Segons Josep M. Gregori (1999-2000c): «En 1541, el francès P. Bordons llevó a cabo reformas en los tres órganos de la catedral [Girona], ampliando el construido por Joan Ferrando, situado en la parte superior de la capilla de Sant Joan. En 1566 P. Bordons y el organero valenciano Salvador Estada, que por entonces construía el órgano de la catedral de Tarragona, repararon los desperfectos que había sufrido el órgano a causa del impacto de un rayo. Los organeros Bordons (Pierre, padre, y Joseph, hijo), procedentes de Vilafranca de Laurange, habían establecido su taller en la ciudad de Solsona a mediados del siglo XVI. En 1584 el Cabildo contrató nuevamente los servicios del organero Bordons y en 1591, Joseph Bordons construyó un nuevo órgano que fue peritado en 1593 por Bernat Oliva [maestro de canto de la Catedral desde 1573] y Lluís Ferran Vila, este último organista de la catedral de Barcelona. A finales del mismo año el Cabildo decidió ampliar dicho órgano con un registro de regalias —novedad que incluían otras catedrales catalanas desde el último tercio del s. XVI—, cuya labor realizó Joseph Bordons entre 1594 y 1599». Vegeu també les publicacions de Francesc Civil i Castellví esmentades a la nota 2.

¹⁴ Una descripció codicològica més detallada i l'inventari complet d'E-Bbc 682 es presentarà en el catàleg www.hispanicpolyphony.eu. Està en curs de realitzar-se una tesi doctoral d'Andrea Puentes-Blanco, contractada predoctoral del CSIC - Institució Milà i Fontanals, sobre els manuscrits de la Biblioteca de Catalunya entre 1575 i 1650, a la Universitat de Barcelona.

de la vida del qual gairebé no es coneix res (Pedrell, 1908).¹⁵ Els motets de Maillard es van publicar en els dos volums de *Modulorum Ioannis Maillardi* (Paris, 1565), però com van arribar més de vint obres inèdites de Maillard al copista d'E-Bbc 682? Tot i que no és possible de saber-ho, dues anotacions a l'inici del manuscrit ens donen una pista del context en què es degueren cantar aquestes obres.

La primera anotació a E-Bbc 682, datada el 13 de maig de 1597, indica que Jeroni Romaguera tenia el manuscrit en aquesta data:

[A]vui als 13 de maig de 1597 comensí jo Jeroni Romaguera *prevere* a rebre distribuçions en la [ratllat, però probablement deia «Catedral de Castelló d'Empúries»] per raho de mon Benefiçi fundat en lo altrás dos Miquel [Pla?] per Guillem Blanch [el que segueix està ratllat].

A l'Arxiu Diocesà de Girona he trobat dinou referències a Jeroni Romaguera des de 1592, any que se li va conferir el benefici de Sant Miquel a la catedral de Santa Maria de Castelló d'Empúries (Girona), fins a 1625, any de la seva mort. Romaguera va ser cabiscol (encarregat de la direcció del cant pla) de la catedral de Castelló d'Empúries almenys des del 1603 fins al 1620 i, a partir de 1622 –després de permutar la seva cabiscolia amb un altre clergue de l'església de Sant Feliu de Girona–, va ser mestre de cant de la catedral de Girona.¹⁶ Així que, Jeroni Romaguera, cabiscol i mestre de cant pràcticament desconegut fins ara, va tenir a les mans el manuscrit E-Bbc 682 amb un repertori únic de polifonia de Jean Maillard per usar a la catedral de Castelló d'Empúries (almenys des de 1597) i a la de Girona, a partir de 1622.

.....

¹⁵ Robert Stevenson (1961, p. 446) va cridar l'atenció sobre E-Bbc 682 perquè recollia un *unicum* de Victoria (*O doctor optime*) i va descriure breument el manuscrit. Els motets que Maillard va publicar en els dos volums *Modulorum Ioannis Maillardi* (Paris, 1565) han estat editats per Rosenstock (1987, 1993). El nombre d'obres de Maillard a E-Bbc 682 és de trenta, segons Stevenson (1961, p. 446), però de no menys de vint-i-vuit, segons Rosenstock (1987, p. VIII i IX): «24 motets (22 dels quals inèdits), dos Magnificats i dues Misses; un altre motet del manuscrit atribuït a Maillard és de Clemens non Papa».

¹⁶ Vegeu l'apèndix documental. El contingut d'interès musical de la documentació de l'Arxiu Diocesà de Girona sobre el cabiscol i mestre de cant Jeroni Romaguera, actiu a les catedrals de Castelló d'Empúries i de Girona entre 1592 i 1625, es pot resumir així: 1. el 1592, Jeroni Romaguera va obtenir el benefici de Sant Miquel a la catedral de Castelló d'Empúries (ADG, Llibre D-247, f. 167v): «El vicari general confereix el benefici de Sant Miquel de Santa Maria de Castelló a Jeroni Romaguera, clergue, 24 març 1592»; 2. el 1600, Jeroni Romaguera permuta el benefici de Sant Cristòfol que havia obtingut el 1599 amb Jeroni Salrà, que en aquell moment també era el cabiscol a la catedral de Santa Maria de Castelló d'Empúries (ADG, Llibre D-254, f. 63); 3. el 1603 s'esmenta per primera vegada Jeroni Romaguera com a cabiscol de Santa Maria de Castelló d'Empúries (ADG, Llibre D-256, f. 76v); 4. el 1620, Romaguera permuta la seva cabiscolia de Santa Maria de Castelló d'Empúries amb Miquel Pescador, beneficiat de Sant Narcís a l'església de Sant Feliu de Girona (Llibre D-273, f. 360r), i 5. a partir del document següent, datat el 1622, a Jeroni Romaguera se'l descriu com a mestre de cant de la catedral de Girona (ADG, Llibre D-277, f. 23) fins a la seva mort, el 1625 (ADG, Llibre D-280, f. 156v): «Antoni Alsina, abat de Sant Feliu de Girona, confereix el diaconil i refectoria de la seva església, vacant per òbit de Jeroni Romaguera, a Francesc Alsina, canonge de Sant Feliu, 1625». Brugués (1998) esmenta Jeroni Romaguera en una llista de cabiscols, però en limita l'activitat al període 1597-1611 i només a Castelló d'Empúries, citant com a font Pujol (1990).

En la segona anotació, situada al marge superior de l'índex de continguts d'E-Bbc 682, un propietari posterior del manuscrit s'identifica com a tal d'aquesta manera: «Est liber hic Narcisus Puig Clericus et Beneficiatus [...] S^{ti} Petri de Galligans 1623».¹⁷ Narcís Puig, el 1623, era efectivament beneficiat del monestir de Sant Pere de Galligans, a la ciutat de Girona.¹⁸ A més, Jeroni Romaguera i Narcís Puig es coneixien, ja que tots dos consten en un document de 1623,¹⁹ per la qual cosa és probable que per algun motiu desconegut el manuscrit passés de Jeroni Romaguera, mestre de cant de la catedral de Girona, a Narcís Puig el 1623, tal com suggereix la segona anotació, potser per usar-lo al monestir de Sant Pere de Galligans, a Girona.

Una altra evidència connecta el manuscrit E-Bbc 682 amb Girona: Entre les obres que conté, hi ha l'himne *Vexilla regis* (f. 119v) amb l'anotació «A 5 de Sebastià Fuster», músic documentat per Francesc Civil com a organista / mestre de cant de la catedral de Girona entre 1589 i 1604.²⁰ Desgraciadament, d'aquesta obra, que segons sembla era per a cinc veus, el copista només en va copiar la veu superior de la segona estrofa («O Crux ave»), i va deixar buits la resta de pentagrames dels folis 119v-120r, on s'havia d'haver escrit. L'Arxiu Diocesà de Girona ofereix informació addicional sobre Sebastià Fuster, segons la qual se'n pot ampliar el període com a mestre de cant de la catedral de Girona des de 1581 fins a 1604, data de la mort.²¹

.....

¹⁷ L'última xifra de la data està esborrada i podria ser un 4, per la qual cosa també podria indicar 1624.

¹⁸ Els documents que he trobat sobre Narcís Puig a l'Arxiu Diocesà de Girona el descriuen primer com a «estudiant de Girona» (1609) i a partir de 1612 com a «escrivà de la cúria» (ADG, Llibre D-262, f. 96r i Llibre D-265, f. 196r). Vegeu l'apèndix documental. La informació que aporta l'anotació del manuscrit E-Bbc 682 amb data de 1623 i la menció de Narcís Puig com a beneficiat de Sant Pere de Galligans, a Girona, es confirma amb un document de l'Arxiu Diocesà de Girona del mateix any 1623, en què Narcís Puig obté aquest benefici: «Esteve Vert, clergue de Madremanya, permuta el benefici de Sant Miquel de Sant Pere de Galligans amb Narcís Puig, obtentor del benefici de Santa Maria de Borgonya, 1623» (ADG, Llibre D-278, f. 105r). Les dades procedents de l'Arxiu Diocesà de Girona són accessibles a través de l'«Índex de llocs i persones» de l'Arxiu Diocesà i Biblioteca Diocesana del Seminari de Girona (www.arxiuadg.org).

¹⁹ «Narcís Puig, clergue de Roses, fa procura a Jeroni Romaguera, mestre de cant de la seu, 1623.» (ADG, Llibre D-278, f. 111v)

²⁰ Francesc Civil (1981, p. 570) també esmenta que Sebastià Fuster va compondre el cant pla per a un ofici de Sant Jaume i que, potser, es troba en algun dels llibres de cant pla que es conserven a la catedral de Girona.

²¹ Vegeu l'apèndix documental. La documentació de l'Arxiu Diocesà de Girona també permet confirmar, contràriament al que va suggerir Francesc Civil Castellví, que el successor de Sebastià Fuster com a mestre de cant de la catedral de Girona va ser Damià Caldes (entre 1604 i 1611, data de la seva renúncia). A Damià Caldes el va succeir Pere Font: «Execució de lletres papals que confereixen el mestrat de cant i benefici de Sant Miquel de la seu vacant per òbit de Sebastià Fuster, a Damià Caldes, 27 juliol 1604» (ADG, Llibre G-100, f. 49 i 51) (la possessió, al f. 51). «Francesc d'Aimeric, cabiscol de la seu, i Joan d'Aimeric, cabiscol segon, confereixen a Pere Font, clergue de Girona, el benefici de Sant Miquel de la seu, annexe a la mestria de cant, vacant per renúncia de Damià Caldes, 1611» (ADG, Llibre D-264, f. 56). Després de la mort de Sebastià Fuster, segons Francesc Civil (1981, p. 570-571), «[...] el Cabildo invitaba a un tal Caldes, por recomendación de un hermano suyo residente en Gerona, 'qui pulsat organa' en la catedral de Tarragona, 'quod si vellet venire' (por si le interesa la plaza). No prosperó el ofrecimiento; así lo manifiesta el siguiente asiento de la Obra a 19 de junio de 1604 [...]». Els pagaments citats per Civil Castellví a l'organista Joan Martí (19 de juny de 1604) –en aquella època a la catedral de Girona els organistes feien sovint la funció de mestre de cant– són anteriors al nomenament de Damià Caldes com a mestre de cant, el 27 de juliol de 1604.

La situació geogràfica de Girona, limítrofa amb França, degué afavorir la circulació de músics francesos i de repertori internacional. En el cas d'E-Bbc 682, el repertori inèdit que conté de Jean Maillard suggereix una relació molt directa de Jeroni Romaguera (o algun dels seus predecessors a Castelló d'Empúries), o de Sebastià Fuster, amb músics propers al cercle del compositor francès. Se suposa que Maillard va viure a París, però la seva pista biogràfica desapareix al voltant de 1570 i s'ha suggerit que atès que va posar música a textos de poetes protestants, com Guillaume Guérault i Clément Marot, potser la seva relació amb ells o fins i tot la seva conversió al protestantisme el va obligar a fugir de la persecució que van sofrir els anomenats hugonots a França. Sigui com sigui, la música de Maillard es degué interpretar a Castelló d'Empúries i a Girona durant almenys trenta o quaranta anys després de la mort del compositor, les obres del qual ocupen un lloc molt destacat en aquest manuscrit al costat de les de Palestrina, Victoria i Robledo.

En resum, l'aproximació a dos manuscrits de polifonia del Renaixement amb connexions gironines obre als investigadors noves possibilitats d'explorar el passat musical de la província de Girona. Per als intèrprets interessats a recuperar un repertori associat a les terres gironines, E-Boc 5 i E-Bbc 682 constitueixen dues fonts importants en les quals es troba música per ser cantada en els mateixos espais arquitectònics on segurament degué ressonar a la Girona renaixentista.

APÈNDIX DOCUMENTAL

Documents a l'Arxiu Diocesà de Girona (<http://www.arxiuadg.org/ca/arxiu/llistat/>) sobre Sebastià Fuster, Jeroni Romaguera i Narcís Puig, tots tres relacionats amb el manuscrit E-Bbc 682

I. Documents a l'Arxiu Diocesà de Girona (<http://www.arxiuadg.org/ca/arxiu/llistat/>) sobre Sebastià Fuster, mestre de cant de la catedral de Girona entre 1581-1604.

I.1) **Dades:** Miquel Pla permuta la mestria de cant de la seu amb Sebastià Fuster, clergue, obtentor d'un personat, 10 febrer 1581. **Llibre:** D-240, f. 109v.

I.2) **Dades:** Sebastià Fuster, beneficiat de la seu, insta la col·lació de la clau de Sant Aniol, a presentació de Joan Cella i de Tafurer, donzell de Girona, senyor del castell de Sant Aniol, 6 abril 1585. **Llibre:** D-243, f. 61.

I.3) **Dades:** Jaume Dot, clergue, fa procura a Sebastià Fuster, prevere, 24 juliol 1590. **Llibre:** D-246, f. 164v.

I.4) **Dades:** Sebastià Fuster, beneficiat de la seu, insta la col·lació del benefici de Sant Llorenç de Riumors, resignat per Rafael Sagrera, a presentació de Ramon Xatmar, donzell, 29 juliol 1591. **Llibre:** D-247, f. 81v.

I.5) **Dades:** Rafael Sagrera, clergue, fa procura a Sebastià Fuster, beneficiat de la seu, 22 febrer 1596. **Llibre:** D-250, f. 40.

- I.6) **Dades:** Rafael Sagrera, clergue, permuta el benefici de Sant Segimon de Sant Feliu de Buixalleu amb Sebastià Fuster, beneficiat de la seu, obtentor del benefici de Sant Llorenç de Riumors, 19 juliol 1596. **Llibre:** D-250, f. 94v.
- I.7) **Dades:** Miquel d'Agullana vicari general com a rector de la causapia fundada per Francesc Albanell, fa procura a Sebastià Fuster, prevere de la seu, 3 juliol 1597. **Llibre:** D-251, f. 77.
- I.8) **Dades:** Jaume d'Agullana, ardiaca, fa procura a Sebastià Fuster, prevere, per a la causapia Albanell, 12 gener 1598. **Llibre:** D-251, f. 127v.
- I.9) **Dades:** Joan Sunyer, que fa el servei de Francesc Albanell, abat difunt de Sant Llorenç del Mont a l'església d'aquest monestir, firma rebut a Sebastià Fuster, prevere, administrador de la causapia fundada per dit Albanell, de 50 lliures de fruits de la causapia, 1601. **Llibre:** D-254, f. 122.
- I.10) **Dades:** Joan Sunyer, prevere de Sant Llorenç del Mont, firma rebut a Sebastià Fuster, administrador de la causapia Albanell, de 50 lliures, 1601. **Llibre:** D-255, f. 6.
- I.11) **Dades:** Miquel Palmerola, vicari general, i Francesc Garraver, abat de Sant Pere de Besalú, defineixen a Sebastià Fuster, beneficiat de la seu i administrador de la causapia fundada per Francesc Albanell, abat de Sant Llorenç del Mont en 1527, els comptes de la mateixa causapia des de 1599 per 648 lliures d'ingressos, 1 juny 1602, amb època de Francesc Garraver, abat de Sant Pere de Besalú, a Sebastià Fuster, prevere, procurador de la causapia, de 69 lliures. **Llibre:** G-98, f. 1-2.
- I.12) **Dades:** Sebastià Posa, domer de Sant Feliu de Boada, fa procura a Sebastià Fuster, prevere de Girona, per renunciar la doma, 1603. **Llibre:** D-256, f. 54v.
- I.13) **Dades:** Execució de lletres papals que confereixen el mestrat de cant i benefici de Sant Miquel de la seu vacant per òbit de Sebastià Fuster, a Damià Caldes, 27 juliol 1604; la possessió, f. 51. **Llibre:** G-100, f. 49.
- I.14) **Dades:** Salvador Esglésies, pagès de Sant Feliu de Buixalleu, presenta Josep Cortils, clergue d'Hostalric, per al benefici de Sant Segimon de la seva parròquia, vacant per òbit de Sebastià Fuster, 1604. **Llibre:** D-257, f. 36.
- I.15) **Dades:** Damià Caldes, beneficiat de Sant Feliu de Girona i procurador de la causa pia fundada per Francesc Albanell, firma als marmessors de Sebastià Fuster, antic administrador de la mateixa rebut dels llibres de comptes i pergamins de la causa pia, 1604; nou rebut de dos llibres, f. 38v. **Llibre:** D-257, f. 37v.
- I.16) **Dades:** Montserrat Guilló i altres marmessors de Sebastià Fuster, beneficiat de la seu, funden una missa d'estaca setmanal a la seu, dotada amb 110 lliures, 1605. **Llibre:** D-258, f. 73.
- I.17) **Dades:** Els mateixos funden, amb un personat de dit Sebastià Fuster un corn d'altar d'aniversari a la seu, dotat amb 80 lliures, 1605. **Llibre:** D-258, f. 73v.

II. Documents a l'Arxiu Diocesà de Girona (<http://www.arxiuadg.org/ca/arxiu/llistat/>) sobre Jeroni Romaguera, beneficiat de Santa Maria de Castelló d'Empúries des de 1592, cabiscol almenys des de 1603 a 1620 i mestre de cant de la catedral de Girona entre 1622 i 1625.

- II.1) **Dades:** El vicari general confereix el benefici de Sant Miquel de Santa Maria de Castelló a Jeroni Romaguera, clergue, 24 març 1592. **Llibre:** D-247, f. 167v.
- II.2) **Dades:** Jeroni Romaguera, prevere, insta la col·lació del benefici de Sant Miquel de Santa Maria de Castelló, vacant per òbit de Miquel Castelló, clergue, a presentació dels caritaders, 22 abril 1599. **Llibre:**

DOS MANUSCRITS DE POLIFONIA DEL RENAIXEMENT AMB CONNEXIONS GIRONINES

D-252, f. 171v.

II.3) **Dades:** Jeroni Romaguera, prevere de Santa Maria de Castelló, insta la col·lació del benefici de Sant Cristòfol, vacant per òbit d'Antoni Casals, a presentació dels tutors de Nicolau Roig, 19 octubre 1599. **Llibre:** D-253, f. 41v.

II.4) **Dades:** Jeroni Romaguera, prevere, resigna el benefici de Sant Miquel de Santa Maria de Castelló, 5 novembre 1599. **Llibre:** D-253, f. 50.

II.5) **Dades:** Juan González de Arellano, prevere, fa procura a Jeroni Romaguera, prevere, 6 juny 1600. **Llibre:** D-253, f. 176v.

II.6) **Dades:** Jeroni Salrà, cabiscol de Castelló d'Empúries i Jeroni Romaguera, obtentor del benefici de Sant Cristòfol de Castelló, permuten els seus beneficis, 1600. **Llibre:** D-254, f. 63.

II.7) **Dades:** El vicari general dóna territori a Jeroni Romaguera, cabiscol de Santa Maria d'Empúries i jutge conservador de l'orde de Sant Joan, a instància de Felip d'Oms, 1603. **Llibre:** D-256, f. 76v.

II.8) **Dades:** El vicari general concedeix territori a Jeroni Romaguera, cabiscol major de Santa Maria de Castelló, jutge conservador de l'orde de Sant Joan, per poder procedir a Castelló contra Miquel Carbó, prevere, 1606. **Llibre:** D-259, f. 103v.

II.9) **Dades:** Jeroni Romaguera permuta la cabiscolia de Santa Maria de Castelló amb Miquel Pescador, obtentor del benefici segon de Sant Narcís de Sant Feliu de Girona, de la capellania de Riudellots de la Creu i de Sant Pere de Gaserans, 1620. **Llibre:** D-273, f. 360.

II.10) **Dades:** Jeroni Romaguera, mestre de cant de la seu, insta la col·lació del benefici fundat a Santa Maria de Castelló per en Despou, al que ha estat presentat pels caritaders de Castelló, 1622. **Llibre:** D-277, f. 23.

II.11) **Dades:** Jeroni Romaguera, mestre de cant de la seu, permuta el benefici de Sant Narcís de Sant Feliu de Girona amb Antic Ramis, de Banyoles, obtentor d'un personat fundat per Ameri Ramis, notari de Banyoles, 1622. **Llibre:** D-277, f. 197v.

II.12) **Dades:** Jeroni Romaguera, mestre de cant de la seu, permuta el benefici de Sant Pere de Gaserans amb Esteve Vert, obtentor del benefici de Santa Maria de Borgonyà, 1623. **Llibre:** D-278, f. 106.

II.13) **Dades:** Jeroni Romaguera renuncia el benefici de Santa Maria de Borgonyà, 1623. **Llibre:** D-278, f. 111v.

II.14) **Dades:** Narcís Puig, clergue de Roses, fa procura a Jeroni Romaguera, mestre de cant de la seu, 1623. **Llibre:** D-278, f. 111v.

II.15) **Dades:** Francesc d'Aimeric, procurador de Miquel Quintana, prevere, substitueix en la procura Jeroni Romaguera, mestre de cant de la seu, 1623. **Llibre:** D-278, f. 195.

II.16) **Dades:** Jeroni Romaguera, mestre de cant de la seu, permuta el benefici de Santa Maria de Castelló fundat per en Despou amb Ramon Renovau, clergue de Vila-sacra, obtentor del benefici de Sant Blai de Vila-sacra, 1623. **Llibre:** D-278, f 239v.

II.17) **Dades:** Rafael Vasellas permuta el diaconil de Sant Feliu de Girona amb Jeroni Romaguera, obtentor del diaconil de Riudellots de la Creu i de dos personats, fundats per Ameri Ramis i per Joan Gayolà, 1624. **Llibre:** D-279, f. 198v.

II.18) **Dades:** Antoni Alsina, abat de Sant Feliu de Girona, confereix el diaconil i refectoria de la seva església, vacant per òbit de Jeroni Romaguera, a Francesc Alsina, canonge de Sant Feliu, 1625. **Llibre:** D-280, f. 156v.

II.19) **Dades:** Ramon Bordes, clergue de Vila-sacra, insta la col·lació del benefici de la confraria de Vila-sacra, vacant per òbit de Jeroni Romaguera, al que ha estat presentat pels pabordes, 1625. **Llibre:** D-280, f. 160.

III. Documents a l'Arxiu Diocesà de Girona (<http://www.arxiuadg.org/ca/arxiu/llistat/>) sobre Narcís Puig, estudiant a Girona el 1609, escrivà de la cúria des de 1612 i beneficiat de Sant Pere de Galligants el 1623. És possible que els documents a partir de 1635 puguin fer referència a un altre o altres Narcís Puig.

III.1) **Dades:** Baldiri Vallmajor, clergue de Montagut, fa procura a Narcís Puig, estudiant de Girona, per a acceptar beneficis, 1609. **Llibre:** D-262, f. 96.

III.2) **Dades:** El vicari general nomena Narcís Puig escrivà de la cúria, 1612. **Llibre:** D-265, f. 196.

III.3) **Dades:** Baltasar Folchs, negociant de Barcelona, procurador de Joan B. Folchs, clergue, subroga en la procura Narcís Puig, escrivà de la cúria, 1617. **Llibre:** D-270, f. 374v.

III.4) **Dades:** Jaume Sales, clergue d'Arenys de Mar, fa procura a Narcís Puig, escrivà de la cúria, 1620. **Llibre:** D-273, f. 309v.

III.5) **Dades:** Joan Martí, prevere, fa procura a Narcís Puig per resignar un benefici, 1620. **Llibre:** D-273, f. 322v

III.6) **Dades:** Antoni Ferrer, monjo de Sant Pau del Camp, segrestador de l'abadia de Sant Pere de Galligants, consenteix a la renúncia de la porció de Sant Miquel per part de Narcís Puig, escrivà de la cúria, 1620. **Llibre:** D-273, f. 323.

III.7) **Dades:** El vicari general nomena escrivans de la cúria Pere Nató, Maurici Fortià, Dalmau Collferrer, Antoni Cervià, Joan B. Albàs, Rafael Fuster, Joan Andreu i Anfós, Joan Pasqual, Narcís Puig, Joan Basart, Miquel Garau, Joan Rupiana, Miquel Torner, Joan Llorà, Pere Guinau i Joan Negre, 1621. **Llibre:** D-276, f. 58v.

III.8) **Dades:** El bisbe nomena escrivans de la cúria Miquel Garau, Dalmau Collferrer, Joan Vidal, Joan Travi, Antoni Cervià, Rafael Gardeny, Bartomeu Gaubert, Narcís Puig, Joan Guinau, Pau Carreres, Joan Rupiana i Joan Basart, 1621. **Llibre:** D-276, f. 96v.

III.9) **Dades:** El vicari general confereix el benefici de Santa Maria de Borgonyà a Narcís Puig, clergue de Roses, 1622. **Llibre:** D-277, f. 168.

III.10) **Dades:** Esteve Vert, clergue de Madremanya, permuta el benefici de Sant Miquel de Sant Pere de Galligants amb Narcís Puig, obtentor del benefici de Santa Maria de Borgonyà, 1623. **Llibre:** D-278, f. 105.

III.11) **Dades:** Narcís Puig, clergue de Roses, fa procura a Jeroni Romaguera, mestre de cant de la seu, 1623. **Llibre:** D-278, f. 111v.

III.12) **Dades:** Victòria Xifra requereix Narcís Puig, clergue de Sant Pere de Galligants detingut a la presó, que alimenti un fill que ha tingut d'ell, 1624. **Llibre:** D-279, f. 114v.

III.13) **Dades:** El bisbe nomena escrivans de la taula de testaments Miquel Garau, Bartomeu Gaubert, Joan Travi, Rafael Subirà, Narcís Puig, Dalmau Collferrer, Antoni Cervià, Joan Curús, Pere Guinau, Joan Rupiana, Josep Gostar i Joan Gispert, 1625. **Llibre:** D-280, f. 107v.

DOS MANUSCRITS DE POLIFONIA DEL RENAIXEMENT AMB CONNEXIONS GIRONINES

- III.14) **Dades:** Narcís Puig permuta una porció de Sant Pere de Galligants amb Segimon Portabella, obtentor del benefici de Sant Miquel de Palau-sacosta, 1627. **Llibre:** D-282, f. 53.
- III.15) **Dades:** Narcís Puig renuncia el benefici de Sant Miquel de Palau-sacosta, 1627. **Llibre:** D-282, f. 80.
- III.16) **Dades:** Francesc Gilabert, clergue procurador del bisbe, substitueix en la procura Narcís Puig, escrivà de la cúria, 1630. **Llibre:** D-285, f. 93.
- III.17) **Dades:** El vicari general confereix el benefici de Sant Jaume de Pedret a Narcís Puig, clergue, 1635. **Llibre:** D-290, f. 109.
- III.18) **Dades:** Antoni Moner, rector de Santa Llogaia d'Àlguema, permuta el benefici de Sant Cugat de Segueró amb Narcís Puig clergue, obtentor del benefici de Sant Jaume de Pedret, 1635. **Llibre:** D-290, f. 111v.
- III.19) **Dades:** El vicari general nomena escrivà de la cúria Narcís Puig, 1636. **Llibre:** D-291, f. 156.
- III.20) **Dades:** Jacint Pont, sagristà de Corçà, presenta Narcís Puig, clergue, per al benefici de Sant Jaume de Corçà, vacant per òbit d'Antoni Ferrer, 1642. **Llibre:** D-297, f. 149bis.
- III.21) **Dades:** Esteve Vilaplana, clergue de Girona, obtentor de la capellania de Sant Esteve de Llémna, confereix la rectoria d'aquest lloc, vacant per òbit de Salvador Clastes, a Narcís Puig, 1653. **Llibre:** D-308, f. 105.
- III.22) **Dades:** Guerau Bonet, clergue de Castelló, fa procura a Narcís Puig, escrivà de la cúria, 1653. **Llibre:** D-308, f. 125.
- III.23) **Dades:** El vicari general confereix el benefici de Santa Helena de la seu a Narcís Puig, clergue de Vidreres, 1655. **Llibre:** D-310, f. 8.
- III.24) **Dades:** Agustí Sales, clergue de Fortià, permuta el benefici diaconil de Fortià amb Narcís Puig, obtentor del benefici de Santa Helena de la seu, 1655. **Llibre:** D-310, f. 8v.
- III.25) **Dades:** El vicari general confereix un personat fundat per Narcís Puig, prevere de Figueres, al fundador, 1662. **Llibre:** D-317, f. 5.
- III.26) **Dades:** Narcís Puig permuta el personat que ha fundat amb Jeroni Corretger, obtentor de la doma de Vila-sacra, 1662. **Llibre:** D-317, f. 6.
- III.27) **Dades:** Jeroni Corretger prevere natural de Figueres, permuta un personat fundat per ell mateix i un altre fundat per Narcís Puig, amb Magí Puig i Pujol, arxiprest electe de Sant Joan de les Abadesses, obtentor del benefici diaconil de Figueres, 1662. **Llibre:** D-317, f. 7v.
- III.28) **Dades:** Francesc Curbet, clergue, insta la col·lació del diaconil de Fortià, vacant per òbit de Narcís Puig, al qual ha estat presentat pels obrers del lloc, 1662. **Llibre:** D-317, f. 67.

BIBLIOGRAFIA

- ABELLAN, Joan A.; GRABULEDA, Josep (2012). *Els senyors de Banyoles: Els abats del monestir de Sant Esteve*. Banyoles: Arxiu Comarcal del Pla de l'Estany.
- ANGLÈS, Higiní (1941). *La música en la Corte de los Reyes Católicos*. Madrid: Instituto Diego Velázquez. (Monumentos de la Música Española; 1)
- BRIQUET, Charles M. (1966). *Les Filigranes: Dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusq'en 1600*. Vol. II. New York: Hacker Art Books. 4 v.
- BROWN, Howard Mayer (2001). «Richafort, Jean». A: Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 15. New York: Oxford University Press, p. 839-840.
- BRUGUÉS I AGUSTÍ, Lluís (1998). *La música a la ciutat de Girona (1888-1985)*.V. 3. p.416. [Tesi doctoral presentada a la Universitat de Girona. 3 v.]
- CAZEAUX, Cristelle (2002). *La musique à la cour de François I*. Paris: École Nationale des Chartes.
- CAZEAUX, Isabelle (1975). *French Music in the Fifteen and Sixteen centuries*. New York: Praeger.
- CHIA, Julián de (1886). *La música en Gerona: apuntes históricos sobre la que estuvo en uso en esta ciudad y su comarca desde el año 1380 hasta á mediados del siglo XVIII*. Gerona: [s.n.].
- CIVIL I CASTELLVÍ, Francesc (1954). «El órgano y los organistas de la catedral de Gerona durante los siglos XIV-XVI». *Anuario Musical*, núm. 9, p. 217-250.
- (1972a). «Personajes y aconteceres musicales». *Revista de Girona*, núm. 58, p. 59-64.
- (1972b). «Personajes y aconteceres musicales en Gerona a postrimerías del siglo XV». *Revista de Girona*, núm. 60, p. 81-84.
- (1981). «Perspectiva musical de Gerona de los años 1000 al 1500». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 25, núm. 2, p. 543-572.
- FALLOWS, David (2001). «Sources». A: Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 23. New York: Oxford University Press, p. 927.
- GREGORI I CIFRÉ, Josep M. (1985-1986). «Pere Alberch, artífex de la relació musical entre les Seus de Girona i Barcelona en el Renaixement tardà». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 28, p. 281-296.
- (1993). «Marturià Prats i Mateu Çafont músics de la capella de l'infant Enric (1445-1522), comte d'Empúries». *Nassarre*, vol. 9, núm. 2, p. 147-154.
- (1999-2002a). «Cots, Bartomeu». A: E. CASARES RODICIO (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 4. Madrid: SGAE. 10 v., p. 151.
- (1999-2002b). «Prats, Marturià». A: E. CASARES RODICIO (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 8. Madrid: SGAE. 10 v., p. 931.
- (1999-2002c). «Girona». A: E. CASARES RODICIO (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 5. Madrid: SGAE. 10 v., p. 658.
- HABERL, Franz Xaver (1888). «Die römische 'schola cantorum' und die päpstlichen Kapelsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts». *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, vol. III, p. 247.

DOS MANUSCRITS DE POLIFONIA DEL RENAIXEMENT AMB CONNEXIONS GIRONINES

HAMM, Charles; KELLMAN, Herbert (ed.) (1979-1988). *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550: Compiled by the University of Illinois Musicological Archives*. Vol.1. Stuttgart; Neuhausen: Hänssler. 5 v. (Renaissance Manuscript Studies; 1), p. 19-22.

JAMBOU, Louis (2007-2008). «Los ejes de la música francesa de la primera mitad del siglo XVII. Parámetros para estudios comparativos entre Francia y España». *Recerca Musicològica*, núm. 17-18, p. 93-120.

KASTNER, Santiago (1955). «Relations entre la musique instrumentale française et espagnole au XVIe siècle (I)». *Anuario Musical*, vol. 10, p. 84-108.

– (1956). «Relations entre la musique instrumentale française et espagnole au XVIe siècle (II)». *Anuario Musical*, vol. 11, p. 91-110.

LESURE, François (2000). *Échanges musicaux franco-espagnols XVII^e-XIX^e siècles: Actes des Rencontres de Villecroze, 15 au 17 octobre 1998*. Villecroze: Académie Musicale de Villecroze; Paris: Klincksieck.

MARQUÉS, Josep M. (1999). «Organistes i mestres de capella de la diòcesi de Girona». *Anuario Musical*, núm. 54, p. 89-139.

MIRANDA, Mar. *Música i cerimònia a Girona, 1500-1650*. [Tesi doctoral en curs de preparació a la Universitat de Girona]

PEDRELL, Felip (1908). *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Vol. 1. Barcelona: Palau de la Diputació. 2 v., p. 244-246.

PUJOL I CANELLAS, Miquel (1990). «La música i el cant durant els segles XIV al XVII a Castelló d'Empúries». *Catàleg de l'exposició Castelló d'Empúries i la música*. Castelló d'Empúries: Ajuntament de Castelló d'Empúries.

RIFÉ I SANTALÓ, Josep [et. al] (1997). «Panoràmica de la música a Girona: de l'època medieval al segle XVI». *Revista de Girona*, núm. 181, p. 48-49.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis [et. al] (2000). «La música en la Casa de la Reina, Príncep e Infantes». A: Luis ROBLEDO ESTAIRE (ed.). *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*. Madrid: Editorial Alpuerto.

ROS-FABREGAS, Emilio (2001). «Orígenes e inventario de un manuscrito catalán del Renacimiento con repertorio polifónico internacional: Barcelona, Biblioteca del Orfeó Català, Ms. 5». A: Maricarmen GÓMEZ; Màrius BERNADÓ (ed.). *Fuentes Musicales en la Península Ibérica, ca. 1250- ca.1550: Actas del Coloquio Internacional*, Lleida, 1-3 de abril de 1996. Lleida: Universitat de Lleida, p. 141-176.

– (2007). «Script and Print: The Transmission of Non-Iberian Polyphony in Renaissance Barcelona». A: Iain FENLON; Tess KNIGHTON (ed.). *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*. Kassel: Reichenberger, p. 299-328.

ROSENSTOCK, Raymond H. (ed.) (1987). *Jean Maillard. Modulorum Ioannis Maillardi. The Four-Part Motets*. Madison (Wisconsin): A-R Editions. (Recent Researches in the Music of the Renaissance; 73)

– (1993). *Jean Maillard. Modulorum Ioannis Maillardi. The Five-, Six-, and Seven-Part Motets Part I y Part II*. Madison (Wisconsin): A-R Editions. (Recent Researches in the Music of the Renaissance; 95 i 96)

SALES, Núria (2004). «La immigració francesa, omnipresent». A: Pierre VILAR (dir.). *Història de Catalunya*. Vol. 4: *Els segles de la decadència: segles XVI-XVIII*. Barcelona: Edicions 62.

SHERR, Richard (1975). «The Papal Chapel ca. 1492-1513 and its Polyphonic Sources». [Tesi doctoral, Ph.D., Princeton University]

– (1988). «*Illibata dei virgo nutrix* and Josquin's Roman Style». *Journal of the American Musicological Society*, núm. 41, p. 458.

STEVENSON, Robert (1961). *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. Berkeley: University of California Press.

SIGLES DE L'ARXIU

ADG: Arxiu Diocesà de Girona

La música culta a les comarques gironines: Dels trobadors a l'electroacústica

PARDO, M.C.; CUENCA, M. (ed.)

Banyoles: CECB, 2015. (Quaderns; 35), p. 37-57

El mestre de capella Manuel Gònima (1710-1792) i la introducció de l'oratori musical a Girona

Jaume PINYOL I BALASCH

Música Antiga de Girona, <http://www.magirona.org>

El present article és el resultat de les investigacions fetes amb motiu de l'edició del primer CD dedicat a Gònima que va dur a terme Música Antiga de Girona, l'octubre de 2013. Unes investigacions que han estat ampliades i s'han centrat en l'àmbit de la catedral i la ciutat de Girona.

Gònima és el compositor que dirigí la capella de música de la catedral de Girona durant trenta-vuit anys en ple segle XVIII, i és qui va fer el pas definitiu de la música barroca a la (pre)clàssica. Va difondre una nova forma musical, l'oratori, a mig camí entre la pregària i l'espectacle. Per tal de comprendre millor les circumstàncies del seu èxit, hem d'anar enrere en el temps i assenyalar com a punt de partida les grans reformes fetes pel Concili de Trento, a la segona meitat del segle XVI, passar molt per sobre el segle XVII i arribar al segle XVIII, quan l'oratori va tenir una gran acceptació tant a Barcelona com en altres ciutats del país, entre les quals Girona.

