

Obres del fons musical de la parròquia de Santa Maria de Verdú a l'Arxiu Comarcal de la Segarra

Josep M. Salisi

És coneguda la importància que gaudeix l'Arxiu Comarcal de la Segarra¹: el seu fons documental és rellevant -dels manuscrits dels segles XI i XII a la documentació comarcal del segle XX, passant pels nombrosos volums notariaus de diverses centúries-. Ara bé, dins de l'ampli fons d'aquest arxiu, en destaca la documentació musical que s'hi conserva. En aquest s'hi troben obres d'autors com Vicenç Lluís Gargallo, Joan Pau Pujol, Joan Barter, Joan Plestina, Francesc Valls, Francesc Andreví, Bartomeu Blanch, Carles Bager, Jaume Balius, Magí Pontí, Josep Teixidor, Ramon Carnicer, així com de d'altres de menys renom que composaren i exerciren en temps pretèrits. A la vegada s'hi poden trobar també nombroses mostres de música impresa, bàsicament instrumental, dels segles XIX i XX de reconeguts autors europeus -Franz-Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Ignaz Pleyel, etc.-.

En el present article faig referència concreta a deu obres del fons musical de l'Arxiu Comarcal. Aquesta desena de composicions musicals antigament pertanyien a la parròquia de Santa Maria de Verdú² —així com altres docu-

¹ En endavant, ACSG.

² A l'arxiu de l'església parroquial de Santa Maria de Verdú es conservava fins a primers dels anys 30 del segle XX un bon nombre de documentació musical manuscrita —partitures i partícels—, una documentació que actualment es troba en la seva pràctica totalitat —unes 500 obres— a la secció de música de la Biblioteca de Catalunya de Barcelona i, una part molt reduïda, a l'ACSG. És significatiu el fons musical verduní que es troba dipositat a la biblioteca barcelonina per la seva condició de recopilatori i on es reuneixen un gran nombre d'obres —litúrgiques, paralitúrgiques i de caràcter profà— de diversos compositors del panorama musical hispànic des de la segona meitat del segle XVII fins a la segona dècada del XVIII. La majoria de la documentació musical que forma l'anomenat "Fons Verdú" de dita biblioteca és còpia del prevere Josep Segarra Colom (*Verdú, 1655; †Id., 1730). Això és: el manuscrit M.1168, M.1637

ments i diversos volums notariais³— i, sense saber ni com ni per què, sortiren de l'església verdunina i feren cap, en data desconeguda, a l'Arxiu Comarcal⁴. Ara bé, cal tenir present que aquesta data desconeguda bé deu ser posterior a 1912, any en què mossèn Ramon Berenguer i Cortadelles deixà el càrrec de rector de la parròquia verdunina; per tant, doncs, aquests documents —llibres manuscrits— surten de Verdú i fan cap a l'Arxiu Comarcal molt possiblement després del citat any, quan Ramon Berenguer ja no era rector⁵. Malauradament

—algunes partícels, molt poques, que formen aquest manuscrit no són còpia de Segarra— i el M.1638. Dins del “Fons Verdú” s’hi inclou també el M.1435, on es troben dipositats diversos fragments de música gregoriana/medieval dels segles XI-XV. La majoria d’aquests documents musicals foren extrets de l’arxiu de l’església parroquial de Santa Maria de Verdú el mes de gener de 1934 per monsenyor Higiní Anglès. En concret són: el M.1435, M.1637 i M.1638 (el M.1168 sortí de l’arxiu verduní abans de l’any 1934, en data desconeguda). En aquest sentit caldria suposar que en dit arxiu ja no s’hi trobava cap més document musical posterior al primer quart del segle XVIII, ja que, d’haver-hi hagut més música d’aquest segle —i fins i tot de primers del XIX—, Higiní Anglès no l’hauria deixat a Verdú sinó que se l’hauria endut cap a Barcelona. Sobre la documentació d’aquest destacat fons musical, i en caràcter general, vegi’s: -SALISI CLOS, Josep M.: “Les partitures de la capella de música de Santa Maria de Verdú. Segles XI–XVIII”, a *URTX, Revista Cultural de l’Urgell*, 11 (1998), pp.70- 88. -Id.: *Les antífones marianes majors al M.1168 del “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya: aproximació al repertori litúrgic marià de finals del segle XVII a Catalunya*. Treball d’investigació de DEA, elaborat sota la direcció del Dr. Antonio Ezquerro Esteban i la tutoria del professor Dr. Francesc Bonastre i Bertran per a la Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, volums I i II. -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Música vocal barroca en la Catalunya del siglo XVII. Tonos, letras y villancicos manuscritos e inéditos procedentes de la villa de Verdú*. Inèdit. Premi Emili Pujol d’Investigació Musical de l’Institut d’Estudis Ilerdencs, 1999. -Id.: *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*. Barcelona, CSIC, col. “Monumentos de la Música Española, volumen LXV”, 2002. -CODINA I GIOL, Daniel: “El manuscrit 1638, procedent de la Col·legiata de Verdú”, a *Revista Catalana de Musicologia*, II (2004), pp.103-130.

³ A més de la música verdunina, a l’ACSG també s’hi troben els següents documents: *Llibre de Beneficis de S. Simón y Judas. 1646*, amb el topogràfic Verdú. *Llibre Beneficis, 1642-1646, (nº 1)*; *Libro de Noticias*, una miscel·lània manuscrita pel rector de Verdú mossèn Ramon Berenguer Cortadelles, escrit entre 1889 i 1907, amb el topogràfic de Verdú. *Llibre de notícies de la parròquia, 1898-1907, (nº 2)*; una carpeta que conté les transcripcions de diversos documents referents a Guillem de Cervera, senyor de Verdú (concretament dels anys 1223, 1231, 1282 i 1334) amb l’anotació d’*Actes, concòrdies i apuntaments de diferents notícies que fa per la vila de Verdú*. La documentació continguda en aquesta carpeta és còpia de 1753. A més, també es conserven diversos manuals notariais datats entre 1758 i 1876. En aquest sentit, vegi’s: Montserrat CANELA I GARAYOA, Montse GARRABOU I PERES, *Catàleg dels protocols de Cervera*. Barcelona, Fundació Noguera, 1985, pp. 305-309.

⁴ Aquest no és un fet aïllat, ja que a l’Arxiu Comarcal de Tàrraga s’hi troba un volum (*Diversorum*) que recull diversa documentació de l’arxiu parroquial verduní (sense topografiar), a la vegada que també s’hi troba un conjunt de documentació notarial (sense catalogar). Sobre dita documentació continguda a l’arxiu targarí, vegi’s: Gener GONZALBO I BOU, *Documents de Verdú a l’Arxiu Històric Comarcal de Tàrraga*, a “Urtx, Revista Cultural de l’Urgell”, 3 (1991), pp. 107-115. Altra documentació verdunina (correspondència, comptes, rendes, notarial, etc.) es troba també a l’Arxiu Diocesà de Solsona i a l’Arxiu Episcopal de Vic.

⁵ Mossèn Ramon Berenguer i Cortadelles, rector de Verdú entre 1889 i 1912, dugué a terme una excel·lent tasca a l’arxiu parroquial ordenant, classificant, i topografiant els diversos volums i lligalls que for-

desconeixem el procés de disgregació de l'arxiu verduní i com aquests manuscrits —així com també les partícels de les obres musicals que tractaré en aquest article— arriben a algun fons —Fons Dalmases⁶ [?]⁶— i posteriorment a l'Arxiu Comarcal. En aquest sentit, la falta de dades concretes i també la manca d'anotacions en els registres d'entrada a l'Arxiu dificulten enormement el coneixement de la trajectòria de la documentació verdunina⁷. El que aparentment sembla ser és que les obres musicals, tenint en compte la característica que les uneix, podrien haver seguit un camí diferent a la resta de documentació, és a dir, que molt possiblement podrien haver sortit molt temps abans de 1912 i, per alguna raó desconeguda, podrien haver quedat guardades i oblidades en algun racó d'armari o calaixera o, fins i tot, podria ser que s'hagués fet alguna transacció comercial entre algun antiquari i la persona que l'entregà a l'Arxiu Comarcal. Aquest és el cas concret del periple que li succeí al volum de música copiat per mossèn Josep Segarra, avui dipositat a la Biblioteca de Catalunya amb el topogràfic M.1168, i que va ser adquirit l'any 1930 per monsenyor Higiní Anglès a Dolores Campanera, una venedora d'antiguitats natural de Bellpuig i amb botiga al carrer de la Palla de Barcelona⁸.

És pràcticament impossible esbrinar el que succeí a les partitures verdunines de Cervera i quan foren extretes —o prestades— amb qualsevulla intenció —per a copiar-les, estudiar-les, interpretar-les, etc.—. Tot i així, és obvi que sortiren després de 1763, any en què es manifesta la possessió de les partitures per la comunitat de preveres de Verdú. Podríem arribar a pensar que entre aquesta data

men l'arxiu verduní i, a la vegada, recollí en 9 voluminoses miscel·lànies (*Diversorum*) la més destacada documentació d'aquest arxiu parroquial. Escrigué l'esmentat manuscrit *Libro de Notícias* i un altre titulat *Apunts de la Història de Verdú fets per D. Ramon Berenguer Pbre. Rector. Etimologia de Verdú*, a la vegada que féu aportacions a la premsa de l'època: RAMON BERENGUER, "Verdú y el obispo de Vich", a *El Norte catalán*. 427, (9-1-1895), p.1.

