

AM ms 2424. CONTRIBUCIÓ AL CONEIXEMENT DE L'ORIGEN DE LA TONADA ACTUAL DEL BALL DE L'ÀLIGA DE MATARÓ

INTRODUCCIÓ

Als *Fulls del Museu-Arxiu* de juliol de 1986 va aparèixer l'estudi d'Ibern i Caballé sobre l'àliga de Mataró.¹ Vist el que deia, pel setembre de 1986, Joan Fradera Bosch (e.p.d.) i els mataronins signants vam creure que difícilment n'apareixerien més notícies documentals i que si es volia recuperar l'àliga calia arriscar. Vam acordar un règim de funcionament i ens vam posar a treballar.

D'una banda, vam fer partícips dels treballs en Lluís Hugas Roca i l'Antoni-Maria Vidal Federico. Aleshores, tots nosaltres érem a la colla dels gegants de la Ciutat, i una de les primeres coses que vam establir fou que el nou entremès no podia ser "cosa dels geganters", de manera que, per a la composició del futur grup de portants de l'àliga, vam decidir convidar-hi persones dels diversos col·lectius que estaven compromesos amb la festa major.

D'altra, vam iniciar contactes amb l'Ajuntament. L'aleshores regidor Remigi Herrero Garcia es va interessar per la idea i va seguir amb assiduitat els treballs del grup; se li deu que la Ciutat financés la figura de l'àliga i el vestuari dels portants i que l'acceptés com a representació institucional.

Paral·lelament, vam documentar-nos sobre els significats simbòlics de l'àliga, sobre el capteniment de les àligues de processó i vam buscar iconografia que pogués servir de model. Sobretot, no volíem que la recreació de la figura que havia bocabadat els barcelonins de 1601 fos una còpia de cap de les àligues encara existents, ni de les representades als llibres d'Amades. En aquest aspecte del treball, resultà decisiva l'aportació de l'artista solsoní Manel Casserras Boix (e.p.d.), que assumí la feina de refer l'àliga de Mataró amb un grandíssim entusiasme.

A l'encàrrec, fora que no es tractava de fer cap còpia ni tampoc una reproducció naturalista, només vam poder dir-li que, segons la documentació històrica, l'àliga de Mataró portava corona,² duia les ales mig desplegadas i el coll enxerinat, aguantava al bec un colom de tafetà, era tota daurada i participava a la processó

(o sigui, que havia de poder passar pel carrer d'en Pujol, el punt més estret del qual ens va donar l'amplada màxima que podien tenir les ales). Vam mostrar a Casserras el material que havíem aplegat, vam tenir una llarga conversa al seu vell taller del carrer de Sant Miquel... i no ens en sortíem, l'artista entenia què volíem però no acabava de visualitzar la mena d'imatge que hi escauria; finalment, vam proposar-li d'inspirar-se en les representacions de sant Joan que hi ha, per exemple, a moltes de les creus processionals dels segles xv al xvii. Immediatament, Casserras ens va dur al Museu Diocesà de Solsona, on vam resseguir les nombroses creus que conserva, fins que vam trobar un tipus d'iconografia que ens fes peça. A partir d'aquí, la resta fou la seva creació, des de les proporcions de la figura fins al seu posat. Casserras dibuixà una primera sèrie d'esbossos, a partir dels quals s'establí el definitiu, sotmès a l'Ajuntament de Mataró i aprovat per a la seva execució.

El treball de Manel Casserras va respondre amb escreix als criteris de reconstrucció que havíem previst. L'únic canvi introduït, no daurar tota la figura, fou per consell seu: ens digué, amb raó, que el gust per l'ostentació de daurats havia passat de moda feia segles i que la veuríem molt estranya; de nou en nou, doncs, l'àliga es va pintar d'or vell, amb uns reflexos metàl·lics que darrerament no s'aprecien.

L'altra part de la recerca fou l'acompanyament musical i la coreografia. La coreografia, com s'havia fet amb tots els altres balls propis de les figures de la Ciutat, s'encomanaria a Montserrat Calsapeu Cantó. De la investigació sobre la música, ens en vam ocupar els socis dels Garrofers.