Ciència, cultura i música a l'Europa del segle XVIII

El conjunt de crisis originades a l'Europa occidental per la pesta negra al llarg del segle XIV –la qual va eliminar en pocs anys fins a la meitat de la població d'algunes de les grans ciutats europees– va accelerar els processos d'interiorització de les manifestacions religioses. Aquests processos sorgiren esquemàticament com a resposta al plantejament següent: si l'Església, representant de Déu a la terra, és incapaç d'aturar la pesta, cal reformar-la. I es van originar moltes propostes de reforma eclesiàstica, una de les quals fou la protestant. Luter, el seu iniciador, en afirmar la preeminència del sacerdoci universal –qualsevol batejat és sacerdot– subvertia l'ordre social establert en què la clerecia tenia molts privilegis, i eliminava, alhora, una de les justificacions de la piràmide feudal. Quan el Concili de Trento reaccionà a aquestes afirmacions i precisà la condició de batejat i tot el que això comportava, va reduir a gairebé no res la qualitat de sacerdot del simple batejat i, per contra, exaltà la condició del sacerdot ordenat, la qual cosa reforçava l'estructura piramidal de la jerarquia eclesiàstica. A la llarga, el resultat va ser una Església dual, amb una cúpula dirigent culta, i uns sacerdots sovint més nombrosos que cultes i que es van dedicar a la cura d'ànimes tant a les ciutats com als pobles amb un èxit global prou notable. Per tal de centralitzar l'organització eclesiàstica i dificultar l'existència d'abusos locals o regionals¹, el Concili va unificar i homogeneïtzar les celebracions litúrgiques, totes en llatí, i va eliminar les particularitats locals. Així, la missa se celebrava de la mateixa manera i amb les mateixes paraules tant a Cadis com a Viena, per posar dos exemples ben allunyats. Només van restar com a diferenciadors els sermons dominicals, únic element intel·ligible i proper per a molts fidels, tot i que no fou suficient per fer arribar el missatge evangèlic a la part més inculta de la població. Roma, per tal de superar aquesta limitació, va potenciar les arts de la imatge –pintura i escultura– juntament amb la música. Volia crear un ambient propici que evocés el contingut del missatge cristià, evocació que anava acompanyada de missatges transmesos mitjançant actuacions paralitúrgiques, fetes en llenguatge popular. I és amb aquesta voluntat que l'Església va utilitzar les noves formes musicals que s'anaven consolidant, entre les quals l'oratori, tot aprofitant que a la Itàlia del moment apareixien nous instruments musicals, essencialment violins, molt dúctils i expressius. Poc abans de l'aparició de l'oratori va néixer l'òpera, sorgida a finals del segle XVI com a forma musical de cultura i entreteniment dels grups dirigents florentins, venecians i romans primer i més tard parisencs. Va anar ben aviat acompanyada de l'oratori com a forma musical igualment elevada, destinada també als mateixos grups socials però també estesa als grups més populars, sempre, però, a les ciutats. L'oratori i l'òpera seguiren, sovint, camins paral·lels.

Aquesta expansió de l'oratori i l'òpera es va produir en una Europa, la del segle XVII, que va ser un camp de guerra continuat: durant la primera meitat de segle va estar marcada per la Guerra dels Trenta Anys, entre Àustries i Borbons, i la segona, per l'expansionisme francès de Lluís XIV. Poques van ser les comarques europees que no van patir cap guerra durant aquest segle. Aquests conflictes dinàstics, essencialment nobiliaris, van conviure amb l'ascensió d'uns

.....

¹ Generalitats sobre la incidència musical del Concili de Trento a Riedel (2001, p. 41376).

potents grups socials renovats, la burgesia comercial, a Itàlia i els Països Baixos primer i més endavant a Anglaterra i altres regions del nord de França. Aquests grups cercaren l'afirmació del seu poder, no només en l'augment del tràfic comercial i en la renovació agrícola, sinó també en el prestigi que dóna el saber, amb l'ampliació del coneixement de la naturalesa i l'aplicació en camps cada dia més amplis del mètode d'investigació desenvolupat pels astrònoms del Renaixement. Va ser el triomf del model matemàtic aplicat a gairebé tots els camps del coneixement. I al de la música, per descomptat.

A més d'aquest factor matemàtic, altres factors van intervenir en el canvi cultural que es va produir a Europa en general i a casa nostra en particular durant la segona meitat del segle XVII, factors que afectaren tots els àmbits culturals i totes les arts en graus diferents, i evidentment la música (Chaunu, 1984). Són els següents:

- L'aparició, vers el 1690, de les primeres revistes i el primer diari (el 1702) va marcar l'inici d'una nova eina de difusió cultural, que arribà a grups més amplis de la població, la qual pagava per tenir-la. Al llarg del segle XVIII, es calcula que la població europea que sabia llegir es va multiplicar per deu.

- Aquesta ampliació de la cultura vers les classes mitjanes va comportar la progressiva desaparició del llatí del món cultural i tècnic, la qual cosa fou un senyal de l'arribada al món del coneixement de nous grups socials. El llatí fou defensat no pas per l'Església sinó per les universitats, que van veure la difusió de la nova ciència en llengua vulgar com una amenaça per al seu monopoli, com ara l'obra de Newton *Opticks*, que fou publicada el 1704 en anglès, i no pas en llatí. La generalització dels primers telescopis, que van permetre veure racons cada cop més allunyats de l'espai còsmic, va difondre el concepte d'*infinit*, que sant Agustí havia copiat de Plató i sant Tomàs havia rebutjat en no ser-hi sensible. Els papes de l'inici del segle XVII condemnaren primer les teories de Copèrnic, el 1616, i després, el 1632, les de Galileu. La base de la condemna fou no pas religiosa sinó filosòfica, per no seguir la doctrina tomista. La por davant d'aquest Déu tan sorprenentment gran, que havia creat un espai que no es podia abastar, feia tremolar els intel·lectuals, i no només els catòlics. I les preguntes sorgiren automàticament: què hi ha dins d'aquest espai que cada cop sembla més gran? Existeix el buit?

- La ciència va abandonar l'estudi de la qualitat de la matèria per centrar-se en la quantitat i en la mesura de tots els fenòmens observables. La filosofia va començar a recular respecte de les ciències, i les discussions es recolliren no només en els llibres sinó també en les revistes, i es canalitzaren mitjançant les diverses societats científiques, les quals substituïren, a tot Europa, les universitats en els àmbits científic i tècnic.

- Mentre els holandesos s'especialitzaven en la creació de lents cada cop més potents i més ben polides, a la vall del Po i en altres llocs propers d'Itàlia els lutiers redissenyaven els instruments renaixentistes de corda fregada, per proporcionar-los moltes més possibilitats expressives i ampliar les dels sentiments mitjançant l'art musical. L'eclosió musical de la Il·lustració

fou, en part, hereva d'aquests menestrals, els instruments dels quals es van difondre per tot Europa i van permetre el naixement de nous estils musicals. I Barcelona no en va restar al marge; a Girona, però, aquest tema encara s'ha d'investigar.

- L'alta qualitat d'aquests instruments musicals i la utilització que en van fer els nous grups socials benestants van permetre que proliferessin la creació d'obres i intèrprets musicals, a Itàlia principalment, de la mateixa manera que, en els Països Baixos, les noves tècniques de la pintura a l'oli van generar l'aparició d'un nombre tan gran de pintors que encara avui dia resulta difícil de catalogar-los. Aquesta proliferació musical va acabar de separar, definitivament, la música popular de la culta, fet que va posar fi a una certa unificació de la música culta europea, amb la creació d'una mena de corpus de música culta amb la seva pròpia jerarquia interna. Un corpus força estable al llarg del temps i únic a la història de la humanitat i que avui s'admira i es copia des de Tòquio fins a Buenos Aires passant per Pequín.

La capella de música de la catedral de Girona

Vistos els antecedents llunyans de l'obra de Gònima, cal tractar ara dels propers per tal de comprendre-la. La catedral de Girona ja disposava a l'edat mitjana d'una institució o capella musical encarregada de la música, que va ser profundament renovada quan s'hi van aplicar les noves directrius musicals sorgides del Concili de Trento amb els nous estatuts de la capella fets el 1630 sota els auspicis del bisbe Garcia Gil de Manrique, i consistí essencialment a ampliar les funcions de la capella amb l'increment de les seves rendes. El procediment canònic es basava a tramitar a la cúria romana el canvi de la destinació fundacional de tot un seguit de llegats medievals que provenien de donacions pietoses, els quals a partir d'aquell moment es destinaren a pagar els instrumentistes i cantants, que augmentaren en nombre i professionalitat.

Així, al segle XVIII aquesta capella va estar formada per adults (entre setze i vint-i-un, segons les èpoques) que actuaven en quantitat variable d'acord amb les exigències litúrgiques del dia, i quatre infants de cor per a les veus agudes. Gònima va disposar de fons econòmics suficients per aconseguir una formació musical brillant, i quan no en va tenir prou amb els seus instrumentistes va portar-ne cinc de vent de l'anomenada cobla de Banyoles (ACG, Actes capitulars, 23 juliol 1757).

El mestre de capella era el director musical, comptable i organitzador de la capella. Les seves obligacions principals eren compondre per als diferents actes litúrgics de la catedral i dirigir-ne les actuacions («portar el compàs», en paraules de l'època). Tenia prohibit de fer-ho per a institucions alienes sense prèvia dispensa, però a la pràctica s'obviava aquesta prohibició no signant la partitura, presentant-la com a anònima. Excepcionalment va compartir la direcció de la capella amb el seu antecessor, com consta a les actes capitulars, en anotacions que acusen el mestre Milans, ja jubilat, de no dirigir la capella, tal com era la seva obligació (ACG, Actes capitulars, 18 maig 1736). El sou del mestre de capella era relativament baix, però si hem de creure la memòria que Josep Gaz va deixar escrita per al seu successor a la parròquia de Santa

Maria de Mataró podia complementar-se amb el 75 % dels drets de les obres que oferia fora de la catedral, sempre amb l'autorització pertinent (Giménez, 1994, p. 27-40).

Els escolans de cor eren la nota divertida de la capella (Jiménez, 1999, p. 157 i s.). La seva finalitat era suplir les veus agudes, les femenines, que segons una tradició d'origen poc clar no podien actuar en els oficis eclesiàstics. Estava format per quatre infants que començaven a una edat primerenca, al voltant dels vuit anys, i restaven al servei de la catedral fins al canvi de veu. A diferència dels adults, els escolans no cobraven res, però rebien una educació tan generalista com musical, que els permetia, ja adults, de viure de l'ofici de músic. Aquesta escola era realment una escola integral, on diferents beneficiats o canonges, segons les èpoques, donaven classes als infants i el mestre de capella els ensenyava música, de la mateixa manera que ho feien alguns intèrprets en la seva especialitat. En abandonar la capella rebien un vestit sencer, una gratificació i un certificat. Gònima va intentar augmentar la plantilla dels infants, passar dels quatre que hi havia normalment a sis, però no ho va aconseguir, era massa car (ACG, Actes capitulars, 8 juny 1736). Els escolans vivien al costat de la catedral, a la casa del mestre de capella, situada en l'època de Gònima on avui hi ha l'accés a la visita turística de la catedral. La casa era regentada per una senyora que estava a les ordres del mestre de capella. De l'habilitat d'aquesta regenta depenia la prestància exterior dels infants, i no és estrany trobar a les actes capitulars queixes respecte de la deixadesa dels vestits dels nois, tant a dins de la catedral com a fora. Les despeses generades per aquests infants anaven a càrrec del mestre i quan Gònima va comprovar-ne, per primer cop, l'import es va afanyar a demanar més sou per poder-les atendre adequadament, demanda que va ser atesa aviat (ACG, Actes capitulars, 12 maig 1736 i 8 juny 1736). El comportament d'aquests infants, segons les actes capitulars de l'època, no s'allunya del que és previsible: com que les cerimònies eren llargues, no podien estar sempre quietes i eren sorollosos dins del cor; també espontanis quan interrompien les hores canòniques per felicitar algun canonge (ACG, Actes capitulars, 7 maig 1753), i destralers, ja que Gònima fou advertit que havia de vigilar que els nois no destrossessin les robes que portaven i altres útils de la catedral (ACG, Actes capitulars, 14 juliol 1736).

L'activitat de la capella de música solia ser intensa, tot i que no tots els seus membres actuaven alhora. A més dels oficis de les hores canòniques, alguns d'ells havien d'acompanyar amb els seus instruments el viàtic quan es portava a casa d'algun malalt i assistir als actes litúrgics dels convents i congregacions religioses que ho demanessin, però sempre amb autorització prèvia i pagant. Igualment, les nombroses processons de l'època eren impensables sense la seva participació. Hem de suposar que la capella disposava d'escriptori propi, on alguns dels músics passaven en net els apunts musicals que el mestre els feia arribar per fer-ne una partitura i les partiel·les adients per a cada intèrpret. Per la quantitat considerable de partitures i partiel·les de què disposem, unes cent vint caixes d'arxiu, l'escriptori devia ser molt concorregut. L'arxiu musical també era important, i és el que ens ha arribat fins avui, i el mestre de capella n'era el responsable. La darrera catalogació, molt acurada, va ser feta per mossèn Colomer a inicis de la segona meitat del segle XX i és la que ha utilitzat l'associació Música Antiga de Girona per digitalitzar les partiel·les dels mestres de capella entre 1690 i 1815, així com les partiel·les anònimes.

Els instruments usuals a l'època de Gònima eren els violins, les flautes, els oboès, els fagots (que van aparèixer per primer cop) i el baix continu (que segurament va ser interpretat per l'orgue, l'arpa, el llaüt i potser el violó). Les violes i els violoncel·ls van sorgir un cop jubilat Gònima. La situació de l'organista i el seu instrument mereixen una consideració a part. En l'estat actual de l'Arxiu Capitular, les partitures destinades a l'orgue són pràcticament inexistentes. La causa es podria explicar pel fet que, en la pràctica, l'organista tenia una consideració similar a la del mestre de capella i n'era independent, amb un sou igual o bé en algun cas superior, la qual cosa implicava que les obres no fossin custodiades en el mateix espai que les de la capella i que poguessin haver patit una sort diferent que hauria impedit que arribessin fins a nosaltres.

La Girona de l'època de Gònima

Quan Gònima arribà a Girona el 1735 procedent de Barcelona, ja feia vint-i-cinc anys que la ciutat estava sota el domini borbònic i encara hi eren perceptibles alguns dels estralls de les guerres del segle XVII, però algunes iniciatives anunciaven nous temps (Boadas, 1986). En l'àmbit econòmic, el detall sobre la situació de la ciutat no concorda entre els especialistes, ja que resta molt per investigar. Per simplificar aquesta qüestió, podem dir que la ciutat semblava socialment dual, amb un nucli dirigent en què la noblesa estava absent pràcticament, ja que emigrava o havia emigrat cap a Madrid, i en què els grups burgesos començaven a tenir una importància creixent i volien imposar els seus interessos, gustos i manera d'entendre el món. La ciutat al final del segle XVII, època del bisbe Pontic (1686-1699), va mostrar un dinamisme desconegut des de la Guerra dels Segadors, visible en uns quants exemples: la primera impremta gironina va començar a funcionar a finals de 1690; des de 1680 es va reprendre la construcció de la façana de la catedral, alhora que el bisbe Pontic va fer construir la imponent escalinata de la catedral entre el 1690 i 1694, i l'hospital de Santa Caterina fou inaugurat el 1679. Per la seva part, la clerecia regular no es va quedar enrere, tot i que amb menys iniciatives: l'orde dels carmelites inicià la construcció del seu convent també en aquesta època, concretament el 1691. Aquest dinamisme, però, va quedar interromput amb l'ensulsiada de 1711, que obligà a obrir nous camins culturals a la ciutat i nous grups socials en van prendre la iniciativa.

Al llarg del segle XVIII, la població de la ciutat es va duplicar: va passar dels 4.500 habitants el 1718 als 8.000 el 1787, fet que va comportar un optimisme generalitzat (Vilar, 1970). Paradoxalment, un dels factors de creixement de la ciutat va ser el militar: com que la ciutat es va adherir a la causa austriacista durant la Guerra de Successió, el govern borbònic va decidir d'instal·lar-hi una guarnició permanent per tal de controlar-la, ja des dels primers moments de la conquesta militar (Ferrer, 1989, p. 28 i s.). Però el creixement no va ser constant i la burgesia gironina no va ser prou nombrosa ni prou agosarada per aconseguir un canvi definitiu en l'estructura econòmica i social: ho palesen els fracassos en els intents de crear una fàbrica a Santa Eugènia, una junta de comerç o una societat d'amics del país, que mostren la debilitat social de les forces favorables a un canvi dins d'una ciutat petita.

Girona va créixer durant el segle XVIII dins del marc del creixement europeu general d'aquesta època. La idea general era que el sector agrícola que envoltava Girona, que tot i estar afectat

per les guerres de Lluís XIV es va poder recuperar amb una certa facilitat, havia de ser el qui de manera continuada impulsaria el creixement econòmic tant de la ciutat com del seu entorn més immediat en els difícils anys posteriors al 1714. La imposició del cadastre va provocar molta misèria en el camp i la ciutat, però un cop passats els primers anys de penalitats va començar a augmentar l'exportació de productes agraris tant a la Provença com al Llenguadoc. Un altre factor important per a la ciutat va ser la consolidació de la ruta anglesa de la Mediterrània, de camí cap a l'Índia pel mar Roig, en el marc de la disputa entre Anglaterra i França pel control del subcontinent asiàtic. L'establiment de la base militar anglesa a Maó, el 1714, com a resultat de les paus d'Utrecht i Rastatt, va ser un altre factor de creixement econòmic de la costa gironina primer i de la ciutat de Girona després. Des de la costa s'exportava blat, fruita seca, vins, licors i altres matèries, de manera que la pujada dels sous agrícoles va acabar absorbint la mà d'obra tèxtil local, poc qualificada, i els obradors de teixits de llana de la costa van deixar pas als de l'interior, els de Berga, Olot, Manresa, Sabadell, Terrassa, etc., que es van anar especialitzant de mica en mica en els diferents territoris al llarg del segle XVIII. I cal no oblidar les petites drassanes de la costa gironina, que a partir d'aquell moment començaren a tenir més feina i van impulsar la construcció de vaixells destinats també a l'Atlàntic².

Aquest creixement, que al llarg del segle va tenir intensitats i focalitzacions diverses, va fer-se sense estridències socials destacables. L'alta noblesa gironina va anar abandonant els palaus i va anar a residir a la cort a partir del segle XVII, i de mica en mica la vida social d'aquest grup va ser suplantada per noves famílies d'origen i mentalitat burgeses, d'arrel rural, la riquesa de les quals calia cercar en l'aplicació de la sentència arbitral de Guadalupe del 1486. El control dels gremis sobre la producció menestral va ser cada cop menys efectiva, i va canviar de mica en mica la protecció legal del productor a favor de la llibertat d'elecció del consumidor. Els gustos d'aquests nou rics van ser els que va recollir la música de Gònima: la reducció de les floritures i ornamentacions, la claredat expositiva i un estil més proper als gustos populars, que fugia, però, de la banalitat.

Girona va viure, de manera indirecta, l'aparició de les fàbriques d'indianes a Barcelona, fàbriques encara sense màquines de vapor, però estructurades com a tals, des de 1738. I sigui dit com a curiositat, Erasme de Gònima (Moià, 1746 - Barcelona, 1821), potser parent del músic, va ser un dels fabricants d'indianes més importants de la Barcelona protoindustrial. L'aparició del Liceu a Barcelona el 1746, institució musical no eclesiàstica ni estatal dedicada a la difusió de la música culta europea, és el senyal més clar de la nova cultura que la capital catalana veia sorgir, i era la constatació del nou poder que tenia la creixent burgesia catalana, grup social que en no tenir ni estat ni funcionaris propis utilitzava la cultura com a mitjà d'afirmació del seu poder. A tot Europa, el fenomen es va esdevenir amb una intensitat desigual: s'ha calculat que, a tot el continent, els diners dedicats a la construcció de teatres d'òpera van superar

.....

² Una manifestació singular de la presència musical anglesa en terres gironines la trobem en l'atorgament de la medalla d'or al millor cànnon musical del 1765: el cànnon a nou veus compost per mossèn Joan Baptista Bruguera, sacerdot de Figueres, com a millor cànnon de l'any, premi econòmicament important atorgat per la societat londinenca Catch Club i lliurat personalment al seu guanyador per l'almirall anglès de Maó a la ciutat de Barcelona.

els que es van destinar, durant el gòtic, a construir les catedrals (Chaunu, 1984). I cal no oblidar l'expulsió dels jesuïtes, ocorreguda l'abril de 1767, fet que alterà profundament la vida acadèmica de Girona en suprimir el principal centre docent. És fàcil imaginar el sotrac mental, emocional i polític que aquest fet va generar entre la població d'una ciutat petita com Girona: Gònima va perdre uns bons clients que li encomanaven regularment oratoris.

L'adaptació de l'obra de Gònima als gustos d'aquests nous grups socials es mostra en la seva col·laboració en els encàrrecs rebuts, els quals tenien una finalitat moral i atorgaven als comandataris un determinat prestigi social, prestigi que també van manifestar amb la construcció de nous edificis, i no només privats. L'església de la Congregació dels Dolors, inaugurada el 1743, i per a la qual Gònima va escriure un dels seus oratoris, n'és un bon exemple: a l'interior s'utilitzaren símbols geomètrics que recorden els maçònics. I el mateix podríem dir de l'església dels beneficiats de la catedral, Sant Lluc, construïda entre 1724 i 1729.

Vida de Gònima

La vida de Manuel Gònima no disposa de cap tesi doctoral ni monografia. L'única tesi realitzada fins ara és la del professor Jordi Rifé (1993), en la qual es transcriuen els villancets del mestre, però la seva biografia és molt elemental. Aquí només puc resumir-ne els trets fonamentals per tal de poder comprendre'n l'obra. En primer lloc, una referència al seu nom de pila: el mestre va signar les obres fins a aproximadament el 1750 amb el nom d'*Emanuel*, i així apareix a la seva partida de baptisme. Però des d'aleshores va començar a signar com a *Manuel*, grafia que he mantingut perquè és la més propera i menys propensa a exotismes.

En segon lloc, la data de naixement: Manuel Gònima va néixer a Lleida el novembre de 1710, segons consta a l'acta de bateig (Llibre de registre de bateigs de la catedral de Lleida 1679-1731, p. 222, *recto*), que he localitzat a l'Arxiu Diocesà de Lleida, i va ser batejat el 16 del mateix mes a l'església de Sant Llorenç d'aquesta ciutat, que aleshores exercia de catedral un cop clausurada la Seu per ordre reial. El seu pare, de nom Josep, va ser sergent de l'exèrcit borbònic que va conquerir Lleida el 1707. A l'anotació baptismal consta com a padrina la germana de la seva mare, casada amb un caporal que formava part de la secció de timbals del regiment Sevilla núm. 40. D'aquí podem deduir que potser el pare també va ser músic. Encara no he pogut esbrinar d'on provenia el pare, ni tampoc la mare, de cognom Marina. L'opinió del professor Rifé que defensa que la família paterna procedeix del poble de Moià, on hi ha una masia que porta aquest nom, no ha estat demostrada. L'arxiu notarial de Moià conserva diferents testaments de persones que podrien ser familiars del mestre, però sense més dades no es pot assegurar res. Igualment, l'arxiu notarial de Girona conté un tal Pere Gònima, contemporani del compositor, però per ara no en sabem res més. La consulta a diferents arxius militars, per comprovar si hi constava la fitxa d'incorporació del seu pare al regiment de Sevilla núm. 40, no ha donat fruit, ja que els arxius militars d'aquella època convulsa o bé no es conserven o bé estan escampats, si és que mai va existir un control sobre els mercenaris d'aquest regiment. Era lleidatana la seva mare? Una incògnita més.

El que sí que queda demostrat és que no concorda la data de bateig –extreta del registre de bateigs de la catedral de Lleida de l'any 1710– amb la data que aporta l'acta capitular de la catedral de Girona en què Gònima es presentà a les oposicions de mestre de capella, en el qual es diu que era nat a Lleida i que tenia vint-i-tres anys³. Com que als arxius de Lleida d'aquesta època el nom de Gònima és inexistent, excepte en aquest cas, cal suposar amb fonament que aquest registre correspon al mestre de capella gironí. Ara bé, el decalatge de gairebé dos anys (en realitat tenia vint-i-quatre anys, li mancaven cinc setmanes per als vint-i-cinc) entre la partida de bateig i la data de naixement que ell fa constar en arribar a Girona, podria ser perquè els pares haurien mort joves, o potser només el pare, i la mare, en tornar-se a casar, hauria optat per deixar l'infant a l'orfenat. La data d'ingrés a aquesta suposada institució seria la que Gònima hauria utilitzat en els documents d'arribada a Girona. És, de moment, una mera suposició que podria veure's confirmada si s'examinessin els registres dels orfenats de l'època existents a la ciutat de Barcelona.

De la infantesa de Gònima, de moment no en sabem res més. De la joventut, només que la va passar a Barcelona, segurament com a escolà de cor; va ser deixeble del mestre de capella de l'església del Pi, Pau Llinàs, i va tenir alguna relació amb el mestre de capella del Palau de la Comtessa, Bernat Tria (Rifé, 1988, p. 105-115). Sabem, també, que havia estudiat composició i que no sabia tocar ni l'arpa ni l'arxillaüt ni el clavicordi, però que es va comprometre a estudiar-los si era necessari per tal d'accedir a la plaça de mestre de capella de Vic convocada el 1733. El mateix informe d'aquesta oposició, que es conserva a Vic, explica que Gònima era alt de figura però prim. Aquestes dades permeten de suposar, entre altres detalls, que el jove Gònima va conèixer les modes musicals arribades des de Nàpols a Barcelona i les d'altres ciutats italianes.

Gònima, en no guanyar la plaça de Vic, es presentà a la de Girona, convocada dos anys més tard, i la guanyà el 10 d'octubre de 1735 (ACG, 31 octubre 1735, f. 68r). Arribà a finals d'octubre a la ciutat i s'incorporà en el càrrec sense el preceptiu acte de presa de possessió, que li estalvià el canonge Pontic, valedor seu i arxiver destacable del capítol gironí. Devia ser ell mateix el qui també va evitar-li que hagués de passar la prova habitual de les oposicions davant un tribunal. Segurament, es pot entendre més bé aquest privilegi si es coneixen els problemes que va tenir el seu predecessor en el càrrec, el mestre Tomàs Milans, aleshores tot just jubilat. Potser per evitar-ne de nous, el capítol va acceptar la proposta de Pontic. En comptes d'aquestes proves, el capítol catedralici va votar quin dels tres candidats presents era el més apte per a la tasca de mestre de capella. Posada a votació la terna, Gònima fou triat amb dinou vots, contra dos per a cadascun dels dos competidors.

Arribat a la ciutat com a laic solter, s'incorporà immediatament a la feina, i aleshores van començar els problemes. Els honoraris no eren res de l'altre món, ja que el càrrec de mestre de capella era un més dins del capítol, i de vegades el càrrec d'organista era més important.

.....

³ «Emmanuel Gonima qui non est ordinatus in sacris, etatis 23 annorum.» (ACG, 10 octubre 1735)

Alguns beneficiats no van estar conformes amb el fet que un seglar tingués accés al cor que els era reservat i que passés al davant d'algun d'ells en el corandell o llista setmanal rotatòria de les obligacions canòniques i dels beneficiats, que es penjava a l'entrada del cor i indicava el torn de les misses i altres activitats lucratives pròpies dels beneficiats de la catedral. És a dir, no acceptaven que un nouvingut els passés a davant a l'hora de rebre encàrrecs remunerats. Cap precepte canònic impedia que el mestre de capella no fos clergue, i segurament per això va actuar Pontic, que com a expert arxiver coneixia bé la normativa aplicable. El cas de Gònima es va anar complicant i va revifar un vell conflicte entre canonges i beneficiats, fins que en veure que els canonges no se'n sortien el van derivar cap al bisbe, que tampoc ho va aconseguir, i d'allí va passar als canonistes de Barcelona per arribar finalment a Roma. No seguirem l'evolució del contenciós entre canonges diaconals, canonges presbiterals, beneficiats i la mitra, però finalment es va resoldre amb l'ordenació sacerdotal del mestre vuit anys més tard.

En prendre possessió del càrrec, amb el suport del canonge Pontic, aquest va creure que tot seguit Gònima es tonsuraria. De fet, el mestre va demanar permís per anar a Barcelona a fer els tràmits necessaris per obtenir la tonsura i va demanar un certificat d'obtenció de la plaça de mestre de capella per tal d'accelerar-ho (ACG, 31 octubre 1735, f. 68r), però va tornar de Barcelona tal com havia marxat de Girona, sense tonsura. Podem suposar que la manca de documents –la partida de bateig– sobre qui eren els pares va poder impedir la tramitació de l'expedient de tonsura al bisbat de Barcelona. És una suposició plausible que concordaria amb l'error de la seva data de naixença, però de moment és una mera suposició. Podem imaginar la difícil posició de Gònima dins la comunitat capitular, amb les tensions seculares que la seva arribada havia revifat i les possibles dificultats canòniques per obtenir l'estatut de tonsurat, per vestir com a beneficiat i cobrar com a tal, sense ser clergue. I cal tenir igualment present que aquestes dificultats inicials de ben segur van influir en el fet que Gònima no es presentés a l'ordenació sacerdotal fins al maig de 1744, vuit anys i mig després d'arribar a Girona. Cal imaginar igualment la posició, força incòmoda, de Pontic davant d'aquesta situació. En desconeixem els detalls, però la situació de Gònima va empitjorar a l'inici de l'estiu següent, nou mesos després d'haver arribat a Girona, quan Pontic va deixar de protegir-lo, ignorem el perquè. L'acta capitular del 16 de juny de 1736 conté una proposta de Pontic perquè se li impedeixi l'accés al cor, atès que tot i disposar de la documentació necessària per ser tonsurat no ho havia demanat al bisbe de Girona. Potser la suposada condició d'infant d'orfenat el va poder afectar. La proposta va ser aprovada pel capítol i va fer efecte: una setmana després, Gònima es va tonsurar a la basílica de Castelló d'Empúries aprofitant una de les visites pastorals fetes pel bisbe Baltasar de Bastero i Lledó (1728-1745) a aquesta població. Va passar a ser clergue i va obtenir finalment un benefici que li va permetre cobrar un sou de forma ordinària.

Però la tonsura va ser un orde menor, que implicava poca cosa més que un canvi de jurisdicció, passar de la civil a l'eclesiàstica. El primer compromís real amb l'Església va trigar encara gairebé set anys, temps inusualment llarg. Desconeixem la raó d'aquest comportament estrany, ja que no va ser fins al dissabte 7 de juny de 1743 que va rebre els ordes menors (ADG, [Llibre], Ordes [sic], 1737-1745, sense numeració de pàgines, 7 juny 1743) a l'església de Santa Maria de

Lladó i l'endemà, al mateix lloc, el subdiaconat. L'orde diaconal va venir poc després, el dissabte 21 de desembre de 1743 (ADG, [Llibre], Ordes [sic], 1737-1745, sense numeració de pàgines, 21 desembre 1743), amb la corresponent dispensa episcopal per no haver transcorregut el lapse de temps necessari per a la recepció de dos ordes majors. Finalment, l'ordenació sacerdotal la va rebre el 21 de maig de 1744 (ADG, [Llibre], Ordes [sic], 1737-1745, sense numeració de pàgines, 21 maig 1744), a mans del mateix bisbe Bastero. Aquesta vegada, però, a la capella del palau episcopal, fet que podria indicar, donada la petitesa de l'espai, que va ser una ordenació relativament singular, després d'obtenir novament la preceptiva llicència d'escurçar el temps entre dos ordes majors. Lamentablement no tenim cap mena d'explicació a tot aquest seguit de singularitats. La possibilitat d'atribuir-les a una suposada condició d'hospicià del mestre potser ajudaria a comprendre-les.

A partir d'aquest moment, la seva vida va entrar en una normalitat que no va merèixer ser esmentada a les actes capitulars que he pogut consultar fins ara, en les quals Gònima només apareix per la celebració d'oposicions a intèrprets de la capella; o bé per queixes d'algun capitular que trobava que els escolans de cor anaven mal vestits o destrossaven massa aviat les vestidures que havia de pagar el capítol; o bé per l'adquisició de tres instruments nous, que lamentablement no especifica; o bé per demanda d'un augment de dotació perquè el manteniment dels escolans de cor es menjava més aviat del compte el pressupost anyal.

El 5 de gener de 1774, Gònima es jubilà. Tenia seixanta-tres anys, i passà a ser membre de la capella de música a les ordres de Francesc Juncà⁴, el seu substitut. La seva activitat va continuar lligada a la catedral, però sense l'obligació de compondre ni dirigir l'educació dels infants, però sí de «portar el compàs», com diuen les actes, quan el mestre de capella no podia assistir a les hores canòniques, tal com era costum. El seu nom apareix a diverses oposicions posteriors a la jubilació com a mestre jubilat. Setmanes després de la jubilació va morir el bisbe Palmero (1756-1774) i la missa de rèquiem composta per a l'enterrament ja va ser escrita pel seu successor, l'esmentat Juncà. Desconeixem més detalls del que va fer el mestre fins a la data de la mort, el 27 de febrer de 1792, a l'edat de vuitanta-un anys. Fou enterrat a la sepultura comuna dels beneficiats de la catedral, sepultura molt diferent a la del seu antecessor Gaz, el qual tingué el privilegi de disposar-ne una de pròpia, amb làpida inclosa, en el claustre de la catedral. És difícil de saber si després de la jubilació va continuar component, i si ho va fer difícilment va signar les obres, per la qual cosa devien ser dipositades a l'Arxiu Capitular com a anònimes. Això explicaria la similitud estilística d'algunes composicions anònimes amb les de Gònima.

En aquesta breu biografia cal esmentar el bisbe Baltasar Bastero i Lladó (1728-1745), que fou el bisbe de Gònima durant els seus deu primers anys a Girona i el qui l'ordenà sacerdot el 1744. Si van ser les friccions amb ell les que van provocar l'endarreriment de l'ordenació de Gònima o bé la

.....

⁴ Juncà (Sabadell, 1742 - Girona, 1833) va arribar a ser mestre de capella de la seu metropolitana de Toledo, el màxim càrrec eclesiàstic musical del regne d'Espanya. Els anys que estigué de mestre a Girona (1774-1780) van ser prolífics en composicions. Quan va retornar-hi, en jubilar-se a Toledo, va continuar molt actiu a la catedral, però desconeixem, per ara, si va continuar component.

seva possible condició d'intern en un hospici, és un enigma. Aquest bisbe, borbònic de convicció, creia que primer era bisbe i després borbònic. Amb una cultura notable, fou ell qui introduí al bisbat de Girona les conferències anyals destinades a millorar els coneixements dels seus sacerdots, els exhortà a disposar de bones biblioteques privades i criticà aquells qui un cop obtingut per oposició el càrrec de rector es dedicaven simplement a vegetar dins la seva parròquia. Per a ell, la feina essencial dels sacerdots era la confessió, i en la predicació havien de provocar entre els oients el dolor de contrició, condició indispensable per accedir a la vida celestial. Era la reducció barroca del missatge evangèlic als aspectes morals, mentalitat usual entre els clergues del moment.

Obra coneguda de Gònima

L'Arxiu Capitular de Girona conserva setanta-dues obres signades per Gònima, i segurament alguna altra li pot ser atribuïda entre les conservades sota l'epígraf d'«anònims». D'aquestes darreres, moltes obres eren encàrrecs fets per altres esglésies o comunitats religioses de la ciutat, i com que els mestres de capella tenien contracte de treball exclusiu amb la catedral la forma elegant d'evitar aquesta prohibició era la de no signar les obres, que s'atribuïen a un autor anònim.

La Biblioteca Nacional de Catalunya conserva trenta-una obres amb el seu nom, mentre que la biblioteca universitària de Barcelona en conserva dues i la de Montserrat una, i encara és possible que n'aparegui alguna més. No conservem cap obra del mestre que sigui purament instrumental, ni tampoc sabem quin instrument era el seu preferit, si és que en tenia algun. En aquesta enumeració cal afegir els disset oratoris seus dels quals tenim notícia, però només se n'ha conservat íntegrament un, ja inclòs en les obres conservades a la Biblioteca Nacional de Catalunya. Sumen, en total, cent vint composicions. Fent la mitjana d'aquesta quantitat, amb els trenta-vuit anys d'activitat a Girona, resulta que Gònima va compondre 3,16 partitures per any. I si la fem amb els cinquanta-set anys d'estada a Girona el resultat són 2,1 obres per any. Comparada aquesta producció amb la de Josep Gaz, actiu com a mestre de capella entre 1675 i 1711 en diverses localitats catalanes, comprovem que Gaz té una mitjana de 4,3 obres per any, xifra notablement superior. I això sense comptar que Gònima va morir als vuitanta-un anys, mentre que Gaz va morir als cinquanta-sis. Amb les dades que coneixem avui dia del mestre, la causa fonamental de la seva relativa baixa productivitat potser va ser la meticulositat, el perfeccionisme de les seves obres, tant en l'aspecte musical com en el dels textos que utilitzava en castellà, i la inseguretad inicial pel possible fet de procedir d'un hospici.

Pel que fa a la llengua de les obres conservades, el 70 % són en llatí, i la resta en castellà. El seu antecessor, Gaz, tenia una proporció ben diferent: de les cent cinquanta-una obres vocals, només un terç –cinquanta-una, en concret– van ser escrites amb textos litúrgics en llatí, la resta foren en castellà. El mateix passà amb els seus successors, els quals relegaren les composicions litúrgiques al mínim. No deixa de ser una anomalia, per ara sense explicació, aquesta desproporció en l'ús de la llengua litúrgica entre els dos mestres, quan el llatí ja havia deixat de ser llengua culta en el món científic i restava com a llengua exclusivament eclesiàstica. La nul·la utilització del català potser cal relacionar-la amb l'ambient d'eufòria dels vencedors borbònics

i els seus representants a la ciutat de Girona, malgrat que no hi hagués encara cap disposició legal en aquest sentit en l'àmbit eclesiàstic. Gònima va compondre poc per a les celebracions paralitúrgiques de les confraries i gremis de la ciutat, i per a esdeveniments socials. No en trobem cap, entre les obres conservades a Girona, dedicada a l'entrada en religió de membres de famílies distingides de la ciutat, ni tampoc cap composició dedicada a les festes dels patrons dels diversos ordes religiosos constituïts a la ciutat, al contrari del que van fer Gaz i sobretot els seus successors, alguns dels quals molt prolífics en aquest àmbit.

Desconeixem els autors dels textos de les peces castellanques de Gònima, i si ens fixem en les portades dels textos dels oratoris que s'han conservat, en les quals apareixen tots els càrrecs de les confraries i congregacions que els han encarregat, en cap surt l'autor del text i, en canvi, figura en un lloc destacat l'autor de la música i la capella de música de la catedral com a intèrprets. Aquest és un senyal clar de la major importància que aleshores es donava a l'autor de la música davant de l'autor del text. Ara per ara és impossible de respondre si Gònima podia ser l'autor dels textos, malgrat que en la utilització de la mètrica castellana de l'oratori *Dolor y Amor* trobem el mateix perfeccionisme que en la composició de la música. Aquest és un tema encara obert.