⁶ Faust de Dalmases i Massot (*Cervera, 1862; †València, 1938). Advocat de professió i amb una forta vocació per a la recerca històrica, recollí i col·leccionà una gran quantitat de llibres i documents històrics que anà aplegant en el decurs del temps. La vídua del seu hereu (Joaquim de Dalmases i Jordana) en féu donació al llavors Centre Comarcal de Cultura de Cervera, i posteriorment passà a l'ACSG. Vegi's: JOAN CARRERAS I MARTÍ, (dir.): *Dalmases i Massot, Faust de*, a "Gran Enciclopèdia Catalana". Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2a reimpressió, 1988, volum 8, p. 436, i JOSEP M. RAZQUIN I JENÉ, *Gent de la Segarra*. Barcelona, Projectos Editoriales y Audiovisuales CBS, SA, 1998, pp.367-368 i 497-498.

⁷ Agraeixo sincerament a la directora de l'Arxiu Comarcal de la Segarra, Dolores Montagut, la informació facilitada, i a la vegada la seva sempre bona disposició i atenció envers les meves investigacions i consultes.

⁸ Vegi's nota 2. Sobre aquest volum musical manuscrit, el M.1168, vegi's: JOSEP M. SALIS I CLOS, *Les antifones marianes majors al M.1168 del "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya: aproximació al repertori litúrgic marià de finals del segle XVII a Catalunya*. Ob. cit., Capítol 1 (*El Fons Verdú. Trajectòria i problemàtica*), pp.67-105; i capítol 2 (*El manuscrit 1168: els documents a estudiar*), pp.107-183.

esmentada —1763— i la sortida de les obres en qüestió no degué de succeir gaire temps; segurament fou durant el mateix segle XVIII, ja que la majoria d'aquestes obres presenten una característica que els és comuna: la policoralitat (totes elles foren compostes l'últim terç del segle XVII). La policoralitat és una forma particular de compondre que s'inicia al segle XVI i perdura fins al XVIII, ja que al segle següent —el XIX—, a causa dels difícils moments econòmics que li pertocà viure a l'església, òbviament la música eclesiàstica —malgrat algunes destacades excepcions— se'n ressentí a bastament. Tot i així, el fet de tractar-se d'una música de caire litúrgic destinada a la Setmana Santa, no es veia tan afectada pels canvis estilístics que anirien sorgint en la concepció i composició musical. Això vol dir que l'austeritat i la compunció d'una música destinada a les festivitats del Dijous, Divendres i Dissabte Sant —així com també a les exèquies dels difunts— i la pràctica i la interpretació d'aquesta música podia perviure més enllà que una altra música religiosa creada al segle XVII (*villancicos, tonos humanos, a lo humano i a lo divino*, etc). Justament, pel que fa a la música verdunina conservada a l'ACSG, val a dir que, a més de ser una música per a ser executada en la Setmana Santa, també dóna la sensació que conté un cert significat funerari capaç de poder ser interpretada en les celebracions exequials, ja siguin funerals, aniversaris o caps d'any⁹. Per tant, en vista de l'exposat podem arribar a pensar que fou una música extreta de l'arxiu parroquial verduní en data desconeguda, i amb la intencionalitat d'una possible utilització i interpretació durant les celebracions litúrgiques del tridu sacre de la Setmana Santa i/o de manera exequial en algun centre religiós.

Com s'ha dit, les obres musicals en qüestió són deu composicions litúrgiques destinades, la majoria d'elles, a les celebracions religioses de Setmana Santa (ofici de tenebres)¹⁰ —tres proses de difunts, dues lamentacions, un miserere,

⁹ Els *aniversaris* o *caps de any* és el nom que es dóna als oficis o misses que se celebren en sufragi de l'ànima d'algun difunt el dia que fa un any de la seva mort. En aquests oficis hi havia diverses categories, sempre segons el que la família del difunt volia pagar: segons el preu de la celebració s'interpretava més o menys música (enterrament d'albats, general, doble de primera, doble, prim). En aquest sentit, vegi's: Josep M. SALISI I CLOS, *Les campanes de Verdú. Recerca històrica i etnomusicològica*, a "URTX, Revista Cultural de l'Urgell", 14 (2001), p.75.

¹⁰ Els oficis religiosos dels tres dies del tridu sacre —Dimecres, Dijous i Divendres Sant— o com es coneixia antigament, ofici de tenebres, rememoren i celebren la vida dolorosa dels últims dies de Jesús, que va des de l'hort de les oliveres fins al sepulcre. El dimecres a la tarda, aprofitant les celebracions litúrgiques pròpies de la vigília del dijous, es rememora la passió pròpiament dita; el dijous, la mort, i el divendres a la tarda, l'enterrament al sepulcre. A la vegada, en aquestes celebracions s'inclou la recitació i el cant de diversos salms de caràcter messiànic que anunciaven directa o indirectament la passió de Jesús. Tot el ritus del tridu és una aproximació a la passió i mort de Jesús. L'ofici de tenebres molts cops s'ha vestit de

un *o crux* i un *tristis est*—; a més, també s’hi troba una antifona mariana major —*Salve Regina*— i un agnus-dei. Aquestes obres són:

-*Lamentació*, a 8 v., de Joan Barter¹¹ (caps 9, n.2, de l’ACSG). [*Lamentacion / A.8.Vozes / La Primera del Viernes Para el / Sabado De Lamentatione Hierie / mie Propheta. De Juan / Barter maestro de Capilla de la / Cathedral de Bar^{na}.1687*]¹². Es tracta d’una de les primeres lamentacions del profeta Jeremies que s’interpretaven a les matines del tridu sacre —Dijous, Divendres i Dissabte Sant— i se situa en el Primer Nocturn de la primera de les tres *leccio* d’aquesta hora canònica¹³. Cada lamentació consta de diversos versicles encapçalats per una de les vint-i-dues lletres de l’abecedari hebreu formant una mena d’acròstic

complements que han ajudat a la representació de les últimes hores de Crist, com és el cas que en temps passats es donava a la basílica de Sant Joan de Letran, a Roma, que, il·luminada amb espelmes, a mesura que es duïen a terme les diverses celebracions litúrgiques dels tres dies, s’anaven apagant les espelmes fins a quedar-ne només una darrera l’altar major de l’església, restant tot el Dissabte Sant amb aquest sol punt d’il·luminació. Era el simbolisme que la *llum de món* s’havia extingit i tot el món quedava en *tenebres*. El dissabte, amb l’encesa del ciri pasqual a la vetlla nocturna, s’il·luminava de nou la basílica com a símbol de la nova *llum* i la *nova vida*. En aquest sentit, vegi’s: José M. QUADRADO, *Oficio de la Semana Santa y Pascua de Resurrección*. Barcelona, Subirana, 1942, pp.219-220.

¹¹ Joan Barter (*Mequinensa, 1648; †Barcelona, 1706). Entra de cantor a la Seu de Lleida el 1664 i el 1668 ja consta com a mestre de capella de dita catedral. El 1682 és nomenat mestre de capella de la catedral de Barcelona substituint Vicenç Lluís Gargallo, es jubila el 1696. Sobre aquest autor, vegi’s: Francesc BONASTRE BERTRAN, *Barter, Joan*, a “Diccionario de la música española e hispanoamericana”. Madrid, SGAE, 1999, vol. 2, pp.276-277. ID. *Barter, Joan*, a “Gran Enciclopedia de la Música”. Barcelona, Gran Enciclopedia Catalana, 1999, vol. 1, p.s/n. Jordi RIFÉ i SANTALÓ, *Barter, Joan*, a “Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear”. Barcelona, Edicions 62, 2003, vol. 9, p.78.

¹² La data que apareix a les partitelles sol ser els anys de còpia; ara bé, en aquest cas l’any que apareix a l’obra pot fer referència a la data de composició [?] ja que, en aquest any, Barter encara exercia a la catedral de Barcelona. Cal destacar, però, que la majoria de dates que apareixen en les partitures de les obres citades, i les dates de les obres del “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya, no es corresponen en la major part dels casos amb l’any de composició, sinó que pot referir-se a l’any de la còpia duta a terme per mossèn Josep Segarra i Colom.