LA MÚSICA PER A LA REPOSICIÓ D'UNA ÀLIGA HISTÒRICA

La documentació conservada parla de l'acompanyament de l'àliga històrica de Mataró per ministrers o per flabiol i tamborí i diu que ballava «con gallardo brío». Ben poca informació, doncs: als segles xvii i xviii, les formacions musicals que acompanyaven entremesos s'anomenaven cobles de ministrils; moltes vegades, a més d'altres instruments de vent i/o de corda, hi havia un o més “flabiols” o “tamborinos”, això quan els “tamborinos” no anaven sols (a part que “tamborino”, almenys fins a mitjan segle xvii, designava sovint el tamborí de cordes, el qual, potser associat a la flauta de tres forats, havia estat molt utilitzat per menar dansa).

Per altra banda, tots els entremesos ballaven, i les àligues, sovint encomanades a mestres de dansa contractats expressament, ballaven especialment bé. Pel que sembla, aquesta bèstia era l'aportació als seguicis de la municipalitat o, com en el cas de Mataró, d'alguna altra corporació particularment important, i tot el que hi feia referència es proveïa amb molta cura, almenys mentre van ser vigents les institucions pròpies del país: el manteniment o la renovació de la figura, la qualitat de l'acompanyament musical i, naturalment, l'encarregat de ballar-la.

Una de les conseqüències d'aquesta diligència institucional és que n'hagi romàs una considerable quantitat de documents, entre els quals algunes partitures titulades "ball de l'àliga".

Quasi totes aquestes partitures són del segle XVIII. Tot i que n'hi ha d'arranjades per a instruments de ministrers (com la famosa del Pi),³ la majoria s'han conservat en quaderns d'organista, destinades a interpretar-se com a llibertats d'orgue dins l'església i no a ser dansades per l'entremès. El repartiment que presenten de motius melòdics i de repeticions, per tant, no té per què coincidir exactament amb el que es ballés; igualment, és clar que se'n devien copiar o versionar d'un quadern d'organista a un altre, sense correspondre a interpretacions dansades diferents. De fet, es pot dir el mateix dels altres gèneres dansats que apareixen en aquesta mena de reculls: les anotacions dels quaderns d'orgue són sols una guia per a l'encadenament de glosses i d'improvisacions sobre els motius recollits, segons el gust i les aptituds de l'organista. Cap d'aquestes limitacions de les fonts, però, no avala la recerca d'una suposada "melodia original del ball de l'àliga"; encara menys quan sabem que, en el seu període més esplendorós, l'àliga ballava dues, tres i fins a quatre danses seguides en els moments de màxim lluïment. Creiem, més aviat, que la recerca de la distinció i de la solemnitat desitjades per a l'entremès comportà que s'hi empremsin gèneres dansats de prestigi (mantovanes, espanyolets, canaris, etcètera); és en base a aquests models, que se'n bastien tant la part pausada, de *dansa baixa*, com les de *dansa alta*, més saltades, que en català s'anomenen *rebatuts*,⁴ i és això el que trobem a les partitures conservades.

Però caldria trobar sospitós que es coneguin tan pocs exemples de balls històrics de l'àliga, que siguin tan tardans i fins que, majoritàriament, s'hagin conservat en quaderns d'organista: a l'època del seu màxim esplendor, segles XVI i XVII, l'àliga devia ballar les danses de prestigi de cada moment i no cap peça "pròpia" que pogués anomenar-se pel nom de l'entremès.

Tot això, però, el 1986 no ho sabíem i, com que no es coneix cap recull de repertori antic que pugui considerar-se mataroní, vam optar per buscar algun dels balls de l'àliga inèdits que hi ha als arxius musicals. Cap a 1981, Xavier Orriols Sendra ens havia dit que n'hi havia al Fons Carreras i Dagas de la Biblioteca de Catalunya i a Montserrat. Vam decidir-nos per Montserrat, perquè s'esqueia que un company nostre de feina, Baldomer Torrent Crous, residia aleshores a l'Abadia; vam explicar-li què necessitàvem i ell va fer els passos necessaris. Es degué a l'amable disposició del pare Daniel Codina la localització i transcripció d'una partitura que ens servís, que fou l'*AM ms 2424*, p. 9. Pels volts del Primer de Maig de 1987, la transcripció fou recollida a la porteria del monestir per uns romeus mataronins.