Orígens de l'oratori

La paraula *oratori* indica, en català, tant un lloc de culte que no és una parròquia i que, per tant, pot no dependre directament del bisbe ordinari, com una composició musical sorgida precisament en un d'aquests llocs de culte.

L'oratori musical és una creació de sant Felip Neri (1515-1595), el qual, a finals del segle XVI, després del Concili de Trento, reunia, als vespres, a Roma, en una església petita (un oratori), diversos fidels per resar, escoltar prèdiques i cantar himnes pietosos. Ben aviat, algun músic va recollir la idea i va difondre-la a Roma (com ara Cavalieri el 1600)⁵, d'on passà a Venècia, París, Nàpols i d'aquí a Barcelona. Tot i que a casa nostra l'oratori arribà a mitjan segle XVII, la seva expansió –via Nàpols– fou posterior, i durà fins a la segona meitat del segle XVIII. Es van arribar a compondre més de quatre-centes peces, de les quals es conserven tres-cents vuitanta-quatre llibrets i setanta-sis partitures (Daufí, 2001). Aquest oratori napolità tenia com a part fonamental la utilització de recitatius sols o acompanyats d'algun instrument, i utilitzava textos de l'Antic Testament i també del Nou, o bé llegendes pietoses tretes del santoral. Quan l'oratori formava part integrant d'una celebració pietosa, els recitatius se substituïen per les reflexions pietoses pròpies de la celebració. Les formes usuals de l'òpera, com les àries, els cors i els cànctics i les seves variacions, també hi eren presents. En el cas dels cors, eren sempre de composició reduïda, és a dir, sense el cor massiu format per desenes de cantaires, fenomen que no arribà fins que va aparèixer el proletariat. La composició instrumental era molt variable, en funció de les disponibilitats econòmiques del contractant. A Girona, la podem deduir perquè coneixem la composició de la plantilla de la capella de música de la catedral: la presència

.....

⁵ Per a un breu esquema sobre la difusió de l'oratori vegeu Ulrich (1977, p.134 i s.).

de violins era usual des de l'època de Gaz (1690-1711) mentre que les violes no van aparèixer fins a l'època de Jaume Balius, actiu a Girona entre 1781 i 1785. L'evolució del vent va comportar la desaparició del sacabutx de l'època de Gaz i la seva progressiva substitució pels oboès i, més tard, els fagots, mentre que les flautes hi van ser sempre presents. A mesura que va avançar el segle XVIII, va augmentar la capacitat expressiva d'aquests instruments gràcies a les noves tècniques compositives utilitzades pels mestres de capella, així com la utilització de nous efectes de dinàmica musical, nous tipus de dissonàncies, nous models rítmics, nou ús dels silencis, etc. Pel que fa als textos dels oratoris catalans, l'anàlisi detallada i la comparació mútua ens permetran, quan es faci, de disposar d'una visió molt detallada de la religiositat de les burgesies de l'època, les arrels de la seva mentalitat i els valors que la impregnaven, tant de la barcelonina com de la resta del país.

L'òpera i l'oratori van evolucionar similarmet al llarg del segle XVIII; l'òpera, en l'àmbit civil i l'oratori, en el religiós. Es destinaven al mateix públic burgès, que pagava per assistir-hi. L'atractiu de l'òpera radicava en el fet que la representació d'una història clàssica o bé dels mites antics era una manera culta de participar en la política del moment, perquè criticava les autoritats amb referències mítiques que podien interpretar-se lliurement i que per tant difícilment eren objecte de censura. L'òpera fou el primer espectacle civil aparegut a Europa després del final del món romà (Chaunu, 1984). Durant l'alta edat mitjana, l'asceti monàstica difosa per tot Europa per sant Benet va voler trencar totalment amb la mentalitat pagana heretada del món romà, tan important i tan present malgrat la desaparició del seu poder polític, i el monacat va considerar que la millor manera de viure plenament la vida cristiana era eliminar tot allò que suposés una pervivència pagana. Per això, s'abandonaren els amfiteatres romans i els seus espectacles, eren massa pagans i afavoridors del luxe i la disbauxa irracional, tan allunyada del racionalisme monàstic. Va ser amb el Renaixement quan es posà en dubte aquest supòsit monacal i a Florència van néixer les primeres òperes en el marc de l'embranchida rupturista de l'inici del període renaixentista. L'èxit del nou espectacle, que pretenia ser un art integral, va ser tal amb el pas dels anys que, al llarg del segle XVIII, totes les grans capitals europees van construir el seu propi teatre d'òpera, excepte Madrid.

Per altra banda, l'oratori, nat poc després de l'òpera però en la mateixa societat italiana, va aprofitar l'esplendor i les tècniques d'èxit de l'òpera per dedicar-les a una altra finalitat: la pregària i l'educació religiosa mitjançant les emocions sorgides de les noves tècniques operístiques. Aquests oratoris, igual que les cantates de J. S. Bach o bé els oratoris de Händel, s'utilitzaven sovint com una part d'un exercici espiritual fet per algunes institucions amb finalitats pietoses. A Itàlia, alguns oratoris, principalment els del segle XVII, anaven acompanyats d'una petita representació teatral, però a casa nostra això era desconegut, pel que sabem fins ara.

Aquí, les diferents confraries, gremis o bé ordes religiosos eren els que encarregaven els oratoris i miraven de lluir-s'hi segons la moda dels temps, a més de cercar una finalitat religiosa. Era usual utilitzar el llatí o bé els poemes escrits en llengua castellana amb mètrica sofisticada, amb passatges poc coneguts de l'Antic Testament o de la història romana. I el públic els acceptava i en treia un profit més o menys pietós, però de ben segur d'alta rendibilitat social.

L'oratori a Girona

A Catalunya, l'oratori s'introduí per Barcelona, en l'època de la Guerra de Successió⁶. Fou obra de Joan Antoni de Boixadors i de Pinós, comte de Savellà, el qual va ser l'organitzador de les sessions d'òpera a Barcelona sota les ordres de l'arxiduc Carles. Ell mateix també va organitzar, a les cinc parròquies de la ciutat de Barcelona, els primers oratoris en dates assenyalades i, com que eren oberts a tothom, aquest costum va agradar molt i es va mantenir fins i tot després del 1714 (Alier, 1993, p. 339).

Girona no disposava ni del nombre d'habitants de Barcelona ni de la riquesa generada per la fabricació de les indians a partir del segon terç del segle XVIII. L'arribada del règim borbònic a la nostra ciutat no va suposar cap canvi significatiu en els gustos musicals dels habitants. El villancet continuà essent la composició paralitúrgica més usual a la catedral de Girona i el castellà la llengua emprada, mentre que el llatí es reservava per a la litúrgia. Gònima continuà utilitzant aquests villancets, igual que els seus successors. L'èxit d'aquesta composició va ser degut, en gran part, a la seva flexibilitat i adaptació a qualsevol circumstància. Pel que fa a l'oratori, el primer que en va compondre un a la ciutat de Girona va ser Tomàs Milans (1672-1742) (Rifé, 2009), però sense tenir continuïtat. Qui en va fer una utilització tota nova i sovintejada va ser Gònima: tenim notícia que en va compondre disset, seguint diversos encàrrecs rebuts de diferents institucions religioses de la ciutat. Mai, però, van provenir directament ni de la catedral ni del bisbat, sinó sempre d'institucions religioses dedicades a la cura d'ànimes, ja que els oratoris eren considerats com a eines de conversió personal i no com a elements litúrgics oficials.

L'oratori fou una forma musical que competí amb els villancets per obtenir el favor del públic. Podem suposar que la majoria dels oratoris, si més no aquells el llibret dels quals ens ha arribat, es van representar en llocs tancats on s'havia de pagar alguna taxa per accedir-hi, sigui per ser membre d'una congregació o confraria o bé sigui en el moment d'accedir a l'audició. Els villancets, per contra, eren d'audició lliure i s'interpretaven en les cerimònies religioses litúrgiques o paralitúrgiques obertes a tothom. La combinació d'aquesta característica pecuniària amb el fet que l'oratori fos una pregària i una meditació no era impossible. Presentar en públic un oratori com *Dolor y Amor* no era ni és avui cap empresa econòmicament fàcil. Aleshores calia disposar de veus entrenades per a una partitura difícil i els instrumentistes qualificats no devien ser pas a l'abast de qualsevol. Aquestes despeses podien ser assumides per l'economia de la catedral, que era força potent, però a la catedral gironina no consta fins ara que s'hi representés mai cap oratori, ja que allí residia la litúrgia oficial, la normativa. Les altres institucions eclesiàstiques difícilment podien sufragar les despeses ocasionades per un oratori sense cobrar-les d'alguna manera. Aquest fet indica que a Girona hi havia prou públic amb una riquesa suficient interessat a pagar els diferents oratoris que sabem que es van presentar a la ciutat.

.....

⁶ Els oratoris catalans del segle XVII són escassos: Lluís V. Gargallo n'escrigué un vers el 1675 (Rifé, 2009, p. 221).

És significatiu que la burgesia il·lustrada gironina tingués limitacions econòmiques per a la creació i representació d'oratoris, però en canvi no per a la representació d'òperes, que comparativament no eren tan cares, ja que n'hi havia, com la *Serva Padrona* de Pergolesi, ben barates d'organitzar. La cultura gironina, com la de la resta de Catalunya, estava molt controlada per la cultura eclesiàstica, que desconfiava dels teatres i similars⁷.

El final dels oratoris a Girona va arribar amb la gran crisi napoleònica, els setges de la ciutat, la militarització i, sobretot, per l'esgotament de la retòrica religiosa del darrer barroc, sovint buida de contingut teòric i emocional, i que ja no seduïa les oïdes dels gironins després dels mals tràngols viscuts sota el domini napoleònic.

Els oratoris de Gònima: els textos, la música

El coneixement que Gònima tenia d'aquesta forma de paralitúrgia cantada devia provenir de la Barcelona on va ser educat, tal com he explicat amb anterioritat. Dels disset oratoris compostos pel mestre només ens n'han arribat set, sis dels quals amb el text dins d'uns llibrets que segurament devien lliurar a l'entrada del local on es feia l'audició, amb pagament previ. Del setè, en tenim la partitura però no en conservem el text imprès.

La primera notícia documentada d'un oratori de Gònima a Girona prové d'un encàrrec de la congregació mariana gironina, d'obediència jesuítica, fet el 1737, dos anys després de l'arribada del mestre a la ciutat i dedicada a la Puríssima Concepció, devoció molt arrelada a la ciutat, ja des del segle XIV. La resta dels setze oratoris són d'extensió diversa i personatges variats, en funció de les possibilitats de la capella de música en aquell moment i les disponibilitats pecuniàries del qui feia l'encàrrec. En tots, els temes són trets de l'Antic Testament, amb personatges secundaris de la tradició bíblica. A més de Girona, un d'aquests oratoris es va representar a la Bisbal, el 1745.

La llista dels qui van encarregar oratoris a Gònima és, per ordre decreixent, la següent:

- Convent dels jesuïtes a Girona: cinc, ja sigui mitjançant la congregació mariana, la de la Immaculada o bé el col·legi de Sant Martí, centrats en la Immaculada en els seus diferents vessants.
- Convent dels dominics de Girona: quatre, que giraven entorn de sant Tomàs d'Aquino, en la seva versió del Cíngol o bé com a mestre de teologia.
- Congregació dels Dolors de Girona: quatre, dedicats tots ells als patiments de Maria al Calvari.

.....

⁷ Confronteu a Alier (1993, p. 335) la prohibició de les representacions teatrals a tot Espanya feta pel P. Nithard, confessor de la regent Mariana d'Àustria.

- Congregació dels Dolors de la Bisbal: un, dedicat a la Verge dels Dolors.
- Abadia de Sant Pere de Galligants: un, dedicat a santa Gertrudis.
- Desconeguts: dos.

Les condicions de conservació tant dels textos com de les citacions corresponents als oratoris perduts al llarg de més de dos-cents cinquanta anys són prou aleatòries com per dubtar que aquestes xifres corresponguin exactament a la totalitat dels oratoris compostos per l'autor. Però mancats de major informació, cal considerar que les condicions de conservació de les citacions han estat similars per a tots els oratoris i que, per tant, l'ordre d'aquest petit llistat és significatiu respecte de l'ordre de la prelación dels comendataris d'oratoris de Gònima.

Jesuïtes i dominics van al capdavant amb xifres similars, i aquesta similitud reflecteix què passava en altres ciutats: la competència entre els diferents ordes religiosos amb les seves arrels populars com a manifestació de diversos antagonismes socials. D'una banda els jesuïtes, situats des dels inicis del segle XVII al que avui és el Seminari Diocesà i Facultat de Lletres. Mostraven, en general, un major dinamisme que la resta d'ordes religiosos, fet que van acabar pagant amb la seva supressió el 1767, la qual cosa podem considerar com a notícia de primera magnitud a la ciutat de Girona, tot i l'ordre reial de no generar aldarulls. Les actes capitulars de Girona ho reflecteixen a causa del litigi que els canonges van mantenir pel lluïsmes d'una propietat a Olot, que va durar anys. En ser suprimida la companyia, l'autoritat militar va demanar al capítol que un dels seus membres fes de testimoni en el moment de realitzar el preceptiu escorcoll del convent. El canonge que hi va accedir va descobrir, amb sorpresa, que dins d'una bosseta amb monedes hi havia un escrit que aclaria que aquesta reserva de diners havia de ser per pagar el lluïsmes esmentat, en cas que perdessin el plet. El nucli principal de l'activitat dels jesuïtes es va fer mitjançant la seva escola, que va anar eclipsant l'antiga universitat, i, en l'àmbit ciutadà, mitjançant les congregacions que amb el pas dels anys van anar creant, com la mariana. D'altra banda els dominics, que amb el seu gran convent medieval i segles d'estada a la ciutat tenien un fort arrelament social, amb el sepulcre de Sant Dalmau Moner dins el convent, sant –en realitat beat– a qui la ciutat tenia en gran consideració. Utilitzaven les festes de sant Tomàs per difondre els seus punts de vista: la festa del Cíngol de Sant Tomàs i la festivitat del sant eren les principals.

La congregació del Roser, molt més moderna, va utilitzar segurament els oratoris que encarregava com a element pietós en els seus exercicis espirituals dirigits pels servites, celebrats segurament a l'edifici del seu temple, inaugurat el 1743. L'oratori de Gònima datat d'aquest any podria haver estat escrit per a aquesta inauguració.

Resulta més estranya la dedicació d'un oratori a santa Gertrudis, santa de l'època merovíngia, amb un oratori executat a l'església de la petita abadia de Sant Pere de Galligants, situada a la porta nord de la ciutat. No he trobat cap explicació plausible a aquesta singular dedicatòria.

Tot seguit, exposo algunes breus consideracions sobre els llibrets impresos que ens han arribat. S'han conservat gràcies a un bibliòfil barceloní, Isidre Bonsoms i Sicart (Barcelona, 1849 – Valldemossa, 1922) que el 1910 llegà al que més tard va ser la Biblioteca Nacional de Catalunya tot un seguit de fons recollits al llarg de la seva vida. Desconec com aquests llibrets impresos a Girona al segle XVIII van arribar a les seves mans. D'entrada, sobta la seva existència, sis en total, de format petit, com de devocionari, per a suport d'unes obres musicals. L'explicació de l'existència d'aquests llibrets pot ser deguda al desig que servissin posteriorment com a devocionaris per ampliar l'efecte psicològic posterior a la representació de l'oratori. Cal, però, no oblidar que la quantitat de noms de persones que apareixen a les portades dels exemplars conservats evidencien el desig de glòria dels que hi surten nomenats, tots en els llibrets dels jesuïtes i en el cas dels altres comandataris només hi surt la congregació, el motiu i el contingut de l'oratori i el nom de Gònima com a director de la capella de música de la catedral. Que el nom del mestre de capella figuri com a músic reconegut mostra la importància aconseguida pel mestre a la ciutat. Remarco aquest fet per indicar una tendència destacable com és la progressiva valoració del geni artístic independentment de la categoria social. Aquest fenomen, que abans ja s'havia donat en les arts figuratives, es començà a estendre en la música, i és un senyal clar d'una escala social els valors establerts de la qual anaven canviant i tendien cap a la valoració individual del geni, que era capaç de moure sentiments. Però, tanmateix, és destacable que l'autor del text no hi aparegui en cap cas.

El contingut dels textos dels llibrets mereixeria tot un comentari a part, ja que el seu estudi permetria aprofundir en la mentalitat dels grups dirigents gironins i, per extensió, en els de la resta de la ciutat. La majoria de textos són d'una notable erudició bíblica, sovint rebuscats i semblen ser fets per a lluïment dels autors, amb exemples bíblics, tant de l'Antic Testament com del Nou, barrejats amb pregàries i lliçons morals. Sempre, la llengua utilitzada és la castellana. Els personatges varien en nombre, des de tres o quatre fins a sis. Els noms són bíblics, però a vegades són al·legòrics, principalment en els oratoris de contingut moral. No hi apareixen personatges externs a la tradició bíblica. Curiosament, en alguns oratoris hi ha personatges tan poc definits que apareixen amb el nom de Personaje 1 o Personaje 2.

Dolor y Amor: anàlisi

Aquest és l'únic oratori de Gònima la partitura del qual s'ha conservat, però no se n'ha conservat el llibret corresponent i per això en desconeixem la data i l'ocasió per a la qual fou escrit, així com el lloc on va ser interpretat. La congregació dels Dolors, que va inaugurar el seu temple gironí l'abril de 1743 (Font, 2001, p. 323 i s.), va ser-ne la comandatària, tal com consta al final de l'obra. Com ja he indicat més amunt, el més probable fóra que anés destinada a un dels exercicis espirituals que l'esmentada congregació realitzava el divendres dels Dolors, que incloïen una part musical, en forma de narració bíblica.

És possible considerar el text d'aquesta obra com una glosa lliure de l'himne litúrgic llatí *Stabat Mater* (Cuyler, 2002), composició del segle XIII que va ser prohibida pel Concili de

Trento, juntament amb altres himnes medievals, quan va unificar la litúrgia i va deixar en el missal normatiu només quatre seqüències de les moltes que hi havia hagut anteriorment, entre les quals *Stabat Mater*. No va ser fins al 1727 quan el papa Benet XIII la va restituir només per a la festivitat de la Mare de Déu dels Dolors. Aquesta recuperació fomentà aleshores el sorgiment de tot un seguit de composicions musicals que recuperaven el text llatí, la més coneguda entre nosaltres és la de Pergolesi de 1736, de la qual l'arxiu capitular gironí conserva part de la partitura en una còpia de l'època.

La congregació gironina dels Dolors tenia costum, segons els seus estatuts fundacionals de l'any 1687, de realitzar uns exercicis espirituals, diferents dels instaurats pels jesuïtes, on hi havia una o més parts cantades. Amb molta probabilitat hem de situar aquest oratori en el context d'aquests exercicis, que encara han arribat fins als nostres dies però de manera molt diferent. Cal imaginar que abans o després de la seva interpretació hi devia haver una prèdica i unes pregàries fetes pels assistents, que no devien ser molts en nombre, si considerem els diferents espais que la congregació va ocupar des de la seva fundació, el 1678, fins a la inauguració de la seva capella, el 1743.

El text de l'oratori, en un castellà no gaire florit, situa l'escena al Calvari, amb Jesús clavat en creu que dialoga amb la seva mare i dos personatges impersonals i anònims (els quals, seguint l'exemple d'altres oratoris de Gònima, he designat com a Personaje 1 i Personaje 2 en la versió del CD de Música Antiga de Girona), a més d'un cor que comenta diversos sentiments. Aquests personatges abstractes pretenien potser facilitar la identificació emocional dels congregants amb un o altre. El text està compost d'un seguit de lamentacions posades en boca de Maria o bé de Jesús, sense cap referència històrica ni temporal, amb una notable unitat d'espai i temps, però imaginàries, sense referències que ajudin a centrar la imaginació de l'oient. L'obra arrenca amb una llarga invitació de Maria dirigida als congregants perquè s'uneixin al seu dolor. El cor comenta, entremig de la narració de Maria, el dolor que experimenten davant del drama del Calvari. Més tard, parla Jesús (que l'espectador imagina clavat a la creu) de la seva obra redemptora mitjançant el sofriment, i el cor li respon amb frases curtes de caire contemplatiu. Cap a la meitat de l'obra hi ha dues petites sortides de guió: l'una de caire pastoral, l'altra de caire mariner. Són indicis del canvi de mentalitat que la societat gironina ja presentava, i que permeten situar l'obra –de moment és pura especulació– més enllà de mitjan segle XVIII. El text no té tensió narrativa ni recorregut temporal, només hi apareixen comentaris dolorosos, lamentacions.

La mètrica de l'obra és una petita meravella, segons els entesos. Utilitza pràcticament totes les formes de la mètrica castellana del moment, fins i tot les italianitzants. La meticulositat del treball per aconseguir aquest resultat, que concorda amb la meticulositat de la composició musical, fa suposar que els autors del text i la música siguin la mateixa persona.

El que pretén l'obra és generar uns sentiments de commiseració –sense massa estridència musical– entre els oients davant el drama de la mare que veu morir el seu fill clavat a la creu. Aques-

ta empatia del congregant amb els dolors de Jesús i Maria i la creença que el seu propi patiment pot alleugerir els dolors del crucificat és l'esquema mental de l'obra, difós entre els gironins pels servites, el tercer orde mendicant, els models del qual hem de cercar possiblement a Itàlia.

L'estil musical de l'obra és d'arrel napolitana: Gònima embolcalla aquest text trist amb una música que a estones és ben alegre i en altres sap evocar el dolor que descriu el text. Aquesta barreja agredolça fa pensar en l'optimisme cultural propi de la segona meitat del segle XVIII. Formalment s'allunya de les complicacions barroques dels seus antecessors, com ara Gaz, i ja no té restes de contrapunt. La frase musical és relativament curta, i la melodia resulta inspirada en més d'una ocasió, però sense floritures ornamentals. Els contrastes de tempo són suaus, a diferència dels tan sovintejats de Gaz. L'harmonia pot recordar la del seu contemporani Pergolesi, de caire vertical, perquè abandona les fugues i altres artificis propis del barroc i s'apropa, així, als primers moments del classicisme inicial. Utilitza, alternativament, veus solistes i el cor, i també les barreja dins d'un mateix número. El fet que la veu de Maria sigui una veu masculina va ser habitual en les esglésies de Roma als segles XVII i XVIII i es relaciona amb el costum que les veus femenines no actuaven dins les esglésies. En dinàmica, alterna moviments ràpids amb lents.

Abans d'acabar, faig una invitació final al lector interessat en la música gironina del segle XVIII perquè segueixi les produccions en format CD que l'associació Música Antiga de Girona va editant des del 2004, en les quals podrà comprovar l'evolució musical de la ciutat que es troba conservada al Departament de Música de l'Arxiu Capitular. També trobarà més informació a *www.magirona.org*.

EL MESTRE DE CAPELLA MANUEL GÒNIMA (1710-1792) I LA INTRODUCCIÓ DE L'ORATORI MUSICAL A GIRONA

BIBLIOGRAFIA

- ALIER, Roger [et al.] (1993). «El desplegament de la ciutat manufacturera: 1714-1833». A: Jaume SOBREQÜÉS (dir.). *Història de Barcelona*. Vol. 5. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- BOADAS I RASET, Joan (1986). *Girona després de la guerra de successió: Riquesa urbana i estructura social al primer quart del s. XVIII*. Girona: Ajuntament de Girona.
- CHAUNU, Pierre (1984). *La civilisation de l'Europe classique*. 1a reimpr. Paris: Arthaud.
- CUYLER, L. E. (2002). «Stabat Mater». A: *New Catholic Encyclopedia*. 2a ed. Washington, D.C.
- DAUFÍ, Xavier (2001). *Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825): Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al s. XVIII*. [Tesi doctoral presentada a la UAB]
- FERRER I GIRONÈS, Francesc (1989). *L'economia del set-cents a les comarques gironines*. Girona: Cambra de Comerç, Indústria i Navegació.
- FONT SÁNCHEZ, Joan (2001). «El culte a la Mare de Déu dels Dolors a Girona». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 42.
- GIMÉNEZ I BLASCO, Joan (1994). «Els mestres de capella de Sta. Maria de Mataró al s. XVII». *Fulls del Museu Arxiu de Sta. Maria*, núm. 50.
- JIMÉNEZ SUREDA, Montserrat (1999). *L'església catalana sota la monarquia dels Borbons: La catedral de Girona al s. XVIII*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- RIEDEL, Friedrich Wilhelm (2001). «Die katholische Kirchenmusik vom Tridentinum bis zur Enzyklika "Annus qui"». A: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Kirchenmusik. Elektronische Ausgabe der ersten Auflage (1949-1986)*. Berlin: Directmedia.
- RIFÉ, Jordi (1988). «Notes biogràfiques sobre Emmanuel Gönima». *Recerca Musicològica*, núm. VIII.
- (1993). *Els villancets d'Emmanuel Gönima (1712-1792): un model de la transició musical del Barroc al Preclassicisme a la Catalunya del segle XVIII*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la UAB.
- (2009). «Preclassicisme i Classicisme». A: F. BONASTRE; F. CORTÉS (coord.). *Història Crítica de la Música Catalana*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la UAB.
- ULRICH, Michels (1977). *dtv-Atlas zur Musik - Band 1*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- VILAR, Pierre (1970). *Catalunya dins l'Espanya Moderna*. Vol. 3: *Les transformacions agràries del segle XVIII català*. Barcelona: Edicions 62.

SIGLES DELS ARXIUS

- ACG: Arxiu Capitular de Girona
ADG: Arxiu Diocesà de Girona

Quotidianitat i festa a la Girona del XVIII

Josep PUJOL I COLL

Escola Superior de Música de Catalunya, Departament de Musicologia, c. de Padilla, 155, 08013 Barcelona

El cicle anual de la capella catedralícia de música de Girona, protagonista privilegiada de la vida musical de la ciutat barroca, quedava alterat durant certes celebracions excepcionals. Alguns documents, fins ara poc o gens estudiats, permeten contraposar aquests dos ritmes de la ciutat a inicis del segle XVIII. D'una banda, els quaderns de mesades comptabilitzades pel mestre de capella Josep Gaz (1656-1713) detallen la rutina musical en el període 1699-1713. De l'altra, dues partitures musicals fa poc retrobades completen el que fou una d'aquestes festivitats extraordinàries que va sacsejar la quotidianitat urbana: la rebuda de l'arxiduc Carles d'Àustria com a monarca, el gener de 1710.

Les mesades: el ritme consuetudinari

En el trasllat de l'Arxiu Capitular de la Catedral de Girona, s'han localitzat diverses sèries de mesades. Relligades en petits quaderns, les mesades documentaven, a tall de rebut, el repartiment econòmic que es feia cada mes entre els membres de la capella que havien actuat fora de la seu, o bé dins la seu però com a activitat extraordinària al que hi havia regulat. El mestre de capella Josep Gaz hi féu constar, a més dels pagaments, el lloc on s'havia actuat i la tipologia de cerimònies. Amb moltes discontinuïtats, hi ha mesades des del desembre de 1694 fins a l'agost de 1713. De vegades s'hi recompten separatament les sestres, els misereres i la celebració de les Quaranta Hores de Setmana Santa. Les mesades ens proporcionen detalls

molt il·lustratiu del monopoli de la vida musical en convents i esglésies de la capella de la seu. Tot i que la ciutat podia disposar d'altres efectius musicals, com la capella de la col·legiata de Sant Feliu o les cobles de ministrers que els jurats de la ciutat contractaven per a balles i altres celebracions, la capella musical mantenia certs privilegis i monopolis a l'hora d'actuar a la ciutat. Una disputa anterior sobre aquest tema havia acabat en litigi i amb la presó del mestre de capella i organista de Sant Feliu, Narcís Jerònim Puig, el 1646 (Civil, 1973, p. 131), i aquestes prerrogatives semblen vigents a principis del XVIII¹. Hem de comptar, doncs, que el que es descriu a les mesades recull pràcticament la totalitat de la vida musical patrocinada a Girona. Amb excepcions notables: l'activitat a la col·legiata de Sant Feliu i a la mateixa catedral, així com la música civil que pagaven els jurats de la vila o les cases nobiliàries.

S'ha de fer notar que la capella havia estat suspesa entre els anys 1703 i 1706, i va començar de nou amb una important reorganització administrativa, amb l'aplicació de dotze beneficis que dotarien de llavors en endavant les places de la capella, inclosos mestre i organista (Civil, 1969, p. 138). A aquestes dotze places de músics caldria sumar els escolans cantaires i alguns eventuals que, com a ministrers, poguessin col·laborar-hi en certes ocasions. Hi ha, tanmateix, uns comptes de l'abril del 1705 que documenten els misereres de l'Hospital i de les Quaranta Hores a la seu, fet que demostra una mínima continuïtat de la capella durant els anys de la seva suspensió.

Els integrants de la capella

De les mesades es pot fer una llista de qui va participar en el repartiment econòmic de cada actuació i, per tant, dels integrants del dia a dia de la capella. Sorpren que no coincideixin amb els obtentors dels dotze beneficis que des del 1706 dotaven la capella musical. En el manuscrit *Catalogo de las Provisions dels dotze Beneficis y efectes a la Capella de Musica de la seu de Gerona, fetas per lo Molt Illtre. Capitol en virtut del Indult Apostolich dat en Roma als 7 dels idus de desembre del any 1706*, de l'Arxiu Capitular de Girona, es van anotar les altes i baixes als dotze beneficis de la capella (taula I) (cf. també Civil, 1969, p. 138).

Manat (altar de Sant Vicenç): Josep Torner (1706), segons F. Bonastre, contralt castrat (Bonastre, 1988, p. 17).

Manat (altar de Sant Vicenç): Joan Pagès (1706-1711) – Gabriel Galló, violó (1712).

Manat (altar de Sant Vicenç): Francesc Ribas (1706-1734) – Joan Bta. Massip, tenor.

Dormitorer (altar de Sant Vicenç): Aleix Gaubert (1706-1722) – Miquel Canals, contralt (1722-23) – Anton Mallol, contralt (1729).

Coc (altar de Sant Vicenç): Narcís Noguera (1706-1711) – Gaz (1712 – jubilació) – Anton Gaudí, contralt (1713).

Simon de Sarrà (altar de Sant Vicenç): Joan Cordoneda o Cardoneda (1706-1733) – Tomàs Milans, mestre.

.....

¹ «Nota, que per la Professó del primer Diumenge de Octubre hi ha 2 ll 10 s fundat per lo Ilte. Sr. Ardiaca y Canonge Joseph Camps; la qual professó se feya per lo Claustro, y havent disposat los de la Confraria del Roser ferla per Ciutat hi añadiren altres 2 ll 10 s; y com aquest any no volgueren la Capella de la Seu, sino la de St. Feliu, los volguí requestar per ditas 2 ll 10 s fundadas, y per intervenció dels Srs. Comissaris de la Capella y parer de advocat, cobrí las ditas 2 ll 10 d sens anar a la Professó [...]» (Mesada d'octubre de 1707)

QUOTIDIANITAT I FESTA A LA GIRONA DEL XVIII

Canonicals Vells (altar de Santa Creu i Santa Anastàsia): J. Baptista Farró (1706).

Canonicals Vells (altar de Santa Creu i Santa Anastàsia): Josep Oliva (1706).

Hug de Cruïlles (altar de Sant Pere i Sant Pau): Narcís Pubill (1706-1711) - Joan Ombert, prevere, baixó (1712).

Hug de Cruïlles (altar de Sant Pere i Sant Pau): Gaspar Gibert (1706-1713) - Salvador Campeny, baixó (1713) - Nicolau Mestres, «tenor ab perícia de violí» (1731).

Guillem de Vilaritg (altar de Sant Rafael): Josep Vilaplana (1706-1733) - Romualdo Estany, contralt (1734).

Guillem Gaufredo (altar de Santa Creu): Josep Geonés (1706-1721) - Francesc Deviu, primer violí (1721-1725), Joan Serrat (1726) - Joan Bosch, tenor.

Taula I

Beneficis i beneficiats de la capella de música (1706-1733)

Potser els beneficiats cobrien només els oficis de la catedral, mentre que les activitats externes o no incloses en les funcions regulars eren cobertes per aquesta plantilla no numerària.

De la llista de noms que apareixen a les mesades, comencem amb els integrants de la primera època (taula II).

	1694	1699	1700								1701						1702				1703		
	XII	XII	V	VII	VIII	IX	X	XI	XII	I	VI	VIII	IX	XI	XII	V	VI	VII	XII	IV	VI		
Josep Gaz																							
Joan Verdalet																							
Thomas Rovira																							
Antoni Valls																							
Josep Xandri																							
Antoni Torrent																							
Josep Rius																							
Josep Ostench																							
Martí Puig																							
P. Manuel Jubert																							
Felix Borrell																							
Carles Subias																							
Sebastià Roig																							
Dionís																							
Fuster																							
Gargallo																							
Jaume Gayolà																							
Rafael Gayolà																							
Josep Montaner																							
Miquel Montaner																							

Taula II

Beneficiats de la capella de música del 1694 al 1703

El "Mestre" sempre encapçala les llistes –cobrant el mateix que la resta de la plantilla–, i hem de sobreentendre-hi Josep Gaz, a la capella gironina des de 1690. L'organista és el segon, de vegades enunciat només pel càrrec, d'altres hi consta Joan Verdalet, fill del primer Joan Verdalet, membres de tota una família de músics vinculats a la catedral, que va cobrir el càrrec almenys des de 1699 i fins al maig de 1711. Com a interí, va succeir-lo un cosí seu, Joan Bosch Verdalet (Civil, 1969, p. 152-154).

Malgrat la seva llarga trajectòria a la capella, no sabem res de Tomàs Rovira, Antoni Valls, Martí Puig i Josep Xandri. Tampoc qui són els Fuster, Dionís i Gargallo de 1694, ni els Josep i Joan Montaner de 1703, o Carles Subias. En canvi, Antoni Torrent fou mestre de capella al monestir de Sant Daniel el 1678 (Civil, 1969, p. 9) i baixó en temps del mestre de capella anterior, Francesc Soler (Bonastre, 1988, p. 17 i 22), com també el tenor Josep Rius (Bonastre, 1988, p. 17).

Josep Ostenc fou un religiós de llarga trajectòria dins la capella, fins que el 1709 passà a cabiscoll segon de la seu, segons consta a la seva mesada final, raó per la qual es pot deduir que era cantor. Per «Pare Manuel» entenem Emmanuel Jubert, pare mercedari, a qui Civil retroba com a organista el 1714 i encara és present a la capella el 1719 (Civil, 1969, p. 142 i 154). Fèlix Borrell fou pare carmelita, segons Civil, beneficiat, i també amb una llarga trajectòria dins la capella, encara present el 1719 (Civil, 1969, p. 139 i 142). El 1713 apareix un altre Borrell, sense que se'n sàpiga el nom ni el parentiu. De cap d'ells sabem quin paper tenien dins la capella. Hi ha integrants amb estades intermitents a la capella. Sebastià Roig, religiós i intèrpret de baixó, ja apareix contractat a Santa Maria de Mataró el 1680 segons un document de l'Arxiu Històric de Mataró, carpeta 021/58 (Pujol, 2000) i, molt més tard, com a marmessor en el testament de Josep Gaz. Jaume Gayolà fou mestre de capella de la col·legiata de Sant Feliu entre 1700 i 1739 –any de la seva mort–; es féu capellà segons els comptes de juny de 1703 (Marquès, 1999, p. 108). Apareix també breument un Rafael Gayolà, sense que se'n sàpiga el grau de parentiu.

A partir de la reorganització de la capella el 1706, a les mesades apareixen alguns integrants nous, alhora que en desapareixen d'altres (taula III). Gaz continua com a mestre, Joan Verdalet com a organista, el pare Emmanuel Jubert, Josep Ostenc i Fèlix Borrell enllacen amb l'etapa anterior. La base d'aquesta nova formació integrarà, més endavant, la capella del successor de Josep Gaz, el mestre Tomàs Milans (Civil, 1969, p. 142): Joan Bosch Verdalet era cosí de l'organista Joan Verdalet i, abans que fes l'interinatge com a organista, ja apareix cobrant, el 1707, les mesades amb el nom de Joan Bosch, però no com a organista. Segons Civil, el 1726 constava com a violinista (Civil, 1969, p. 152) i –si és el mateix– també apareix com a tenor beneficiat. Per la seva banda, Gabriel Gallo (o Galló), de llarga trajectòria dins la capella, a partir del 1712 consta finalment com a beneficiat de la capella de música, amb plaça de violó. El «Mariano» que apareix a les mesades podria tractar-se del prevere Marià Sol, a la capella en temps del mestre Milans, el 1719. I qui és consignat només com a «Camps» deu tractar-se de Gabriel Camps, també a la capella el 1719. El Pare Eudalt era religiós dels observants de Sant Francesc, actuà a la capella fins que en la mesada de novembre de 1708 consta que «per haver tingut avis lo Mtre. per lo Síndich del Convent de Gerona, que lo Difinitori havia pres resolució que dit p. Eudalt no cantàs en ninguna capella de música». Sabem, doncs, que era un dels cantors.

	1707								1708								1709			
	III	IV	V	VII	VIII	IX	X	XI	I	II	III	V	VII	VIII	X	XI	XII	I	II	III
Josep Gaz																				
Joan Verdalet																				
Josep Ostenc																				
P. Emmanuel Jubert																				
P. Borrell																				
P. Eudalt																				
Josep Antoni Lizondo																				
Joan Umbert																				
Gabriel Galló																				
Jaume Viart																				
Joan Bosch Verdalet																				
Gabriel Camps																				
Marià Sol																				
Bargalló																				
Pau Rosés																				
Pau Ribas																				
Salvador Roig																				
Joan músic																				
Silvestre																				

Taula III

Beneficiats de la capella de música del 1707 al 1709

En canvi, eren instrumentistes Lizondo, Viart i segurament Joan Umbert. Josep Antoni Lizondo apareix inicialment com a «forester que toca lo violí», en una nota en la qual es felicita la qualitat de la capella (15 d'agost de 1707). Devia establir-se a Girona, ja que des de llavors endavant consta com a «Antonio» a les mesades i també a la capella de Milans el 1719. De Jaume Viart, a la mesada del febrer de 1709, es diu: «Nota que Jaume Viart, corneta de la Sta. Igl. de Gerona, sen anà de dita ciutat sense despedirse de ninguna persona lo die 19 del present mes». És un dels pocs testimonis de la presència de la corneta (o *cornetto* barroc) a Girona. I Joan Umbert (o Ombert), tot i que apareix abans a les mesades, a partir del 1712 fou un dels beneficiats de la capella, en la qual consta com a baixó.