¹³ Les lamentacions de Jeremies són uns versos on es plora la devastació de Jerusalem pels assiris (587 aC), i forma un llibre a part de les seves profecies. L’església manleva aquests versos i els inclou a les *leccions* dels primers nocturns dels tres dies de Setmana Santa, ja sigui per comparar el seu propi dol amb la desolació de Jerusalem, ja sigui per reclamar als pecadors la seva penitència. Les lamentacions són cinc poemes independents entre ells i sembla poc probable que l’autor fos el profeta Jeremies, tot i que sempre se li ha atribuït. Els poemes segon i quart semblen els més antics, i es refereixen directament als fets de l’any 587 aC. El primer poema fa referència al primer setge de Jerusalem i la deportació consegüent (597 aC), mentre que els poemes tercer i cinquè fan referència a la situació posterior de la destrucció de la ciutat. Sembla ser que el recull dels poemes es va dur a terme probablement a Babilònia entre la data de la destrucció i l’edict de Cir II de Pèrsia, que assenyalava el final de l’exili babilònic el 538 aC. Vegi’s: José M. QUADRADO, *Ob. cit.*, p.233; Heinz OBERMAYER, Gerhard ZIELER, Kurt SPEIDEL, Klaus VOGT, *Lamentaciones de Jeremias*, a “Diccionario bíblico manual”. Barcelona, Ed. Claret, 1974, p.s/n., i *La Bíblia*. Barcelona, Associació Bíblica de Catalunya, Claret, 2001, pp.1215-1228.

(*Aleph, Beth, Ghimel, Daleth, He*, per al Dijous Sant; *Heth, Teth, Jod, Caph*, per al Divendres Sant; i *Heth, Teth i Jod*, per al Dissabte Sant). Les parts vocals i instrumentals que conformen l'obra són: Tiple 1r del 1r cor [*Cantus Primus Primi Chori*]; Tiple 2n del 1r cor [*Cantus 2ⁱ Primi Chori*]; Tenor del 1r cor [*Tenor Primi Chori*]; Tenor-Baix del 1r cor [*Tenor Bassus Primi Chori*]¹⁴; Tiple 2n cor [*Cantus 2^{di} Chori*]; Alt 2n cor [*Altus 2^{di} Chori*]; Tenor 2n cor [*Tenor 2^{di} Chori*]; Baix 2n cor [*Bassus 2^{di} Chori*]; l'*acompañamiento* a l'arpa [*Acomp^{to}. Al Arpa*]; de nou la part de l'*acompañamiento*, ara en bifoli per tal d'agrupar la resta de partícels, en aquest cas consta que està escrit per al violó [*Acomp^{to}. Al Vialon*]. No deixa de sorprendre que aquesta part en concret, reservada per a l'orgue i/o arpa, s'especifiqui que és per al *violón* [*vialon*, al ms.]. Aquest és un fet poc habitual en les obres del fons verduní, ja que normalment en les còpies de mossèn Josep Segarra i Colom s'especifica la interpretació de l'orgue, o bé l'arpa, o la resta de vegades queda sense aclarir, donant a entendre així que la part en qüestió correspon a l'orgue. D'aquí que puguem justificar l'expressió que caracteritza aquest tipus de música policoral —i també monocoral— de *a canto de órgano*, donant a aquesta part del baix —una sola línia melòdica a la manera de baix continu— un paper preponderant de suport musical, de manera que l'organista i/o intèrpret crea els acords musicals partint de la línia melòdica i les indicacions en xifres —quan aquestes hi siguin— que presenta dit baix.

-*Lamentació*, a 4 v., de Joan Plestina¹⁵ (capsa 9, n.3) [a la camisa de paper hi consta que era el número 7]. A la portadeta s'hi resa *lamentacions a quatro voces de Joannes Plestina*. L'obra està repartida en diverses partícels i adaptades per a les tres *leccio* -Dijous, Divendres i Dissabte Sant-. Per al Dijous [*Incipit Lamentatione Jeremiae Prophetae. Aleph. Quomodo sedet sola civitas*]¹⁶, s'hi troben les següents parts: Tiple 1r [*Cantus Primus Feria quinta Leccio Prima Cum quatuor vocibus. In Cena Domini*]; Tiple 2n [*Cantus Secundus Feria quin-*

¹⁴ En aquesta *Lamentació* a 8 v., de Joan Barter, s'hi troba l'expressió *Tenor-Baix* (en clau de Do en 4a línia), a més també ho trobem a la *Lamentació* a 4 v. de Joan Plestina (en Do en 3a) i al *O crux*, també a 4 v., en aquest cas d'autor anònim (Do en 4a línia). Dita expressió comporta un cert dubte, ja que el fet de posar dos noms de veus diferents per a una sola part no és un fet habitual en les obres del fons verduní. En aquesta època era habitual escriure la veu del Tenor en clau de Do en 3a o bé en 4a línia, i la del Baix en Do en 4a línia o bé en clau de Fa en 4a o en 3a. Per tant, doncs, el fet de presentar-la d'aquesta forma ens ve a indicar que possiblement es tracti només de la part més greu de les veus del cor (en el cas de l'*O crux*, a més, té la part del Baix en clau de Fa en 4a línia).

¹⁵ Joan Plestina (s. XVII). Pel que respecta a aquest autor, de moment no es coneix cap dada ni cap referència que ens doni una mica de llum sobre la seva vida i obra.

¹⁶ És la primera lamentació de la primera *leccio*.

ta *Leccio Prima Cum quatuor vocibus*]; Alt [*Altus Feria quinta Leccio Prima Cum quatuor vocibu*]; Tenor-Baix [*Tenor Baxo Feria quinta Leccio Prima Cum quatuor vocibus*]. Per al Divendres [*De Lamentatione Jeremiae Prophetae. Heth. Cogitavit Dominus*]¹⁷, s'hi troben les següents parts: Tiple 1r [*Cantus Primus Feria 6a Leccio Prima Cum quatuor vocibus*]; Tiple 2n [*Cantus Secundus Feria 6a Leccio Prima Cum quatuor vocibus*]; Alt [*Altus Feria 6a Leccio Prima Cum quatuor vocibus*]; Tenor-Baix [*Tenor Baxo Feria 6a Leccio Prima Cum quatuor vocibus*]. Per al Dissabte [*De Lamentatione Jeremiae Prophetae. Heth. Misericordiae Domini qui a non sumus consumpti*]¹⁸, s'hi troben les següents parts: Tiple 1r [*Cantus Primus Leccio Prima Sabado Cum quatuor vocibus in cena Dominy*]; Tiple 2n [*Cantus Secundi Leccio Prima Sabado Cum quatuor vocibus*]; Alt [*Altus Leccio Prima Sabado Cum quatuor vocibus*]; Tenor-Baix [*Tenor Baxo Leccio Prima Sabado Cum quatuor vocibus*].

-*Miserere*, a 8 v., de Joan Barter, (1687), (capsa 9, n.4). [*Miserere A.8. Vozes del Maestro / de Capilla de la Cathedral de Barna / En el Año de 1687. / Juan Barter Pres^b*]. El miserere és el text del salm 51 (50) i s'interpreta a les laudes del tridu sacre, després de la primera antífona [*Justificeris, Domine*], i també a les exèquies ordinàries i a les laudes de l'ofici de difunts¹⁹. En aquesta obra de Joan Barter s'hi troben les següents partícels: Tiple 1r 1r cor [*Cantus Pr. Primi Chori*]; Tiple 2n 1r cor [*Cantus 2ⁱ Primi Chori*]; Alt 1r cor [*Alto Primi Chori*]; Tenor 1r cor [*Tenor Primi Chori*]; Tiple 2n cor [*Cantus 2^{di} Chori*]; Alt 2n cor [*Alto 2^{di} Chori*] (aquesta veu no canta totes les estrofes del text); Tenor 2n cor [*Tenor 2^{di} Chori*]; Baix 2n cor [*Bassus 2^{di} Chori*] (aquesta part no duu tot el text aplicat, per tant, ben bé podria tractar-se d'una part instrumental [baixó?]). Una de les característiques que es destaca en aquesta obra és la variabilitat en la presentació dels vint versos de què consta el text. Així doncs, el primer vers és a 8 veus; el segon és a cant pla (gregorià); el tercer està escrit seguint la tècnica compositiva del fals bordó [al ms., *fa Bordon*]²⁰; el quart, de nou a cant pla; el

¹⁷ És la segona lamentació de la primera *leccio*.

¹⁸ Es tracta de la tercera lamentació de la primera *leccio*.

¹⁹ Aquest salm, de destacada expressió de penediment i compunció, el composà David quan, davant del profeta Natan, va reconèixer el fet de prendre per esposa a Betsabé i desfer-se d'Uries, el seu espòs. En aquest sentit, vegi's: José M. QUADRADO, *Ob. cit.*, p.285; Heinz OBERMAYER, Gerhard ZIELER, Kurt SPEIDEL, Klaus VOGT, *Bat-Seba, ob. cit.*, p.s/n. Id.: Uryyá (*Urias*), *ob. cit.*, p.s/n.

²⁰ Comunament, el fals bordó es considera que és una tècnica de composició apareguda a França el segle XV, que consistia a afegir dues veus inferiors a distància de 4a i de 6a a la melodia principal. Ara bé,

cinquè, a 4 veus; el sisè, a cant pla; el setè, també a fals bordó; el vuitè, a cant pla; el novè, a 8 veus; el desè, a cant pla; l'onzè, a duo entre el Tiple 1r del 1r cor i el Baix de 2n cor; el dotzè, a cant pla; el tretzè, a fals bordó; el catorzè, a cant pla; el quinzè, a 8 veus; el setzè, a cant pla; el dissetè, l'interpreta l'Alt del 1r cor conjuntament amb el Tiple *de Bajoncillo*²¹ del 2n cor i el Baix també del 2n cor; el divuitè, a cant pla; el dinovè, l'interpreta el Tenor del 1r cor i el Tiple *de Bajoncillo* del 2n cor, i, en el vintè, el primer verset, a cant pla i el segon, a 8 veus.