Arribada la partitura a Mataró, vam transposar-la per a flabials i percussió, amb la col·laboració de Teresa Feliu Canaleta, i vam establir, d'acord amb Montserrat Calsapeu, les tirades que caldrien de cada part per a la coreografia que

hi bastí. Amb aquest arranjamnt, la peça es reestrenà a Mataró el 25 de juliol de 1987 a càrrec de la cobla de flabiolaires dels Garrofers, formada en aquells moments per Gràcia Busqué Bonamusa, Laure Delgado Sánchez i els mataronins signants.

EL MANUSCRIT AM ms 2424 DE L'ABADIA DE MONTSERRAT

El manuscrit AM ms 2424 de Montserrat és un quadern d'organista, titulat [Lau y] *Libro Pastoril por Navidad*. Degué arribar-hi a mitjan segle xx, per donació, i se'n desconeix la procedència. Conté cent quaranta-quatre peces soltes, quasi totes amb títol, copiades arreu sense cap ordre aparent. Hi ha des de tonades de ball i *cansonetas* fins a peces d'autor (vegeu-ne la relació a l'Apèndix 1).

A la coberta, en una cal·ligrafia semblant a la del títol i mig esborrat, s'hi llegeix *Diego Miroso, Pb^o*. Sobreescrit a aquest nom, hi ha el de *Joan Quer* (¿o *Guei~Güell?*),⁵ probablement un propietari posterior.⁶ La majoria del repertori recollit al quadern correspon al darrer terç del segle xviii; igualment, els pocs noms propis que s'hi esmenten són d'alguns dels més distingits organistes del país entre c. 1740 i c. 1790, a més d'una ballarina de fama.⁷ Se sap d'un organista de Cardona de nom Dídac Miroso,⁸ actiu des del segle xviii fins a principis del xix,⁹ que podria molt ben ser l'autor o el primer propietari del recull.

Les partitures són escrites a tinta, la majoria en sistemes de dos pentagrames, amb una cal·ligrafia neta i àgil; algunes pàgines són d'una o dues altres mans, menys curoses, que solen escriure línies i no sistemes. Els fulls del quadern no porten numeració original. Una mà posterior va numerar-ne a llapis totes les pàgines, començant per «445» a la coberta i fins a «536» a la contracoberta, amb alguns errors. A Montserrat hom va repaginar, també a llapis i comptant des de la coberta, escrivint només els senars, de «3» a «91».

La partitura titulada *Ball del Aguila* n'ocupa la pàgina 9. Immediatament abans, a la pàgina 8, hi ha un *Bayle* i dues peces anomenades *Letra*.¹⁰ La pàgina 10 l'omple un *Adagio Pastoril* que dobla a l'11.

El *Bayle* de la pàgina 8 és una pavana,¹¹ i en seria un exemplar perfecte si no li faltessin els compassos 8 i 9 del patró habitual. Presenta un tractament molt original del baix: alhora s'hi imita la cornamusa fent octaves (recurs idiomàtic dels teclats en general, del més bon efecte en l'orgue) i s'hi reproduueix, amb alguna variant, el baix d'aquella dansa del segle xvi.

La primera de les *Letra* és una tonada amb un cicle de sis temps repetits, una segona part melòdica central de quatre temps i una frase final, també de sis temps, que és una variant conclusiva de la primera part. Aquesta estructura recorda la de les cançons de dansa [A solo + A grup (resposta) + B solo (anunci del segon vers i refrany per acabar)] i no sembla ser un rebutut de cap de les peces veïnes.