A banda, trobem altres noms amb col·laboracions més esporàdiques. Pau Rosés fou mestre de capella de la Bisbal entre el 1696 i 1713 (Marquès, 1999, p. 129) i ja apareix cobrant les sestres de 1693, 1694, i els misereres de l'Hospital. Pau Ribas, mestre de capella de Torroella de Montgrí entre 1704 i 1717 (Marquès, 1999, p. 129), apareix cobrant les sestres el 1707 i alguna altra col·laboració (taula IV).

	1711		1712						1713					
	XI	XII	II	III	IV	V	VI	VII	IX	III	IV	V	VII	VIII
Mestre (Josep Gaz)														
Emmanuel Jubert														
P. Borrell														
J. Antoni Lizondo														
Joan Umbert														
Gabriel Gallo														
Joan Bosch Verdalet														
Camps														
Mariano														
Pau Rosés														
Salvador Roig														
Silvestre														
Jaume Gayolà														
Borrell														
Gaudí														
Salvador														
Pere														

Taula IV

Beneficiats de la capella de música del 1711 al 1713

A més, apareixen de manera fugaç un «Joan music» i un Silvestre «músic de la Bisbal», i al final dels comptes, un Salvador i un Pere, així com un arpista innominat –i amb un sou menor–, com a col·laborador freqüent. En canvi, Anton Gaudí va tenir més protagonisme: mestre de capella de Peralada, fou mestre interí de la capella abans de l'arribada de Tomàs Milans (Civil, 1973, p. 139-140).

Una consuetud musical gironina

De les mesades també es poden deduir, gairebé a tall de consuetud, els altres llocs on la capella, a més de la mateixa catedral, desenvolupava la seva activitat, sobretot en els convents gironins:

- Sant Domènec: El convent de dominics rebia la capella per celebrar-hi les advocacions pròpies del seu orde, per Sant Domènec (4 d'agost de 1700, 1701, 1707 i 1713), per Sant Dalmau (24 de setembre de 1700, 1701, 1707 i també per les rogacions per a la pluja al mateix sant), el Roser (2 de maig de 1700 i 1702), Sant Pius V (5 de maig de 1700, 1702 i 1713) i Santa Caterina de Siena (30 d'abril de 1712 i 1713). A més, era contractada sovint per a les processons dels primers diumenges de mes, la de Nadal i per Corpus (1703).
- Sant Francesc: El gran monestir de franciscans solia contractar la capella per Sant Iu (19 de maig de 1700), Sant Antoni de Pàdua (13 de juny de 1701 i 1712), Santa Isabel (19 de

- novembre de 1700), la Verge de Loreto (setembre de 1712), lògicament per Sant Francesc (4 d'octubre de 1700 i 1708) i per Corpus (1703).
- Jesuïtes de Sant Martí: A la Companyia de Jesús, la capella hi desplegà activitat per Sant Ignasi de Loiola (31 de juliol de 1700, 1702, 1707, 1712 i 1713), Sant Martí (11 de novembre de 1701, 1707 i 1708) i Sant Francesc Xavier (3 de desembre de 1699, 1700, 1701, 1708 i 1711).
 - La Mercè: El convent de mercedaris convidava la capella en honor de la Verge de la Mercè en dues dates diferents (10 d'agost de 1707 i 27 de setembre de 1700 i 1701), per Sant Ramon Nonat (31 d'agost de 1707), pels sants Cosme i Damià (27 de setembre de 1707 i 10 d'octubre de 1708) i per Sant Pere Nolasc (31 gener de 1708 i 1709), segurament patrons gremials.
 - El Carme: Els carmelites calçats van edificar el nou convent el 1654 a la pujada de Sant Martí. Hi ha constància que la capella hi celebrà les festes de la Santa Creu (3 de maig de 1700), Sant Pere de Luxemburg (4 de juliol de 1708 i 1712), Sant Julià (4 de setembre de 1701) i la Verge del Carme (16 de juliol de 1700, 1702, 1712 i 1713), a més d'alguna processó, sesta i ofici.
 - Sant Pere de Galligants: La dotzena de monjos que habitaven el convent de Sant Pere convidaren la capella de la catedral a solemnitzar el Corpus (1700, 1702, 1703 i 1712) i les vespres del seu patró (29 de juny de 1701), Sant Benet (10 d'abril de 1712) i oficis «per los difunts de la Religió de St. Benet» (14 de novembre de 1701, 1707, 1708 i 1711).
 - Sant Feliu: Tot i que la col·legiata comptava amb capella musical pròpia, les mesades hi registren també molta activitat de la capella catedralícia: l'Octava de Corpus (1702), la Verge dels Desemparats (4 de juliol de 1702), la festa de l'Obra (8 d'agost de 1700 i 7 d'agost de 1701), Sant Feliu (28 d'octubre de 1700) i moltes sestres.
 - Sant Josep: El convent de carmelites descalços de Sant Josep celebraren amb la capella els Corpus de 1701, 1702 i 1703, la festivitat de Santa Teresa (15 d'octubre de 1700, 1707 i 1708), la de Sant Josep (19 de març de 1709 i 1713) i la del patrocini de Sant Josep (15 de maig de 1707).
 - Sant Daniel: Al convent femení de Sant Daniel, la capella intervingué per celebrar Santa Escolàstica (febrer de 1708 i 1709).
 - Santa Clara: L'orde femení traslladat al Mercadal convidà la capella a l'ofici del 12 d'agost de 1700.
 - Les Bernardes del Mercadal: Hi celebraren la festivitat de Sant Bernat amb la capella en diverses ocasions (20 d'agost de 1700, 1701 i 1707).

Moltes d'aquestes festivitats implicaven també, a més de l'ofici, la celebració de la vigília per part de la capella, durant les matines o les completes. Els convents eren així mateix escenaris d'altres celebracions on es reclamava la capella, com la professió d'un nou religiós, la celebració de missa nova i els oficis de difunts. A aquests encàrrecs particulars cal afegir-hi alguna altra sortida extraordinària, com acompanyar el viàtic. La mesada del març de 1709 és minuciosa en la descripció d'una d'aquestes intervencions, en la qual cal destacar l'ús funerari de les flautes dolces així com la tècnica polifònica del fals bordó no escrit:

Nota que als 10 de dit Mes, enterraren a la Sra. Narcisa de Raset Monja del Monastir de St. Daniel de edat de 72 anys, anà a cantar la Capella de la Seu. A la casa se cantà *Subvenite sancti Dei*. La professo a fabordó *In exitu Israel de Egiptu*. Se feren tres absoltas dins lo claustro ab tres diferents estacions. A la porteria, estant lo cos davant la porta, à la part de dintre, y los cantors a la part de fora, se cantà *Libera me Domine*. Lo ofici fou de Na. Sra, lo qual digué lo Illte. Sr. Don Narcis de Font ab la assistencia de capitulars de la Seu. Se cantà a 4 cors ab violins y despres de ell se cantaren altres tres absoltas que foren *Subvenite*, *Qui Lazarum* y *Libera me Domine*. Las absoltas del Claustro foren *Qui Lazarum*, *Ne recorderis*. Per la tercera, se digueren los dos versos de la de *Ne recorderis*: ço es, *Dirige y Requiem eternam*.

Lo endama se cantaren dos officis de Requiem. Al primer se canta la Prosa, tot a 3 cors ab violins y la Prosa ab flautas dolças. Al segon no se canta la Prosa. Y despres de ell, se cantaren 3 Absoltas. La primera *Subvenite*. La segona *Qui Lazarum*. La tercera *Libera me Domine*.

A més dels convents, hi havia altres institucions que reclamaven la presència de la capella, com l'Hospital de Santa Caterina, per celebrar-hi nombrosos aniversaris; la capella de la casa de la ciutat, on se celebrà Sant Miquel el 8 de maig de 1702, 1707 i 1708, o l'església dels beneficiats de Sant Lluç, per celebrar-hi la festivitat del sant (18 d'octubre de 1700 i 1708). També s'hi documenta l'Escola de Crist per celebrar-hi Sant Felip Neri (maig de 1703 i 1707). Les mesades recullen, a més, festivitats celebrades a la mateixa catedral però que devien tenir uns emoluments extraordinaris per a la capella, com la celebració dels Quatre Sants Màrtirs (1702, 1703, 1707 i 1708), l'Octava de Corpus (1702), l'Octava de Santa Maria (1700, 1701, 1707), les matines de la Concepció (1699, 1700 i 1708) o el Roser d'octubre (1700).

Així, doncs, les nombroses partitures conservades de Josep Gaz depassen la idea de la seva exclusivitat per a la catedral. És del tot coherent pensar, doncs, que són per als convents de Sant Domènec i Sant Francesc els responsoris al seu sant patró, o per als jesuïtes de Sant Martí els seus villancets dedicats a sant Francesc Xavier («Del globo celeste» i «Porque ligero se empina»), o per a les bernardes el dedicat a sant Bernat («La pasión sobre el pecho»), i així successivament (Pujol, 2011).

Aquesta documentació es pot complementar amb la carta de Josep Gaz en què testimoniava, el 1705, les festivitats en què l'organista havia de tocar als oficis de la catedral, i documentava així l'activitat musical de la catedral que queda fora de les mesades tal com consta a l'Arxiu Històric Comarcal de la Garrotxa, *Documentació Vària*, 1578 G, lligall: «Fundación y obligaciones del beneficio del Sto. Angel Custodio llamado del Órgano, en la parroquia de Sn. Esteban» (Pujol, 2000) (taula V).

1 de gener: Circumcisíó del Senyor.	10 d'agost: Sant Llorenç.
6 de gener: Epifania.	15 d'agost: L'Assumpció.
20 de gener: Sant Sebastià.	22 d'agost: Octava de l'Assumpció.
25 de gener: Conversió de Sant Pau.	24 d'agost: Sant Bartomeu.
2 de febrer: Purificació de Maria Santíssima.	8 de setembre: La Nativitat de Nostra Senyora.
24 de febrer: Sant Maties.	21 de setembre: Sant Mateu.
12 de març: Sant Gregori.	29 de setembre: Sant Miquel.
18 de març: Sant Narcís.	2 d'octubre: L'Àngel Custodi.
21 de març: Sant Benet.	4 d'octubre: Sant Francesc.
25 de març: L'Anunciació de Nostra Senyora.	18 d'octubre: Sant Lluç.
23 d'abril: Sant Jordi.	28 d'octubre: Sants Judes i Simó.
25 d'abril: Sant Marc.	29 d'octubre: Sant Narcís.
1 de maig: Sant Felip i Sant Jaume.	1 de novembre: Tots Sants.
3 de maig: La Invençió de la Santa Creu.	30 de novembre: Sant Andreu.
24 de juny: Sant Joan Baptista.	8 de desembre: La Concepció de Nostra Senyora.
29 de juny: Sant Pere i Sant Pau.	18 de desembre: L'Expectació de Nostra Senyora.
2 de juliol: La Visitació de Nostra Senyora.	21 de desembre: Sant Tomàs.
24 de juliol: Sant Jaume.	25 de desembre: Nadal.
1 d'agost: Sant Feliu.	26 de desembre: Sant Esteve.
3 d'agost: Invençió de Sant Esteve.	27 de desembre: Sant Joan.
6 d'agost: Transfiguració del Senyor.	

A aquestes festivitats cal afegir les mòbils de Setmana Santa, Pentecosta, Corpus (amb la seva Octava), el Diumenge de la Trinitat, l'Ascensió del Senyor, el Roser d'octubre, el dia de la Dedicació de l'Església a l'octubre i la festa del Patrocini de Nostra Senyora, el segon diumenge de novembre.

Taula V

Celebracions amb música a la catedral de Girona el 1705

Les sestres i les Quaranta Hores

Hi ha un tipus d'activitat que documenta la vida musical a l'hora sesta, és a dir, a la tarda, havent dinat. La capella no hi era contractada en ple, sinó en formacions més petites. Hi consten plantilles de quatre a sis músics, més els escolans. L'organista sempre hi era present, però no sempre el mestre de capella, i també hi sovintejava «Jaume [Gayolà?], per tocar lo violó». Hem d'entendre-hi, per tant, un tipus de música més cambrística (taula VI).

Desembre de 1693 - març de 1694: Sestes a Sant Feliu.

Gener - març de 1696: Sestes a Sant Feliu.

3, 7-12 de març de 1696: Sestes pel novenari de Sant Francesc Xavier.

4, 5 i 6 de març de 1696: Sestes per les Quaranta Hores dels congregants de Nostra Senyora a Sant Martí.

19 de maig de 1700: Sesta a Sant Francesc per Sant Iu.

24 de maig de 1700: Sesta a cinc cors, recordant el setge de 1684.

27 de setembre de 1700: Sesta a la Mercè.

29 d'octubre de 1700: Sesta a Sant Feliu.

31 d'octubre de 1700: Sesta a dos cors al Carme.

30 d'abril de 1703: Sesta a tres cors de Santa Caterina de Siena a Sant Domènec.

17 de març de 1707: Sesta a les Caputxines.

19 - 28 de març de 1707: Sestes del novenari de Sant Josep.

21 de març de 1707: Sesta a Sant Daniel.

3, 4 i 5 d'abril de 1707: Sestes per les Quaranta Hores a Sant Agustí.

15 d'abril de 1707: Els Dolors de Maria a l'Hospital.

25 d'abril de 1707: El Sant Dubte a Sant Daniel.

13 de maig de 1707: Sesta de Sant Daniel al monestir de Sant Daniel.

15 de maig de 1707: Patrocini de Sant Josep al monestir de Sant Josep.

26 de maig de 1707: Sesta a l'Escola de Crist per Sant Felip Neri.

29 de juny de 1707: Una hora de sesta al monestir de Sant Pere.

24 de juliol de 1707: Nostra Senyora del Carme a Sant Josep.

10 d'agost de 1707: Nostra Senyora de la Mercè a la Mercè.

20 d'agost de 1707: Sant Bernat al Mercadal.

24 de setembre de 1707: Sant Dalmau a Sant Domènec.

27 de setembre de 1707: Sesta a Sant Cosme i Damià a dos cors a la Mercè.

15 d'octubre de 1707: Santa Teresa a Sant Josep.

18 de desembre de 1707: Sant Joan de la Creu a Sant Josep.

9 de desembre de 1708: Sesta de tota la capella a quatre cors a la seu.

11 de març de 1713: Sesta a quatre cors pels Dolors.

7 d'abril de 1713: Sesta a quatre cors pels Dolors «amb instruments».

Taula VI

Sestes documentades a Girona del 1693 al 1713

Una altra activitat musical especial documentada a les mesades és la cerimònia de les Quaranta Hores. Com en altres poblacions catalanes, hi havia la tradició de vetllar a la catedral des de la tarda de Diumenge de Rams fins a primera hora del matí del dimarts sant. A Girona, aquest costum data del segle XVI, ben aviat fou organitzat pel govern municipal i encara pervivia fins als anys seixanta del segle passat (Aragó, 2014). La cerimònia de les Quaranta Hores, a més de testimoniar una altra faceta musical del barroc, és interessant com a autorepresentació de la ciutat, com es veia i jerarquitzava a si mateixa en funció de determinades categories socials, dividint les hores de vetlla segons carrers, gremis, comunitats de monjos o notables particulars. Josep Gaz documenta en detall les de la seu de 1711 i les de 1712, sense especificar quina

plantilla hi sonava, tot i que en les mesades esmenta a més les Quaranta Hores del convent de Sant Agustí, l'abril de 1707, i les de la seu el 1703, 1705, 1706, 1707 i 1713. És significatiu com Gaz especifica, a la del 1711, com en una de les primeres hores hi acut «lo Sr. Tinent General Marques de Brancas en lloch del Sr. Veguer» (taula VII).

1711	1712
<p>Diumege De 3 a 4: Capítol de la Seu. De 4 a 5: Marquès de Brancas. De 5 a 6: Jurats.</p>	<p>Diumege De 3 a 4: Capítol de la Seu. De 4 a 5: Marquès de Brancas. De 5 a 6: Jurat en cap. Sr. Roca. De 6 a 7: Jurat segon. Don Antoni Albertí. De 7 a 8: Jurat tercer. Sr. Vidal. De 8 a 9: Jurat quart. Sr. Vives. De 9 a 10: Botiguers - Taurina. De 10 a 11: Adroguers - Ullastres.</p>
<p>Dilluns De 6 a 7: Sra. Ginesta. De 7 a 8: Mercadal - Sra. Estañol. De 8 a 9: Carrer de l'Albareda - Dona Margarida Font. De 9 a 10: Carrer nou. Vacant. De 10 a 11: Carrer dels Ciutadans - Dona Madrona Batlle. D'11 a 12: Taverners. De 12 a 1: Hortolans. (No volgueren música.) D'1 a 2: Plaça de les Cols - Sra. Emerenciana Forest. De 2 a 3: Ballesteries - Salvatella. De 3 a 4: Srs. botiguers. De 4 a 5: Srs. adroguers. De 5 a 6: Srs. argenters.</p>	<p>Dilluns De 5 a 6: La reverenda comunitat. De 6 a 7: L'Hospital - Sra. Ginesta. De 7 a 8: Mercadal - Sra. Estañol. De 8 a 9: Carrer de l'Albareda - Dona Margarida Font. De 9 a 10: Carrer Nou. De 10 a 11: Carrer dels Ciutadans - Dona Madrona Batlle. D'11 a 12: Taverners - Zazuela. De 12 a 1: Hortolans. D'1 a 2: Albadivers i esparters - Alabau. De 2 a 3: Flequers - Joan T. De 3 a 4: Plaça de les Cols - Sra. Forest. De 4 a 5: Ballesteries - Salvatella. De 5 a 6: Plaça de St. Pere i St. Feliu. Garau. De 6 a 7: La Força. Sra. Maria Magdalena de Burgues. De 7 a 8: La Universitat. De 8 a 9: Argenters. De 9 a 10: Passamaners.</p>
<p>Dimarts De 6 a 7: La reverenda comunitat. De 7 a 8: Sabaters. De 8 a 9: Elois - Busquets. De 9 a 10: Pares caputxins.</p>	<p>Dimarts De 5 a 6: La reverenda comunitat. De 6 a 7: Caputxins.</p>

Taula VII

Les Quaranta Hores a la catedral

Aspectes instrumentals de la capella

La capella de la catedral era contractada sobretot per als oficis de les diverses solemnitats, que sobreentenem al matí. A més de les sestres, altres hores canòniques també eren musicades per la capella, en especial les completes a la vigília i, en menor mesura, les matines i les nores. Sovintejaven, també, els pagaments per a processons, aniversaris (sobretot a l'Hospital), misereres i encàrrecs particulars. Més que per la tipologia de cerimònia, el preu oscil·lava pel nombre de cors de cada una d'elles, com per exemple les completes, ofici i sesta a cinc cors en commemoració del setge i la victòria sobre el francès de 1684², feta el 23 i 24 de maig de 1700, i per la qual obtingueren 21 lliures, o les 19 lliures per les completes, ofici i sesta a Sant Feliu, el 28 i 29 d'octubre de 1700. Cal fer notar que l'augment dels cors no implicava un augment numèric de les veus, sinó una redistribució d'aquestes veus: era la complexitat de la música el que es retribuïa, no pas un increment en el nombre d'intèrprets.

Algunes vegades s'hi relaciona els instruments que hi intervenen. Ja hem esmentat el violó en algunes sestres. Des de 1700 que s'hi van mencionant esporàdicament els violins, ja en un funeral al Mercadal el 13 d'agost de 1700 i així mateix per la Mare de Déu d'Agost a la seu el 1707, en què es felicita el violinista Lizondo per la seva qualitat. Per tant, caldria matisar la influència que van tenir els violinistes italians que van acompanyar l'arxiduc Carles a Girona el 1710 a l'hora de difondre aquest instrument en terres gironines. De fet, els violins ja els havia usats esporàdicament el mestre Francesc Soler a finals del XVII (Bonastre, 1988, p. 22).

Pel que fa a instruments bàsics per a la realització del continu, hi ha pagaments a part per a l'arpista en força cerimònies. També cal suposar que la majoria de convents i esglésies disposaven d'orgue propi, excepte la capella de la casa de la vila, per a la qual hi ha una partida per a l'orgue i el manxador el maig de 1708. La catedral mateixa disposava d'orgues portàtils per a les processons (Bonastre, 1988, p. 18). A més, també hi apareixen «ports del clavicin» en les mesades del març de 1712.

És possible que en les cerimònies intervinguessin altres intèrprets, especialment de vent, ministres que eren pagats a part i, per tant, no apareixen a les mesades, amb algunes excepcions. El 17 de maig de 1708, per la nona a la catedral es cobraren 5 lliures 4 diners per a la capella i 2 lliures 4 diners per als ministrils, però «per ser [els ministrils] de la mateixa capella se reparteix tot junt». A la processó de Sant Tomàs, «los treinta reales per fer lo cumpliment de las 10 ll. se donaren als cantors que tocaven ministrils a dita Professo, y asso fou fet per ordre y disposició dels Sts. Comissaris de la Capella». També s'especifiquen els ministrils contractats a la missa nova a quatre cors del 19 de novembre de 1708 a la Mercè, sense cap partida especial que els sigui destinada. En canvi, hi ha algunes mesades en què els ministrils tenen partides específiques, com en aquesta anotació del maig de 1713:

.....

² La commemoració d'aquesta victòria constituí una de les festes més sonades de la ciutat. El 1686, el mestre de capella Francesc Soler hi estrenà unes completes a 15, editades per Francesc Bonastre (Bonastre, 1988).

Die 6 feu la festa lo mateix Convent de St. Domingo, ço es offici 4 cors ab ministrils, y siesta a 4 cors desde las 5 a las 7 horas de la tarda, ab variació de vilancicos y simfonias ab obuesos y violins com també algun Villancico ab Ministrils que entre los vuyt dias de las festas fou disposat por lo Me. de Capella, y per cada acte se pagà per la Capella 7 ll y per los Ministrils 3 ll que junt importà cada dia 20 ll.

A la mateixa mesada, el dia 25 s'especifica que s'ha fet una «Nona a la Seu a 4 cors, y en lloch de Ministrils han tocat ab violins». O també, el dia 11 de març: «Siesta a 4 cors ab Ministrils y Instruments». Se'n desprèn, doncs, que els ministrils es diferenciaven dels intèrprets de violins o d'oboè –un instrument no esmentat a Girona fins llavors–, segurament perquè se'ls atribuïa el paper bàsic de xeremiers i sacabutxers.

En resum, les dades ens mostren la importància i diversitat dels instruments polifònics necessaris per al continu (arpa, clavecí, orgue portàtil), el baix subratllat pel violó i/o el baixó, la presència dins la capella d'instrumentistes de corneta i, més tardanament, també de violins i d'oboès. A més cal pensar en l'afegit ocasional d'instruments de vent (xeremies, sacabutx) aportats pels ministrils. També, en les cerimònies d'enterrament, hem documentat l'ús de flautes dolces.

Les festes desacostumades

Les celebracions descrites suara s'adequaven al cicle litúrgic anual, trencat per celebracions extraordinàries que també tenien implicacions per a la capella catedralícia. Les canonitzacions o beatificacions, les efemèrides per recordar setges o batalles i els esdeveniments lligats a reis o personalitats eren motius suficients perquè la ciutat se'n fes ressò festiu i musical. La crònica de Jeroni de Real, per exemple, esmenta en el període 1626-1683 la rebuda de la relíquia de sant Grato (maig de 1637), la festa per l'alliberament de Roses dels francesos (juny de 1645), la visita del virrei (octubre de 1652), la de Joan Josep d'Àustria (octubre de 1653), la del naixement del futur Carles II (novembre de 1661), la festa per la butlla del papa sobre la Puríssima (desembre de 1661) i el casament de Carles II amb Maria Lluïsa d'Orleans (setembre de 1679) (Busquets, 1994). Al segle XVII s'hi haurien d'afegir les festes pel naixement del futur Felip IV (1605), la beatificació de sant Ignasi de Loiola (1610), la celebració de les noces entre el futur Felip III amb la filla del rei de França (1615), la de canonització de sant Ignasi i santa Teresa (1622) i, al final de segle, les successives rememoracions de la victòria dels gironins sobre els francesos el 1684, repetides periòdicament en grans solemnitats en honor a sant Narcís. D'aquesta efemèride tenim notícies de grans solemnitats musicals des del mateix 1684 fins a inicis del XVIII (Bonastre, 1988; Pujol, 2005, p. 30-31). Les mesades corresponents al segle XVIII encara testimonien aquesta celebració, el 23 i 24 de maig de 1700 i 1702.

En no conservar-se les mesades de 1710, no sabem com es va comptabilitzar una de les festes coetànies amb més ressonàncies musicals, la visita de l'arxiduc Carles com a nou Carles III, el gener de l'any esmentat. La festivitat i les peces estrenades ja han estat a bastament estudiades (Pujol, 2014a; Carreras i Bulbena, 1902), especialment les que va compondre Josep Gaz per a l'ocasió, *Hoy que Gerona a María* i, segurament, *Al gozo más eminente* i *Hoy los hijos de Ignacio* (Pujol, 2014b). Malgrat el títol, que mostra una reutilització posterior, *Hoy los hijos*

de Ignacio té un ús clarament austriacista i gironí. La partitura de *Al gozo más eminente* és anònima però atribuïble plenament a Josep Gaz. Transcrita expressament per a aquest article, està disponible a: <https://sites.google.com/site/joseppujolcoll/Home/musicologia/venid-mortales>.

Les mesades afegixen informacions noves a aquest context. El 1706, encara amb la capella suspesa, les victòries de Carles III ja foren celebrades:

En lo Mes de Octubre hi hagué Te Deum a la Seu per la entrada de las armas de Carlos Tercer del que donà lo molt Illte. Capítol per compartir ab los cantors que lo Me. ajustà 11 lliures. En dit mes hi hagué Professo General per tota la Ciutat en accio de gracias del sobre dit que los Illes. Srs. Jurats lliuraren nou lliuras per los cantors que lo Me. ajustà per cantar, que tot fou a fals bordó per no averhi en la pn. ocasio capella en la seu.

Anys més tard, el clima bèl·lic es va fent present. El 10 de gener de 1708 es va fer un «Offici de Difunts, tot a quatre Cors ab Instruments que feu celebrar lo Regiment dels Españols en lo Convent de St. Joseph», i el 26 del mateix mes la «Funeraria de Don Ignasi Miquel ab violins, paga lo Sr. Don Juan Francisco Ferrer Coronel del Regiment dels españoles. Fou en St. Joseph». Finalment, Gaz va escriure, a la mesada de setembre de 1712:

Nota que los cantors que faltan de present sen son anats de Gerona ab consentiment dels Srs. Canonges Comissaris de la Capella de Musica, per lo Contratemp de la Guerra, per estar esta Plaça bloqueada dels primers dies del Mes de Maig fins al estat present.

Tot i això, els resistents encara celebraren la Verge de Loreto. El maig de 1713, en canvi, consten com a pagadors de la capella en certes celebracions «lo Sr. Don Gregori Matas primer ministre de Política del Rey», «Monsiur Pejó Coronel de un Regimen frances», «el Sr. Coronel de un Regimen de Españols» i «lo Sr. Marques de Brancas Governador de la Plaça. La siesta de la Tarde feu una serenata o Zarzuela, per lo que ha donat vuyt franchs...». El poder havia canviat de mans. Gaz, jubilat i malalt, va morir a finals d'aquell any.

ÍNDIX DE MÚSICS ESMENTATS

Joan Bosch Verdalet, organista, violí, tenor
Fèlix Borrell
Salvador Campeny, baixó
Gabriel Camps
Miquel Canals, contralt
Joan Cordoneda o Cardoneda
Francesc Deviu, primer violí
Pare Eudalt, cantor
Romuald Estany, contralt
Joan Baptista Farró
Gabriel Gallo (o Galló), violó
Aleix Gaubert
Anton Gaudí, contralt, mestre de capella
Jaume Gayolà, violó
Josep Gaz, mestre de capella, tenor
Josep Geonés
Gaspar Gibert
Josep Antoni Lizondo, violí
Manuel (o Emmanuel) Jubert
Anton Mallol, contralt
Joan Baptista Massip, tenor
Nicolau Mestres, tenor, violí
Tomàs Milans, mestre de capella

Josep Oliva
Josep Ostenc
Joan Pagès
Narcís Pubill
Martí Puig
Francesc Ribas
Pau Ribas, mestre de capella
Josep Rius
Sebastià Roig, baixó
Pau Rosés, mestre de capella
Tomàs Rovira
Joan Serrat
Marià Sol
Carles Subias
Josep Torner, baix
Antoni Torrent, mestre de capella
Joan Ombert (o Umbert), baixó
Antoni Valls
Joan Verdalet (fill), organista
Jaume Viart, corneta
Josep Vilaplana
Josep Xandri

BIBLIOGRAFIA

- ARAGÓ, Narcís-Jordi (2014). «Les Quaranta Hores de la catedral». *Revista de Girona*, núm. 287, p. 112-113.
- BONASTRE, Francesc (ed.) (1988). *Francesc Soler: Completes a 15 (1686)*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- BUSQUETS DALMAU, Joan (1994). *La Catalunya del barroc vista des de Girona: La crònica de Jeroni de Real (1626-1683)*. Girona: Ajuntament; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CARRERAS I BULBENA, Josep Rafael (1902). *Carlos d'Àustria y Elisabeth de Brunswich Wolfenbüttel a Barcelona y Girona*. Barcelona: Rafael Dalmau.
- CIVIL CASTELLVÍ, Francesc (1969). «La Capilla de Música de la Catedral de Gerona (siglo XVIII)». *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, vol. XIX, p. 131-188.
- (1973). «Compositores y organistas gerundenses en el siglo XVII». *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, vol. XXI, p. 117-169.
- MARQUÉS, Josep M. (1999). «Organistes i mestres de capella de la diòcesi de Girona». *Anuario musical*, vol. 54, p. 89-130.
- PUJOL I COLL, Josep (2000). *El mestre de capella Josep Gaz (1656-1713). Biografia i catalogació de la seva obra*. [Treball de doctorat inèdit, presentat a la Universitat Autònoma de Barcelona]
- (2005). *El barroc musical*. Girona: Diputació de Girona. (Quaderns de la Revista de Girona; 122)
- (2011). «Catàleg de l'obra conservada de Josep Gaz». *Revista Catalana de Musicologia*, vol. IV, p.101-158.
- (2014a): «Avui austriacistes, demà botiflers. Els mestres de capella i la Guerra de Successió». *L'Esmuc Digital*, núm. 26.
<http://www.esmuc.cat/esmuc_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-26-marc-2014/Article>
- (2014b): «"Venid, mortales", músiques gironines de la Guerra de Successió». *Revista de Girona*, núm. 286, pàg. 72-76. També disponible en línia a:
<<https://sites.google.com/site/joseppujolcoll/Home/musicologia/venid-mortales>>

La música culta a les comarques gironines: Dels trobadors a l'electroacústica

PARDO, M.C.; CUENCA, M. (ed.)

Banyoles: CECB, 2015. (Quaderns; 35), p. 75-97

Diletants gironins: Òpera i romanticisme (1840-1860)

Joaquim RABASEDA I MATAS

Escola Superior de Música de Catalunya, c. de Padilla, 155, 08013 Barcelona

Teatre, arquitectura i urbanisme: la representació del poder civil

A l'Antic Règim, els teatres havien de justificar la seva existència amb l'excusa de proporcionar fons per a causes benèfiques. Per això, el teatre de Girona estava sota domini directe de l'Hospici, tot i que es trobava en un magatzem de palla propietat de l'Ajuntament, conegut com el Pallol. Actiu durant les dues últimes dècades del segle XVIII, l'any 1799 es va remodelar per adequar-lo a la tipologia arquitectònica de teatre de l'època (Fonalleras, 1985, p. 77-79). Fins al 1857 s'hi entrava per la porta del carrer Nou del Teatre, que actualment és un accés directe a l'escenari (fig. 1 i 2). La seva planta era rectangular, circumdada per llotges agrupades en tres pisos (fig. 3). El magatzem estava sota l'escenari i al cos d'entrada de l'edifici hi havia el vestíbul, una cuina, un guarda-roba, un saló de descans i lavabos. L'arc del prosceni estava franquejat per dues columnes corínties d'ordre major (fig. 4). El sostre, a dues aigües, s'aguantava sobre una estructura d'encavallades de fusta (AMGi, UI 12885, [Plànol del Teatre de 1799]).

Aleshores Girona era l'única població gironina que tenia un edifici destinat específicament a les funcions teatrals. El cas del coliseu gironí és un exemple rar d'aprofitament i remodelació contínua durant gairebé quatre-cents anys que enllaça diferents episodis al voltant d'una mateixa construcció. Les obres de 1799 no van afectar l'estructura del recinte, ja que van consistir bàsicament en una nova configuració de l'espai interior, dissenyada amb els patrons



Figura 1

Estat actual de les façanes est i sud de l'antic magatzem municipal del Pallol. (Fotografia de Joaquim Rabaseda)



Figura 2

Arc de la porta d'entrada del Pallol, coronat per un relleu amb l'escut de la ciutat i la data 1612 a sota. (Fotografia de Joaquim Rabaseda)

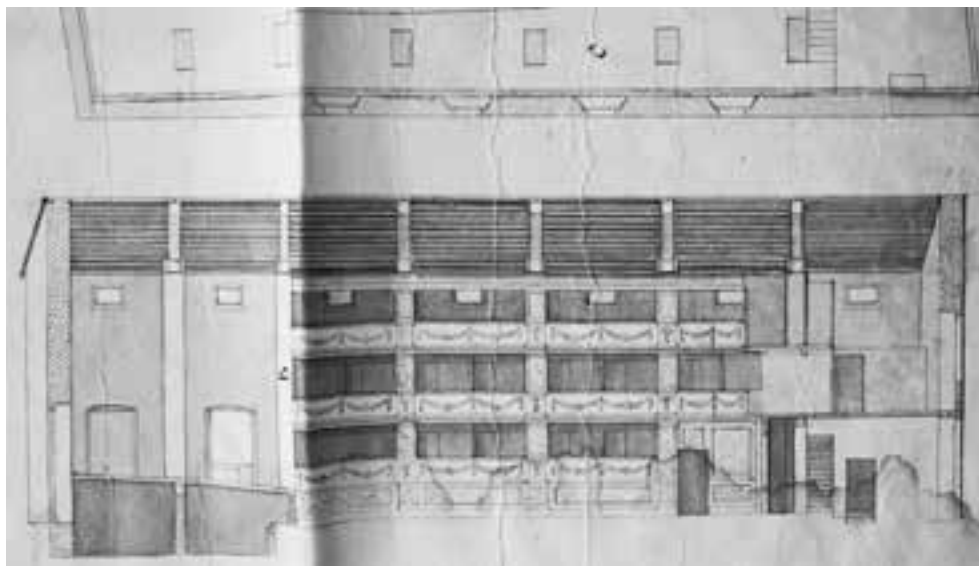


Figura 3

Secció longitudinal del projecte de conversió del Pallol en teatre (1799). (AMGi, Fons Ajuntament de Girona, Teatre, UI 12885)

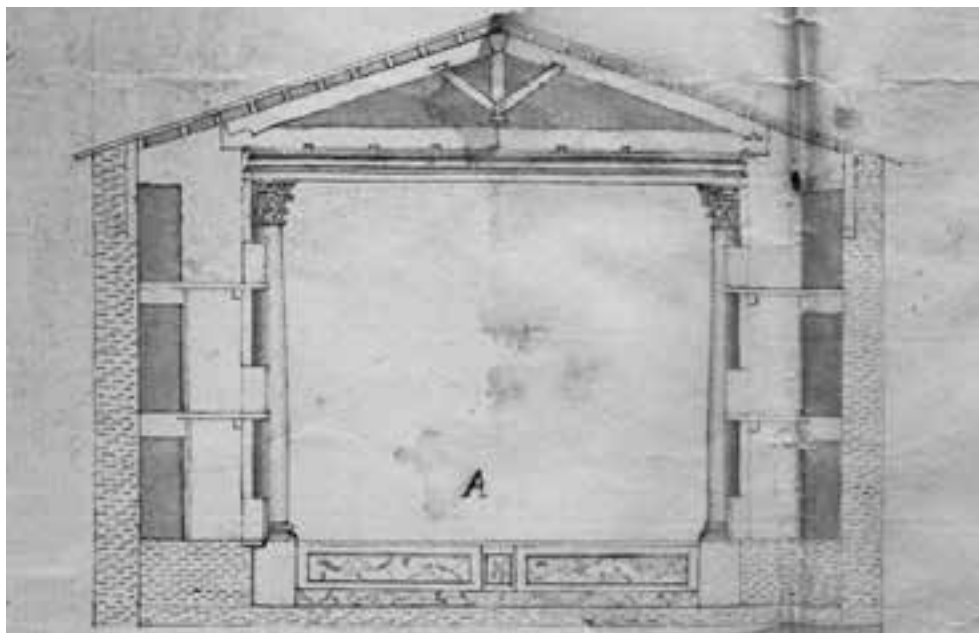


Figura 4

Secció transversal de l'escenari del projecte de conversió del Pallol en teatre (1799). (AMGi, Fons Ajuntament de Girona, Teatre, UI 12885)

neoclàssics en voga. L'edifici continuava essent l'espai diàfan de planta rectangular i parets de carreus ben tallats que s'havia bastit a principis del segle XVII. L'estructura arquitectònica de la sala es va alterar només, i encara de manera parcial, amb les obres de 1860, quan es va ampliar significativament l'edifici i tot ell va passar a ser tan sols l'escenari de l'actual. Cal tenir en compte, però, que a partir de la dècada de 1840 el teatre es va quedar petit per a la ciutat i es va començar a pensar en la seva reconstrucció total (Costal; Gay; Rabaseda, 2010, p. 49-50). En vint anys, Girona havia quasi doblat el nombre d'habitants.