-*Prosa de difunts*, a 4 v., anònim, (1678), (capsa 9, n.5). [Prosa pro difuntis cum / quatuor vosibus / Dies ire dies illa / 1678]. El *Dies irae* és un text de dubtosa paternitat²². A l'edat mitjana era una seqüència²³ per al primer diumenge d'advent, en què la litúrgia fa referència al judici final²⁴. És conjuntament amb *Victimae paschali laudes*, *Veni sancte spiritus* i *Lauda Sion salvatorem* una de les quatre seqüències-prosa acceptades en la reforma del breviari duta a terme pel pontífex Pius v (1566-1572); posteriorment, en 1727 s'acceptà, també com a seqüència, el *Stabat Mater dolorosa*. El *Dies irae* s'inclou dins la litúrgia funerària, concretament en el *propi*²⁵ de la missa de difunts ja des del segle XIV, i ho fa després del gradual²⁶ i el tractus²⁷ —que substitueix l'al·leluia del temps

el fals bordó a què es refereix aquí és l'harmonització a quatre veus d'una fórmula salmòdica que aparegué a Itàlia i a la península Ibèrica al segle XV. Aquesta tècnica compositiva es troba també, com en el cas present (miserere), en altres manifestacions musicals litúrgiques. En aquest fals bordó, el *cantus firmus* sol estar a la part del tenor, i la resta de veus configuren el que entenem com a acord en estat fonamental que l'acompanya.

²¹ El baixó és un instrument de vent i fet de fusta molt emprat entre els segles XVI-XVIII amb unes certes semblances físiques amb l'actual fagot, del qual és el precursor. Esdevingué un instrument molt habitual en les capelles musicals dels segles XVII i XVIII, ja fos per acompanyar o per doblar les veus humanes. La família del baixó inclou diverses mides: els més petits, anomenats a la península Ibèrica *bajoncillos* abasten les tessitures de tiple, alt i tenor, i la part del baix li correspon al baixó.

²² Es considera que podria pertànyer al monjo franciscà Tommaso de Celano o bé al cardenal Malabranca (Latino Orsini), ambdós del segle XIII.

²³ Que ve a significar "seqüela o allò que segueix", ja que dins el cerimonial de l'ofici seguia al gradual o al tractus. El nom de *prosa* li ve donat de molt antic —*sequentia cum prosa*—, quan feia referència a la melodia i el seu text.

²⁴ Concretament es cantava abans de l'evangeli per tal de preparar l'oient per a la narració de la catàstrofe final que predeia la lectura (Lluc 21, 25-33).

²⁵ En el *propi* de la missa (*propi* del temps o *propi* dels sants) els textos de la missa són variables segons la festivitat de què es tracti —introit, gradual, tractus, al·leluia, seqüència, ofertori i comunió—, mentre que en l'ordinari de la missa els textos són invariables —kírie, glòria, credo, sanctus i agnus-dei—.

²⁶ Reben el nom de *gradual* els versicles cantats entre l'epístola i l'evangeli, és a dir, en el moment en què el diaca descendeix les grades de l'altar i puja les grades de l'ambó. Sovint era entonat per un cantor que se situava a les grades de l'ambó.

²⁷ El tractus és un cant trist que segueix el gradual. El nom es considera que prové del verb *traho*

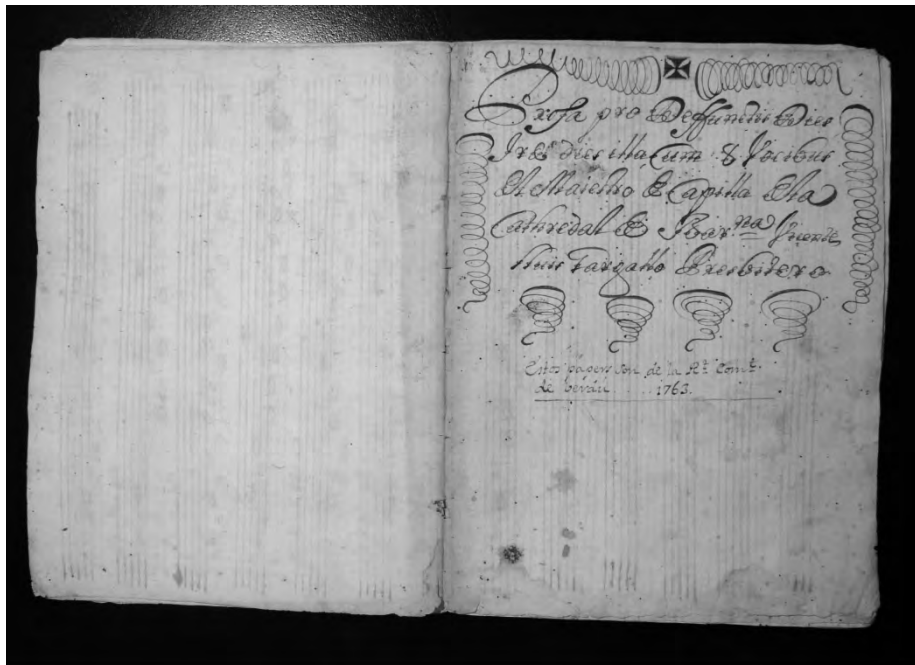


Fig.1. Portadeta de la Prosa de Difunts, a 8 v., de Vicenç Lluís Gargallo.

penitencial— i la lectura de l’evangeli. D’antuvi la seqüència es cantava dins de l’ofici diví després de la capitula [*capitulum*]²⁸. De fet, en l’edició del *Misale Romanum* de 1504, ja s’hi troba afegida la seqüència del *Dies irae*. La inclusió d’aquesta seqüència en l’*Ofici de Difunts* comportà que al poema originari se li afegissin els sis darrers versos. No queda clar, però, si la prosa de difunts —*Dies irae*— formava part d’alguna de les celebracions de la Setmana Santa o no; el cert és que avui dia no succeeix així, però als segles XVII-XVIII ho desconeixem. En el fons no deixa d’estranyar que entre les obres que clarament es destinen a aquest temps litúrgic, que són cinc (dues lamentacions, un miserere, un *o crux* i un *tristis est*), s’hi trobin tres proses de difunts i cap més altra part de la missa de difunts; així doncs, ben bé podria incloure la citada prosa en algun moment

perquè perllonga la veu en cantar-se, semblant a una lamentació. Tradicionalment solia cantar-se els dilluns, dimecres i divendres de quaresma, ja que antigament aquests eren els dies destinats a les penitències públiques. A les misses de difunts es cantava després del gradual i en lloc de l’al·leluia. Amb la inclusió d’una segona lectura a les misses dominicals, aquest cant ha perdut la seva funció, tot i que encara es pot retrobar en el salm que es canta després de la segona lectura dels diumenges de quaresma.

²⁸ Això és després del text de la Sagrada Escripura que es llegeix a cadascuna de les hores canòniques de l’ofici, just després dels salms i les antífones, exceptuant-ne, però, a l’hora de matines.

d'aquest temps litúrgic que és la Setmana Santa, de la mateixa manera que en un principi formava part del primer diumenge d'advent i que més endavant fou suprimit d'aquesta celebració.

A la *Prosa de difunts* s'hi troben les següents parts musicals: Tiple 1r [*Cantus Primi*]; Tiple 2n [*Cantus Secundi*]; Alt [*Altus*]; Tenor [*Tenor*], i la part de l'acompanyament a l'arpa [*Para el Arpa*], foli que serveix de portadeta i a l'altra cara del foli hi va inclòs el títol de l'obra.

-*Prosa de difunts*, a 6 v., de Vicenç Lluís Gargallo²⁹, (1701)³⁰, (capsa 9, n.6). [*Prosa pro Defunctium 6. Vocibus / del Maestro Viçente Lluís Gargallo Presb.^b / Dies ire dies illa. / ani 1701*]. Les parts musicals que configuren aquesta obra són: Tiple 1r cor [*Tiple P^{ro} Coro*]; Tenor 1r cor [*Tenor P^{ro} Coro*]; Tiple 2n cor [*Tiple 2^{do} Choro*]; Alt 2n cor [*Alto 2^{do} Coro*]; Tenor 2n cor [*Tenor 2^{do} Coro*]; Baix 2n cor [*Baxo 2^{do} Coro*], la seva cara posterior fa de portadeta i s'hi resa [*Prosa pro deffunctis cium / cum 6 vocibus. / del maestro Viçente Lluís Gargallo / Dies ire dies illa*], i *acompañamiento* [*Acomp^{to}*]. Aquest és el bifoli que fa de portadeta de l'obra.