La segona de les *Letra* de la pàgina 8, tant en la melodia com en el baix, segueix clarament el patró de les danses bastides sobre la primera part de la mantovana;¹² es tracta de la família formada pels espanyolets, la caputxina o contradansa dels caputxins, etcètera.¹³

La mantovana, quan és completa, presenta tres llargues seccions: **A**, **B** i **C**. La primera frase **A** de la mantovana, que té la virtut d'amagar un encadenament melòdic i harmònic molt lògic i atractiu, sembla haver generat nous materials per a altres danses, algunes de dues parts i altres de tres, probablement en funció de necessitats coreogràfiques diferenciades. Aquesta ductilitat musical és característica de molts gèneres del Renaixement (i ha perdurat en moltes tradicions orals posteriors) i permet que un mateix cicle melòdic o de baix s'adapti a l'estructura de diversos gèneres concrets de dansa.

Els balls d'aquesta família en què constatem dues parts han estat generats per un reordenament del material de la primera part de la mantovana (**A** de 16 temps, format per **a'** + **a''**): les frases **a'** i **a''**, que a la mantovana van seguides, ara es dissocien i es presenten repetides, seguint l'esquema [**a'a' + a''a''**]; és, exactament, el cas de la segona *Letra* de la pàgina 8 i de certes parts d'alguns balls de l'àliga, així com (tot i estar en mode major) del *Ball del Candelero*¹⁴ del ms 1452 de la Biblioteca de Catalunya.

Els balls que per força han de tenir tres parts, com les contradanses (especialment les del segle XVIII), encara aprofiten més el material: per bastir una nova frase, de l'**a'** en conserven solament el final, insistint en el cicle dels seus darrers quatre temps (en direm la frase **b'**, amb una cadència no conclusiva en el III^r grau del mode general): tant la *caputxina* com la *contradansa dels caputxins* presenten tres frases que, amb llurs repeticions, segueixen l'esquema [**a'a' + b'b' + a''a''**].

A la família, també hi tenim el gènere dels espanyolets, que són quasi tots de tres parts [**AABBCC**]. Els espanyolets que generen la melodia a partir d'una divisió en tres temps de cadascuna de les notes del baix, com per exemple, per l'**A** de l'espanyolet, /la/sol/do/do/fa/sol/do/do/ (que és la primera meitat **a'** de la llarga **A** de la mantovana, llegiu tres temps lents a cada compàs), han estat molt difosos a Catalunya i s'han ballat amb un tempo proper al del ball pla. Tots aquests espanyolets de divisió del compàs en tres temps presenten, sense excepció, la frase **a'** com a moviment de baix implícit i generador de la primera melodia; n'hem examinat de prop una trentena i tots presenten aquesta **a'** característica al començament. Les parts **B** continuen essent molt unitàries, mentre que trobem una gran diversitat en el tractament melòdic i harmònic de la tercera part **C**.

Veiem també com les mateixes frases **a'** i **a''**, tractades en un sol temps de divisió ternària emprant dues notes del baix (el ritme característic de les danses "per a saltar", aproximadament corxera-negra), generen una bona part dels rebatuts (la corrandà o *dansa alta*) dels balls de l'àliga que han estat transcrits en un moment o altre.

Essent que tots els espanyolets són en principi de tres parts i que la segona *Letra* de la pàgina 8 en presenta solament dues, d'entrada pot semblar raonable d'atribuir a aquesta peça el nom de *mantovana*.¹⁵ Però, de fet, no és ni una mantovana completa, ni tampoc un espanyolet canònic, ni una caputxina. Tanmateix, i sigui o no una coincidència, trobem aquesta estructura, amb el mateix moviment del baix (**a'** i **a''**), en els dos motius inicials de balls de l'àliga, com els de Berga i del Pi. Però no aconseguim explicar-nos com s'ha arribat al convenciment que els tres darrers compassos de la primera de les *Letras* del manuscrit de Montserrat i tota la segona (o sigui, tot el darrer sistema de la pàgina 8) constitueixin una mena d'introducció al *Ball del Aguila* que comença a la pàgina següent: a part que no hi coincideixen ni d'armadures, ni de compàs ni de claus, seria l'únic lloc del manuscrit AM ms 2424 on una peça tingués una part escrita abans del títol.