El 1787, la ciutat en tenia 8.842. La Guerra Gran (1793-1795) va produir una primera davallada demogràfica, tot i que molt menor. Uns anys més tard, durant la Guerra del Francès (1808-1814), la disminució de la població va ser més dràstica i catastròfica. Fins a la dècada de 1840, Girona no va arribar als 9.000 habitants. A partir de llavors va pujar ràpidament i l'any 1857 ja superava els 15.000 habitants (Puig, 1976, p. 119-123; Alberch; Castells, 1985, p. 93-143). Fou el moment de més creixement en tot el segle XIX, ja que entre 1857 i 1900 la població va quedar estancada. Així doncs, el Pallol convertit definitivament en teatre va estar en funcionament uns seixanta anys, entre 1799 i 1857. A causa de l'important creixement demogràfic ocorregut a les dècades de 1830 i 1840, el teatre va adaptar-se novament als gustos i funcions socials de l'entreteniment característics de l'època, mentre l'edifici cada dia complia menys els requisits tècnics i estètics del públic i les companyies dramàtiques. Si l'augment de la programació de representacions escèniques durant la dècada de 1790 havia comportat l'adequació de l'antic magatzem municipal com a espai escènic el 1799, una situació similar durant les dècades de 1840 i 1850 va conduir a la inauguració d'un nou teatre l'any 1860.

Cal tenir en compte, a més, que amb la mort de Ferran VII, el setembre de 1833, es va acabar el privilegi reial que lligava obligatòriament la gestió dels teatres als hospitals. D'aquesta manera, el nombre de teatres va multiplicar-se arreu del país. Després de les bullangues de 1835 i la desamortització de Mendizábal, no només es van enderrocar convents o es van alinear carrers sobre els vells terrenys monàstics, també es van construir teatres nous, indicatiu clar d'un increment de la demanda de les diversions escèniques. Per exemple, a Barcelona, entre 1837 i 1853, es van obrir el Teatre del Carme, el Teatre de Montsió, el Teatre Nou dels Caputxins, el Gran Teatre del Liceu (que prenia el relleu al Teatre de Montsió), el Teatre Principal, el Teatre Tívoli, el Teatre de l'Olimp, el Teatre Odeon, el Teatre Apolo, el Teatre Oriente, el Teatre Principal de Gràcia, el Teatre Circ Barcelonès, el Teatre de la Barceloneta i el Teatre dels Camps Elisis (Tierz; Muniesa, 2013). A les comarques gironines, de manera menys espectacular, també hi va haver un increment significatiu d'escenaris. Només entre 1848 i 1850 van obrir les portes els teatres d'Olot, Figueres, Banyoles i la Bisbal d'Empordà.

Paral·lelament a la construcció o remodelació d'un teatre, es va replantejar l'urbanisme del centre de les ciutats i els pobles amb l'esperit de netejar higiènicament l'ambient i embellir el rostre de les cases. Els nous espais que la desamortització de Mendizábal havia alliberat es van posar a la venda. Val a dir que, com passava a Barcelona i en altres capitals europees, les reformes arquitectòniques i intervencions urbanístiques d'aquell moment van propiciar l'aparició de l'especulació urbana en connivència amb els poders polítics (Fabre, 1990, p. 105-122). En

qualsevol cas, també en els mateixos anys en què s'inauguraven teatres, Figueres va urbanitzar la rambla i Olot, el passeig. Mentrestant, Girona tapava les cicatrius urbanes de les guerres i dibuixava una nova fisonomia de carrers, sense traspasar les muralles, gràcies bàsicament a un creixement vertical que aixecava un o dos pisos als edificis existents.

Es guarda un traçat urbanístic de 1850, aproximadament, de l'entorn del teatre de Girona (AMGi, UI 11761, Plano del ramal de la Calle Nueva del Teatro). Durant les dècades de 1840 i 1850, s'hi estaven construint blocs d'habitatge, com els que encara hi ha a la plaça de Sant Josep o a l'inici del carrer Auriga (fig. 5, 6 i 7). L'espai urbà, tanmateix, estava dominat principalment per patis interiors. Just al costat del teatre hi havia els jardins de l'Ajuntament i els de la Casa Carles, residència d'un dels diletants operístics més destacats de la ciutat. La zona, per tant, també estava en ple replantejament urbanístic. Un exemple clar d'aquest creixement i valoració del barri és la Casa Ruyra, bastida el 1848 a pocs metres del teatre i amb un enfocament clarament neorenaixentista, solemne i palatí. Per això no sorprèn que el 1851 l'arquitecte municipal Martí Sureda dibuixés la nova alineació del carrer Nou del Teatre i també del carrer Auriga amb les escales dels Dolors (Ferrer, 1990). Perquè la ciutat endreçava cases i carrers a l'entorn de la infraestructura escènica amb la finalitat de netejar el cor simbòlic de la capital de la província, títol que no feia deu anys havia adquirit.¹



Figura 5

Estat actual de la plaça de Sant Josep, amb l'església de l'antic convent i un bloc d'habitatges construït el 1846. (Fotografia de Joquim Rabaseda)

¹ La província de Girona es va crear l'any 1822. El 1833 Girona va passar a ser-ne la capital.



Figura 6

Fotografia aèria actual de l'entorn urbanístic del teatre de Girona. (Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya)



Figura 7

Traçat urbanístic al voltant de 1850 (AMGi, Fons Ajuntament de Girona, Obres d'infraestructura i serveis, UI 3628), superposat a la fotografia anterior: (A) Teatre del Pallol, (B) Casa Ruyra, (C) Bloc d'habitatges de la plaça Sant Josep, (D) alienació de la cruïlla del carrer Auriga i les escales dels Dolors realitzada per l'arquitecte municipal Martí Sureda. (Superposició de Joaquim Rabaseda)

La mateixa vena va transformar la fisonomia urbana de les altres ciutats i viles de la província. A diferents poblacions s'alineaven carrers i places i es construïen equipaments municipals bàsics, com fonts, safareigs i cementiris. A mitjan segle XIX, la reescriptura dels centres urbans seguia un model racional i ortogonal que corregia racons i desnivells. La mateixa mentalitat que marcava el progrés sobre el territori la trobem en el traçat de les noves carreteres provincials que unien Girona amb Palamós, Sant Feliu de Guíxols i Besalú, i també Olot amb Figueres. Així s'arreglerava, rectilíniament, la geografia antiga dels camins i els carrers. Allò vell no s'estimava tant com la comoditat de les coses modernes, els avantatges dels avenços tecnològics i de la civilització contemporània.

Com un exemple final de l'època estudiada en aquest article, entre 1856 i 1858 Girona va ser testimoni de quatre actuacions concretes que il·lustren i demostren aquest pensament cultural: es va inaugurar el pont de pedra que substituïa l'antic pont gòtic de la ciutat; es van començar les obres de restauració del monestir de Sant Pere de Galligants per adequar-lo com a museu de la Diputació; es va tancar el Pallol amb la intenció de construir un nou teatre, i es va obrir una biblioteca pública provincial a l'antic convent dels caputxins. Entre 1839 i 1857, el moment àlgid de l'òpera a Girona com veurem tot seguit, les companyies líriques van actuar en un teatre antic, que envellia perillosament any rere any i que s'anava fent cada dia més petit per cobrir les necessitats socials del moment. Per això, ja el 1852, l'arquitecte municipal Martí Sureda va redactar un informe sobre el seu estat de conservació i va alertar que el sostre estava molt deteriorat. Per tancar l'escrit, Sureda va exposar que convenia construir un edifici de nova planta que tingués les dimensions, les comoditats i l'aparença apropiades a una capital de província (AMGi, UI 12885, [Informe de Martí Sureda de 1852]). L'arquitecte estava elaborant l'argumentari per demanar una inversió a l'Estat per aixecar un teatre nou. En el cor utòpic de les aspiracions de les classes dirigents dels anys 1850 hi havia el desig de crear una nova zona urbana que havia d'esdevenir el nou centre simbòlic de la província, una plaça que havia d'agrupar tres representacions diferents del poder civil: l'ajuntament, el casino i el teatre. Havia de ser l'escenificació perfecta de la unitat entre òpera, classe benestant i poder municipal.

El moment àlgid de l'òpera a Girona

La primera notícia sobre una òpera a Girona és del 1780 (Vila, 1998, p. 58). Durant les últimes dues dècades del segle XVIII, potser hi hagué alguna representació operística, raó que explicaria la necessitat d'adequar l'interior del Pallol com a teatre el 1799. Ara bé, la primera temporada d'òpera documentada a Girona va tenir lloc en ple domini francès de la ciutat, el curs 1812-1813 (Gay, 1993). Fos com fos, a partir de la dècada de 1820, la cultura de l'òpera va augmentar progressivament dins l'àmbit gironí. Les interpretacions líriques omplien alguns dels entreactes de les peces parlades i els balls. Els anuncis que s'han conservat no especifiquen ni el títol de les obres cantades ni els intèrprets (Costal; Gay; Rabaseda, 2010, p. 15). I paral·lelament, el model d'espectacle mudava radicalment, tant pel que fa a les realitzacions escenogràfiques com pel que fa a la mateixa col·locació de l'orquestra. Tot plegat feia que els muntatges de les òperes fossin cada cop més complexos i cars. No sorprèn, doncs, l'absència de

rastres que testimoniïn una representació operística a la ciutat entre 1813 i 1839. De manera que l'aparició de l'òpera romàntica a Girona coincideix absolutament amb l'increment de la seva població i amb la consegüent reestructuració urbanística de la ciutat.

No se sap si hi va haver representacions operístiques al Pallol entre 1799 i 1808. La seva demostració avui en dia és tan difícil de certificar com de falsejar, atesa la manca de documentació. Ara bé, els models operístics de les dècades de 1790 i 1840 tenien ben poc a veure entre ells. Pertanyien a dues èpoques molt diferents: per una banda, el neoclassicisme dels anys de Domenico Cimarosa, Antonio Salieri, Wolfgang A. Mozart i Luigi Cherubini; per l'altra, el romanticisme de Giovanni Pacini, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini i Giuseppe Verdi. Queda pendent, doncs, investigar amb més detall l'òpera a la ciutat en els anys centrals del neoclassicisme, que coincideix amb l'episcopat del bisbe il·lustrat Tomàs de Lorenzana (1775-1796). Perquè seria plausible que se n'haguessin representat.

En qualsevol cas, a finals de 1838 es van tornar a fer obres al teatre, inici clar d'una nova etapa artística dins les societats gironines: «Se han puesto los músicos en orden y regla dentro de un cerco, cuando antes daban todos las espaldas al público, y se ha abierto una puerta de comunicación para pasar los músicos a la Escena o vestidores por debajo de las tablas» (AMGi, UI 12883, Renovación de la contrata de la compañía de Antonio García). Al mateix temps, es va encarregar la còpia de diversos duets, rondós i cavatines d'*Anna Bolena* de Donizetti i *Pazza per amore* de Giovanni Paisiello (AMGi, UI 12883, [Factures de Nicolau Casañas]). També es va contractar la cantant Gabriela Roger, que havia d'actuar tres cops per setmana (Costal; Gay; Rabaseda, 2010, p. 16). I molt probablement fou aleshores que l'Ajuntament va demanar a Josep Barba i Bended, mestre de capella de la catedral des de 1825, que es fes càrrec d'organitzar i dirigir el cor del teatre, tasca que va realitzar fins al 1847, quan hagué de cessar aquestes activitats per ordre episcopal (ACG, Libro de resoluciones capitulares, núm. 90). La infraestructura física, material i humana del teatre estava preparada per programar una temporada d'òpera, de la qual només hi ha constància de la representació de *Norma* de Vincenzo Bellini.

Un detall important de la reforma arquitectònica era la nova disposició de l'orquestra. Al segle XVIII, les orquestres dels teatres no es col·locaven frontalment de cara al públic. La direcció musical de les interpretacions es repartia a banda i banda del fossat, segons el gènere i la forma musical de la peça que es cantava: els números de conjunt –les obertures, les àries, els duets i els cors, per exemple– estaven sota la direcció del «maestro al cembalo» i els recitatius dramàtics eren acompanyats pel grup de músics responsables del baix continu (Butler, 2009). A partir de 1839, a Girona, el violí primer ja va tenir un pes important en la direcció de l'orquestra, a més del «maestro al cembalo». L'eix de direcció antic va desaparèixer, i per això els músics es van posar de cara al públic, i no pas de cara als cantants. Igualment, la plantilla de músics es va ampliar lleugerament i es va crear certa estabilitat per als intèrprets que tocaven a l'orquestra, ja que alguns noms de músic que es coneixen d'aquesta orquestra gironina es repetien en diferents anys (taula I).

DILETANTS GIRONINS: ÒPERA I ROMANTICISME (1840-1860)

Músics	1841	1842	1847	1855	1860
Sisto Alsina					
Daniel Antonietti					
Pau Armengol					
Dalmau Bertran					
Francesco Berini					
Antoni Bonal					
Lluís Bosch					
Miquel Bosch					
Esteve Brugué					
Genís Burcet					
Ramón Burcet					
Manuel Carbó					
Joan Carreras					
Ramon Casas					
Magí Codina					
Felip Colomer					
Salvador Coll					
Joaquim Costa					
Agustí Culi					
Joan Dalmau					
Francesc Detrell					
Frederic Detrell					
Pietro Donatutti					
Francesc Fàbregas					
Joan Ferrer					
Gaietà Ferrusola					
Joan Iglésias					
Antoni Illa					
Pere Illa					
Josep Juli					
Rafael Madiñà					
Manuel Mestres					
Ameri Mias					
Francesc Pagès					
Joan Pagès					
Miquel De Palol					
Ignasi Ribas					
Carlos Rivet					
Nicolau Salvador					
Llorenç Seisdedos					
Frederic Sendra					
Josep Serba					
Eudald Solà					
Epifani Suñer					
Josep Viader					
Francesc Vidal					
Felip Vilaró					

Taula I

Llista dels músics que formaven part de l'orquestra del teatre de Girona entre 1841 i 1860. Els continguts d'aquesta taula procedeixen dels llibrets operístics de 1841 i 1842, i de diferents documents custodiats a l'Arxiu Municipal de Girona (UI 12887, Contrata que para el ajuste de la orquesta del Teatro de esta Ciudad durante el año cómico de 1847; UI 12888, [carta adreçada a José Sacca el 13 de febrer de 1855]; UI 12884, [contracte d'Antonio García de 1860]).

L'any còmic començava el diumenge de Pasqua i es dividia en dues temporades, la de primavera i la de tardor. El final de l'any coincidia amb carnestoltes, amb els balls de màscares que posaven punt i final a les diversions d'hivern. La quaresma, tal com passa encara en l'àmbit de les cobles i orquestres de ball gironines, marcava el temps per reorganitzar les plantilles de músics i cantants i preparar els contractes. Amb l'aturada de l'estiu –que afectava un sector reduït de la població, però justament el grup social que promovia econòmicament l'espectacle operístic–, les companyies aprofitaven per voltar la província, per actuar a la Bisbal d'Empordà o Figueres, mentre els teatres programaven funcions extraordinàries de dansa i de teatre d'aficionats (Costal; Rabaseda, 2010, p. 88).

No és forassenyat imaginar que *Norma* va ser una de les òperes representades en una primera temporada regular de 1839-1840. Segurament també es van posar en escena *Anna Bolena* i *Pazza per amore*, tot i que no hi ha més indici que l'encàrrec a un copista de Barcelona. Fos com fos, fins a l'estiu de 1857, any rere any, una companyia d'òpera oferia una mitjana de tres o quatre obres per setmana, la majoria de les quals es reposaven immediatament. Per exemple, el programa de Fires de l'any 1850 concretava que les actuacions començaven el 27 d'octubre amb *Attila*, i continuaven els dies successius amb *I due foscari*, *Norma*, *Il barbiere di Siviglia*, *Ernani*, *Nabuco*, *Linda di Chamounix*, *I falsi monetari*, la repetició d'*I due foscari*, *Eran due or son tre*, *I puritani*, i acabava amb *Il ritorno de Columela* el 7 de novembre (Costal; Gay; Rabaseda, 2010, p. 18-19). És a dir, un total de dotze representacions i onze òperes en dotze dies. La concentració d'activitat s'explica pel caràcter festiu de les dates, però tanmateix il·lustra molt bé una pràctica habitual a l'època i que a mitjan segle XX va tenir continuïtat en la programació cinematogràfica. Perquè la llista d'òperes representades i la seva actualitat permet comprovar fins a quin punt el gènere era un entreteniment de moda, sense que això impliqués cap connotació negativa en la valoració de la seva qualitat artística (taula II).

Els gironins i les gironines nascuts al primer terç del segle XIX entenien l'òpera romàntica italiana com un espectacle aristocràtic i popular ensems. De fet, la diferenciació categòrica entre *culte* i *popular*, més o menys com encara s'aplica popularment avui en dia, no es pot projectar pel broc gros a l'època. Va ser a les dècades del 1860 i 1870 quan es van definir aquestes dues opcions taxonòmiques per classificar i encasellar la música (Costal, 2014, p. 17-49). La producció operística de mitjan segle XIX era quasi industrial. Segons la publicació periòdica *Allegemeine Musikalische Zeitung* de 1846, es van estrenar 342 òperes entre 1838 i 1845 (Kimbell, 1995, p. 432). Segons la *Gazzeta Musicale di Milano* de 1858, es van estrenar 641 òperes entre 1842 i 1857 (Pistone, 1986, p. 49). Paral·lelament, el gènere tenia prestigi social, fins i tot una consideració alta, quasi elitista. Però les connotacions d'exclusivitat i esnobisme afectaven, com a molt, només una part del públic. Això sí, una part volgudament visible i promotora de l'activitat, alhora que il·lustrada i amb certa consciència paternalista del seu rol a la societat. Per tant, l'òpera no era un entreteniment capritxós i maniàtic de quatre burgesos, com criticaven determinats autors marxistes quasi cent anys després, com Theodor W. Adorno. En canvi, potser sí que va ser un dispositiu de control social amb el qual alguns van voler canalitzar i ordenar les distraccions i els referents de les classes populars. En qualsevol cas, la seva potència persuasiva va tenir èxit entre 1839 i 1857. Després, les coses van canviar:

DILETANTS GIRONINS: ÒPERA I ROMANTICISME (1840-1860)

Títol i autor	Girona	Barcelona	Any d'estrena
<i>Norma</i> de Vincenzo Bellini	1839	1835	1831
<i>La sonnambula</i> de Vincenzo Bellini	1840	1836	1831
<i>La straniera</i> de Vincenzo Bellini	1840	1831	1829
<i>Semiramide</i> de Giacomo Rossini	1840	1826	1823
<i>Chiara di Rosemberg</i> de Luigi Ricci	1841	1832	1831
<i>I crociati a Tolemaide</i> de Gaetano Pacini	1841	1830	1828
<i>Il barbiere di Siviglia</i> de Giacomo Rossini	1841	1818	1816
<i>La vestale</i> de Gaetano Pacini	1841	1828	1823
<i>Imelda di Lambertazzi</i> de Gaetano Donizetti	1842	1840	1830
<i>Lucia di Lammermoor</i> de Gaetano Donizetti	1842	1838	1835
<i>Un'avventura di Scaramuccia</i> de Luigi Ricci	1842	1837	1834
<i>Il giuramento</i> de Saverio Mercadante	1843	1839	1837
<i>Ernani</i> de Giuseppe Verdi	1846	1845	1844
<i>Lucrezia Borgia</i> de Gaetano Donizetti	1846	1840	1833
<i>Nabucodonosor</i> de Giuseppe Verdi	1846	1844	1842
<i>Belisario</i> de Gaetano Donizetti	1847	1837	1836
<i>L'elisir d'amore</i> de Gaetano Donizetti	1847	1833	1832
<i>Marino Faliero</i> de Gaetano Donizetti	1847	1836	1835
<i>Saffo</i> de Giovanni Pacini	1847	1842	1840
<i>Chi dura vince</i> de Luigi Ricci	1848	1845	1834
<i>I falsi monetari</i> de Lauro Rossi	1848	1846	1844
<i>Los pastorcillos</i> de Joan Carreras	1848	---	---
<i>Rosamunda in Ravenna</i> de Joan Carreras	1848	---	---
<i>Eran due or son tre</i> de Luigi Ricci	1849	1835	1834
<i>I puritani e i cavalieri</i> de Vincenzo Bellini	1849	1836	1835
<i>Attila</i> de Giuseppe Verdi	1850	1847	1846
<i>Gemma di Vergy</i> de Gaetano Donizetti	1850	1839	1834
<i>I due foscari</i> de Giuseppe Verdi	1850	1844	1844
<i>Il ringatto</i> de Joan Carreras	1850	---	---
<i>Il ritorno di Columella [o Pulcinella]</i> de Vincenzo Fioravanti	1850	1845	1837
<i>La prova, di un'opera seria</i> de Giuseppe Mazza	1850	1849	1846
<i>Linda de Chamonix</i> de Gaetano Donizetti	1850	1844	1842
<i>Beatrice di Tenda</i> de Vincenzo Bellini	1854	1837	1833
<i>Romeo y Julieta [I capuleti e i montecchi]</i> de Vincenzo Bellini	1854	1854	1830
<i>La favorite</i> de Gaetano Donizetti	1854	1847	1840
<i>La fille du régiment</i> de Gaetano Donizetti	1854	1844	1840
<i>Torquato Tasso</i> de Gaetano Donizetti	1855	1835	1833
<i>Giuditta</i> de Melchor de Ferrer	1855	---	---
<i>Poliuto</i> de Gaetano Donizetti	1856	1849	1848
<i>Rigoletto</i> de Giuseppe Verdi	1856	1853	1851
<i>Pipelet</i> de Serafino Ferrari	1856	1864	1855
<i>Don Checco</i> de Nicola de Giosa	1860	1859	1850
<i>Folco d'Arles</i> de Nicola de Giosa	1860	1857	1851
<i>La traviata</i> de Giuseppe Verdi	1860	1855	1853
<i>Maria di Rohan</i> de Gaetano Donizetti	1860	1846	1843

Taula II

Llista de les òperes representades al teatre de Girona entre 1839 i 1860. Els continguts d'aquesta taula procedeixen dels diferents llibrets operístics localitzats, de la informació publicada a l'article de Girbal i les cròniques d'*El Postillon*, i del cartell per a l'any còmic 1854-1855 (AMGi, UI 12888).

les sarsueles i el teatre en català van encetar propostes alternatives i exitoses d'espectacle narratiu i escènic que van acabar amb el monopoli i el prestigi de l'òpera italiana (Rabaseda, 2014). Difícilment es pot explicar completament el primer romanticisme a les comarques gironines sense tenir en compte el lideratge absolut de l'òpera en la conformació dels gustos, els referents i l'imaginari compartit per una societat cada dia més contemporània.

Literatura, pintura i música romàntiques

Les òperes representades a Girona explicaven principalment històries de l'antiguitat clàssica i l'edat medieval a partir de les novel·les i les obres de teatre més actuals. Els arguments d'*Attila*, *Nabucodonosor*, *Norma*, *Poliuto*, *Saffo*, *Semiramide* i *La vestale* passaven en el període de la història antiga. Els arguments de *Belisario*, *I crociati a Tolemaide*, *La favorite*, *Folco d'Arles*, *Il giuramento*, *Imelda de Lambertazzi*, *Marino Faliero* i *La straniera*, en el de la història medieval. Per altra banda, la majoria de les òperes adaptaven les obres de Victor Hugo, com *Ernani*, que partia de *Hernani, ou l'honneur castillan* (1830); *Rigoletto*, de *Le roi s'amuse* (1832); *Lucrezia Borgia*, de *Lucrèce Borgia* (1833), i *Il giuramento*, d'*Angelo, tyran de Padoue* (1835). Altres adaptaven tragèdies en vers de Lord Byron, com *I due foscari*, que partia de *The Two Foscari: an Historical Tragedy* (1821), i *Marino Faliero*, de *Marino Faliero, Doge of Venice* (1821). També adaptaven novel·les històriques de Walter Scott, com *I puritani*, que partia d'*Old Mortality* (1816), i *Lucia di Lammermoor*, de *The Bridge of Lammermoor* (1819). La història antiga i medieval, per tant, estava explicada amb el sedàs ideològic de la lectura romàntica, com demostren també *Attila*, que partia d'*Atilla, König der Hunnen, romantische Tragödie*, de Zacharias Werner (1809); *Saffo*, de la tragèdia *Sappho*, de Franz Gillparzer (1818); *La straniera*, de la novel·la *L'étrangère*, de Charles-Victor Prévot (1825); *Norma*, de la tragèdia en vers *Norma ou l'infanticide*, d'Alexandre Soumet (1831); *Gemma di Vergy*, de l'obra teatral *Charles VII chez ses grands vassaux*, d'Alexandre Dumas pare (1831); *Maria di Rohan*, d'*Un duel sous les cardinal de Richelieu*, de Josep-Philippe Simon, *Lockroy*, i Edmond Badon (1832), *Nabuco*, de *Nabuchodonosor*, d'Auguste-Anicet Bourgeois (1836), i *La traviata*, de la novel·la *La dame aux camélias*, d'Alexandre Dumas fill (1848).

No es conserven escenografies, ni tan sols esbossos, de les representacions fetes a Girona. Ara bé, al Museu Nacional d'Art de Catalunya hi ha una bona col·lecció de projectes escenogràfics de l'època, tant per als teatres de Barcelona com per als d'altres ciutats catalanes. Per exemple, hi ha projectes de teló que representen un pòrtic romànic, una cripta romana, un saló gòtic, un interior pintoresc i un pati oriental (MNAC, Col·lecció d'estampes i gravats, RP1, compacte 4, calaixos 2, 7 i 8). Són obres d'Achille Battistuzzi, Fèlix Cagé, Bonaventura Planella i Josep Planella, entre altres. A Girona hi ha diferents proves del valor que es donava a l'espectacle visual d'una posada en escena, sobretot gràcies a la pintura de bastidors i telons. Sense anar més lluny, el llibret de *Norma* especificava: «Las decoraciones son todas nuevas y pintadas con la propiedad que requiere el argumento».² I quan el 1860 es va inaugurar el

.....

² El llibret d'aquesta representació es guarda a la Biblioteca del Palau de Peralada, reg. 39498.

nou edifici del teatre, es va arribar a constituir una societat per costejar la producció d'un bon aparell escenogràfic (Costal; Gay; Rabaseda 2010, p. 111-112). La il·lusió monumental de la perspectiva escenogràfica era un dels punts d'atracció més importants de l'espectacle operístic. Com els cosmorames i les projeccions de llanterna màgica, les òperes van participar activament en la construcció contemporània de la mirada i en la definició romàntica del paisatge i del monument arquitectònic. L'artifici del cant i les estructures formals de l'òpera, la potent seducció sonora de l'escena lírica, anava de bracet de l'artifici escenogràfic. Per una banda, la pintura era lírica i la literatura, cantada. Per l'altra, la música era visual i narrativa (Rabaseda, 2015). Aquesta conjunció estètica no va arribar amb Wagner, com reivindicava la modernitat finisecular catalana de dues generacions després, per exemple el pensament crític del musicòleg Joaquim Pena.

Per la seva banda, les òperes ja no s'organitzaven amb la vella unitat de recitatiu i ària, amb el contrast expressiu entre els moments representatius i dramàtics i els moments lírics i reflexius. Els compositors posteriors a Rossini, com Mercadante, Pacini, Donizetti o Bellini, escrivien les seves partitures a partir del model de *Scena ed aria*, que unificava en un mateix número més llarg les tensions entre representació i lirisme. De manera esquemàtica, aquesta estructura ordenava cinc parts consecutives: 1. un preludi instrumental, que podia incloure també un conjunt coral; 2. els recitatius que elaboraven el desenvolupament de la narració; 3. *cantabile* reflexiu i líric, que solia acabar amb una *cadenza* de lluïment vocal; 4. *tempo di mezzo*, moment de transició que solia iniciar-se amb un canvi de mode, ja fos amb l'arribada d'un personatge, ja fos amb la decisió del protagonista, i 5. *cabaletta o stretta*, una secció de virtuosisme vocal que conduïa el fragment escènic al seu final (Plantinga, 1992, p. 148-149 i 155; Pistone, 1986, p. 63; Dahlhaus, 1988, p. 116-123; Kimbell, 1995, p. 413-414, 430-431, 434, 459, 474-476 i 481; Grout; Williams, 2003, p. 385-388, 391, 397 i 401; Beghelli, 2006, p. 1177-1186). Aquesta estructura dramàtica i musical subjacent a les òperes va tenir una influència molt forta en la manera de pensar i de viure l'entreteniment dels gironins i les gironines de mitjan segle XIX. Va arribar a afectar fins i tot la definició dels nous balls i modes de representació social, com la mateixa sardana (Ayats [et al.], 2006, p. 23-32; Ayats; Costal; Rabaseda, 2009, p. 18-19 i 26-27; Costal, 2014, 143-149).

Cal tenir en compte que l'entreteniment operístic no va estar tancat només dins els recintes escènics. Les col·leccions de música domèstica d'aquella època demostren que el repertori d'àries, duos i marxes també formava part de les vetllades privades. La música de l'òpera romàntica adaptada per al piano era un contingut importantíssim, tant dels concerts públics com dels privats (Vitale, 1977). A la casa de la família Cabrera de la Bisbal d'Empordà, per exemple, es guarda una col·lecció de partitures de l'època. Hi ha música per a *pianoforte*, quaderns d'estudi, masurques, americanes, valsos, polques, fantasies, seguidilles i fandangos. Una part important del fons són arranjaments per a piano, per a guitarra i per a veu i piano de diferents fragments operístics: obertures, duets i cors d'*Anna Bolena*, *Attila*, *Ernani*, *Lucia di Lamermoor*, *Chiara di Rosemberg*, *Maria di Rohan*, *Norma*, *Il nuovo Figaro*, *Un'avventura di Scaramuccia*, *Semiramide*, *La straniera*. Alguns exemplars especifiquen

que eren partitures comprades al copista Nicolau Casañas de Barcelona, el mateix copista a qui l'Ajuntament de Girona va encarregar la còpia de partitures per a la temporada de 1839-1840 (fig. 8).³



Figura 8

Portada de la reducció per a piano i veu d'una ària de l'òpera *Maria di Rohan*, còpia de Nicolau Casañas que es guarda al fons de la família Cabrera (la Bisbal d'Empordà). (Fotografia d'Albert Morcillo)

Un altre exemple interessant és la col·lecció particular de can Torró, una masia remodelada a les dècades de 1850 i 1860 al terme municipal de Sant Climent de Peralta (fig. 9).⁴ A l'habitació de la primera planta on hi ha el piano, hi ha una calaixera que guarda un conjunt similar de partitures de saló, tot i que menor (fig. 10). Però el material més sorprenent es troba en un bagul que guarden a les golfes. El bagul el van portar a can Torró també provinent d'una casa de la Bisbal d'Empordà i era part del llegat de Sebastià Pons, notari actiu a mitjan segle XIX. Conté un bon nombre de partitures per a instruments de banda. Una d'elles està datada i contextualitzada amb precisió: «Valses compuestos y arreglados por Musica Militar por Domingo Murtra M^{tro} de canto de Figueras 1839». És la partitura general de cinc valsos diferents amb la plantilla instrumental que segueix: un flautí, un clarinet en mi bemoll, cinc clarinets en si

.....

³ Agraieixo a Albert Morcillo l'amabilitat de facilitar-me una còpia digital d'aquests materials.

⁴ Agraieixo a Marisa Molinas l'amabilitat de deixar-me consultar aquest fons.



Figura 9
Mas Torró, a Sant Climent de Peralta. (Fotografia de Joquim Rabaseda)



Figura 10
Pàgina del paper de veu d'una ària de l'òpera *Norma*, còpia guardada a la sala del piano de can Torró. (Fotografia de Joquim Rabaseda)



Figura 11

Pàgina de la partitura de valsos arreglats per Domingo Murtra, original guardat al bagul de can Torró. (Fotografia de Joaquim Rabaseda)



Figura 12

Pàgina de la partitura de clarinet principal amb l'arranjament d'una ària de l'òpera *Eran due or son tre*, original guardat al bagul de can Torró. (Fotografia de Joaquim Rabaseda)

bemoll, un fiscorn en si bemoll, dues trompes en mi bemoll, una trompeta en mi bemoll, dos trombons, dos *butcens*, dos figles i un bombo (fig. 11). En correlació amb la partitura, també hi ha la partiel·la de la trompeta en mi bemoll d'aquest conjunt de valsos. A totes les peces, el flautí està escrit amb una tonalitat mig to més baixa, senyal que la seva afinació era diferent a la de la resta d'instruments, més moderna. Possiblement es tracta d'un rastre de la música que les bandes militars de Figueres tocaven a l'aire lliure en aquest moment. Pel que fa al repertori operístic, el document més interessant del conjunt és una partiel·la de clarinet principal d'un altre grup de peces amb els títols *Aria final dell'opera Erano Due or Sono tre, Duo dela Norma, Cabatina del Opera il Tasso, Duo del furioso*; és a dir, el mateix repertori que sonava als teatres i els salons benestants (fig. 12).

L'impacte de l'òpera romàntica a Girona va ser molt més que una afició teatral a la nova capital de la província. Hi ha prou indicis per imaginar una societat que estava molt acostumada a les melodies i els temes operístics, i hi mostrava molt d'interès. Alguns podien interpretar-los a casa. Altres els sentien durant les hores de lleure al carrer. Les novetats literàries i pictòriques entraven espectacularment pel teatre i pels productes que en derivaven, com els llibrets o els comentaris a la premsa. L'òpera semblava animar tots els racons de la vida, de la mateixa manera que, en la reformulació urbanística de les diferents poblacions, els teatres havien passat a ser l'edifici emblemàtic de la modernitat de les dècades de 1840 i 1850.

Els diletants i la crítica musical

El teatre de Girona comptava amb el suport econòmic dels fills de bona família. No és un cas aïllat a les comarques gironines, sinó dels casos més representatius a causa de la capitalitat provincial de la ciutat en una època en què les províncies van passar a ordenar el territori administrativament. Els diletants eren membres de la petita burgesia urbana, dels propietaris rurals i els seus afins. Molts estaven directament implicats en la política municipal de diverses ciutats i viles. Sovint s'agrupaven a l'entorn d'un casino, que pocs anys més tard s'anomenà el «Casino dels Senyors». Havien pogut estudiar cant i solien tocar el piano amb correcció. Les seves germanes, dones i filles també compartien aquesta formació musical específica. Ara bé, el seu món no eren els escenaris. Creuar l'arc d'un prosceni només era permès a l'entorn segur i privat d'un casino o d'una sala dels seus palaus urbans i finques rurals. Ells i elles eren diletants, amateurs. Els professionals eren uns altres, de més baixa consideració social, òbviament. En qualsevol cas, ells i elles eren una part important i líder en l'estructuració jeràrquica dels públics operístics, i tenien el criteri suficient per apreciar les interpretacions dels professionals. Al teatre hi anaven a escoltar, reconèixer i valorar les músiques que ells mateixos cantaven per afició. Sabien judicar-les amb coneixement de causa (Costal; Gay; Rabaseda, 2010, p. 39-47).

Entre 1849 i 1851 va actuar a Girona una companyia italiana governada per l'empresari Giovanni Battista Di-Franco. La seva filla Corinna era la *prima donna*. També hi actuaven els seus altres fills Clarice i Aquiles. La família Di-Franco va aixecar passions i va contribuir decisivament a l'èxit del teatre. De fet, excepcionalment, la temporada d'estiu de 1850 va quedar-se a

la ciutat, pels precés del públic gironí. En aquest moment havien completat el cartell amb el baríton Aquiles Ardavani. A partir de diferents cròniques aparegudes a la publicació periòdica *El Postillon*, no només se'n poden resseguir les actuacions sinó també trobar testimonis d'una crítica musical que a vegades exposava una concepció pròpia de les belles arts i altres atacava alguns sectors influents de la ciutat.

Un primer exemple de valoració musical el trobem en el número del 19 de juny de 1850, quan un articulista anònim comentava la primera actuació d'Ardavani. Després d'explicar les característiques dramàtiques de la música de Verdi (comprensió de l'argument, transicions escèniques ben encadenades), l'autor detallava les qualitats vocals i interpretatives del baríton, i descrivia la reacció animada dels espectadors gironins, generalment avars en ovacions:

Hernani ha sido siempre una de las óperas predilectas del público de Gerona, y en esa parte dá el público una prueba de excelente criterio. A un argumento interesante y facilmente comprensible, reúne esta ópera una estructura musical del mejor gusto, sembrada de abundantes inspiraciones, encadenadas con tal maestría, que ni llega á percibirse en lo mas mínimo aquella trivialidad natural y cuasi anexa á todas las transiciones. No es ahora nuestro ánimo, ni tampoco sería esta ocasion, de trazar un detenido exámen de esta magnífica concepcion de Verdi: bien conocidas son sus bellezas del público Gerundense, pues ha sido puesta en escena por cuantas compañías líricas hemos tenido en esta, mereciendo siempre la mas grata y satisfactoria acogida: nuestro objeto, al tomar hoy la pluma, es ocuparnos de la novedad teatral del día, y dirigir, desde este rincón de nuestro humilde diario, una muestra de admiracion al distinguido artista, con cuya reciente adquisicion ha venido á completarse de una manera tan notable nuestra compañía de canto.

Buenos eran los antecedentes que, como barítono, se tenían del Sr. Ardavani; pero grande era por otra parte, en algunos, la desconfianza de que fuese fácil llenar dignamente el vacío que dejara en nuestra escena, la ausencia del Sr. Barili. Así es que se aguardaba con la mayor impaciencia el momento de la prueba decisiva, y esta fué la causa porque en la noche del sábado se viese nuestro teatro mas animado y concurrido que lo de costumbre.

Si bien el deseo de la comparacion fué el aliciente que condujo, en aquella noche, á la mayor parte de los espectadores al coliseo, quisieramos nosotros evitarla en esta reseña, porque, francamente, no son de nuestro gusto esa especie de paralelos, de los cuales sale siempre mal parada alguna de las partes. Faltaríamos sin embargo á la justicia, sino consignáramos des de luego, que ninguno de cuantos barítonos habían cantado hasta ahora en el teatro de Gerona, puede bajo ningún concepto ser comparado con el Sr. Ardavani. Su voz, de grande estension, pero de un timbre dulce y suave, conducida con infinito arte, tan pronto se la oye resonar fresca y melodiosa en los *pianos*, como se la siente descollar fuerte y sonora en todas las piezas concertantes; siendo lo mas notable, la suma facilidad con que este jóven vocaliza, pues bastale despegar naturalmente los labios, para que sin ninguna contorsion ni la menor actitud de mal gusto, produzca los puntos mas esforzados y las cadencias mas complicadas.

La belleza de la voz y la perfeccion del método no bastarían por sí solas, sin embargo, para formar al artista, si no fuesen acompañadas del sentimiento dramático; pero tambien en esa parte se conoce que el Sr. Ardavani ha tenido ocasion de estudiar buenos modelos, y que posee muy á fondo la facultad de la imitacion. A un físico agradable, sobre todo en la escena, á una mirada simpática y expresiva, reúne una gesticulacion sóbria y natural, y su fisonomía espresa con facilidad la ira, el amor y el desprecio, sin incurrir jamás en aquellas exageraciones tan comunes en los cantantes, cuando olvidan que la mímica del actor lírico debe guardar cierta medida, para no perjudicar la principal medio de expresion, que es, en ellos, el canto.