-*Prosa de difunts*, a 8 v., de Vicenç Lluís Gargallo, (capsa 9, n.8). [*Prosa pro Deffunctis Dies / Ire dies illa, Cum 8 Vocibus / del Maestro de Capilla de la Cathedral de Barna Viçente / Lluís Gargallo Presbitero*]. Les parts que conformen aquesta obra són: Tiple 1r 1r cor [*Cantus Pⁱ. Primi Chori*]; Tiple 2n 1r cor [*Cantus 2^{di} Primi Chori*]; Alt [*Alto Primi Chori*]; Tenor 1r cor [*Tenor Primi Chori*]; Tiple 2n cor [*Cantus 2^{di} Chori*]; Alt 2n cor [*Alto 2^{di} Chori*]; Tenor 2n cor [*Tenor Primi Chori*] [les dues parts existents del Tenor consten com si fossin del 1r cor; per tant estariem davant un error del copista, ja que una de les dues parts correspon al Tenor del 2n cor]; Baix 2n cor [*Bassus 2^{di} Chori*], i *acompañamiento* [*Acompto. al Arpa*], aquesta darrera en bifoli, fent de portadeta.

²⁹ Vicenç Lluís Gargallo (*?, ca. 1636; †Barcelona, 1682). Fou infant de cor a la catedral de València i mestre de capella a Osca el 1659. El 1667 és nomenat mestre de capella de la catedral de Barcelona, on exercí com a coadjutor fins al 1673, any en què és nomenat titular. Sobre aquest autor, vegi's: Francesc BONASTRE BERTRAN, *Història de Joseph. Oratori de Lluís Vicenç Gargallo*. Barcelona, Diputació de Barcelona-Biblioteca de Catalunya, 1986. ID.: *Gargallo, Lluís Vicent*, a "Gran Enciclopèdia de la Música". *Ob. cit.*, 2000, volum 3, p.s/n. ID.: *Gargallo, Lluís Vicenç*, a "Diccionario de la música española e hispanoamericana". *Ob. cit.*, 1999, vol. 5, pp.514-516. ID.: *Gargallo, Lluís Vicenç*, a "Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear". *Ob. cit.*, 2003, volum 9, p.235.

³⁰ En aquest cas és ben evident que es refereix a l'any de la còpia, ja que Gargallo va morir el 1682.



Fig.2. Particel·la de l'O crux, a 4 v., d'autor anònim.

-*O crux*, a 4 v., d'autor anònim (capsa 9, n.9). [*Cantus O Crux Cum quatuor vocib^s igalis et quinque in dominica Passionis*]. *O crux* és justament la 6a estrofa de l'himne *Vexilla regis* amb què s'inicien les vespres del Diumenge de Passió (Diumenge de Rams)³¹. Les parts d'aquesta obra són: Tiple 1r [*Tible Primero*]; Tiple 2n [*Tible Secundo*]; Alt [*Altus*]; Tenor-Baix [*Tenor Bassus*], i Baix [*Basus*], en bifoli que serveix de portadeta. A les parts de Tiple 1r, Tiple 2n, Alt i Tenor-Baix s'especifica que l'obra és a 4 veus iguals [?] i a la part del *Bassus* s'especifica que és a *Sinch*; justament aquesta part no duu el text aplicat; per tant, doncs, es tracta d'una part instrumental que sembla que sigui l'acompanyament [?]. El cert és que no deixa d'estranyar que en aquesta particel·la

³¹ El text sembla ser que és una creació de Venanci Fortunato (*c. Treviso, 536; † Poitiers, 610), bisbe de Poitiers. D'aquest mateix autor és l'himne *Pange lingua (gloriosi Lauream certaminis)*, que es canta a la celebració litúrgica del Divendres Sant. Cal no confondre aquest himne amb el també *Pange lingua (gloriosi Corporis misterium)* que es canta a les II vespres de la festa del Corpus, l'autor del qual és Tomàs d'Aquino (1225-1274).

es consideri que l'obra està escrita a cinc veus mentre que en les partícels de les veus hi consti que és només a quatre i que, en aquestes, s'hi especifiqui que és a quatre veus iguals.

-*Tristis est*, a 8 v., de Joan Pau Pujol³² (capsa 9, n.10). Aquesta obra no conté cap portadeta amb títol diplomàtic. El *Tristis est* és un responsori del Dijous Sant (*Feria v*), que es cantaria entre la segona i la tercera *lecció* del primer nocturn de les matines. L'obra en concret es compon de les següents parts: Tiple 1r 1r cor [*Cantus Pⁱ cori 8 voc Joan Pujol*]; Tiple 2n 1r cor [*Cantus 2^o Pⁱ cori 8 voc. Joan Pujol*]; Alt [*Altus Pⁱ chori a 8 Joan Pujol*]; Tenor 1r cor [*Tenor Pⁱ chori a 8 Joan Pujol*]; Tiple 2n cor [*Cantus 2ⁱ chori cum 8 voc. Joan Pujol*]; Alt 2n cor [*Altus 2ⁱ chori cum 8 Joan Pujol*]; Tenor 2n cor [*Tenor 2ⁱ chori cum 8 Joan Pujol*], i Baix 2n cor [*Bassus 2ⁱ chori cum 8 Joan Pujol*].

Al verso de cadascuna de les partícels de l'obra anterior s'hi troben copiades dues obres més: es tracta de l'antífona mariana major *Salve Regina* i d'un agnus-dei. La primera, escrita a 8 veus i la segona, a 4. El que es pot observar en aquestes tres obres que apareixen en les partícels —*Tristis est*, *Salve Regina* i *Agnus Dei*— és que la grafia musical de les tres obres està feta per la mateixa mà, a part de dos fragments finals de l'antífona mariana, que és una grafia musical posterior i sembla ser que es pot tractar de mossèn Josep Segarra i Colom, tot i que la lletra del text no li correspon. El que sí es pot asseverar és que la grafia del text de l'antífona i la de l'agnus-dei sí que és de la mateixa mà i difereix de la grafia textual del *Tristis est*. Així doncs, resumint, la música de les tres obres l'escrigué la mateixa persona (amb l'afegit de dos finals de la *Salve Regina*, que ho féu algú altre); tanmateix, el text del *Tristis est* és d'una persona, mentre que el de *Salve Regina* i el de l'agnus-dei correspon a una altra. Amb tot això cal dir que aquestes obres, observant el traç de la grafia de les notes musicals, corresponen a un període de temps anterior al de la gran

³² Joan Pau Pujol (*Mataró, 1570; †Barcelona, 1626). El 1593 és nomenat ajudant del mestre de capella de la catedral de Barcelona, poc temps després passa a ser mestre de capella de la catedral de Tarragona i el 1595 guanya les oposicions a mestre de capella del Pilar de Saragossa. Dissent anys després, el 1612, torna a Barcelona com a titular del magisteri de la catedral d'aquesta ciutat. Pel que fa a aquest autor, vegeu: Francesc BONASTRE BERTRAN, Francesc CORTÈS, Francesc COSTA, Josep M. GREGORI, Josep PAVIA, *Joan Pau Pujol. La música d'una època*. Mataró, Patronat Municipal de Cultura, Alta Fulla, 1994. F. BONASTRE BERTRAN, *Pujol, Joan Pau*, a "Gran Enciclopèdia de la Música", Barcelona, *Ob. cit.*, 2002, vol. 6, p.s/n. Josep PAVIA I SIMÓ, *Pujol, Joan Pau [Joan, Juan]*, a "Diccionario de la música española e hispanoamericana". *Ob. cit.*, 2001, vol. 8, pp.1004-1008. Jordi RIFÉ I SANTALÓ, *Pujol, Joan Pau*, a "Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear". Barcelona, *Ob. cit.*, 2003, volum 10, pp.145-146.

majoria d'obres del fons verduní. A més, el gruix i l'entramat del suport —el paper— també sembla manifestar-ho. Per tant, doncs, estaríem davant d'una obra que ja es conservava anteriorment a la segona meitat del segle XVII a l'arxiu de l'església verdunina i que fou adscrita al fons musical de la comunitat de preveres. Seguint amb la descripció d'aquestes dues obres esmentades que es troben al verso del *Tristis est*, hi veiem:

-*Salve Regina*, a 8 v., de Joan Pau Pujol [?], (capsa 9, n.10). [Tiple 1r cor] [*Cantus Pⁱ cori*]; [Alt 1r cor] [*Altus Pⁱ chori*]; [Tenor 1r cor] [*Tenor Pⁱ chori*]; [Tiple 2n cor] [*Cantus 2ⁱ chori*]; [Alt 2n cor] [*Altus 2ⁱ chori*]; [Tenor 2n cor] [*Tenor 2ⁱ chori*]; Baix 2n cor [*Bassus 2ⁱ chori A 8*]. En aquesta obra a 8 veus hi falta la part del Tiple 2n del 1r cor.

-*Agnus Dei*, a 8 v., de Joan Pau Pujol [?], (capsa 9, n.10). [Tenor 1r cor] darrera la part de l'Alt del 1r cor del *Tristis est*, en aquest cas, obliterateda [*Altus Pⁱ chori*]; [Baix 1r cor] [*Cantus 2^o Pⁱ cori*]; [Baix 2n cor] darrera la part del Tenor del 1r cor del *Tristis est*, també obliterateda [Tenor 1r cor]. Sembla ser que aquesta composició, segons s'observa en l'anàlisi visual de les dues partícels del Baix, es tracta d'un agnus-dei a 8 veus, i hi manquen les parts del Tiple i l'Alt del 1r cor, i del Tiple, Alt i Tenor del 2n cor.