L'*Adagio Pastoril* de la pàgina 10 és una peça que no té res a veure amb el *Ball del Aguila* de la pàgina anterior.

EL BALL DEL AGUILA DE AM ms 2424

És una peça de quatre parts. Les dues primeres recorden la tipologia rítmica, melòdica i harmònica freqüent en el *canari* o en el *saltarello* (rebatut), uns gèneres de dansa d'escola dels segles XVI i XVII que acostumen a trobar-se com a conclusió dinàmica de molts ballets.

Al començament de la tercera part, els vuit primers temps coincideixen amb els del rebatut de la *Dansa de l'Àliga* de Lleida;¹⁶ els vuit següents, també presents a la versió de Lleida, són bastits (per graus conjunts descendents i ornamentats) sobre la frase **a''** de la família espanyolet-mantovana-caputxina; en trobem també variants al segon rebatut dels balls de l'àliga de Berga i del Pi. Els vuit temps següents de la tercera part reprenen el patró melòdico-rítmic semblant al *canari* que hem trobat a les dues primeres parts.

La quarta part sembla una variació final de la tercera, amb una cadència oberta al mig i una de conclusiva amb nota llarga al final de la repetició, que anuncia l'acabament de la peça.

* * *

L'estudi d'aquesta partitura i del quadern de què procedeix ens ha portat a veure la interrelació existent entre diversos gèneres, que s'adapten i cristal·litzen en formes musicals, noves o velles, per adaptar-se a les estructures i als usos de les danses específiques. Els pocs exemples coneguts de peces històriques identificades com a balls de l'àliga no basten per afirmar que responguin a una tipologia musical característica, però estem segurs que els balls de l'àliga coneguts han estat generats per aquest fons cultural, comú des del Renaixement per la difusió

que en feien arreu els mestres de dansa i els músics. Això no obstant, per entendre la diversitat de formes interrelacionades dins una unitat d'estil, no n'hi ha prou identificant gèneres musicals o de dansa; convé, més aviat, analitzar les maneres de fer música que deixen entreveure: com, a partir de perfils melòdics molt simples, es generen uns moviments recurrents dels baixos... Són les maneres de fer música i dansa les que generen l'estil, i no les formes concretes.

* * *

No voldríem acabar sense fer constar el nostre agraïment a Daniel Codina, Francesc Cortès, Josep Ibern, Maria Nacy, Francesc Pi, Marc Riera, Maria Sanchís, Montserrat Torrents, Francesc Tomàs i Ramon Vilar, per l'amable ajut que ens han ofert.

Carles Mas Garcia (Barcelona)
Teresa Soler Llobet i Rafel Mitjans Berga (Mataró)