Con tan favorables circunstancias, es consiguiente deducir que la parte de Carlos quinto, encomendada al Sr. Ardavani, fuese desempeñada con un acierto, cual nunca se hubiese visto en nuestros fastos escénicos; pero tambien, en cambio, recibió el artista una de aquellas ovaciones de que se muestra el público geronés muy avaro,

y que solo las dispensa al mérito eminente y reconocido. Ya en el andante del *duetto* de salida empezó una salva general de aplausos, que creciendo cada vez mas, solo terminó con el final del tercer acto. El público entusiasmado obligó repetidas veces al artista, á salir á la escena para recibir numerosos *bravos* y aplausos; pero cuando llegó á su colmo la animacion fué en la *romanza* del tercer acto, cantada con una dulzura y con tal verdad de sentimientos, que nadie nos la había hecho sentir como el Sr. Ardavani. Los espectadores todos aplaudíamos con frenesí y se pidió la repetición de la *romanza*, que fué cantada, si cabe, con mayor gusto aun que la primera vez.

Uns dies després, el 23 de juny, un altre cronista del mateix diari, que signava com a *El «Quidant» de la segona fila*, va aprofitar l'èxit de la primera actuació d'Ardavani per llançar una diatriba als contraris dels Di-Franco. Més enllà d'aquesta pugna, el text exposava clarament la consideració de segon ordre que es tenia del teatre de Girona, alhora que manifestava el desig de superació que la companyia italiana havia despertat:

Los lectores de este periódico se acordarán sin duda de que en el artículo que publicamos el día 8 de mayo último concluíamos recomendando á los aficionados al teatro mas paciencia, mas calma pues que no se hizo Zamora en una hora, y que con un tanto de animacion y algo de apoyo á la empresa Di Franco, el teatro de Gerona seria el mejor despues de los de primer órden de nuestra Península. Si entonces fuimos ó no proféticos, que lo digan cuantos en estas últimas noches han asistido al coliseo donde nunca se habia visto una animacion igual ni un entusiasmo tan unánime.

El apreciable escritor que en el *Postillon* del miércoles dedica un largo artículo en obsequio á todos los artistas de la compañía lírica y muy particularmente en loor del nuevo barítono Sr. Ardavani, nos evita el trabajo de estampar aquí lo que nuestro corazon siente y lo que nuestra pluma demasiado endeble no podria hacer con la fuerza, passion y colorido de la que maneja aquel ilustrado articulista, porque ciertamente no podríamos decir mas ni mejor.

Nuestra mision por tanto, se limita hoy en preguntar á quien se diere por aludido ¿porqué en lugar de dar un apoyo franco y eficaz á la empresa, se complace en ponerla obstáculos para que el teatro no sea tan concurrido como debiera? ¿Qué falta, qué desatencion, qué grosería ha podido cometer la familia Di-Franco para que se la trate con un desvío tan inmerecido como injustificable?

Que se nos diga francamente, y á fé de cristianos viejos, prometemos ponernos al lado de sus adversarios por poco que en su favor incline la balanza de la razon y de la justicia. Pero no, no lo dirán sin duda, porque nosotros que conocemos el carácter amable de dicha familia, su proceder desinteresado, y sus sentimientos tan nobles como delicados, dudamos mucho que ni el mas insignificante hecho, ni la mas mínima accion venga en apoyo de los que asi obran.

Y es de sentir sin embargo, porque el daño si bien recae mas inmediatamente sobre la familia Di-Franco, no deja de perjudicar tambien al público Gerundense y á los aficionados en particular. En obsequio pues de estos, de aquel y de todos cuantos se interesan por la gloria y adelantos de esta ciudad inmortal, esperamos que haciéndose superiores á miserables rencillas tendrán la nobleza de aunar sus esfuerzos á los nuestros por cierto son bien débiles, afin de que el teatro de Gerona á mas de ser el mejor de los de segundo órden como dijimos al principio, pueda llegar al nivel de los primeros de nuestra península como así lo desea.

El 10 de juliol, en repassar les representacions d'*I Puritani* de la mateixa companyia, el mateix articulista proporcionava una prova del caràcter crític dels aficionats a l'òpera d'aquells anys. Els retrets no anaven adreçats als cantants, que lloava igualment –en un fragment de text que ometem en aquesta cita–, sinó a l'orquestra. Perquè les obres de Bellini, escrivia, demanaven una expressió intensa i sonora superior a les de Rossini i Donizetti i, si bé la plantilla de l'orquestra gironina ja era reduïda, calia a més que cap músic faltés a les actuacions:

Ciertamente que Rossini hizo muy bien de retirarse á la vida privada cuando se dió á conocer en el mundo musical el patético, el inspirado Bellini. Hasta entonces no había aquel conocido rival en la composicion y ufano con sus triunfos cuando se ponía en escena alguna nueva produccion de los demas maestros nacidos bajo el hermoso cielo de la hermosa Italia se encojia de hombros y cuentase que hasta del malogrado Donizetti solia decir «*é un dozzinetti*» es decir un hombre adocenado, adjetivo que ciertamente no merecia el célebre autor de la Lucia, Marino Faliero, Lucrezia Borgia y tantas obras que nada les falta para ponerlas en parangon á las mejores de aquellos dos célebres compositores. Verdad es que en la música ha sido Rossini el Lope de Vega del teatro Italiano ya por el muchísimo número de sus obras como por la diversidad de géneros á que pertenecen recorriéndolos todos con una facilidad asombrosa pues tan pronto le vemos componer un drama sacro como una farsa cómica, una ópera sublime al lado de otra bufa, una produccion heroica á la par de una obra mística y en todas se revela el profundo conocedor y el inspirado genio que conquistó de sus contemporáneos el lisonjero título de Cisne de Pesaro. Pero si á Rossini le fué fácil brillar en todos los géneros conocidos, únicamente á Bellini le ha sido dado ser el cantor del sentimentalismo, de la pasion y de la ternura, teniendo sus producciones el raro privilegio de conmovir hasta los corazones mas empedernidos tanto, que la sensacion que producen sus cantos patéticos penetra dulcemente nuestros sentidos dejándonos extasiados. Por eso creemos serán imperecederas sus bellísimas composiciones tales como la Norma, Beatrice di Tendo, Sonambula y los Puritanos su obra maestra de la que vamos hoy á ocuparnos.

Tres representaciones llevamos con la del último domingo y hablando con nuestra natural franqueza debemos decir que en ninguna hemos salido del teatro enteramente satisfechos. De nada sirve que los cantantes cumplan con su deber y se escedan á sí mismos, mientras la orquesta no secunde sus esfuerzos; conocemos que no es culpa de su director cuyo talento y conocimientos musicales admiramos, sabemos que tampoco puede culparse á la empresa que es la principal perjudicada, y por eso nos tomamos la libertad de escitar el zelo de los unos y la severidad de otros para que todos los músicos sin escepcion no falten de sus puestos en óperas como la de que tratamos, que con toda la orquesta completa no hay á nuestro entender los suficientes instrumentos de cuerda para dar el vigor y bravura correspondientes á todas las piezas concertantes y principalmente al patriótico y siempre aplaudido duo de los dos bajos del segundo acto.

Tot plegat ens porta a pensar que els gironins i les gironines que anaven a l'òpera entre 1840 i 1860 coneixien bé el repertori, apreciaven amb detall les característiques de les veus, tenien un criteri operístic entès i exigent, talment com avui en dia els aficionats al futbol de la ciutat tenen un criteri esportiu entès i exigent quan s'entusiasmen o s'empipen amb el joc del Girona F.C. La potència simbòlica de l'òpera quedava patent en els primers paràgrafs de la crítica del 31 de juliol amb la qual un altre cronista d'*El Postillon* exaltava els mèrits de la companyia Di-Franco en les seves actuacions a la ciutat l'estiu de 1850, que alhora serveix de colofó per a aquesta aproximació als dilectants gironins, l'òpera i el romanticisme a les comarques gironines a mitjan segle XIX:

Las bellas artes como decia Petrarca *Levan di terra al ciel nostro intelletto*. Proponiendose siempre la espresion de lo bello, hablan á las mas nobles facultades del alma, escitan sentimientos tiernos y generosos, é ideas elevadas, haciendo vibrar las cuerdas de nuestros afectos ya en conjunto, ya alternativamente en variadas combinaciones segun sea nuestra cultura y organismo. Ellas mueven no solo al hombre entendido sino al vulgo, y aqui está su influencia, reconocida por todos los filósofos eminentes. La belleza plástica ó *artística* favorece la belleza ideal, lo bello moral, y es entonces que cabe afirmar con un distinguido escritor, que lo bello es una forma divina de las cosas (*Le beau c'est la face de Dieu*) [Michelet, 1845, p. 199] porque casi siempre resulta inseparable de lo bueno y de lo verdadero impulsándonos á amarlo; porque nos deja entrever perfecciones que solo en el Ser infinito se hallan reunidas en un grado de esplendor que anonada nuestra mente pensativa.

Mas entre las bellas artes, á nuestro entender, la que entre todas descuella, la que á todas resume ya que forma su embelezo del prestigio de cada una de ellas, es la música dramática. Esta, si al despertar en nosotros por medio

de la melodia y armonia combinadas, la impresiones de los objetos, las pasiones, ora dulces, ora tempestuosas, del corazon humano, en una palabra al representar las fases diversas de la vida; halla artistas que sepan hacerse intérpretes de ello, entonces llegan al colmo las puras fruiciones de los aficionados, y el critico no tiene mas que motivos de elojio porque halla ser verdad todo cuanto se ha atribuido de saludable a la influencia de las funciones líricas en la suavidad de costumbres. Sin pretension de entendidos en estética, hemos estampado esas consideraciones generales, con motivo de la ópera *Nabuco* de que vamos á hablar un tanto particularmente fijándonos en la 3ª vez que en la presente temporada se ha representado en nuestro Coliseo. Esta sublime inspiracion de Verdi, digna de rivalizar con *I Martiri* y el *Nuovo Mosé*, á causa del género religioso á que pertenece atrae siempre bastante concurrencia no obstante los rigores de la estacion que en todos los teatros se hacen sentir. Es verdad que gracias á la apreciable familia Di-Franco, nunca el público gerundense habia visto puesta en escena dicha ópera con tal riqueza de trajes, y con tan cabal desempeño como con la actual compañía lírica, nunca en Gerona como al presente los *dilettanti* é inteligentes habian saboreado el mérito de tan bella composicion. Nosotros nada diremos de dicho *spartito* juzgado ya favorablemente por hombres mas competentes; solo consignaremos aqui que para nosotros es un *himno* en todo el rigor de la palabra, y que composiciones de ese género nos hacen cada vez [que] las oímos no diremos el mismo efecto que la majestad del culto católico, pero si el mismo efecto que los escritos de [François-René de] Chateaubriand acerca el Cristianismo, es decir que nos hace mas creyentes.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERCH, Ramon; CASTELLS, Narcís (1985). *La població de Girona (segles XIV-XX)*. Girona: Institut d'Estudis Gironins.
- AYATS, Jaume [et al.] (2006). *Córrer la sardana: balls, joves i conflictes*. Barcelona: Dalmau Editors.
- AYATS, Jaume; COSTAL, Anna; RABASEDA, Joaquim (2009). *Sardanes*. Girona: Diputació de Girona: Fundació Caixa de Girona. (Quaderns de la Revista de Girona; 143)
- BEGHELLI, Marco (2006). «Morphologie de l'opéra italien de Rossini à Puccini». A: Jean-Jacques NATTIEZ (dir.). *Musiques: une encyclopédie pour le XXIe siècle*. Vol. 4: *Histoires des musiques européennes*. Paris: Actes Sud: Cité de la musique.
- BUTLER, Margaret R. (2009). «"Oliveros's" Painting of Turin's Teatro Regio: Reevaluating an Operatic Emblem». *Music in Art: International Journal of Musical Iconography*, vol. 34, núm. 1-2, p. 137-151.
- COSTAL, Anna (2014). *Les sardanes de Pep Ventura i la música popular a Catalunya entre la restauració dels Jocs Florals i la Primera República (1859-1874)*. [Tesi doctoral presentada al Departament d'Història de l'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona]
- COSTAL, Anna; GAY, Joan; RABASEDA, Joaquim (2010). *La inauguració del Teatre Municipal de Girona l'any 1860: òpera, espectacle, ciutat*. Girona: Ajuntament de Girona.
- DAHLHAUS, Carl (1988). «Drammaturgia dell'opera italiana». A: Lorenzo BIANCONI; Giorgio PESTELLI (ed.). *Storia dell'opera italiana*. Vol. 6. Torí: Edizioni di Torino.
- FABRE, Jaume (1990). *Girona entre 4 rius: l'origen dels carrers i barris de la ciutat*. 2a ed. Girona: Ajuntament de Girona.
- FERRER, Miquel (1990). *Martí Sureda Deulovol (1822-1890)*. Girona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
- FONALLERAS, Josep M. (1985). «Aproximació a la història del teatre (1769-1939)». A: Josep M. BIRULÉS [et al.]. *Història del Teatre Municipal de Girona: apunts històrics i arquitectònics (1769-1985)*. Girona: Ajuntament de Girona, p. 77-79.
- GAY, Joan (1993). «Una temporada d'òpera francesa a la Girona napoleònica». *Revista de Girona*, núm. 161, p. 54-57.
- GROUT, Donald J. i WILLIAMS, Hermine W. (2003). *A short History of Opera*. 4a ed. Nova York: Columbia University Press.
- KIMBELL, David (1995). *Italian Opera*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MICHELET, Jules (1845). *Du prêtre, de la femme, de la famille*. 3a ed. París: Comptoir des Imprimeurs-unis.
- PISTONE, Danièle (1986). *L'opéra italien au XIX siècle: de Rossini à Puccini*. París: Editions Honoré Champion.
- PLANTINGA, Leon (1992). *La música romàntica: Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Madrid: Ediciones Akal.
- PUIG, Lluís M. de (1976). *Girona francesa 1812-1814: L'annexió de Catalunya a França i el domini napoleònic a Girona*. Girona: Editorial Gòthia.

DILETANTS GIRONINS: ÒPERA I ROMANTICISME (1840-1860)

RABASEDA, Joaquim (2014). «Les rivalitats del lleure». *L'Avenç*, núm. 401, p. 66-67.

___ (2015). «Norma al Liceu». *L'Avenç*, núm. 409, pàg. 70-71.

TIERZ, Carme; MUNIESA, Xavier (2013). *Barcelona ciutat de teatres (1597-2013)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona: Viena Edicions.

VILA, Pep (1998), *El teatre*. Girona: Diputació de Girona: Caixa de Girona. (Quaderns de la Revista de Girona; 79)

VITALE, Vincenzo (1977). «Thalberg e Liszt: l'opera in salotto e in concerto». A: G. PESTELLI (ed.) *Il melodramma italiano dell'Ottocento: studi e ricerche per Massimo Mila*. Torí: Giulio Einaudi editore, p. 631-642.

SIGLES DELS ARXIUS

AMGi: Arxiu Municipal de Girona

ACG: Arxiu Capitular de Girona

La música culta a les comarques gironines: Dels trobadors a l'electroacústica

PARDO, M.C.; CUENCA, M. (ed.)

Banyoles: CECB, 2015. (Quaderns; 35), p. 99-125

El fet musical gironí durant la República i la postguerra: De l'eufòria al desencant

Lluís BRUGUÉS I AGUSTÍ

Universitat de Girona, Departament de Didàctiques Específiques de la Facultat d'Educació i Psicologia, pl. de Sant Domènec, 9, 17071 Girona

Introducció

Òbviament, el títol d'aquest treball és prou entenedor i concís per, ja d'entrada, suggerir què es posarà sobre la taula. Amb tot, vull deixar clar d'antuvi que aquest «fet gironí» fa referència principalment a la ciutat de Girona. Queda totalment fora de l'abast d'aquest treball, doncs, la pretensió de realitzar una evocació exhaustiva del ric i complex panorama musical de les poblacions de cadascuna de les comarques gironines. En alguns moments, però, serà inevitable deixar caure pinzellades concretes de poblacions, personatges o institucions de les nostres contrades.

Un fet musical, en qualsevol indret del món, en qualsevol època de la història, no sorgeix del no-res, no brolla de manera sobtada, de forma espontània, voluntària, natural, no apareix d'un dia per l'altre. Poques vegades, un sol esdeveniment pot canviar una manera d'entendre, una manera de fer, sentir, o crear un nou moviment artísticocultural.

La música, a Girona i a la resta de la província, amb la República, l'any 1931, va estar condicionada pels diversos esdeveniments sociopolítics i culturals que es van anar produint sobretot des de finals del segle XIX (igual que a la resta de Catalunya, però amb alguns matisos diferents). Aquest procés, d'unes quatre dècades, va anar molt més enllà d'una evolució només

musical. De fet, amb l'esclat del nou segle, l'ambient artístic en general ja venia impulsat per una nova manera d'entendre el fet creatiu dels últims anys del segle XIX. En realitat, la música estava encara pràcticament reduïda a les solemnitats religioses (a esglésies, escolanies, col·legis religiosos i monestirs); a Girona capital, a més, al seminari, sense oblidar-nos del protagonisme de la banda militar del regiment, i a la resta de comarques també als teatres, els casinos i les festes populars. Ho demostra, per exemple, la simpàtica crítica de la revista *L'Enderroch* quan el 2 de febrer de 1902 diu: «Aquesta quinzena no hi ha hagut res de música a la ciutat, llevat els oficis cantats per la capella de la Catedral que ho fa forsa bé quan no s'equivoca, y de la zaranga del nostre regiment que gracias á son director interpreta tan bé'l género chico y's pasodobles, de poch mes podem parlar». Josep Pla també deixa petjada de l'ambient gironí del moment: «Era una ciutat molt trista. Els uns deien que era levítica. Altres que era ofegadament provinciana. Altres que era massa militar...».

No pretenc fer cap estudi ni rigorós ni científic de la història musical gironina, amb comparacions constants amb esdeveniments polítics i socials d'aquí i d'allà, encara que en alguns moments això resulti inevitable. No trobarem ni Wagner, ni Mozart, ni Beethoven, ni Bach. Trobarem senzillament «els nostres músics», els gironins. El que pretenc, doncs, és exposar els fets que van conduir a l'intens protagonisme que va tenir la música en època republicana, durant els anys difícils de la Guerra Civil i la postguerra, fins a arribar a la democràcia.

D'aquesta última etapa, com que l'he viscuda en primera persona, m'he fiat de la memòria personal. De la primera, la República, la Guerra Civil i la postguerra, m'he servit dels apunts que durant anys vaig anar prenent de converses mantingudes amb músics jubilats que passaven pel despatx de la Mútua i del Sindicat de Músics de Girona, en les quals vaig exercir de secretari i president, respectivament. Els músics venien personalment cada mes, de forma puntual, a cobrar la seva modesta pensió a l'oficina. Eren persones amb molt d'ofici, amb qui la relació i el tracte personal va anar molt més enllà de la simple visita de despatx. Per la meua part, els escoltava i ells –alguns molt grans d'edat– es trobaven bé explicant la vida i miracles de la seva trajectòria musical i fets anecdòtics d'èpoques passades.

D'entre aquests personatges, recordo amb especial admiració Josep Baró Güell, mentre explicava els assajos amb Pau Casals, la seva tasca cultural al capdavant de l'ensenyament de la Grober, la fundació de la coral Cants de Pàtria, els preparatius del futur Museu de la Sardana, etc.; Narcís Fatchí, quan explicava com es va introduir en un comitè revolucionari per obtenir informació per intentar salvar alguna vida (com la de mossèn Fernando Forn's¹ i d'altres); Conrad Saló, de la Bisbal, i el seu germà Emili, que tot i viure a Barcelona venia sovint (això sí, intentant no coincidir amb el seu germà per no entrar en polèmiques); Santiago Irla, de Sant Feliu de Guíxols, coneixedor de la vida musical ganxona i de l'entorn de la família Garreta; Salvador Dabau, mentre revelava fets molt íntims del seu pas per l'escolania de Montserrat

¹ Les memòries de mossèn Fernando Forn's dels fets viscuts del 19 de juliol al 7 de desembre de 1936 són un document molt valuós per conèixer el que va passar durant aquells mesos a Girona (*La revolució roja [a Girona]*, Arxiu Diocesà de Girona).

que avui adquiririen gran rellevància social, i Antoni Barnés. També recordo Manel Saderra, home de pau, molt culte; Josep Viader; Joan Guillaume i la seva memòria privilegiada, i mossèn Francesc Geli. Tots ells, del Conservatori. Per últim, Lluís Ferrer, a qui li agradava explicar els afers dels seus avantpassats dedicats a la construcció i lloguer de manubris, així com la fundació de l'orquestra Maravella, entre altres.

Tots aquests personatges havien estat protagonistes, en primera línia, de la vida musical gironina d'una part del segle XX. Em deixo, per últim, Sants Sagrera, del Quartet de Barcelona, entranyable violoncel·lista que en aquella època residia a Barcelona. A part del seu testimoni personal, vaig tenir la sort de poder llegir les gairebé setanta cartes dirigides al mestre Francesc Civil en què li explicava la vida musical gironina de principis de segle, sobretot de les acaballes del que havia estat la música en la intimitat de les cases particulars.

Dels tres-cents jubilats gironins censats els anys seixanta, uns trenta o quaranta venien personalment, com he dit, i no faltaven puntualment a la cita mensual. Aquesta informació, recollida en dues llibretes, donaria per un simpàtic treball carregat de vivències i anècdotes de la vida musical gironina que no descarto escriure algun dia.

La música entre els segles XIX i XX

Durant les dècades anteriors a la República van anar sorgint noves maneres d'entendre l'art, la qual cosa va quedar reflectida durant la Renaixença i, a casa nostra, molt concretament amb el Modernisme i el Noucentisme: a Girona, els Montsalvatge, Bertrana, Rahola, Miquel de Palol, Tharrats, entre altres, –cap d'ells músic– van trencar esquemes (fig. 1), i a remolc d'ells, això sí, el músic Tomàs Sobrequés, en *Tomaset* (fig. 2), que va saber omplir la ciutat de Girona, i de retruc també altres comarques, de paper pautat i de música en tots els àmbits. Prudenci Bertrana, amb un article sobre Juli Garreta a la *Veu de Catalunya*, deia sobre aquest grup d'amics: «Formàvem la confraria dels patètics i l'escorta d'honor dels forasters que en *Tomaset*, amb instint d'empresari i propagandista ensems, feia venir a Girona a donar-nos el pa espiritual de la bona música». Estic convençut que, algun dia, algú farà justícia a aquest músic i promotor musical, que m'atreveixo a certificar com el més actiu en la història de la música gironina (Brugués, 2008, p. 98-105).

Havia dit, al començament, que no s'arriba d'un dia per l'altre a obtenir resultats de conscienciació de la societat envers la música, per això exposaré, a continuació, algunes realitats musicals de la Girona del 1900, perquè si coneixem els antecedents podrem entendre més bé els bons resultats dels anys republicans:

-1892 Fundació de l'Escola Municipal de Música, amb activitat fins al 1901.

Anteriorment, el 1848, Joan Carreras Dagas va fundar la que es considera la primera escola de música a Girona i, el 1873, també Carreras Dagas va fundar l'Acadèmia de Música, juntament amb la dedicada a cecs i sordmuts, la primera escola de nens amb discapacitat (Brugués; Garcia, 2014, p. 91-107).



Figura 1

Sis artistes i promotors culturals gironins. D'esquerra a dreta: X. Monsalvatge, C. Rahola, E. Prats, P. Bertrana, T. Sobrequés i P. Ciurana, a la muralla de la Mercè, de Girona. Any 1907. (Arxiu de la família Rahola)



Figura 2

Tomàs Sobrequés (Girona, 1878 - 1945). Violoncel·lista, professor de l'Escola Normal de Mestres, promotor cultural, fundador de la revista *Scherzando*. (Arxiu de la família Sobrequés)



Figura 3

Programa d'Athenea al Teatre Principal amb l'orquestra de la Societat Gironina de Concerts del 28 d'abril i el 10 de maig de 1916. (Arxiu de Lluís Brugués)

EL FET MUSICAL GIRONÍ DURANT LA REPÚBLICA I LA POSTGUERRA: DE L'EUFÒRIA AL DESENCANT

- 1903 Fundació de l'Escola Municipal de Música (fins al 1906).
- 1906 Publicació de la revista *Scherzando*.
- 1906 Fundació del Saló Gerió per l'arquitecte Rafael Masó.
- 1907 Projectió d'una nova escola de música.
- 1909 Establiment, a Girona, de l'orguener Salvador Aragonés.
- 1911 Fundació de l'Acadèmia Musical Gerundense (esdevé municipal).
- 1913 Fundació del Saló Athenea per Rafael Masó i Xavier Monsalvatge.
- 1916 Fundació, des del mateix Saló Athenea, de l'orquestra de la Societat Gironina de Concerts (primera orquestra simfònica de Girona de la història formada per uns quaranta components dirigits per Antoni Juncà) (fig.3).
- 1917 Fundació, a Figueres, del Sindicat d'Orquestres de la Província de Girona i, el 1920, una vegada refós, canvi de la seva seu a la ciutat de Girona.
- 1921 Creació, pel Sindicat, de la Secció Mutual de Professors Músics.
- 1922 Fundació de l'Associació de Música i l'Ateneu (que era una continuació d'Athenea).
- 1922 Fundació de l'escola privada de música del professor Francesc Casellas.
- 1924 Establiment, a Girona, del mestre Civil i fundació de la seva acadèmia particular de música (al llarg de la seva vida hi passaren més de cinc-cents deixebles).
- 1929 Celebració del primer concert de l'Orquestra Simfònica de Girona, dirigida primer per Ismael Granero i després per Ricard Lamote de Grignon (fig.4).

Relacionat amb aquest primer quart de segle, manllevo unes paraules de Xosé Aviñoa, quan diu: «És un període fortament determinat per la inquietud de la modernitat, frisosa en els temps del Modernisme, racional i adulta en el Noucentisme, vigorosa en els moments de la República i de les escaramusses avantguardistes, capaç d'engendrar institucions, activitats i d'encendre la llum de la inspiració creativa per tal de fer possible que, al final del període, determinat per la Guerra Civil, la societat musical d'aquest cantó de l'Estat fos especialment adulta i hagués assolit un reconeixement internacional de primer ordre».

D'aquest bon nivell assolit al qual es refereix Aviñoa, no se'n coneix un altre de semblant en la història gironina. Fins i tot va fer desaparèixer i anul·lar –si se'm permet l'expressió– fets i persones que havien destacat en el segle anterior. Un cas ben remarcable és el de la figura de Joan Carreras i Dagas (fig. 5), compositor, organista, professor i bibliòfil, que fou indiscutiblement el primer personatge de la vida musical del segle XIX que va passar desapercebut durant tot el segle XX probablement per la bona salut de què va gaudir la música aquells anys.

El paper de l'associacionisme i el moviment coral

No cal dir que l'esperit associacionista s'estengué per totes les localitats catalanes amb empena similar, si bé a Barcelona, per raons evidents, tingué un protagonisme superior. Al meu entendre i dins d'aquest moviment, es van crear dos grups diferenciats: el de caràcter popular i el dels intel·lectuals. Ambdós aportaren millores, progrés i cultura musical.

Del primer tenim el moviment coral, ja força estudiat. És públic i notori que aquesta febre que hi hagué a Girona i comarques –i a tot Catalunya– fou provocada pel moviment espectacular que es produí amb la constitució, per Josep Anselm Clavé, de la primera coral popular, ja el 1845. Ell projectà i aconseguí sostreure els obrers de l'ambient miserable de les tavernes on se solien reunir i unir-los en societats corals. Amb el temps, aquest moviment s'escampà pel Principat i pocs van ser els pobles i poblets que no van tenir constituït el seu orfeó sota els auspicis del lema «Progrés, virtut i amor» i a soplug, moltes vegades, d'entitats culturals, societats o casinos del mateix poble. És evident que el nivell musical de la majoria d'aquests orfeons no era el desitjable, però la seva funció social fou una de les manifestacions més importants i aglutinadores del món obrer envers la cultura.

De la primera època de què tracta aquest treball, els anys vint i trenta, quasi tots els pobles gironins, tenien el seu orfeó, i alguns dos i tres, un per a cada societat, de vegades de tendència política diferent i mal utilitzats per a fins extramusicals: per competir políticament a través de les veus. Un exemple semblant serien les complicacions que es van produir en més d'una ocasió en algunes cobles de diverses poblacions, com Arbúcies i Torroella de Montgrí, entre d'altres, quan cada una representava la seva entitat però eren d'ideologia política diferent.



Figura 4

Orquestra Simfònica de Girona. Dir. Ismael Granero. Pati de la Casa de la Misericòrdia (avui Casa de Cultura), de Girona. Any 1930. (Arxiu de Teresa Serra)

EL FET MUSICAL GIRONÍ DURANT LA REPÚBLICA I LA POSTGUERRA: DE L'EUFÒRIA AL DESENCANT

No es tracta de relacionar tots els orfeons i corals que van existir, però és necessari esmentar-ne uns quants perquè ens adonem de la implicació que tingueren en el teixit social.

A Girona ciutat:

- Cor La Regional, fundat el 1889 i existent fins al 1936.
- Secció Orfeònica del Centre Moral Gerundense.
- Cor del Centre Republicà, de 1927.
- Cor La Nova Girona.
- Orfeó Gironí.
- Cor Unión y Concordia (de la fàbrica Grober).
- Cants de Pàtria (continuació de Unión y Concordia de la Grober).
- Societat Coral la Veu de Clavé, de 1929.
- Orfeon Gerundense, de 1930.

A comarques:

- Orfeó Popular Banyolí, de 1919 (vigent fins al 1925).
- Coral del Cercle dels Catòlics, de Banyoles.
- Coral de l'Ateneu, de Banyoles.
- Orfeó Rossinyolenc, de Salt.
- La Unión Celranense i l'Orfeó Popular Celranenc.
- Les Quatre Barres i l'Orfeó Joventut, ambdós de Sarrià de Ter.
- Societat Coral, de Sant Pere Pescador.
- Orfeó Olotí.
- El Campanar, de Llançà.
- La Rosa, de Roses.
- El Maíz, de Cabanes.
- Cor d'Avinyonet, d'Avinyonet de Puigventós.
- El Olivo, de Llers.
- La Borrasanense, de Borrassà.
- La Violeta, de Castelló d'Empúries.
- El Eco del Pirineo, de la Jonquera.
- La Unión Popular, de Vilasacra.
- Cor Erato, de Figueres.
- La Pastorel·la, de Vilabertran.
- El Parral del Pireo, de Capmany.
- La Armonia Ventallonense, de Ventalló.
- La Taponera, de Palafrugell.
- La Lira, de la Bisbal.
- La Favorita, de Castelló d'Empúries.
- La Fraternitat, de Figueres.
- Lo Pensament, de Tossa de Mar.
- Orfeó Catalunya, de Cassà de la Selva.

N'he destacat uns quants, la majoria de l'Empordà, però n'existien igualment en totes les altres comarques.

Del segon tipus d'associacions a les quals m'havia referit abans, en són un exemple a Girona ciutat el Saló Gerió (fig. 6), l'ànima del qual va ser l'arquitecte Rafael Masó, germà de Narcís, ambdós amics de Llongueras. En el cas d'en Rafael, l'amistat amb Llongueras venia del temps d'estudiant a Barcelona, on van coincidir a la redacció de *Catalunya*. L'afecte i estima d'ambdós personatges es fan palesos en el seu epistolari i fins i tot quan, a instàncies de Llongueras, el viatge de noces de Rafael Masó passà per instal·lar-se a Ginebra a la pensió de l'Institut Jaques-Dalcroze, on el jove arquitecte va tenir l'oportunitat de conèixer i dialogar amb el mateix Dalcroze.

Després va venir Athenea, que derivà anys després en l'Ateneu de Girona, en la seu del qual es van celebrar actes culturals i musicals de gran nivell artístic. Noms com Eugeni d'Ors, Puig i Cadafalch, Llongueras, Josep Carner, López Picó i altres hi eren habituals. L'impulsor principal de la iniciativa també va ser Rafael Masó, però aquesta vegada amb l'ajut del seu amic Xavier Montsalvatge i la col·laboració de Miquel de Palol, Carles Rahola, Joaquim Pla i Laureà Dalmau. Pels noms dels socis, es pot fàcilment afirmar que aquest moviment cultural entorn d'aquesta societat partia de la voluntat i del suport del grup social de la Lliga.

És curiós el fet que per primera vegada es troben músics compromesos amb un projecte cultural i d'arrels polítiques. Va ser vocal de la seva junta Antoni Juncà, compositor i, no ho oblidem, militar de graduació, d'aquí la creació de l'orquestra de la Societat Gironina de Concerts, primera orquestra simfònica coneguda a la ciutat de Girona i comarques de la història. També hi estaven vinculats el violoncel·lista Sants Sagrera, i els pianistes Tomàs Mollera i Miquel Oliva, músics tots ells de reconeguda solvència.

També va ser el temps de la descoberta i recuperació de la música catalana. A casa nostra hi tingué molt a veure el mestre Civil, que des que va arribar a Girona, el 1924, va recollir cançons sobretot de la comarca de la Garrotxa. També mossèn Josep Maideu de Ripoll i, ja després de la guerra, l'excel·lent tasca de coordinació, des de la Secció Femenina, de Maruja Arnau, amb els cinc volums dedicats a cadascuna de les comarques de *La dansa popular a les comarques gironines*, publicats els anys vuitanta per la Delegació Provincial del Ministeri de Cultura i l'Associació Folklorica de Girona.

No puc deixar d'esmentar la importància que tingueren les associacions de música. En el cas de Girona, es va crear el 1922, tingué activitat fins al 1936 i va comptar amb més de quatre-cents socis. Durant aquests quinze anys s'ha comptabilitzat que es van organitzar cent trenta-cinc concerts, molts d'ells amb la col·laboració de les associacions de música de Sant Feliu de Guíxols, Palafrugell, Palamós, la Bisbal i Figueres. Joan Manén, Pau Casals o Els Petits Cantors de Viena en van ser alguns dels protagonistes.

EL FET MUSICAL GIRONÍ DURANT LA REPÚBLICA I LA POSTGUERRA: DE L'EUFÒRIA AL DESENCANT

En aquesta mateixa època, tot i de caràcter privat, cal citar la Casa Sobrequés o Sobrequés & Reigt, l'ànima de la qual era Tomàs Sobrequés. Els concerts que s'hi van organitzar els va inaugurar Enric Granados el 1905. Hi van passar alguns dels millors músics del moment, des de Pau Casals a Arthur Rubinstein, per posar alguns exemples.

Els músics en els cinemes i teatres

En el cas dels cinemes, a Girona capital i a les poblacions més grans, els músics hi van tenir una bona font d'ingressos. Des d'inicis de segle, amb l'aparició dels primers cinematògrafs de cine mut, era habitual que un pianista amenitzés la sessió per donar vida a l'espectacle. Si era bon músic, improvisava intentant adequar la música a l'argument de la pel·lícula, si no es limitava a interpretar peces que la majoria de vegades no tenien res a veure amb el tarannà de la pel·lícula. Arribat el cinema sonor, l'any 1930, les empreses van començar a contractar agrupacions de tres, quatre i cinc músics, perquè amenitzessin els entreactes de les funcions (fig. 7). Com que en la majoria d'aquests cinemes també es feia teatre en el més ampli sentit de la paraula (teatre còmic, varietats, boxa, ball, sarsuela i fins i tot òpera), les orquestrines també van ser les encarregades d'acompanyar aquestes funcions. Com és natural i sabut, aquests tipus de locals amb aquest format van desaparèixer a la dècada dels cinquanta pels canvis socials i l'aparició de la televisió (Brugués, 2008, p. 219-225).



Figura 6

Programa de l'acte d'inauguració i estrena del Saló Gerió amb l'obra *L'Oració de la Nit*, del 28 d'abril de 1906. Visió musical inspirada en una llegenda alemanya. Text de Rafael Masó, música de J. Pecanins i decorat de Ros i Güell. (Arxiu de vda. Pecanins)



Figura 5

Joan Carreras i Dagas (Girona, 1823 - la Bisbal, 1900). Compositor, organista, professor de música i bibliòfil. (Arxiu Comarcal del Baix Empordà)

Articulistes i crítics musicals

Seria injust no dedicar unes ratlles als qui en aquella època van contribuir amb els seus comentaris a promoure, donar a conèixer i aixecar el llistó de la música a casa nostra.

En l'àmbit religiós cal destacar el monjo Maur Sablayrolles, des de Besalú; els sacerdots Miquel Rué, Josep Trias i Gabriel Garcia, tots amb grans aportacions sobretot en el terreny del cant gregorià; mossèn Camil Geis, més en el terreny de la poesia i també de la música, i mossèn Joan Perramon, en el camp religiós en el sentit més general.

A l'Empordà sobresurt l'articulista Francesc Bosch i Armet, de la Jonquera, col·laborador de *Lo Geronès*, fidel a tot el que era art musical, que fins i tot va donar a conèixer joves valors empordanesos. De Salvador Raurich, des de Begur i des de Barcelona, cal recordar-ne els articles a *Scherzando* sobre «Psicologia del wagnerismo». També, el doctor Bonaventura Carreras així com Cassià Casademont, de Banyoles, del qual recordem l'article «De la música popular».

A més cal esmentar aquells músics que sovint escrivien per a diversos motius: laborals, de crítica, de temes d'ensenyament, etc. Entre ells, Tomàs Sobrequés, que utilitzava sovint el pseudònim *Fidelio*, Josep Massanas Bussot, Emili Figueras, Sants Sagrera i Manuel Borgunyó, que tot i no ser gironí va escriure sovint a *Scherzando* amb articles exclusivament pedagògics. També Josep M. Dalmau, sobretot en la seva època de regidor de Cultura i com a alcalde, amb el pseudònim *Eusebius*. En el camp de la sardana, destaquem Joaquim Gironella i Josep Grahit Grau. Més dels nostres dies, Emili Casademont, Joan Basté i Eduardo del Rincón, i, en jazz, Vicenç Ménsua. Es mereix un record especial la figura de Carles Rahola amb les traduccions que féu d'innombrables articles de la clavecinista Wanda Landowska i d'Auguste Mangeot, director de l'Escola Normal, de París, entre d'altres. I, per últim, cal citar el que ha estat el cronista amb més projecció i de més llarga durada a Girona: el mestre Francesc Civil, amb escrits en tots els àmbits musicals que van des de l'any 1924 fins a pocs mesos abans de morir, l'any 1990. Sens dubte, el seu treball escrit i d'investigació és el compendi més complet de la història musical a Girona i comarques del segle XX.