Concretament, en sis de les obres presentades —la *Lamentació* a 4 v., de Joan Plestina; el *Miserere* a 8 v., de Joan Barter; la *Prosa de Difunts* a 4 v., d'autoria anònima; la *Prosa de Difunts* a 6 v. i la *Prosa de Difunts* a 8 v., de Lluís Vicenç Gargallo, i l'*O crux* a 4 v., d'autor anònim— hi apareix l'afirmació que pertanyen a l'arxiu de la comunitat de preveres de Verdú. Les dues obres restants no duen aquesta identificació tan habitual a les obres verdunines d'aquesta època. Tot i així, sabem que una d'elles, la *Lamentació* a 8 v. de Joan Barter, pertanyia a l'esmentat arxiu a causa de la cal·ligrafia que hi apareix, de mossèn Josep Segarra i Colom. La composició de Joan Pau Pujol, *Tristis est* a 8 v., no és còpia del prevere verduní i no duu cap referència al fons; fet aquest que no ens ha d'estranyar, ja que no és l'única obra de l'ampli fons verduní —Biblioteca de Catalunya i ACSG— que presenta aquestes característiques. Pel que fa a l'afirmació esmentada, exactament hi resa: “Estos Papers son de la R^l Com^t de Pre^{ves} de Verdú. 1763”. Aital afirmació està escrita per la mà del prevere Josep Monnar (*?; †Verdú, 1785) que, en aquesta data de 1763, consta com a *ohidor de comptes* de la *Confraria del Sant Esperit*, fundada a Verdú l'any 1754. La data que apareix a les partitures —1763— i la referència a la propietat de la comunitat de preveres verdunina, a més de trobar-se en algunes de les obres que estem tractant de l'ACSG, es troba també en moltes de les partícels del

M.1637, com també, a la vegada, a l'inici dels volums musicals manuscrits, M.1168 i M.1638. Cal exceptuar-ne, però, el recull M.1453, música gregoriana/medieval que pertanyia també a l'arxiu parroquial verduní, en què no es fa cap referència ni a aquesta data ni a cap altra data; tots aquests manuscrits estan dipositats a la Biblioteca de Catalunya. Val a dir que, malgrat les nombroses incursions i investigacions que he realitzat a l'arxiu parroquial de Verdú, no he trobat en cap volum, lligall o document solt, la data de 1763 acompanyada d'una afirmació de propietat com la que en aquests documents musicals se'ns presenta³³.

Una informació complementària de quan varen ser copiats els manuscrits o alguns d'ells ens la poden donar les marques d'aigua que duu el paper on estan copiades les partitures³⁴. En els manuscrits en qüestió hi apareixen

³³ En la pràctica totalitat de les obres del fons apareix l'afirmació que pot donar-nos una possible idea de per què no es trobaren més obres musicals a l'arxiu verduní quan Higiní Anglès s'endugué les partitures del "Fons Verdú" que ara es troben a la Biblioteca de Catalunya. Aquesta afirmació —"Estos papers son de la reverent comunitat de preveres de Verdú. 1763"— ens desvela la possibilitat d'un conflicte de possessió dels documents musicals en qüestió. Per què, si no, s'hauria de justificar tal possessió per part de la comunitat de preveres verdunins? La hipòtesi més plausible sembla ser que aquests documents musicals no estarien dipositats a l'església, sinó que es trobarien al domicili particular de mossèn Josep Segarra Colom, i anys després de la seva defunció, la comunitat de preveres s'apoderaria de dites obres musicals manifestant en quasi tots els documents la seva possessió. De totes maneres, aquest fet no ens brinda la més mínima llum a la incògnita de per què a partir d'aquesta data (1763) ja no es troben més documents musicals a l'arxiu parroquial de Verdú. Cal fixar-se, però, que durant la primera meitat del segle XIX no bufaren vents favorables a l'església i, de retruc, a la música que en ella s'hi feia. Durant aquest mig segle se succeïren tres períodes amb una certa animadversió envers el món eclesiàstic. Això és: la Guerra del Francès (1808-1814), el Trienni Liberal (1820-1823) i l'onada revolucionària (1835-1843); justament en aquests espais de temps no consta que a l'església verdunina hi hagués cap organista exercint el seu càrrec. A la vegada, la manca de documentació d'aquells anys, fet que comporta un buit en les dades, no ens permet saber si hi havia organistes o no (i fins i tot algun altre tipus de músics) en aquests moments, època que, com s'ha dit, fou molt difícil pel que fa a la música i, en general, pel que respecta a la religió durant la primera meitat del segle. Vegi's: Miquel Àngel FARRÉ TARGA, *L'Arxiu de la parròquia de Santa Maria de Verdú*. Tàrrrega, Arxiu Històric Comarcal, 2002. Aquesta manca de documentació molt sovint es va veure afectada pels trasbalsos anticlericals citats que afectaren l'església i, conseqüentment, la davallada de les seves rendes, fet que produí un esfondrament econòmic dins del món eclesiàstic. Segons l'historiador Josep M. Puigvert, els fets esmentats (Guerra del Francès, Trienni Liberal, amb l'onada revolucionària i la "desamortització" de Mendizábal) afectaren a fons els privilegis fiscals, econòmics, judicials i culturals de l'església de l'Antic Règim. Aquest procés tindria un moment d'inflexió amb la signatura del Concordat amb la Santa Seu el 1851, el qual va establir unes noves "regles del joc" entre Església i Estat a partir de llavors. Vegi's: Joaquim M. PUIGVERT, *Església, territori i sociabilitat (s.XVII-XIX)*. Universitat de Vic, Eumo, 2001, pp.195 i 210. Miquel IZARD, Borja de RIQUER, *Conèixer la Història de Catalunya. Del segle XIX fins a 1931*. Barcelona, Vicens-Vives, 1983, volum 4, p.7.

³⁴ Les marques d'aigua poden aportar una valuosa informació sobre la datació del paper i de la seva procedència i, a la vegada, de quan va ser escrita la música. Saber en quin molí paperer va ser elaborat un paper ens convida a saber la data aproximada de la seva fabricació i, conseqüentment, ens pot donar una certa proximitat de la data en què va ser copiat el text o, en el present cas, la música que suporta.

sis filigranes diferents; això vol dir que, en principi i amb caràcter general, el paper utilitzat podria correspondre a sis molins paperers diferents i a la compra, molt possiblement, en sis remeses o a partir de proveïdors diversos³⁵. La compra o adquisició del paper es deuria haver fet, molt possiblement, tant des de l'església parroquial com particularment per mossèn Josep Segarra (?), o bé, tractant-se de material musical litúrgic, ben bé el podia haver agafat prestat de la comunitat parroquial per tal de poder copiar les obres musicals.

En concret, les marques d'aigua es troben en les següents obres: *Lamentació*, a 8 v., i *Miserere*, a 8 v., de Joan Barter; *Lamentació*, a 4 v., de Joan Plestina; *Prosa de difunts*, a 6 v., i *Prosa difunts*, a 8 v., de Vicenç Lluís Gargallo, i *O crux*, a 4 v., anònima. En canvi, no duen marca d'aigua en cap de les seves partícels la *Prosa de difunts*, a 4 v., d'autoria anònima, i *Tristis est*, a 8 v., de Joan Josep Pujol. Referent a les marques d'aigua que apareixen reproduïdes al suport —el paper— de les obres, val a dir que no he trobat cap tipus d'informació que en determinés ni la data de fabricació ni l'origen geogràfic de cap d'elles³⁶. Sí que he trobat, però, una similitud en algunes de les marques, concretament en les filigranes numerades amb els números 1, 4 i 5 (vegi's les fotografies 4, 7 i 8), que respectivament corresponen a la *Lamentació* a 8 v., de Joan Barter, la *Prosa de Difunts* a 6 v., de Vicenç Lluís Gargallo, i la *Prosa de Difunts* a 8 v., del mateix Gargallo. Justament aquestes marques presentades es troben al volum manuscrit M.1168 del “Fons Verdú” de la Biblioteca de

³⁵ La compra de paper per la comunitat parroquial verdunina no queda registrada en cap dels llibres de càrrecs i despeses que he consultat de l'arxiu parroquial verduní. Així doncs, en el cas i en l'època que ens ocupa, uns manuscrits copiats a Verdú a finals de segle XVII no es poden datar amb total exactitud.