BIBLIOGRAFIA

- CASARES, Julio (1999): *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- CIVIL CASTELLVÍ, Francisco (1969): «La capilla de música de la catedral de Girona (siglo XVIII)», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, 19 (1968-1969).
- CRIVILLÉ, Josep i VILAR, Ramon (2003): *El llibre d'orgue de Lleida*. Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya-DINSIC.
- GALDÓN ARRUÉ, Montiel (2003): *La música a la catedral de Girona durant la primera meitat del segle XIX* [Tesi doctoral - Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament d'Art, 2003].
- GREGORI, Josep M. (2009): «El fons musical del santuari dels Arcs», *El Cartipàs* núm. 32 (Olot, abril).
- IBERN REGÀS, Pere-Maria i CABALLÉ MARÍN, Immaculada (1986): «L'àliga de Mataró, un entremès tradicional», *Fulls del Museu-Arxiu de Santa Maria*, núm. 26 (Mataró, juliol).
- JOHNSSON, Bengt (1984): «Studies in 18th Century Catalan Keyboard Music. A Contribution to the History of Organ and Piano Music», *Danish Yearbook of Musicology*, vol. 15.
- LABERNIA Y ESTELLER, Pedro (1848): *Diccionario de la lengua castellana. Con las correspondencias catalana y latina*, vol. 2. Barcelona, Imprenta de J.M. De Grau. [Consultat en la versió digitalitzada a Google eBooks, 3-ix-2012].
- MAS I GARCÍA, Carles (2009): «L'expansió de la dansa d'escola», *Dansa i música. Barcelona 1700*. Barcelona, Ajuntament-Monografies del Museu d'Història.
- ROMA, Josep i JUST, Joan (1999): «Selecta de materials recollits per la missió Roma-Just del juliol-setembre de 1928», *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, vol. IX. Barcelona, Edicions de l'Abadia de Montserrat.
- PEDRELL, Felip (1909): *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona, vol II, ab notes històriques, biogràfiques y crítiques, transcripcions en notació moderna dels principals motius musicals y facsimils dels documents més importants per a la bibliografia espanyola*. Barcelona, Diputació Provincial.
- SANTANA, Galdric (2007): Diversos escrits en el llibret del CD *Ministrers de la Ciutat: Músiques per acompanyar l'Àguila*. Sabadell, Ars Harmonica (AH 174).
- SPARTI, Barbara; BAYLE, Cristina; MAS, Carles (2012): «A Hit Tunes Becomes a Hit Danse. The travels of a Pavane through Italy, the Iberian Peninsula, France, and Germany», *All'ungaresca-Al español. Die Vielfalt der europäischen Tanzkultur 1420-1820. 3 Rothenfelser Tanzsymposion, 6-10 Juni 2012*. Freiburg, »fa-gisis« Musik- und Tanzedition.
- VILAR TORRENS, Josep M. (1991): «Sobre la música barroca per a xeremies a Catalunya i la seva evolució posterior», *Musiker, Cuadernos de música*, n. 5. Sant Sebastià, Eusko Ikaskuntza.

- Apèndix 1 -

TÍTOLS DE LES PECES COPIADES AL *LIBRO PASTORIL POR NAVIDAD*
(AM MS 2424 DE L'ABADIA DE MONTSERRAT)¹⁷

paginació vella	paginació Montserrat	sistema/línia	títol de la peça	peça número
447	03	1 ^r	[s/t]	01
	03	2 ⁿ → 04, 2 ⁿ	Diaman	02
448	04	3 ^r	La Gallarda	03
449	05	1 ^r	La manita	04
		2 ⁿ	Los Pelegrins	05
450	06	1 ^r	Cansoneta dels Lijeros	06
		3 ^r	Cansoneta	07
451	07	1 ^r	Cansoneta	08
		3 ^r	Cansoneta	09
452	08	1 ^r	Bayle	10
		3 ^r	Letra	11
		4 ^t	Letra	12
453	09	1 ^r	Ball del Aliga	13
454	10	1 ^r → 11, 1 ^r	Adagio Pastoril	14
455	11	2 ⁿ	Minueto	15
456	12	1 ^r	Passada	16
		4 ^t → 13, 2 ⁿ	Otra	17
457	13	2 ⁿ → 16	Pastorella, Allegro, de Mariner	18
461	17	1 ^r → 18, 3 ^r	Juguete, Allegro, Mariner	19
462	18	4 ^t → 20	Pastorella, Mariner	20
465	21	1 ^r → 23	Gayta sin repiticion, de Vilar	21
468	24	1 ^r	Pastorella Amoroso é Dulce, de Vilar	22
469	25	1 ^r → 26	Pastorella, All ^o And ^{te} , de Vilar	23
471	27	1 ^r	Letra, Allegro	24
		3 ^r	Los Caputxinos	25
472	28	1 ^a	[s/t]	26
		3 ^a	Otro	27
		6 ^a	Minuete	28
479	29	1 ^a	Minuet	29
		3 ^a	Minuet	30
		5 ^a	Bretanya	31
480	30	1 ^a	Serenos	32
		2 ^a	Tirana	33
475	31	1 ^r	Cansoneta	34
		2 ^r	Cansoneta	35
		3 ^r	Pastoreta	36
476	32	1 ^r	Cansoneta las Pometas	37
		4 ^t → 33, 1 ^r	Letra a la Monja	38
477	33	2 ⁿ	Bayle	39
		3 ^r	Cascabells	40
478	34	1 ^r	Los Cascabells	41
		3 ^r	Letra, Allegro	42
		4 ^t	Letra, All ^o	43