L'ensenyament

Un dels temes predilectes dels dirigents de la República va ser innegablement el tema educatiu. El programa del reformisme republicà comptava amb la capacitat de la cultura i l'educació per aconseguir una societat civil raonable, tolerant i democràtica. A Girona, aquest dietari de civilitat tingué una plasmació inicial absolutament congruent: Cassià Costal va esdevenir president provisional de la Diputació i Miquel Santaló va proclamar la República a la ciutat i n'esdevingué alcalde. Ambdós foren personatges clau en aquest camp.

Tot i que aspectes com la catalanització van avançar lentament, l'embranchida que es va donar a l'ensenyança en general, a la llengua i també a la música són encara avui dia motiu de

reflexió i debat en tots els fòrums acadèmics. Els noms de Cassià Costal i Miquel Santaló, ja citats, Josep M. Dalmau, Narcís Masó i molts altres mestres, tots lligats al moviment de la renovació pedagògica, van esdevenir referències imprescindibles entorn d'aquest moviment a casa nostra. Tot i que no eren músics, a excepció de Masó, sabien de la importància de la música a l'escola. En un programa es diu: «L'educació no fóra integral si deixéssim de banda la cultura musical que, com digué el mestre Amadeu Vives, és "la sal de l'ànima"». Masó, aprofitant l'exili, va estudiar a Ginebra a l'institut de Ciències de l'Educació J. J. Rousseau i amb Llongueras es va impregnar del fenomen Dalcroze, igual com anys abans ho havien fet la professora de la Normal Elisa Uriz i la que seria una gran escriptora: Aurora Bertrana, filla de Prudenci Bertrana (Brugués; Vidal, 2011a).

Amb motiu del projecte d'escola de música de l'any 1935, Josep M. Dalmau va dir: «Els darrers ajuntaments populars de la nostra ciutat ja iniciaren aquest ensenyament amb la creació de places en algunes escoles, però cal que s'estengui a totes les escoles oficials. I l'escola municipal de música, amb son claustre de professors, resoldria aquesta necessitat, puix que cada professor hauria d'encarregar-se d'una escola de primer ensenyament distinta. També l'escola d'instrumentistes de sardana ja no és solament una necessitat, és una qüestió de dignitat col·lectiva. És vergonyós que una terra com la nostra, amb una dansa com la sardana, admiració de propis i estranys, no tingui encara l'escola per a l'adequada formació dels que han de donar-li vida».

Els músics de cobla i de ball s'associen

Els músics gironins dels anys 1920 i 1930 van viure el sindicalisme molt intensament. Mai més ha tornat aquell esperit. El sindicat gironí, com ja hem dit abans, es va fundar de forma provisional a la ciutat de Figueres el 1917 i al cap de pocs anys, el 1920, passà definitivament a Girona i va tenir un pes molt important en la professió. Es definia com a sindicat obrer. Es feren reglaments i normatives de tota mena i els músics els aplicaven i complien. El seu primer president fou el compositor Vicenç Bou. Es publicava fins i tot un butlletí de notícies que va sortir al carrer durant setze anys, entre 1920 i 1936. El sindicat en el moment de la seva constitució tenia 492 socis (fig. 8 i 9).

Es va lluitar contra els horaris abusius, l'intrusisme produït per l'arribada del cinema sonor i, en certa manera també, per la proliferació de la música de *jazz band*. Aquest últim fenomen va fer que apareguessin, de tot arreu, grups i orquestrines que es van entremetre en la professió, un fet semblant al que va passar anys més tard, els anys setanta, amb l'aparició dels locals amb música mecànica (*pubs*, discoteques i altres) i les guitarres elèctriques i els altres instruments electrificats (es va passar del piano al piano elèctric o l'orgue i del contrabaix al baix elèctric, per exemple).

Abans d'entrar en els fets de la Guerra Civil cal dir que els músics de la generació de la República –alguns d'ells col·legues i amics dels poetes i artistes d'alguna o algunes de les tres generacions (1898, 1914 i 1927) de la coneguda com a edat de plata– van participar i

protagonitzar les últimes dècades d'aquesta edat de plata de la cultura del país. Recordem que aquest període es va caracteritzar per la qualitat i el protagonisme dels intel·lectuals, literats i artistes. Entre els músics, hi havia Albéniz, Granados, Falla, etc. Amb tot, mentre altres sectors del pensament, l'art o la literatura anterior a la Guerra Civil han estat estudiats i valorats, els músics de la República (em refereixo als que no eren famosos) i la seva obra compositiva segueixen sofrint avui encara les conseqüències de la guerra, amb la dispersió, el desconeixement i la poca consideració de la seva obra.

En el context gironí, resta estudiar i conèixer la vida i l'obra de gran part dels músics d'aquesta generació, entre els quals Josep M. Pagès Vicens o Narcís Costa Horts (fig. 10) (Brugués; Vidal, 2011b), i, fins fa molt poc, Josep Fontbernat (Casademont, 1996), així com gran part de la música dels no exiliats, l'obra dels quals dorm encara enmig de la pols d'algun arxiu, i en molts casos no s'ha interpretat mai.

Abans de centrar-nos en els anys difícils de la Guerra Civil, cal una reflexió sobre el panorama musical d'aquesta etapa a la qual ens acabem de referir. Si analitzem a fons la documentació existent (premsa, programes, correspondència, etc.), arribem fàcilment a la conclusió del bon estat de salut que va gaudir la música en aquests anys vint i trenta, i que cap estudiós posa en qüestió. Però encara hi podem afegir l'estímul, estima i respecte que la societat va arribar a tenir i sentir per a la música i els músics, així com la il·lusió i entusiasme per assistir a concerts i a qualsevol esdeveniment musical, la consideració envers la professió de músic, i tantes altres reflexions que es podrien constatar. Així, ens podem preguntar: es pot comparar la situació d'aquells anys amb la d'ara? És evident que el que tenim avui no s'havia aconseguit en la història. La realitat de les nostres sales de concerts i auditoris (amb les seves possibilitats de programació), els bons instruments, la cultura musical, les escoles de música, els mitjans de comunicació, etc. són realitats i factors que no tenen parangó amb èpoques passades. Però poso a la consideració dels lectors algunes qüestions per a la reflexió: Amb tot aquest potencial actual, estem convençuts que la societat avui hi entén més, en música? Existeix més cultura musical? Va als concerts amb més interès i coneixement? Tinc els meus dubtes.

Els músics en els anys difícils de la Guerra Civil (1936-1939)

En el moment de l'esclat de la guerra, el juliol del 1936, no tot es va paraitzar de forma immediata. Se segueixen fent concerts i la majoria de festes majors, però van anar desapareixent de forma esglaonada fins a arribar al caos de l'estiu del 1937. El Comitè d'Espectacles Públics de la CNT va anar confiscant el que li va venir de gust. Així tenim que els cinemes i teatres van començar a canviar de nom: a Girona, el cinema Gran Vía va passar a denominar-se Durruti; el cinema Coliseu Imperial, Sala Bakunin, etc. No així el flamant Albéniz, que se'n va respectar la denominació, i el seu nom va quedar al marge de la política.

Entre els concerts d'aquells primers anys de la guerra, destaca el que es va fer el dia 15 de gener de 1937 al Teatre Municipal de Girona, organitzat pel Comitè Econòmic d'Espectacles Públics

de la CNT, amb la intervenció d'Anna Busquets, cantatriu, acompanyada al piano per Narcís Costa Horts, el concertista de piano Jaume Roca Delpèch i amb la intervenció de l'Orquestra Simfònica de Girona sota la direcció de Ricard Lamote de Grignon. El concert es va celebrar en benefici dels infants refugiats (fig. 11).

Els llibres d'actes de la Mútua i del Sindicat són un bon termòmetre per conèixer el que passava aquells dies. El dia 22 de maig de 1937 es va reunir la junta de la Mútua per perfilar els últims detalls de l'organització del festival de l'endemà, dia 23, a la piscina de Girona per recaptar fons amb vista a les necessitats que es preveïen en el futur. No anaven mal encaminats. La propera reunió no es va celebrar fins cinc mesos després, el 29 d'octubre, per Sant Narcís, en la qual es va exposar la greu crisi de la professió musical i de l'entitat. L'ingrés a files dels joves músics, l'increment de malalties i la manca de pagament dels socis va col·lapsar l'associació. La crisi va ser forta, i a principis de l'abril de 1938 es va acordar abonar als socis solament el 50 % de la pensió de jubilació. A partir d'aquells dies, la Mútua va quedar paralitzada.

A causa de la situació del país, doncs, no es van arribar a constituir els sindicats comarcals projectats amb el nom de Federació Intercomarcal de Sindicats Musicals de la II Vegueria (exprovíncia de Girona). L'ambient del sindicat es complicà. Uns eren partidaris d'adscriure's a la CNT (Confederació Nacional del Treball), d'altres a la Federació d'Espectacles Públics, tot per trobar una via per subsistir davant l'excepcionalitat del país. Finalment, el sindicat quedà adscrit a la CNT.

És interessant remarcar que, tot i les diferències polítiques que en aquells moments començaven a sorgir i a fer-se presents entre ells, mai van influir en les decisions professionals.

L'ambient delirant d'aquells moments també va ser present en actes irracionals com el de tirar al riu Onyar els pianos de la botiga d'en Sobrequès. El mestre Civil ho va descriure amb aquestes paraules sarcàstiques: «Tal vegada en tingué la culpa una crescuda de l'Onyar...». També a Puigcerdà. Així ens ho explicà el músic local Issi Fabra: «Durant la guerra, un dia em vaig assabentar que els milicians arplegaven els pianos de les cases i els orgues de les esglésies, i els apilonaven en un descampat per a cremar-los. Vaig anar a trobar el cap del comitè i em va dir que la música només era cosa de gent burgesa, cosa que li vaig rebatre i em vaig oferir a fer classes gratuïtes per a fills de les famílies treballadores del poble. Els pianos, a instàncies d'en Pepe Andreu, fill del Dr. Andreu, davant la possibilitat de ser destruïts, els havíem emmagatzemat al soterrani de la torre Francolí, on estarien protegits. Ben aviat una senyora del poble em va denunciar per haver-me apoderat dels pianos, i després d'un judici a Girona, un tribunal militar em va condemnar a presó sense pena, de manera que el meu destí va ser incert. Finalment, tres anys de privació de llibertat, primer a la presó de Girona i després a la de Lleida» (Brugués; Vidal, 2011c).

També hi hagué projectes curiosos, com ara quan l'any 1938 la Generalitat de Catalunya va organitzar una cobla formada en la seva totalitat per músics gironins, anomenada Catalunya²,
.....

² La cobla estava formada per Josep Gravalosa, Enric Barnosell, Lluçia Badosa, Albert Martí, Ferran Rigau, Martí Saló, Josep Coll, Ernest Corominas, Pere Arpa, Joan Mont i Emili Saló. Tots ells, com és de suposar, de tendència republicana.

per fer una *tournee* per Europa, sobretot per França, amb la finalitat de recaptar fons pro ajuda a la República espanyola. No cal dir que en acabar la guerra alguns d'ells s'hagueren de quedar cert temps a França i els que decidiren tornar van ser empresonats o afusellats com l'Ernest Corominas. Les peripècies de tota mena que van viure aquests músics són dignes d'un treball específic i anecdòtic que ara no és el moment d'explicar. Sí que puc dir, de fonts ben contrastades, que ni la Generalitat ni la República van rebre mai la recaptació d'aquest projecte singular, i és que els atractius de tota mena que oferien aquests països en la vida diària d'aquests joves van resultar massa temptadors.

Amb la vida musical paralitzada des de mitjan 1938, s'arribà a l'abril de 1939 amb la represa de les activitats del Sindicat, de la Mútua i en general de tota la professió; això sí, ja dins d'un altre context històric.

Postguerra i franquisme

Els projectes i l'eufòria musical de l'època republicana s'havien esfumats. Els últims tres anys havien posat fi a tot el treball de quasi vint anys de lluita dels músics per exercir dignament la professió i posar-la al lloc que li corresponia.

Una al·lusió molt personal: El meu pare, músic també, i que va lluitar al front, m'havia comentat en més d'una ocasió les seves impressions de les primeres trobades entre músics després de la guerra: «Feia la sensació que érem unes altres persones, parlàvem de manera diferent, com atemorits, ens era igual una cosa que l'altra. La guerra ens havia marcat molt fortament, tant els que havíem lluitat al front com els que s'havien quedat a casa».

L'historiador Josep Clara va escriure que la vida cultural gironina en aquells primers anys «estigué sotmesa a les orientacions castellanitzadores de la Nueva España» i que «les formes genuïnes que s'havien manifestat prolíficament durant la República van haver d'emudir i la tendència a emfasitzar els valors religiosos i patriòtics ocupà el lloc dels corrents pedagògics renovadors del període anterior». En resum: la misèria cultural de la postguerra va anar a remolc de la vida oficial i va estar fortament condicionada per la penúria general que planava damunt la ciutat.

Recordem que aquesta nova situació política comportà una forta repressió i depuració amb la Llei de responsabilitats polítiques, promulgada el 9 de febrer de 1939, que procedia contra totes les persones que havien col·laborat amb el Govern republicà o amb les institucions i les entitats partidàries de la República. Sobretot es concretà en el personal de l'Administració local, per una ordre del Ministeri de la Governació de 12 de març del mateix any 1939 sobre «Empleados provinciales y municipales. Normas para su depuración». Com a conseqüència, cada administració designà el jutge o jutges instructors que havien de procedir contra totes les persones no afectes al nou règim. Com a exemple, he agafat els expedients dels set músics de l'Ajuntament de Girona que van ser sotmesos a aquest procés de depuració politico-social:



Figura 10

Narcís Costa-Horts (Sant Jordi Desvalls, 1907 - Girona, 1990). Compositor i director de coral. Estigué quasi quaranta anys exiliat a Mèxic. (Arxiu de Santiago Roca D. Costa)



Figura 11

Programa del concert a favor dels infants refugiats per la guerra del 15 de gener de 1937. (Arxiu de Santiago Roca D. Costa)

Josep Saló (violinista) i el seu germà Jaume; Josep M. Jaumeandreu (també violinista); Josep Baró, Dolors Jordà, Teresa Suñer (mestres de música), i Josep Cantó (pianista). D'aquests, dos foren separats del servei, Jaumeandreu, que s'exilià abans de ser detingut, en témer per la seva vida, i Josep Cantó, que va ser empresonat. Però aquests músics en són només una molt petita part; alguns patiren l'exili d'uns anys dins el mateix país, molts a Barcelona, i altres foren exiliats de llarga durada, repartits per tot el món, especialment a França, Amèrica del Sud i alguns casos a la Unió Soviètica. Entre els primers tenim Pere Masats, d'Anglès, i Lluís Moreno Pallí, ambdós exiliats a Barcelona. També Ferran Rigau, Martí i Emili Saló Parals, Pere Arpa i molts altres. Dels de llarga durada i fora de les nostres fronteres, tenim Josep Fontbernat (a França i posteriorment a Andorra); Josep Moreno Pallí, germà d'en Lluís, que anà a la Unió Soviètica (Planellas, 2009), igual que la professora de la Normal Elisa Uriz Pi; Narcís Costa i Horts, a Mèxic, etc. Ja no comentem Ricard Pitxot, que va viure a Perpinyà, la residència de la Villa Bajole del qual, a la route de Canet, es convertí en un centre de reunió d'exiliats, entre els quals Alexandre Deulofeu, Puig Pujades, Jaume Miravittles i altres.

La música en l'àmbit religiós

La Guerra Civil va representar un sotrac aclaparador per a l'estament eclesiàstic. Al nostre entendre, tot i l'evident apropament del nou règim amb la jerarquia eclesiàstica, costà temps entrar en una dinàmica normalitzada.

Aquells anys havien comportat fets molt lamentables, com la crema d'orgues de les esglésies i la persecució de religiosos músics. Cito alguns dels assassinats: els sacerdots Fèlix Farró, de Girona, assassinat i cremat a Olot (al terme de Ridaura); Joaquim Ausellé, de la Cellera de Ter, de trenta-tres anys; Bartomeu Bonet, de Flaçà, assassinat a Mieres; Joaquim Serratosa, de Girona, assassinat a Figueres; Joaquim Estanyol, de Palau-sacosta, assassinat el maig de 1937 pel mateix guia en intentar passar la frontera; Pere Costa, de Puigpardines, de trenta-tres anys; Jaume Puig, de Llers, i Joan Guix, de la Pinya, assassinat a Girona, també de trenta-tres anys.

Unes anotacions de mossèn Joan Perramon, que havia estat mestre de capella de la catedral, diuen: «A 19 de juliol de 1936 esclata l'alçament Nacional. Quedem dominats pels Rojos, els qui saquejen les esglésies. La Catedral queda convertida en un Museu. La vida religiosa pública desapareix totalment fins el 4 de febrer de 1939 en que som alliberats. Per Setmana Santa reanudem la vida coral sense escolans. Aquests no son reposats fins el gener de 1941».

A poc a poc, doncs, les entitats religioses es van tornar a refer; la primera, la desballestada capella de música, i tot seguit la Schola Gregoriana, probablement la primera coral que va actuar a la ciutat durant la postguerra. Amb el temps es van organitzar les escolanies, alguna d'elles amb forta implicació musical i social, com la del Mercadal i altres (fig. 12).

Primers intents de recuperació de la vida musical

Amb aquests antecedents i enmig de tot aquest ambient, el país havia d'anar endavant, com ho demostra un article del mestre Civil al diari *El Pirineo* del dia 24 d'abril de 1939 amb el títol «El problema musical en Girona»; de ben segur, el primer publicat després dels esdeveniments bèl·lics. L'article evidència qüestions que calia tenir en compte: les dificultats de tota mena per al restabliment d'una vida musical normalitzada, l'autoritat moral i musical que representava l'autor de l'article (el mestre Civil), la seva condició d'home d'ordre i proper a l'Església, amb el seu exili i l'assassinat de tres dels seus germans (Aleix, monjo de Montserrat, Miquel i mossèn Lluís). No hi ha dubte que aquests antecedents el van posicionar davant de les noves autoritats com el músic de referència a la ciutat. L'article toca altres aspectes, com la necessitat de recuperar les cobles, l'Associació de Música o l'enyorada orquestra simfònica que tants bons records havia deixat.

Malgrat la patètica situació, la música no fou l'àmbit cultural i artístic més perjudicat per la nova situació política. La llengua, la literatura, el teatre, i sobretot la informació i les llibertats foren vessants en què la manipulació del nou règim actuà amb més eficàcia i rigor. Per exemple, és de domini públic que a la postguerra es van prohibir les sardanes. Fals, tot el contrari: el que fou prohibit va ser la interpretació del text d'algunes sardanes, entre les quals la més coneguda: *La Santa Espina*. Però no ens confonguem: El nou règim va establir a totes les províncies un conjunt d'organismes oficials que van exercir un ampli control de la vida pública. Un dels més actius va ser la Jefatura Provincial de Propaganda, i cito aquest per ser dels més propers a les activitats musicals, ja que li corresponia l'organització de les festes «oficials»: les festes de la Victòria, els aniversaris de l'alçament (el 18 de juliol) i de l'alliberació, els homenatges a las Fuerzas Armadas, etc. En aquestes festes, i al costat de l'himne nacional, si hi tenia cabuda sempre hi havia alguna sardana. I ens hem de preguntar el perquè. Per què a aquests senyors els agradaven? Per què volien intentar aproximar-se, d'alguna manera, a la societat catalana? No. En realitat és que en la sardana van trobar el símbol que necessitaven per apropar a la gent els ideals del nou règim, sobretot de la Falange. Els exemples serien interminables. El setmanari *El Pirineo* del 19 de maig de 1939 diu: «Bajo los pórticos de la Rambla las muchachitas lucían sus trajes domingueros o sus uniformes azules, tocada su cabeza recién peinada con el brichazo rojo de la boina. Llovía copiosamente cuando la cobla atacó los primeros compases de una sardana. Y fue entonces cuando unas muchachas decididas iniciaron bajo la lluvia el círculo saltarín de nuestra danza típica. ¡Bien muchachas!. Con vuestro gesto decidido habéis dado una lección de lo que es el Estado Nuevo. La bandera de la Patria Grande presidía la música y el baile de la patria chica, y en vosotras, muchachas de la nueva generación, se retrataba el modelo de la mujer de la Falange».

També la música clàssica era utilitzada igualment pel règim, heus aquí com a exemple la referència al concert d'una soprano barcelonesa i una pianista acompanyant en el mateix setmanari el 30 de juny de 1939: «El escenario estaba adornado con sobriedad, pero patentizando el buen gusto. A ambos lados del mismo había dos estudiantes, que sostenían dos banderas

EL FET MUSICAL GIRONÍ DURANT LA REPÚBLICA I LA POSTGUERRA: DE L'EUFÒRIA AL DESENCANT

del S.E.U. [Sindicat Espanyol Universitari]. En el fondo, una escuadra de falangistas, con fusil, formados. Y en medio, el piano de cola».

Amb tot, el nou règim feia els possibles per organitzar actes i concerts, i ben aviat va comprovar que aquest era un bon aparador per a la seva propaganda. A la ciutat de Girona les iniciatives musicals d'aquells primers anys de postguerra no foren negatives del tot. L'any 1940 es van programar també concerts recitals a moltes poblacions: Ripoll, Llagostera, Banyoles, Santa Coloma de Farners, Palamós i Girona. Hi intervingueren Jaume Roca Delpech al piano i Joan Viñas com a rapsode (recordem que en aquells moments Viñas era el secretari de la Jefatura Provincial de Propaganda). Les obres pianístiques havien de ser de Falla, Turina, Albéniz o Granados, ja que la seva música s'identificava com a espanyola, encara que dos d'ells fossin catalans. Quant als textos, eren qualificats com a «palabras llenas de amor patrio y ardiente lirismo» o «cantos de la España del Glorioso Alzamiento Nacional».

En el camp de l'ensenyament, el mestre Civil, després de tocar la porta del nou consistori per demanar la creació d'una escola oficial de música –aquella que l'any 1936 s'havia quedat a les portes de la seva inauguració–, hagué d'escoltar d'un regidor que «en estos momentos [l'any 1940] hay en la ciudad problemas más inmediatos que la creación de una escuela de música». Trucà a una nova porta de despatx, a la de Josep-Lluís Fernández Coll, cap provincial de l'Obra



Figura 12

L'Escolanía del Carme a les escales de la catedral de Girona. (Arxiu de Narcís Palahi)

Sindical de Educación y Descanso de la CNS, un home jove, culte i sensible en temes culturals, i molt especialment en els musicals. En paraules de Civil: «Allà hi vaig trobar immediatament la comprensió i la il·lusió compartida pel projecte que tant havia buscat, un senyor que em va escoltar amb tota l'atenció i interès, i que es va comprometre a estudiar el tema en profunditat i a sotmetre'l als seus superiors».

La primera iniciativa va ser la de crear unes classes de música per als fills dels «productors» l'any 1940 i la segona, la creació d'una l'orquestra filharmònica, d'uns quaranta elements.

Fernández Coll assenyala ben aviat, però, que la teoria segons la qual «amb una orquestra no es pot crear un conservatori, però amb un conservatori es poden formar diverses orquestres» s'havia de posar a la pràctica, i així és com el 1942 es va crear l'Escola de Música de Girona (l'actual Conservatori de Música Isaac Albéniz). Fernández Coll, tot i els pocs anys a Girona, també va organitzar el primer concurs regional de sardanes de tot Catalunya i va crear quatre residències, entre altres.

L'aportació femenina

En aquesta època és imprescindible parlar del paper que va jugar la Secció Femenina. Ens referirem, naturalment, només a la part musical.

Girona tingué sort en aquest aspecte. En contrast amb el Frente de Juventudes, les dirigents de la Secció Femenina «foren persones d'origen autòcton» i moltes d'elles vinculades al fet musical. Citem només Dolors Falcó, Maria Moratones, Assumpció Olivé, Rosaura Xiberta, Maria Cobarsí i Maruja Arnau, entre altres. El fet de ser gent de «casa» i interessada en les tradicions explica aquest singular perfil de les activitats: es va impulsar una coral (la de la Secció Femenina, l'any 1940), es va nomenar Francesc Civil assessor de música de la Delegació Provincial, es va crear l'agrupació Cors i Danses i es van crear comissions de músics per recollir danses i costums de totes les comarques.

En un temps com el del franquisme, la possibilitat d'exercir l'ofici de músic per a les noies era més difícil del que sempre havia estat. Quedava llunyana la que es considera la primera dona que va exercir l'ofici de «músic» a Girona: Marta Rigau, filla de Joan Rigau (*avi Barretó*), que es va incorporar a la cobla Els Montgrins com a primer tenor i que dirigia el seu germà Pere. Aquest esdeveniment resultà un èxit aclaparador i es considerarà com un «fet històric». Aquesta professió havia comportat des de sempre un model de vida més ajustat als homes. Els assajos, els desplaçaments, els dies fora de casa, les funcions fins a altes hores de la nit, etc. són aspectes que havien anat configurant un estereotip del músic, poc formal i una mica bohemí, que havia fet el seu mal a la professió. Entrats a l'època franquista, aquests aspectes encara es van accentuar més amb la nova forma que va prendre el rol de la dona: la nova moral i l'acceptació que el lloc de la dona era la llar, ser esposa i mare de família. Quedaven, doncs, poques possibilitats per a la dona música, a excepció de cantar en una coral i/o dedicar-se a l'ensenyança.

Malgrat tot, podem citar alguns noms de dones dedicades a l'ensenyança principalment, però també d'altres que es van dedicar a la interpretació i van fer tímides incursions compositives.

A comarques trobem Concepció Carreras, d'Olot, pianista i poetessa, directora de l'escola municipal de música; Josefina Pastells, de la Bisbal, i Camil·la Lloret, professora de referència a la ciutat de Figueres, la qual destacà com a concertista de piano des de molt jove com a nena prodigi. Continuà dirigint cors i, com a directora de l'escola de música de l'Ajuntament figuerenc durant la República i posteriorment, organitzà i dirigí l'escola del Casino Menestral.

A la ciutat de Girona, trobem Dolors Jordà, vinculada a l'Orfeó Gironí, professora a l'Escola de Mestres i a l'Escola Municipal de Belles Arts, i Concepció Darné i Dalmau, de Pals, deixeble de Vidiella, concertista de piano i professora del conservatori del Liceu. Va formar part del contingent de músics gironins que el 1939 van haver d'exiliar-se, en aquest cas per acompanyar el seu marit, Josep M. Dalmau, que havia estat regidor de l'Ajuntament de Girona des del 1931 per Esquerra Republicana. També, les cantants sopranos Anna Busquets (*Anita*), Elvira Guasch i Montserrat Fabra; la violinista Consol Oliveras; Maria Núria Dalmau, d'Arbúcies, instal·lada a Girona de ben petita, que va compaginar la docència a l'acadèmia Albéniz d'en Joan Guillaume amb la composició d'algunes sardanes i ballables, i Teresa Suñer Julià, professora d'escoles municipals i compositora.

La iniciativa privada: cinc entitats per a la recuperació musical

El GEiEG (1919)

A Girona tothom sap que la base d'aquesta entitat ha estat i és l'esport, però no és menys important la seva tasca cultural i també musical. Per qüestions que podríem anomenar d'atzar, el GEiEG sempre ha estat estretament vinculat a la música. En els seus locals hi han trobat soplug entitats corals com la Schola Orpheònica Gironina i altres. Ha tingut presidents melòmans, com Lleó Audouard, l'empresari Salvador Martí, l'historiador Santiago Sobrequés (pare de Tomàs Sobrequés) i el periodista musical i activista cultural Josep Massanas Bussot, i també presidents que han estat músics, com Josep M. Figueras. Tots aquests personatges i molts més han ajudat que al llarg de la seva història, el Grup, com és conegut, estigui lligat permanentment a activitats musicals. Des de la seva fundació, destaquem la seva secció sardanista, les colles sardanistes, l'organització de ballades, els concursos de sardanes i ballets, així com la sala de ball, l'organització de concerts, les festes «les nits del Grup» i, per últim, una de les seves joies: la Coral del Grup, fundada el 1947 per mestre Civil i continuada el 1949 per Josep Viader (fig. 13).

El Quintet Vienès (1945-1955)

A l'inici dels anys quaranta, dissolta ja l'Orquestra Filharmònica, Girona es trobava en una penúria musical considerable, sobretot pel que fa a agrupacions de música clàssica. D'aquí sorgí la iniciativa de crear aquest quintet.



Figura 13

La coral del GEiEG a la processó de Setmana Santa de Girona. (Fotografia de N. Sans. Arxiu de Conxita Pujadas)



Figura 14

El Quintet Vienès en una actuació al Casino de Girona el dia 23 d'abril de 1953. D'esquerra a dreta: J. M. Serra, J. Planells, R. Sánchez, J. Guillaume i M. Bagudà. (Fotografia de N. Sans. Arxiu de Teresa Serra)

EL FET MUSICAL GIRONÍ DURANT LA REPÚBLICA I LA POSTGUERRA: DE L'EUFÒRIA AL DESENCANT

Estava format per bons instrumentistes de corda encapçalats per Joan Guillaume i els primers anys també per Rogeli Sánchez. Crida l'atenció avui un dels preceptes que utilitzà per a la seva promoció: «Queremos aportar nuestros esfuerzos en pro de la elevación de la cultura musical. El espíritu se purifica bajo el chorro omnipotente de la música; se hacen más nobles nuestras ambiciones y nos hallamos más cerca de Dios» (fig.14).

El Cercle Artístic (1947-1970)

Entre els objectius d'aquesta entitat artística es trobava, sens dubte, un rerefons de reivindicació catalanista important. Mentre existí, fou vigilada molt de prop pel Govern Civil i altres autoritats. Ja he dit que, en la dècada dels quaranta, les activitats culturals eren protagonitzades regularment pels òrgans polítics (com la FET i les JONS i els sindicats verticals), pels estatals o per les institucions religioses, que, de fet, eren dependents, en certa manera, de l'estament governamental. Per posar algun exemple, el maig de 1967 la censura va prohibir un recital del cantant Raimon Pelegero (*Raimon*) i, el 1968, el Govern Civil va prohibir la conferència de Xavier Benguerel. La fundació del Cercle coincidí amb la fundació de l'Institut d'Estudis Gironins i la restauració dels Jocs Florals. Aquest conglomerat d'iniciatives va aconseguir «que es fomentés la participació de ciutadans que havien quedat marginats des d'acabada la Guerra Civil». La secció de música del Cercle fou de les més actives (fig. 15).

L'Orquestra de Cambra de Girona (1955-1996)

Va néixer de l'ampliació del Quintet Vienès i ben aviat rebé el suport de la Diputació de Girona. Entre els seus directors hi ha Rafael Tapiola, Joan Guillaume i Lluís Albert. Els últims anys, la formació es va dedicar molt intensament a l'acompanyament de corals i va donar l'oportunitat a joves instrumentistes de totes les comarques. També va rescatar obres de compositors gironins gràcies al talent del seu director Lluís Albert. La seva desaparició, en part, es produí a partir de l'existència de l'Orquestra de Cambra de l'Empordà (fig. 16).

L'Associació de Música (1957-1970)

Un diari barceloní va anunciar l'esdeveniment de la seva nova creació amb aquestes paraules: «L'antiga Associació de Música ha fet el seu ressorgiment amb forta vigoria». Tot i la bona voluntat de tothom qui participà en la seva organització, l'entitat mai es podria comparar amb la que va existir abans de la guerra. Els concerts van estar limitats sempre a intèrprets locals, a excepció de l'Orquestra de Cambra de París, que va venir l'any 1960. L'any 1979, al cap de nou anys de la seva desaparició, ja en època democràtica, en van prendre el relleu les Joventuts Musicals (fig. 17).



Figura 15

Portada de l'opuscle del Cercle Artístic de l'any 1952 amb els actes organitzats per la seva secció musical entre els anys 1948 i 1951. (Arxiu de Lluís Brugués)



Figura 16

Programa d'un concert de l'Orquesta de Cambra de Girona a l'Institut Britànic de Barcelona fet el 30 de maig de 1959. (Arxiu de Titi Tapiola)



Figura 17

Programa del concert de l'Associació de Música del 25 d'abril de 1967. (Arxiu de Lluís Brugués)

Època democràtica

La mort del general Franco, el novembre de 1975, va obrir una nova etapa històrica. El procés per arribar al desmantellament de les institucions caducades, però, va requerir un temps i fou necessària la pressió externa al sistema per convèncer i ajudar els reformadors de dins. Ben representatiu és el titular «El reformisme no arriba a Girona» de la revista gironina *Presència* del 10 de juliol de 1976.

Cenyint-nos solament al terreny artístic, no es pot pas parlar de recuperació cultural fàcil ni ràpida. Els titulars dels diaris gironins desgraciadament acostumaven més sovint a delectar els lectors amb vagues, terrorisme i conflictes laborals que no pas amb exposicions de bona pintura o concerts. Els músics, afiliats tots encara al sindicalisme vertical sota les sigles de l'AISS (Administración Institucional de Servicios Socio Profesionales), es trobaven en una situació de desemparament evident, a part de la greu i difícil situació que patien per la invasió de la música mecànica que els estava deixant sense feina.

El 1979 es van establir les Joventuts Musicals a Girona i el nou ajuntament democràtic començà a impulsar nous corrents artístics que es veieren reflectits ben aviat en la programació del Teatre Municipal, la inauguració del convent de la Mercè com a nou centre cultural i, en l'àmbit més popular, en la recuperació de les festes majors de barri, igual com va passar en la majoria de poblacions de les comarques.

En el camp de l'ensenyament, la part positiva es va caracteritzar per un gran augment del nombre d'estudiants. Per posar un exemple, el Conservatori de Girona, el curs 1980-1981, experimentà un increment de dos-cents cinquanta alumnes respecte al curs anterior.

El retorn a la democràcia va conferir a la base social una vitalitat i unes ganes de participació en la vida cultural i artística que no tenien precedents recents en la història del país, si no era durant l'etapa republicana a la qual hem fet referència abans. En tots els àmbits es promogueren associacions. En el cas de la música podem posar com a exemple la creació de l'Associació Amics del Jazz, gènere musical totalment orfe a casa nostra i que es va constituï mercès a aquest estat eufòric per promoure projectes.

En aquella mateixa dècada, el Conservatori de Girona va passar a centre de nivell professional i la Generalitat va autoritzar, i més tard va reconèixer, un seguit d'escoles de música com a escoles adscrites al Conservatori: l'Aula Musical de Girona, l'escola del Casino de Figueres, l'escola del Col·legi Santa Maria de Blanes, l'Escola Municipal d'Olot, l'escola de Sant Feliu de Guíxols, l'escola de Palafrugell i l'escola La Flauta Màgica de Figueres. L'any 1990 es van crear les escoles del Consell Comarcal del Gironès i, progressivament, també es van anar creant a la gran majoria de poblacions de les comarques, tant d'iniciativa pública com de privada: Torroella de Montgrí, Castell-Platja d'Aro, Banyoles, Cassà de la Selva, Maçanet de la Selva, Sant Hilari i altres.

No m'estendré en un període que, de ben segur, la majoria coneix i recorda, però voldria acabar amb un fet que resultà molt positiu i beneficiós per a tota la professió musical, i que potser no va tenir el ressò que es mereixia quan es va resoldre, ni tampoc s'ha valorat prou en posterioritat.

Com a fet anecdòtic, diré que durant el curs acadèmic 1980-1981 i mentre exercia, jo mateix, com a professor de música d'un institut gironí i a la vegada com a membre de la junta directiva del Sindicat de Músics a Madrid -en aquella època amb uns 20.000 afiliats-, el Ministeri d'Educació tenia sobre la taula convocar, per primera vegada a la història, oposicions per a professors de música als instituts de secundària. El problema que hi havia era que la llei d'educació vigent establia que la titulació mínima per als professors de batxillerat era la de llicenciat, enginyer o arquitecte i la titulació dels músics no tenia aquesta categoria.

L'associació de professors de batxillerat que feia temps que treballava en aquest assumpte va creure que, per la meua raó del càrrec sindical, podia més fàcilment tenir excés al Ministeri i me'n va fer portaveu. El repte era important i van ser suficients dues úniques entrevistes, una amb el sotssecretari d'Educació i l'altre amb el mateix ministre, per deixar clara la proposta, que consistia a equiparar el títol de professor superior de música (Decret de 1966) a la categoria de llicenciat universitari, a efecte d'ensenyament.

La proposta no ens la vam creure ni nosaltres mateixos, però, sortosament i imprevisiblement, el dia 28 de maig de 1982 i per reial decret, l'equiparació va anar molt més enllà del que havíem sol·licitat: també es van equiparar els títols professionals de l'any 1942 i inexplicablement els diplomes de capacitat de l'any 1917 a llicenciats.

Segueixo pensant que aquest fet va donar una nova dimensió a la professió musical, no només perquè els professors de música van poder optar a les places de professors de secundària, a les universitàries, a les de doctorat, etc., sinó perquè l'estatus de la professió va canviar d'un dia per l'altre.

BIBLIOGRAFIA

BRUGUÉS I AGUSTÍ, Lluís (2008). *La Música a Girona: Història del Conservatori Isaac Albéniz*. Girona: Diputació de Girona.

BRUGUÉS, Lluís; VIDAL, Elisenda (2011a). «La novel·lista del violoncel». *Revista de Girona*, n. 267, p. 56-59.

BRUGUÉS, Lluís; VIDAL, Elisenda (2011b). «El llarg exili de Narcís Costa-Horts». *Revista de Girona*, n. 266, p. 50-52.

BRUGUÉS, Lluís; VIDAL, Elisenda (2011c). «Issi Fabra: Quan la música esdevé espectacle». *Revista de Girona*, n. 264, p. 60-64.

BRUGUÉS, Lluís; GARCIA, Josep M. (2014). *Joan Carreras i Dagas, 1823-1900*. Girona: Ajuntament de Girona.

CASADEMONT I COMAS, Emili (1996). *L'home d'«Els cent homes»*. Bescanó: Ajuntament de Bescanó; Anglès: Ajuntament d'Anglès.

PLANELLAS BASSOLS, Marta (2009). *El mestre Josep Moreno Pallí*. Tossa de Mar: Ajuntament de Tossa de Mar.

La música culta a les comarques gironines: Dels trobadors a l'electroacústica

PARDO, M.C.; CUENCA, M. (ed.)