³⁶ Sobre la qüestió de les marques d'aigua i les filigranes, he consultat els següents autors i volums: Francisco de A. BOFARULL Y SANS, *Los animales en las marcas de papel*. Vilanova y Geltrú, Oliva, 1910; C. M. BRIQUET, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1923, 2a ed., 4 volums; Gerhard PICCARD, *Die Kronen-Wasserzeichen*. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1961-1997, 25 volums; Oriol VALLS I SUBIRÀ, *Paper and watermarks in Catalonia*. Amsterdam, The Paper Publications Society (Labarre Foundation), 1970, volums I-II; Id.: *La Historia del papel en España*. Madrid, Empresa Nacional de Celulosa, 1978-1982, volums I-III; Sergi GASCÓN URIS, “Las filigranas de papel de la encomienda hospitalaria de Vallfogona de Riucorb (Conca de Barberà, Prov. Tarragona) (1ª parte)”, a *Actas de IV Congreso Nacional de historia del papel en España*. Córdoba, Asociación Hispánica de Historiadores del Papel, 2001, pp.193-216; Id.: “Las filigranas de papel de la encomienda hospitalaria de Vallfogona de Riucorb (Conca de Barberà, Prov. Tarragona) (2ª parte)”, a *Actas de V Congreso Nacional de historia del papel en España*. Sarrià de Ter, Asociación Hispánica de Historiadores del Papel, 2003, pp.349-375. Val a dir que només he fet la comparativa amb les marques d'aigua que estudio en la meua tesi doctoral —en curs—, les que es corresponen al M.1168. En aquest sentit, vegeu: Josep M SALIS I CLOS,.: *Les antífones marianes majors al M.1168 del “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya: aproximació al repertori litúrgic marià de finals del segle XVII a Catalunya*. Ob. cit., capítol 2 (*El manuscrit 1168: els documents a estudiar*), pp.171-183.

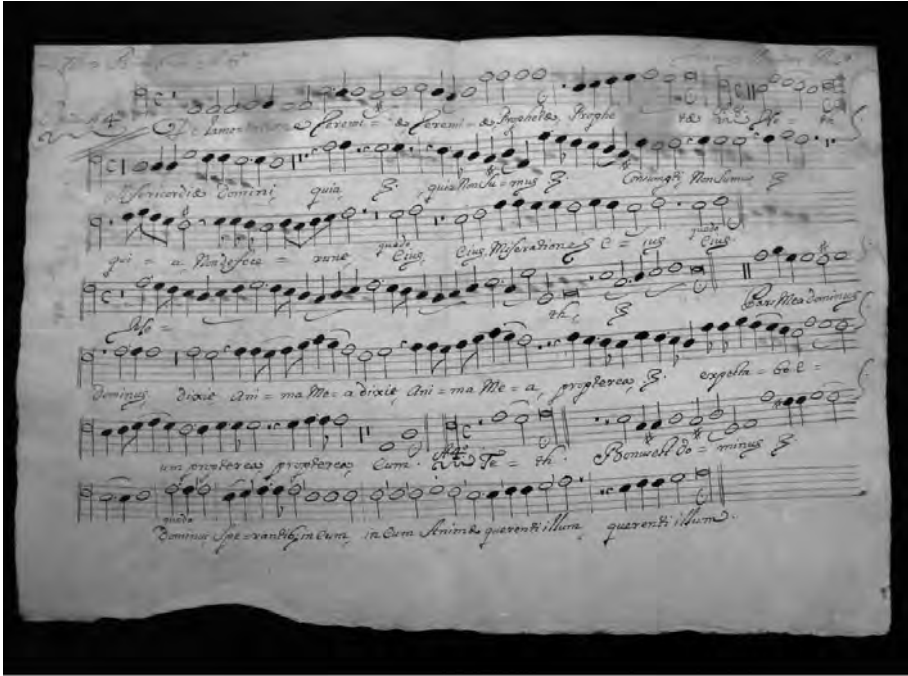


Fig.3. Particel·la de la Lamentació, a 8 v., de Joan Barter.

Catalunya; en aquest cas, en el paper que duen aquestes marques d'aigua s'hi troben les següents composicions:

Marca número 1. Composicions de Vicente Garcia (*Missa*, a 8 v.), Josep Reduà (*Magnificat*, a 8 v., i salm *Laudate pueri*, a 8 v.), Anton Font (salm *Credidi*, a 8 v.), Sebastià Bosquet (salm *Nunc dimitis*, a 8 v.), Maestro de la catedral de Zaragoza [?] (*Missa*, a 10 v.) i Francesc Soler (*Missa de difunts*, a 8 v.).

Marca número 4. Composicions de Magí Nuet (*Missa*, a 6 v.), Lluís Molins (salm *Peccanten me quotidie*, a 6 v.), Josep Ferrer (salm *Dixit Dominus*, a 8 v.), Lluís Torres (antífona *Regina caeli*, a 8 v.) i Isidro Escoriuela (antífona *Regina caeli*, a 8 v.).

Marca número 5. Composicions de Joan Barter (*Missa*, a 6 v.), Magí Nuet (*lecció Fratres*, a 6 v., i salm *Qui habitat*, a 6 v.), Anton Font (salm *Laudate pueri*, a 7 v., i antífona *Ave Regina caelorum*, a 8 v.), Miquel Casals (antífona *Alma Redemptoris mater*, a 8 v.), Pedro Juan Viñes (antífona *Salve Regina*, a 8 v.), Josep Reduà (salm *Dixit Dominus*, a 8 v.) i fra Egidio (salm *Dixit Dominus*, a 8 v., i *Magnificat*, a 8 v.).

Per tant, en vista de l'exposat, podem justificar que, si les composicions del fons comarcal varen ser copiades en la mateixa època que algunes de les que pertanyen a la primera meitat del volum manuscrit M.1168, i que, si aquest volum fou confeccionat, tal com resa en la seva primera pàgina, el 1691, de ben segur que les obres de l'ACSG que duen la mateixa marca d'aigua que les del volum manuscrit podrien ben bé haver estat copiades en la dècada de 1680. En aquest sentit, però, no s'ha d'oblidar la pràctica tan habitual que va tenir l'església de l'època que tractem a "aprofitar-ho tot" —fet que ben bé podem veure en molts documents—, sobretot pel que fa als papers i als pergamins "vells", i a reutilitzar-ho de nou. Per tant, doncs, ben bé podria ser que tinguessin un romanent de paper de temps endarrere i/o que sortís "recuperat" d'algun racó, fet que, en certa mesura, pot dificultar la datació del suport on es troba escrita la música. Sabem que les filigranes, a causa del seu ús, anaven canviant lentament de forma, ja que el prim filferro que la formava perdia el seu disseny original. D'aquí el fet que algunes marques es vegin, en certa manera, alterades³⁷.

* * *

Per tal d'anar completant el present treball i de donar més volada a les obres contingudes a l'ACSG, val a dir que del mestre de capella Joan Barter, al "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya, s'hi troben les obres següents: *Flores, oh que afrenta (Duo la la Verge)*, M.1637-vi/8; *Completes*, a 9 v., M.1637-vi/3; *2 Magnificats*, a 8 v. M.1638; *Missa*, a 6 v., M.1638; *Missa*, a 6 v., *per G Sol Re Ut, en 2n to*, M.1638; *Missa de difunts*, a 8 v., M.1637-iv/16; *Missa de difunts*, a 9 v., (1701), M.1637-vii/8; M.1638; *Cum invocarem* (salm), a 13 v. M.1638; *Credidi* (salm), a 8 v., (1686), M.1168; *Domine ad adjuvandum* (salm), a 6 v., M.1638; *Miserere*, a 5 v., M.1168; *Ya como el sol patente (Tonada a solo)*, M.1637-v/5; *Azo Antón (Villancico para Navidad a Duo)*, M.1637-1/10; *Ay como suena la gaita gallega (Villancico para Navidad)*, a 4 v., (1682), M.1637-vi/6; *A la escuela muchachos (Villancico para Navidad)*, a 8 v., (1683), M.1637-iii/33, vi/1; *Oygan en ecos y esdrújalos (Villancico al Santísimo)*, a 4 v., M.1637-ii/14, vi/4; *A la sombra (Villancico al Santísimo)*, a 4 v., M.1637-ii/3; *Ah!, de la luz del día (Villancico a Sant Flavián)*, a 11 v., (1694), M.1637-ii/31, v/16, vi/2-18;

³⁷ En aquest sentit, cal tenir present que la vida aproximada d'una filigrana podia durar, en bones condicions, aproximadament un any. Per tant, doncs, els folis que tenien la mateixa marca varen ser fabricats en un període curt de temps. Per a més informació, vegi's: Antonio EZQUERRO ESTEBAN, *El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad*, a "Anuario Musical", 55 (2000), p.26.

Sacros querubes (Villancico a San Sebastián), a 11 v., M.1637-vi/17, i *Atalayas celestes (Villancico a Santa Dorotea)*, a 8 v., M.1637-vi/7.

De Vicenç Lluís Gargallo, al “Fons Verdú” de la mateixa biblioteca barcelonina s’hi troben les obres següents: *Absoltes*, a 8 v., M.1638; *Completes*, a 10 v., M.1638; *Completes*, a 12 v., M.1637-III/21; *Missa*, a 5 v., M.1168; *Missa difunts*, 8 v., M.1637-vII/16, M.1638; *Prosa difunts*, a 8 v., M.1168; *Dixit dominus* (salm), 8 v., (1683), M.1168; *Nunc dimitis* (salm), a 9 v., M.1638; *Cum invocarem* (salm), a 10 v., M.1168; *Laudate Dominum* (salm), a 10 v., (1863), M.1168; *Seqüència difunts*, a 6 v., M.1638; *Seqüència difunts*, a 8 v., M.1637-IV/7, v/18, vi/, i *A Belén pastorcillos con ecos (Villancico para Navidad)*, a 6 v., (cantat a Verdú el 1677), M.1637-III/1, VII/11.