479	35	1 ^r	Cansoneta	44
		2 ⁿ	Cansoneta	45
		3 ^r	Cansoneta con ayre	46
480	36	1 ^r	Para el 5º tono, Marxa	47
		2 ⁿ	Marxa	48
		4 ^t → 37, 1 ^r	Retreta	49
481	37	2 ⁿ	Marxa	50
482	38	1 ^r	Cansoneta dels Guardas	51
		3 ^r	Fadrins que yanau	52
		4 ^t → 39, 1 ^r	Ayga de S ^t Magi	53
483	39	1 ^r	Passeo	54
		3 ^r	Cansoneta	55
		4 ^t	Cansoneta	56
484	40	1 ^r	Cansoneta	57
		3 ^r	Cansoneta	58
485	41	1 ^r	Bayle	59
		4 ^t	La Turinesa	60
486	42	1 ^r	Cansoneta	61
		3 ^r	el Pitimini	62
		4 ^t → 43, 1 ^r	Cansoneta	63
487	43	2 ⁿ	Entrada de Ball Pla	64
488	44	1 ^r	Canari	65
489	45	1 ^r	Contradansa	66
		3 ^r	La ayrosa	67
490	46	1 ^r	Cansoneta	68
		3 ^r	Cansoneta	69
491	47	1 ^r	Letra	70
		2 ⁿ	Letra	71
492	48	1 ^r	Para el 6º tono, minueto de Ensenada, Variacions	72
		4 ^t → 49, 2 ⁿ	Passada	73
493	49	2 ⁿ	Otra	74
494	50	1 ^r	Otra	75
		4 ^t → 51, 2 ⁿ	Otra	76
495	51	2 ⁿ	Otra	77
496	52	1 ^r	Otra	78
		4 ^t → 53, 3 ^r	Otra	79
496	54	1 ^r	La Pelegrina	80
		4 ^t → 55, 1 ^r	Aubau fugons	81
497	55	2 ⁿ	Contradansa la Oriola	82
500	56	1 ^r	Letra	83
		3 ^r	Minueto	84
501	57	1 ^r	Letra	85
		3 ^r	Contradansa lo any nou	86
502	58	1 ^r	Letra	87
		3 ^r	Contradansa	88
503	59	1 ^r	Letra	89
		2 ⁿ	Letra	90
		4 ^t	Cansoneta	91
504	60	1 ^r	Cansoneta	92
		2 ⁿ	Cansoneta	93
		3 ^r	Bayle	94