Banyoles: CECB, 2015. (Quaderns; 35), p. 127-140

Música experimental a Girona: El cas de NauCòclea

Josep Manuel BERENGUER

Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, c. de Montalegre, 5, 08001 Barcelona

El concepte de música experimental és especialment ambigu. Gairebé de qualsevol música es pot dir que, en certa mesura, pertany a aquesta categoria i igualment és molt difícil dir de qualsevol música que no hi pertany. Com molts altres termes, el de música experimental és des del seu naixement objecte de derives que aprofundeixen en l'ambigüitat. De manera general, com que tendim a considerar més rellevants les aportacions de qui ens són propers i a menystenir les de qui queden lluny de la nostra àrea d'influència social, quan el domini d'interès és especialment atractiu, com ara la música experimental o el paisatge sonor, el mateix procés de disseminació del concepte principal i dels sabers que hi estan relacionats n'afecta la comprensió i, de manera flagrant i simptomàtica, la genealogia. La consideració d'aquestes derives en termes de símptoma podria tenir interès per als estudiosos. Tanmateix, tot i que per a l'historiador aquestes simptomatologies serien conjunts de fenòmens relacionats per ordenacions no necessàriament manifestes i que la consciència col·lectiva de la seva significació és un fet imprescindible als canvis socials i culturals, qui quotidianament es relaciona amb la música experimental es veu sotmès a tota mena de tensions. Això, tanmateix, també deu formar part de la simptomatologia a la qual al·ludim.

En l'actualitat, per música experimental s'entén una molt ampla gamma de manifestacions artístiques que provenen de pràctiques creatives de mitjan segle passat. És a l'abast de tot-hom (Wikipedia, 2015a) –i això també forma part d'aquell hipotètic context simptomàtic– i molts insisteixen que es tracta de música concebuda de tal manera que el resultat final és inesperat. Fan referència al que John Cage va expressar cap al 1958 a *Composition as Process*:

Aquesta és una conferència sobre la composició que ve determinada per la seva execució. Aquesta composició és necessàriament experimental. Una acció experimental és aquella el resultat de la qual és inesperat. (Cage, 1961, p. 39)

I també a *History of Experimental Music in The United States* (Cage, 1961, p. 69) torna a manifestar-se en termes molt similars. En el mateix sentit, Michael Nyman (1974), més conegut com a creador que com a teòric, sosté el mateix tipus d'idees. Però el resultat final de l'execució de qualsevol música, experimental o no, és sovint força inesperat i això forma part de la màgia de tota música. Luigi Nono deia que l'execució d'una autèntica creació musical havia de sorprendre el mateix autor. Si això no es donava, segons ell, el producte en si no podia ser considerat art. No parlava tant d'experimentació sinó com de creació responsable. Caldria, doncs, pel que fa al concepte al qual ens referim, alguna precisió més. Tal vegada per això, David Cope (1997) i David Nicholls (2004) han volgut distingir entre l'avantguarda i l'experimentalitat. Si l'experimentalitat implica un rebuig de l'*statu quo* o mantenir-se completament al marge de la tradició musical, l'avantguarda representa una posició extrema en el seu si. Això, però, és una distinció més política que estètica. Hi ha, també, qui encara insisteix en el paradigma tecnològic: segons aquestes posicions, la música experimental combina l'ús de tècniques i tecnologies innovadores amb una actitud artística de predisposició a la recerca de problemàtiques, orientada a trobar productes musicals inèdits que no formen part de les expectatives tradicionals d'escolta i, per tant, encara no poden agradar-nos ni desagradar-nos (Burt, 1991, p. 5-10).

Malgrat els nombrosos estudis publicats sobre la música experimental, tal com fa notar Benjamin Piekut (2008), la major part fan descripcions formals de casos aïllats o de les classes que conformen el domini d'interès dels investigadors, però ben pocs són completament específics pel que fa a donar-ne definicions d'ús general. No caurem en el parany d'intentar-ho. A la música experimental han estat associats autors i intèrprets com ara Tudor, Kosugi, Fast Forward, Tilbury, Cardew, Lucier, Meredith Monk, Wolff, Earle Brown, Riley, Reich, Oliveros, Subotnik i molts altres. Si per la major part dels teòrics anglosaxons –alguns dels quals sembla que la conceben gairebé igual que la novaiorquesa Downtown Music– es tracta d'un fenomen particularment americà, la veritat és que la referència més antiga que se'n coneix prové de Pierre Schaeffer, que va organitzar els «Primers Dieu Dies Internacionals de Música Experimental», entre el 8 i 18 de juny de 1953. Schaeffer es referia amb aquest terme a les músiques fetes amb mitjans tecnològics de l'època, és a dir, cintes magnètiques, discs i generadors electrònics de funcions. Bàsicament, unia d'aquesta manera la música concreta, la música electrònica i l'anomenada *tape music* (Moles, 1960). En aquesta mateixa línia de relació de la música amb els usos tecnològics, el terme també va ser emprat a finals dels

anys cinquanta per designar les composicions assistides per ordinador d'autors com ara Lejaren Hiller, Milton Babbitt o Pierre Barbaud. La creació, el 1958, de l'Estudi per a la Música Experimental de la Universitat d'Illinois, el primer director del qual fou Lejaren Hiller, podria indicar que el grau de penetració de la interpretació europea del terme als Estats Units als anys cinquanta no era completament banal. A finals d'aquella dècada, Hiller i Isaacson (1959) usaven el terme en el sentit d'experiment científic, cosa que implicaria l'enunciat de prediccions sobre el comportament de les noves composicions basades en tècniques musicals establertes. Aquesta actitud tan propera als plantejaments del mètode científic tendeix a establir un pont entre la música experimental i el serialisme integral, tan proper al món de la combinatòria. De fet, Leonard B. Meyer (1994) considerava també experimentals Nyman, Berio, Boulez, Stockhausen i tots aquells que havien emprat les tècniques serials a mitjan segle passat.

No existeix una única música experimental, sinó una plèthora de mètodes, propostes i tipus de músiques que, per una causa o una altra, algú els ha considerats experimentals. Superada l'efervescència dels primers temps, més que definir-la, associem la música experimental a una sèrie de tècniques i actituds que sovint comparteixen la indeterminació i la impredictibilitat en els processos compositius i creatius, però també en les formes d'interpretació, l'ús d'instruments preparats, les tècniques compositives especials i exòtiques, la transgressió deliberada de les regles tradicionals, les notacions gràfiques, les afinacions no habituals i exòtiques, bàsicament, no occidentals, les fonts sonores diferents dels instruments tradicionals, els objectes generadors de so de tota mena, de *low technology*, les tècniques especials d'enregistrament, improvisació, poesia sonora, lingüística, multimèdia, teatre musical, l'alta tecnologia, el temps real, l'adquisició de dades, el treball en comunitat, els mètodes de generació de so per mitjà d'instruments especials que siguin únics, innovadors, o considerats impropis i, també, la transgressió de tota mena de disposicions espacials i vivencials tradicionalment consolidades: esdeveniments participatius, com els intèrprets amagats entre el públic, el públic a l'escena entre els intèrprets o amb els intèrprets al lloc del públic; activitats extremes, com ara cremades d'instruments de tota mena, agressions al públic, etc.

Aquest corrent d'experimentació, que sembla inicialment vinculat a la manera de fer de la música i l'art anomenats contemporanis, va migrar ràpidament cap al món del pop comercial entre 1960 i 1980. Mentre els mateixos Beatles van incloure recursos clàssics de la *tape music* al famós *Sergeant Peepers*, The Residents es feien famosos per mesclar tota mena de gèneres artístics. Són considerats també músics experimentals artistes i grups com ara Laurie Anderson, Captain Beefheart, Franco Batiato, Brian Eno, John Zorn, Pere Ubu, Faust, Can, Robert Wyatt, DNA, Robert Fripp, Diamanda Galas, Henry Cow, Cabaret Voltaire, Jaume Amtnecks, Boy Rice, Lou Reed, King Crimson, Soft Machine; fins i tot, més endavant, Peter Gabriel i Björk, la qual alguna vegada ha dit que ella fa música d'ameublement, com Erik Satie. En l'actualitat, la llista de músics catalogables com a experimentals és inabastable i el gradient entre la banalitat pura i l'experimentació real, continua.

NauCòclea i Música13

Amb la voluntat manifesta de disseminar i fer audible, estimable i apreciable el que mai o molt poques vegades havia sonat, crear vincles emotius i complaents entre públics i obres poc conegudes, estendre a tots l'experiència perceptiva i estètica dels creadors més enllà de la pura i freda comprensió, el Festival Música13 va néixer com a forma d'interpretació del fet experimental en termes de quelcom inherent en l'art: sense experimentació, si el resultat final és conegut, si no hi ha dubte ni interrogació ni teoria ni qüestionament del món, l'art esdevé artesanía. Bescanvia la condició de contribució significativa per la d'utilitat. No ens semblava -ni ens sembla- concebre un art sense experimentació. A principis dels anys noranta, l'experimentalitat en música ens adreçava a la pràctica de l'art, que, tal com mostrava Pierre Restany (2000, p. 109) en texts i conferències que eren autèntiques *performances*, havia anat abandonant la representació en benefici de l'acció. Per a nosaltres, la música experimental era en aquells moments el reflex musical del pas de la representació a la presentació nua, que havia caracteritzat -i caracteritzava encara aleshores- l'evolució de les altres arts, en especial, les anomenades plàstiques.

El caràcter de Música13 va ser sempre intens i emotiu, afectat per la calor lluminosa de l'estiu empordanès i determinat especialment per l'impuls inicial de l'esperit d'una època que contemplava el futur d'una forma ben diferent a com ara es percep. Quan programàvem les primeres edicions del Festival a la Galeria Trece de Ventalló, malgrat les dificultats econòmiques d'aquells anys, entrevèiem un futur possible. Encara no feia un any de Maastricht. Tothom ens va ajudar a començar i gairebé tots, a continuar. Qui més, tal vegada, els companys, que, sempre prests a compartir el seu temps amb el nostre, reflexionaven sobre temes que per una causa o una altra ens havien atret i oferien el seu treball a la consideració d'un públic més entusiasta del que havíem previst de bon començament, notablement disposat a deixar-se sorprendre per iniciatives i plantejaments poc habituals. Possiblement, com que el nombre d'habitants ociosos augmenta molt a l'estiu, l'Empordà s'omple de festivals, però mai vam voler rendir-nos als corrents musicals de llurs programacions. Tampoc ens van atreure els productes massa espectaculars. Més que orientar-nos a la població visitant que omple de festes les nits d'estiu, NauCòclea es va mostrar sempre compromesa en la creació de teixit social i, per tant, es dirigia a la gent de la zona on pretenia establir-se, convençuda que és possible una opció de vida cultural plena i alternativa a la dels grans nuclis urbans, que tant necessiten de la massificació. Des del principi, en la programació de Música13 vam optar per presentar als nostres visitants reflexions sonores poc comunes als contextos concertístics habituals. D'altra manera, hauria significat entrar en competència amb propostes més populars que les nostres però també més comunes i, des del nostre punt de vista, més trivials i menys interessants.

La qüestió dels límits: temps, espai i altres variables sensibles

Les músiques presenten límits en tots els dominis preceptius que afecten el so. Si no, no tindrien forma i, precisament, la reflexió sobre la forma musical és un aspecte central de moltes creacions. Pel que fa a la durada i l'espai, els de les músiques convencionals també són convencionals, perquè, de la mateixa manera que la percepció té límits, l'atenció i l'abast espacial també presenten límits més enllà dels quals la qualitat de l'experiència és mutable. Si algunes òperes romàntiques ja van ser compostes per durar més del que era habitual, la durada ha estat un domini de recerca distingit per la música experimental. *Licht*, de Stockhausen, per exemple, és un esdeveniment operístic que distribueix vint-i-nou hores de música al llarg d'una setmana. Què passa, però, quan una música excedeix les durades convencionals? Molt abans que Stockhausen s'enfrontés a l'escriptura de *Licht*, John Cage havia posat en pràctica l'ocurrència que Erik Satie havia suggerit a la partitura de *Vexations*:

Per tocar 840 vegades seguides aquest motiu, seria recomanable preparar-se prèviament, en el més profund silenci i en una austera immobilitat. (Wikipedia, 2015b)

La indicació sembla més pròpia d'alguna peça de l'*Aus den sieben Tagen*, que Stockhausen va escriure més de setanta anys després. Va ser el setembre de 1963 quan Cage va organitzar la primera interpretació completa de *Vexations* al Pocket Theatre de New York. Es tractava de dur l'avorriment extrem a l'art. Era l'exaltació de l'interès pel desinterès:

Per interessar-se en Satie és necessari començar per ser desinteressat. Acceptar que un so és un so i que un home és un home, renunciar a les il·lusions que tenim sobre les idees d'ordre, les expressions dels sentiments i tota la resta de xerrameca estètica que hem heretat. No es tracta de saber si Satie és vàlid; és imprescindible. (Cage, 1961, p. 82)

Sembla que l'avorriment era quelcom de misteriós i profund per a Satie, un home de personalitat complexa que tenia, per cert, estranyes orientacions messiàniques, qui sap si paranoiques. Havia creat la seva pròpia secta religiosa, entre altres coses, per poder excomunicar tothom que li fos advers en un sentit o un altre. Però l'avorriment, que Dick Higgins (1968) en plena era Fluxus va amalgamar amb la intensitat per destil·lar el concepte de superavorriment, era una forma d'*épater le bourgeois*, tal com el mateix Satie suggereix a la partitura de *Sports et Divertissements* (Scribid, 2015).

Posteriorment, les *Vexations* han estat interpretades força vegades. La durada total de les 840 repeticions oscil·la entre les divuit i les vint-i-quatre hores. Evidentment, depèn de com els pianistes avaluen la indicació de «molt lent» que Satie demana. En la major part dels casos, les interpretacions de les *Vexations* han tingut lloc en un procés d'alternança periòdica entre diversos pianistes, que sumen forces a fi d'assolir plegats tot el tedi necessari per arribar a la darrera repeticció. Acostumen a ser entre deu i vint. Però alguna vegada un únic pianista ha volgut viure en solitari aquesta aventura de la interpretació. A les 20.00 h del 26 de juliol de 2009, Oriol Ponsatí va iniciar a la NauCòclea l'execució de la primera de les 840 repeticions de

les *Vexations* acompanyat per Enric Casasses, que va llegir versos del seu *Uh!*, només durant les primeres hores. De fet, quatre anys després, el 14 d'agost de 2013, Casasses va llegir els 9.072 versos del que diu «no ser un poema riu sinó un poema salmó». Al voltant de les dues de la tarda del dia 27 de juliol de 2009, gairebé vint hores després de començar, Oriol Ponsatí va tancar la tapa del piano en acabar la darrera ressonància de la 840a repetició. Crèiem que era la primera vegada que tal cosa passava a la Península. Ponsatí, al final, semblava rosegat les vexacions com Sísif la pedra. Desfilaven iguals una darrere l'altra contra elles mateixes sobre el pont infinit dels instants. No és que li costés només a ell. Li costava a tothom. Si en començar era ell qui ens duia de la mà a través de l'obscur espai de les repeticions d'aquella estranya frase d'harmonia opaca, durant les darreres hores, imaginàriament, tots l'ajudàvem a empènyer.

El rebuig de l'espectacularitat convencional no significa fugida de l'insòlit. Els primer anys del Festival, ens hauria agradat molt produir *Helicopter Quartet*, de Karlheinz Stockhausen, però com que sabíem que mai trobaríem prou finançament per a aquest tipus de proposta tan sols vam organitzar una discreta i humil projecció del vídeo de l'obra. En aquella època fèiem les coses «a còpia de watts», tal com una vegada havia dit de nosaltres Antoni Mercader. En realitat, mai vam deixar de fer-ho. NauCòclea havia ja apostat en altres ocasions per forçar els límits habituals de durada i espai. L'agost de 1993, el Festival Música13 va proposar al públic l'experiència d'un concert de música electroacústica de sis hores de durada en un espai inusual i inusualment gran: una pedrera propera a can Quaranta de Ventalló. La proposta va ser tot un repte que es repetí durant uns quants anys (*La Vanguardia*, 1998). Dur l'energia elèctrica a aquella pedrera ja va ser una aventura, però encara més compromesa fou la instal·lació del dispositiu de sonorització. Entre molt pocs vam arribar a situar en aquelles parets de pedra els altaveus i el cablejat que ens havia proporcionat el nostre molt estimat Artur Álvarez, sempre disposat a fer-nos la vida tan fàcil com fos possible. Durant molts anys, Croma440 va ser un dels nostres col·laboradors principals. Fou una tasca titànica, com quan nosaltres mateixos vam baixar tot l'equip visual i sonor al fons de la muralla romana de Tarragona. Aquesta vegada vam escoltar la música des d'un mirador natural, a uns cinquanta metres enfront de les parets de la pedrera. Els sons viatjaven i rebotaven entre les superfícies planes. Gairebé podíem veure'ls viatjar per l'aire d'una pedra a l'altra. Mentrestant, el sol es ponía. El canvi constant del paisatge fins a la gairebé completa desaparició en la foscor va conduir l'experiència al lloc màgic de l'escolta pura que ja per sempre vam voler tornar a visitar. Una i altra vegada, les instal·lacions d'altaveus a l'aire lliure van formar part de les propostes d'escolta de Música13, i és que la recerca de contextos d'escolta alternatius a la situació concertística tradicional no ha deixat de ser un dels nostres interessos principals. Així, l'any següent, Música13 va organitzar un altre concert de música electroacústica en el mateix paratge però amb una disposició d'altaveus una mica més tancada, tal vegada més tradicional però menys dura d'instal·lar. L'experiència no va ser mai la mateixa. D'una ocasió a l'altra, l'esperit de la programació cercava el fet diferencial, en el paisatge, en el context social i econòmic o en qualsevol pretext que podia ser considerat capaç de lliurar energia nova. En una altra edició, per exemple, l'equip de Música13 va instal·lar una octofonia a la granja on, en aquella època, Pilu Sala ensinistrava els seus cavalls. El contingut del concert va ser una compilació d'art radiofònic preparada per Ferran Cuadras. Però

els concerts multifocals han tingut moltes temàtiques, entre les quals la recepció de la pluja d'estrelles el dia de Sant Llorenç, el camp electromagnètic terrestre, la duresa de l'aigua, el cel profund i moltes altres. Són molts els músics que van creure en aquests projectes. Entre ells, Brncic, Dhomont, Vaggionne, Clozier, Parmegiani, Biffarella, Boschetto, Ceccarelli, Voigtländer, Willis, Semanow, Nelson, Michon, Barrière, Harrison, Bel, La Casa, Dowlasz, Kosk, Truax, Moya, Westerkamp, Núñez, Manning, Wilson, Lewin-Richter, Copeland, Polonio, Wynes i encara més.

Si bé Música13 ha tingut una relació especial amb les músiques filles del desenvolupament tecnològic, no per això ha perdut l'interès per al so generat a la manera tradicional. Els instruments anomenats acústics, com ara el carilló i altres campanes de Llorenç Barber, els pianos de Jean Pierre Dupuy, John Tilbury, Agustí Fernández, Josep Maria Balanyà i Carles Santos, la txalaparta de Juan Mari Beltrán o la viola de roda de René Zosso i Marc Egea, assíduament han format part d'algun programa. Llorenç Barber ens va regalar una vegada un de sol a sol, que vam organitzar el juliol de 1997 en un prat proper a un bosc del municipi de Garrigoles. El seu cant difònic, que volava del carilló a les campanes que va instal·lar entre els arbres, ens va mantenir encisats del crepuscle a la matinada. Uns anys més tard, Agustí Fernández, ja a la nova NauCòclea de Camallera, es va enfrontar a una proesa de la mateixa naturalesa: al piano, sobre el qual volava i en el qual també capbussava, improvisava. El temps es congelà quinze hores el dia 6 de setembre de 2003. El sol naixent va donar pas al primer trànsit d'immersions i emergències que el nostre esperit seguí perplex fins que el sol ponent finalment va alliberar l'exhaust i feliç pianista. La projecció simultània d'*Una Ventana Abierta al Mundo*, d'Alberto



Figura 1
Agustí Fernández, *Camallera* (fotografia de Clara Gari)

Tognazzi, un film basat en l'eclíptica (la trajectòria que el sol fa cada dia) l'inspirava. A partir de l'enregistrament en directe de l'esdeveniment, Agustí Fernández va produir un dels seus discs més interessants, *Camallera* (Fernández, 2004), les peces del qual són fruit d'un enfocament particular basat en alguna de les diverses formes de tocar el piano (fig.1).

De l'interior de l'experiència sonora

Encara que de menors dimensions, Música13 també va acollir altres experiències no menys intenses. Si de la mà magistral de Jean Pierre Dupuy, a la Galeria Trece de Ventalló, les *Sonates i Interludis* de John Cage van mostrar tota la brillantor de les seves riqueses timbricorítmiques, a la NauCòclea de Camallera, John Tilbury obrí la porta a les subtilitats profundíssimes de l'escriptura fràgil només en aparença de Morton Feldman. *For Bunita Marcus* va ser l'única peça del programa (fig.2). La va precedir, però, «The art of touch and celebration of contingency. Performing the piano music of Morton Feldman», una conferència dictada pel mateix Tilbury en anglès i dita simultàniament en català per Clara Garí, que l'havia traduïda (fig.3).

El piano és una icona important del Festival. Ho demostra la proposta col·lectiva «On Nothing-John Cage», en la qual van participar Joan Bages, Javier Bayle, Abraham Espinosa, Medin Peiron, Benjamin Rescagneres, Paz Hueso, Rick Merrill i Jean Pierre Dupuy, pianistes, i Clara Garí, que va llegir la coneguda «Conference on Nothing» de Cage. *Effetti Collaterali* de Josep Maria Balanyà, per piano sol expandit, és una altra mostra d'una realitat que hem treballat al llarg de les edicions del Festival i altres activitats sonores de la NauCòclea. En els darrers anys se'ns va acudir la idea de posar, durant tot el mes d'agost, un piano de cua a la disposició de



Figura 2
Cartell de Música13. Piano resident II



Figura 3
Piano Peto, Jordi Benito (fotografia de Josep Manuel Berenguer)



Figura 4
Vicenç Altaio a XJB. En record de Jordi Benito (fotografia de Josep Manuel Berenguer)

qui volgués tocar-lo. Aquesta iniciativa va donar lloc a la concepció de Piano Resident, un bloc de programació que, bastants anys després de *Camallera* i *Bonzo en Èxtasi*, va plantejar una nova col·laboració a Agustí Fernández; en aquell moment, per improvisar amb Evan Parker, Joan Saura i Marc Egea. Durant la mateixa edició del Festival, Roger Sans va interpretar, amb maduresa i virtuosisme sorprenents, les *Variacions Goldberg* i uns dies després, amb veu càlida i propera, Mariona Sagarra va omplir la NauCòclea de nova musicalitat. Però ni el piano ni la música són només dels músics; per això vam estendre aquelles actuacions musicals a la poesia amb *Desconcert de dits i dites mètriques per a piano de cua*, que Catalina Girona, pianista antitecla; Andriy Antonocskiy, cosac Mamai; Carles Hac Mor, semidéu indisciplinari, i Ester Xargay, valquíria del tomba i gira, van conduir al límit de la *paraparèmia*. L'any següent, quan vam començar a pensar en la nova programació, morí prematurament Jordi Benito, el qual consideràvem un germà gran i l'estimàvem com a tal. Ens havia dedicat molts detalls i atencions. Sabíem de la seva fascinació per a aquest instrument meravellós. Per això ens vam proposar de mostrar la seva instal·lació «Piano Peto», que Carles Tatxé ens va cedir per presidir una acció col·lectiva en memòria seva, en la qual van participar Mariona Sagarra, Joan Casellas, Antoni Mercader, Carles Hac Mor, Ester Xargay, Pere Noguera, Vicenç Viaplana, Rosa Queralt, Josep Parera, Pilar Parcerisas, Vicenç Altaió, Joaquim Pibernat, Agustí Fernández, Clara Garí i Antoni Mercader, entre molts altres que ens vam afegir en el darrer moment (fig.4).

A la recerca de l'obra total que mai no existí

La programació de la primera època de Música13 és tal vegada la més relacionada amb la tradició de la música contemporània. La major part d'activitats va tenir lloc a la Galeria Trece de Ventalló. És possible que a causa d'aquest context, el contacte del Festival amb les arts plàstiques i altres manifestacions del pensament artístic ens dugués a interessar-nos per dominis més oberts de l'experimentació sonora. La presentació d'una de les entregues de la *Revista Parlada*, de Carles Hac Mor i Ester Xargay, i «Màquines de vent», una memorable exposició col·lectiva de molins de vent en la qual participaren quaranta-sis artistes, van ser els detonants del canvi d'orientació que, amb el temps i després de la inauguració de NauCòclea a Camallera amb actuacions de Xavier Maristany, Carles Hac Mor, Ester Xargay, Barbara Held i Adolf Alcañiz, ens va adreçar vers una tipologia de música i artista diferents. Van iniciar aquest recorregut José Iges i Concha Jerez, adorables però exigents, d'intel·ligència aguda i dissecant; Jane Rigler i Rafael Liñán, grans intèrprets, en aquella època improvisadors compromesos en la participació del públic; un misteriós Sucà Marlí, que va arribar a nosaltres encaputxat com si fos el subcomandant Marco i desaparegué per sempre en la jungla dels ritmes, les durades, el temps i els gestos; Joan Saura i Le Quan Nihn, apassionats, competitiu, radicals; l'elegant Liba Vilavecchia, i el nostre molt estimat amic Eduardo Polonio, sempre marcat d'una llum intensíssima.

Des d'aleshores, Música13 es nodreix de l'interès per a l'establiment de ponts entre la música i les arts no musicals. La programació ve determinada en gran mesura pel desig de fer de les accions artístiques manifestacions del pensament, perquè l'actitud mental subjacent, un cop

revelada a través d'un o altre canal perceptiu, respongui a una naturalesa profunda. Tradicionalment, la dansa es considera com la disciplina més relacionada amb la música. Nosaltres no ho sentim així. Més aviat, la nostra idea és que tant la dansa com les arts plàstiques i la poesia es relacionen igualment amb la música, ni més ni menys. No és tant una qüestió formal com de contingut profund, d'idees i sentiments canalitzats a través de la matèria perceptiva, amb la intenció d'incidir en un espai mental inaccessible per les formulacions pretesament específiques del llenguatge. És clar que a Música13 hi ha lloc per a la dansa. Hem col·laborat amb ballarins i músics de caràcters ben diferents: Janet Rühl i Arnd Müller, que per al seu espectacle a NauCòclea es van imposar una recerca molt intensa en la producció musical electroacústica; Wade Mathews i Elena Alonso, Carlos Gómez i Uma Ysamat, Joan Saura i Sofia Asencio, que van presentar el seu *N. M. W. (No More War)*, i Nilo Gallego, Beatriz González, Pablo Rega i Patricia Lamas. *Piensen los pies*, la peça que aquests darrers van compondre, representa tota una declaració de principis (fig. 5).

També hem proporcionat tot l'espai que hem pogut a la instal·lació, el vídeo i el cinema. Roc Parés, amb la participació de Miquel Lanza i també la meva, va presentar *Sil01*, una obra interactiva que exigia del visitant el coratge d'introduir-se sol en un dipòsit de gra des d'on accedia a la interfície. Aquesta instal·lació va tenir lloc a la NauCòclea de Camallera. Però les activitats del Festival no sempre s'han fet allí. La col·laboració amb altres espais que han volgut acollir les propostes de NauCòclea ha estat constant al llarg dels anys. Es així com Roberta Bosco va presentar a la Galeria Horizon de Colera les peces audiogeneratives *Amorphoscapes* i *The Central City*, de Stanza, el qual va donar una conferència sobre la creació interactiva al Museu de l'Empordà de Figueres. També, al Museu de l'Empordà de Figueres, Andres Bossart va mostrar *White Cloud 2*, una instal·lació sonora els altaveus de la qual penjaven de globus d'heli relativament mòbils. Si Bossart va pretendre lliurar la posició dels altaveus a les turbulències aèries, Toni Guntin, en transportar les proporcions del sistema solar a les dimensions de la comarca, va apel·lar a l'harmonia pitagòrica de les esferes. Com que les distàncies eren importants, la visita de tota la instal·lació requeria unes hores. En el seu moment, totes aquestes obres van ser d'una gran actualitat, però convé sempre recordar que el present té lloc com a possibilitat de les condicions que esdevingueren cristalls en el passat. Així, la creació artística es construeix de forma tan conscient com inconscient sobre les troballes passades. Per pur mimetisme amb les generacions immediatament anteriors, uns en mesura més gran que altres, hem estat víctimes de la pretensió de ser els primers a fer quelcom. Se'ns ha repetit fins a la nàusea que el cinema es nodreix dels videojocs, però també és cert que els descobriments narratius del cinema nodreixen els discursos i les formes de l'art interactiu. També la dels videojocs, no ens enganyem. D'aquí la idea de projectar a Música13 obres importants de la cinematografia i sotmetre-les a discussió a la llum de llur relació amb la música i la seva matèria primera: el so. *Solaris*, la pel·lícula d'Andrej Tarkovsky, no només va ser triada pel treball del director o l'extraordinària qualitat literària de la novel·la de Stanislav Lem, sinó, sobretot, per la importància del treball sonor que hi realitza el compositor rus Edward Artemiev, conegut arreu del món tant per l'obra electroacústica com per la seva contribució a les bandes sonores cinematogràfiques. Però vam voler



Figura 5

Sils01, Roc Parés (fotografia de Josep Manuel Berenguer)



Figura 6

Paulina Oliveros, Lone i Heloise Gold, en acabar el *Deep Listening Retreat*. (Fotografia de Josep Manuel Berenguer)

aprofundir encara més en la història de les relacions del cinema amb la música i va ser així com projectàrem els treballs de Leger/Dudley, Murphy, Marcel Duchamp, Joris Ivens, René Clair, Norman Mc Laren, M. Blackburn, Erik Satie, Hanns Eisler i F. W. Murnau. El *Nosferatu* d'aquest darrer va ser musicat en viu per l'inclassificable compositor Medín Peirón al piano i Andrea Peirón al violoncel. Aquestes mirades al passat van centrar el context de treballs videogràfics moderns, com ara *First Contact*, de dos realitzadors de vídeo, Xavier Hurtado i Toni Serra, amb dos músics, Carlos Gómez i Maddish; *Videomúsica*, de dos músics, Alain Wergifosse i Oriol Rossell; *Relatos de Camallera*, del compositor Gonzalo Biffarella; *Inside Out*, de Bert Bongers, especialista en la lutieria electrònica, i Yolande Harris, flautista; *Un caddie renversé dans l'herbe*, de Dídac P. Lagarriga, poeta i músic, o *Una versió a l'entorn del Pare Nostre de Benjamin Peret*, de Pelayo Arrizabalaga i Cristina Casanova, tots dos músics improvisadors de radicalitat coneguda i reconeguda (fig.6).

La vocació interdisciplinària del Festival, que es manifesta clarament en aquests treballs, va obrir la porta a altres activitats encara menys catalogables. És el cas de la Festa de la Campana, que fou la benvinguda a la primera campana civil de l'Alt Empordà. S'instal·là el 10 de juny de 2010 a la NauCòclea i des d'aleshores acompanya els concerts sempre que la brisa així ho vol. Si hi ha tramuntana, però, el concert acaba invariablement esdevenint una campana sola. Els afortunats inauguradors foren Llorenç Barber, Martí Ruids Campanes, Big Band Valona, Companyia de la Font del Vi, Cor País Meu, Anna Subirana, Ramon Manent, Marc Egea, Ada Vilaró i Xavier Maristany, entre altres. Tanmateix, aquesta inclassificabilitat és extensible a moltes altres activitats relativament recents del Festival, com ara la *performance* interactiva *Travelling Barefoot*, d'Anne Welmer, artista sonora; «Les portes de la lluna», una conferència de Carme Pardo, musicòloga i filòsofa, amb imatges de Denis Blacker, i *Hoy comemos con*

Leonardo, una *performance* sonora i gastronòmica d'Eduardo Polonio concebuda inicialment com a treball radiofònic. També a les actuacions de Jane Rigler, que recordo en un virtuosíssim *Vermont Counterpoint* de Steve Reich i de Yolande Harris, que extreia sons i imatges del seu receptor de GPS; les xerrades de Toni Guntín i Clara Garí sobre l'astronomia i la filosofia; el *Concert peripatètic de lluna plena* amb el qual Anna Subirana i Imma Udina ens van descobrir un bosc que creïem conèixer tan sols per haver-hi passejat durant anys; el *Passacaglia* de la Bandaèria, dirigida per Xavier Maristany; el *Deep Listening Retreat*, el retir amb vint-i-cinc fidels conduït per Pauline Oliveros amb la col·laboració d'Ione i Eloise Gold; *Hidròfons: al límit de la terra plana*, el taller de creació i paisatge sonor que Carlos Gómez i jo impartim; les Jornades de reflexió sobre la multifocalitat, en què van participar David Armengol, Pelayo Arrizabalaga, Justin Bennett, Gonzalo Biffarella, Clara Garí, Carlos Gómez, Roc Parés, Ruben Patiño, Eduardo Polonio, Juan Pablo Sorrentino, Job Ramos i l'autor; *Songtale #4*, de Jacob Draminsky; *Desiertos Europeos*, de Pelayo Arrizabalaga, i, per descomptat, les actuacions dels darrers anys de Nuno Rebelo, Werner Cee, Erik La Casa i Jean Luc Guionnet, Markus Breuss i Pedro López; *A propósito de hidrófonos Lian Nain*, de Xabier Erkizia; *Inside*, de Gregorio Jiménez i Josep Lluís Galiana; el concert octofònic d'Arturo Moya, i *Sube o baja según se va o se viene*, de Carlos Gómez.

De fet, mai hem parat de remar. A voltes sols, altres vegades amb la companyia de col·laboradors imprescindibles per, dia a dia, donar sentit i realitat a les nostres visions: Montserrat Moliner, Marc Ollé, Juanka Santa Varo, Teresa García, Johannes Zacherl i Robert Blank. Seguirem remant, doncs.

BIBLIOGRAFIA

- BURT, Warren (1991). «Australian Experimental Music 1963–1990». *Leonardo Music Journal*, vol. 1, núm. 1, p. 5–10.
- CAGE, John (1961). *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press.
- COPE, David (1997). *Techniques of the Contemporary Composer*. New York: Schirmer Books.
- HIGGINS, Dick (1968). «Boredom and Danger». *The something else Newsletter*, vol. 1, núm. 9, p.1–3.
- HILLER, LeHaren; ISAACSON, L. M. (1959). *Experimental Music: Composition with an Electronic Computer*. New York: McGraw–Hill Book Company.
- MEYER, Leonard B (1994). *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press.
- MOLES, Abraham (1960). *Les Musiques expérimentales: Revue d'une tendance importante de la musique contemporaine*. París; Zürich; Bruselas: Editions du Cercle d'Art Contemporaine.
- NICHOLLS, David (2004). «Avant-garde and Experimental Music». A: D. NICOLLS. *Cambridge History of American Music*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- NYMAN, Michael (1974). *Experimental Music: Cage and Beyond*. London: Studio Vista; New York: Schirmer Books.
- PIEKUT, Benjamin (2008). *Testing, Testing...: New York Experimentalism 1964*. New York: Columbia University.
- RESTANY, Pierre (2000). *Avec le nouveau réalisme, sur l'autre face de l'art*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambrons.

PREMSA

La Vanguardia (16 agost 1998). <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1998/08/16/pagina-15/34595374/pdf.htm>> [Consulta: 4 abril 2015]

DOCUMENTS EN LÍNIA

- FERNÁNDEZ, Agustí (2004). *Camallera*. G3G Records – Sirulita. G3 AF1.
<<http://www.agustifernandez.com>> <<http://www.g33grecords.com>> [Consulta: 4 abril 2015]
- Scribid (2015). *Satie: toutes se publications*.
<<http://www.youscribe.com/satie/?page=2>> [Consulta: 4 abril 2015]
- Wikipedia (2015a). *Experimental Music*.
<https://en.wikipedia.org/wiki/Experimental_music> [Consulta: 4 abril 2015]
- Wikipedia (2015b). *Vexations Erik Satie Piano Sheet*.
<https://es.wikipedia.org/wiki/Vexations#/media/File:Vexations_erik_satie_piano_sheet.jpeg>
[Consulta: 4 abril 2015]

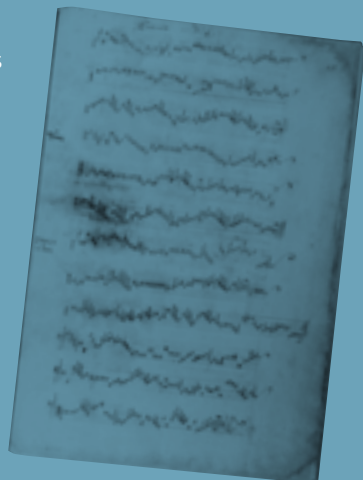
La música culta a les comarques gironines

Dels trobadors a l'electroacústica

La música ha tingut i té una gran vitalitat a les comarques gironines. Per fer-se ressò d'aquesta realitat cultural, el Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles i la Universitat de Girona, conjuntament amb Joventuts Musicals de Banyoles, hi van dedicar el Col·loqui de Tardor del 2015, amb el títol «La música culta a les comarques gironines: Dels trobadors a l'electroacústica».

Les set ponències recollides en aquest Quadern tracten de diferents aspectes de la creació i l'activitat musicals a les comarques de Girona des de l'edat mitjana fins a l'actualitat, emmarcats en el context d'Europa. M. Carmen Gómez Muntané hi exposa els aspectes més rellevants de la música medieval. Emili Ros-Fàbregas aporta investigacions recents sobre la música del Renaixement a Catalunya i els vincles amb Europa, i ens apropa la figura de Marturià Prats, compositor i abat del monestir de Banyoles. Jaume Pinyol presenta la figura del mestre de capella Manuel Gònima, introductor de l'oratori a les comarques gironines al segle XVIII, i Josep Pujol fa un retrat detallat de la vida musical quotidiana a la ciutat de Girona durant aquest mateix segle. Joaquim Rabaseda parla de la introducció i l'èxit de l'òpera a Girona durant el romanticisme, de la proliferació de teatres arreu del país i dels diletants gironins. Lluís Brugués fa un relat exhaustiu de la important activitat musical durant la República, de les conseqüències tràgiques de la Guerra Civil i la postguerra, i de la recuperació progressiva fins a l'etapa democràtica. Finalment, Josep Manuel Berenguer tracta de la música experimental i d'algunes de les interpretacions dutes a terme des dels anys noranta del segle passat en el Festival Música13 i a la NauCòclea, a l'Alt Empordà.

A partir de l'estudi rigorós i detallat de la vida musical a les comarques gironines, aquest llibre ens introdueix en l'evolució d'una part destacada de la música occidental al llarg dels segles.



ISBN: 978-84-608-2086-4



Diputació de Girona

www.ddgi.cat



INSTITUT RAMON MUNTANER
Fundació privada dels Centres d'Estudis de Parla Catalana