De Joan Pau Pujol, al “Fons Verdú” s’hi troba només una sola obra: *Tristis est (Motet)*, a 8v., M.1168.

Pel que fa a Joan Plestina, al fons verduní de la Biblioteca de Catalunya no s’hi troba cap obra d’aquest autor.

* * *

Observant els títols de les obres de Lluís Vicenç Gargallo i de Joan Pau Pujol acabades de citar en l’apartat anterior, podem veure que quatre d’aquestes obres (les que presento en negreta) coincideixen amb tres de les obres del fons comarcal. No deixa de ser un fet significatiu que dites composicions en el fons verduní es presentin dins els volums compiladors M.1168 i M.1638, copiades no en partícels, com era el més habitual, sinó en disposició de partitura general. Vegi’s de quines obres es tracta: *Prosa difunts* a 8 v., de Gargallo (la trobem al M.1168, pp.665-672); *Prosa difunts* a 6 v., també de Gargallo (la trobem al manuscrit M.1638, pp.147-151, en aquesta ocasió, citada al volum com a *seqüència*); la mateixa *Prosa de difunts* a 8 v., de Gargallo, la trobem en partícels al manuscrit M.1637; el mateix succeeix amb el *Tristis est*, de Joan Pau Pujol, que trobem al M.1168, pp.524-526. La importància d’aquestes coincidències entre les obres de la Biblioteca de Catalunya i les de l’ACSG radica en el fet que, justament prenent l’exemple del *Tristis est* de Joan Pau Pujol, pot tractar-se ben bé de l’obra original que el copista Josep Segarra Colom usà per copiar la que trobem escrita al M.1168 [?]. En aquest sentit, possiblement

podríem donar el mateix tractament a l'*O crux*, anònim a 4 v., una obra que, com ja s'ha comentat, té una grafia musical que s'anticipa en el temps a la resta d'obres del fons verduní; malauradament, però, d'aquesta obra no n'existeix cap còpia feta per Segarra Colom. Si això s'hagués pogut demostrar, estaríem davant la possible manifestació de com Segarra Colom partia d'uns originals primigenis "prestats" per altres centres, o potser mestres de capella, per tal de poder-los copiar i aplegar en volums per a l'ús de la capella musical verdunina o, si més no, per a deixar-ne una important col·lecció a l'arxiu parroquial verduní.

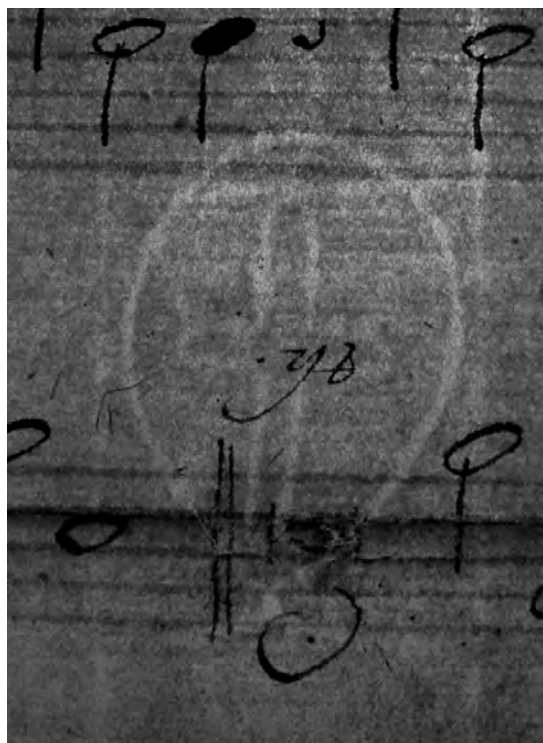


Fig.4. Marca d'aigua núm.1, (Lamentació, a 8 v., de Joan Barter).

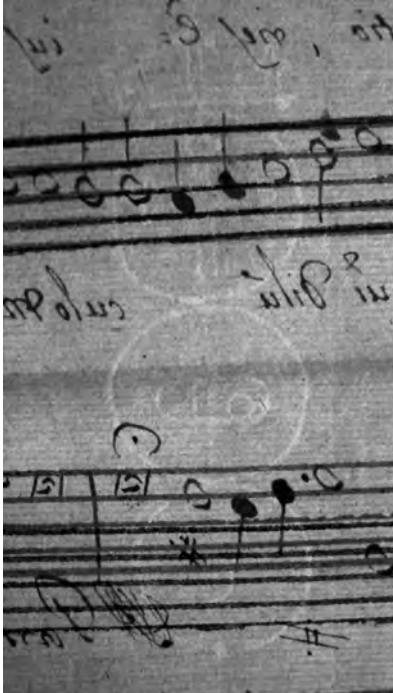


Fig.5. Marca d'aigua núm.2, (Lamentació, a 4 v., de Joan Plestina).

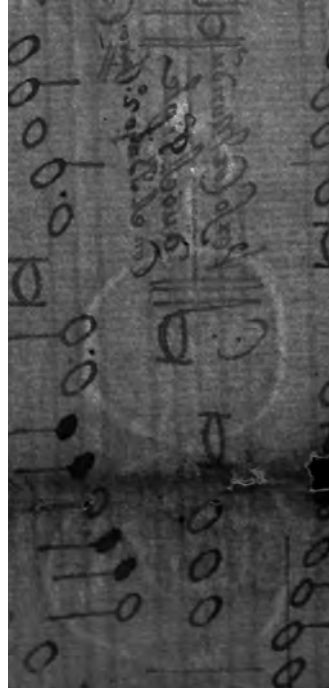


Fig.6. Marca d'aigua núm.3, (Miserere, a 8 v., de Joan Barter).

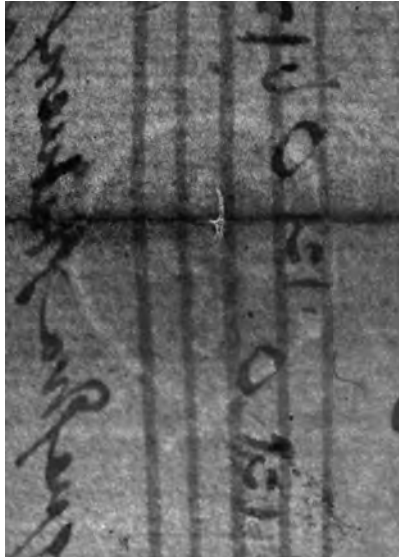


Fig.7. Marca d'aigua núm.4, (Prosa de Difunts, a 6 v., de Vicenç Lluís Gargallo).

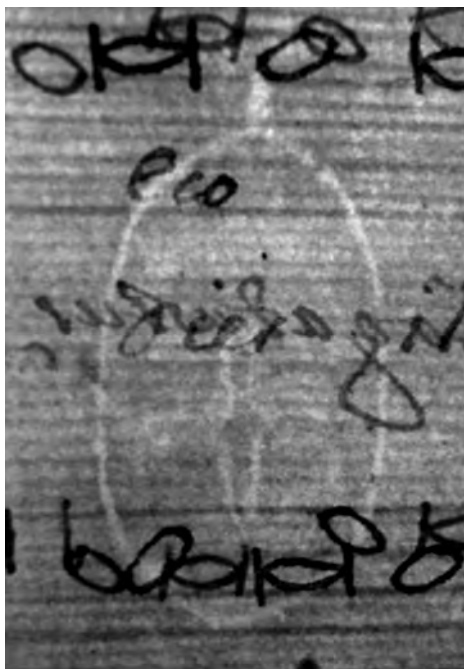


Fig.8. Marca d'aigua núm.5, (Prosa de Difunts, a 8 v., de Vicenç Lluís Gargallo).

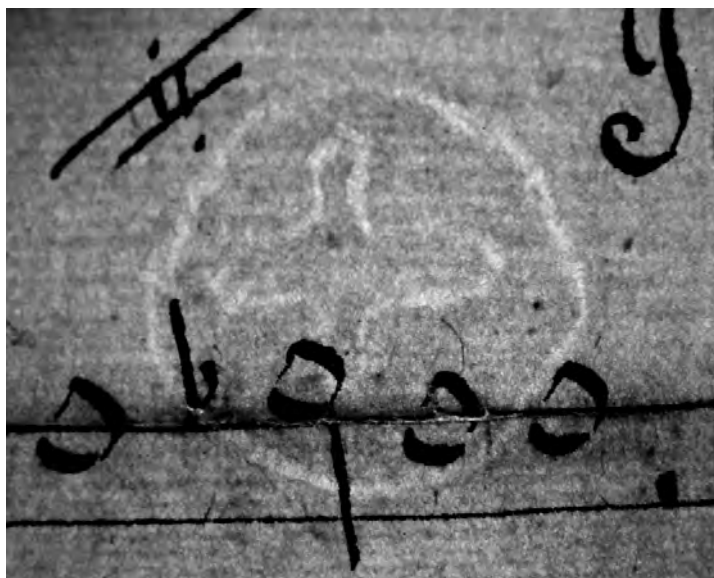


Fig.9. Marca d'aigua núm.6, (O crux, a 4 v., d'autor anònim).