505	61	1 ^r	Pastorella	95
506	62	1 ^r → 63	Tocata, Andante Largo, Mariner	96
508	64	1 ^r → 66	Tocata Pastoril, Mariner	97
511	67	1 ^r → 68, 1 ^r	Pastorella, All ^o	98
512	68	2 ⁿ	Pastorella, Allegro	99
513	69	1 ^r → 71, 2 ⁿ	Pastoril, allegro, de M ⁿ Salvi Arnavat	100
515	71	3 ^r → 73, 1 ^r	Pastorella, Allegro	101
517	73	2 ⁿ → 74	Pastorella, Allegro	102
519	75	1 ^r → 77, 2 ⁿ	Pastorella, And ^{te} , de Vilar	103
521	77	3 ^r → 78, 2 ⁿ	Juguete, All ^o e presto	104
522	78	5 ^a	La diosa Palas	105
523	79	1 ^a	La Celebrada, Ayre	106
		3 ^a	la Sin Par	107
		5 ^a	la Ernestina	108
		7 ^a	la famosa Riojana	109
524	80	1 ^a	La jardinera	110
		3 ^a	La Priora	111
		5 ^a	la Alegre	112
		7 ^a	la Beluzzi	113
525	81	1 ^a	la Valenciana	114
		4 ^a	la Mas hermosa	115
		7 ^a	Bayle	116
526	82	1 ^a	La nueva Alcanyiz	117
		3 ^a	El Carnaval del Theatro	118
		5 ^a	Baile Inglés	119
		6 ^a	Baile Olandes	120
		7 ^a	La Inglesa	121
527	83	1 ^a	Alamanda	122
		3 ^a	los Encantes	123
		5 ^a	La salta Caterineta francesa	124
		7 ^a	La constante Francesa	125
526	84	1 ^a	La Cota	126
		5 ^a	Minuet	127
		7 ^a	Passapié	128
529	85	1 ^a	Los Latinos	129
		3 ^a	La estocada	130
		5 ^a	Marxa, Largo	131
530	86	1 ^a	La Ruedecilla	132
		4 ^a	La Estrella Francesa	133
		7 ^a	El corderillo	134
531	87	1 ^a	Passapié	135
		3 ^a	Minuet	136
		5 ^a	La soguilla	137
532	88	1 ^a	La Infermera	138
		4 ^a	Minuete	139
		6 ^a	Reyna de los Amores	140
533	89	1 ^a	La Vermeja	141
		3 ^a	Bayle	142
534	90	1 ^a	Que terrible tormento	143
		5 ^a	Gozos	144

- Apèndix 2 -



Pàgines 8 i 9 del *LIBRO PASTORIL POR NAVIDAD* (AM ms 2424 de l'Abadia de Montserrat).
Reproduïdes amb l'amable autorització de l'Abadia de Montserrat.

Mantovanes, Espanyoles i Balls de l'Àguila: una família noble de danses

Taula comparativa elaborada per Carles Mas

Ball per ballar la Àguila-Mantuana (Pi, ms. 1514) A (a' de Mantovana, A d'Espanyoleta) B B? C (a" de Mantovana, C d'Espanyoleta)

Caputxina (ms. 1452) B

Letra (ms. 2424) B

Conradança dels Caputxins (ms. 741-22) B

Ball de l'Àliga de Berga B

La Mantovana, Mantua: la primera part A genera dues seccions (a'+a'')

Mantuana (ms. 1452) a' (a' + tot seguit a'') a''

Mantuana (ms. 1452) Baix del Baile de Mantua (Sanz, 1674) b c

El mestre Francesc Olivelles, que el 1701 transmet al seu alumne J. F. de Potau una coreografia del ball Mantua, va presentar-se a les oposicions per a ser "ballador de l'Àliga" de Barcelona l'any 1684.

Apèndix 3

LES «LETRA» DE AM ms 2424

Una de les particularitats d'aquest manuscrit és l'ús del títol «Letra» així, sense qualificatiu (fora d'un cas, *Letra a la Monja*). Les dotze peces que s'hi encapçalen només tenen en comú que són escrites a 2/4 o a 6/8; algunes, si no totes, són danses. Tot i que no hem trobat aquest títol en cap dels altres reculls de la mateixa època que hem pogut examinar, Francesc Cortès n'ha localitzat recentment uns quants exemples als arxius d'Olot.

Els diccionaris castellans consultats, des del COVARRUBIAS (1611) fins als presents, donen com a única accepció musical de la paraula *letra* el text d'una cançó. *Letra* també és «composición poética con glosas en verso» (RALE) o, més concretament, «especie de romance corto, cuyos primeros versos se suelen glosar» (CASARES 1999); segons LABÈRNA (1848) «lletra-lyricum carmen» són les traduccions del castellà «*letrilla*, composición poética de versos cortos que suele ponerse en música». I, certament, hi ha moltes composicions «en versos cortos» dels segles XVII i XVIII que es cantaven, sovint de temàtica religiosa (com la célebre *Letra al Santísimo*).

Tanmateix, i malgrat les nombroses consultes realitzades, no hem sabut trobar cap estructura mètrica que encaixi amb la diversitat d'esquemes musicals que mostren les *letra* del quadern. En aquest sentit, Francesc Cortès creu que es tracta de composicions originàriament cantades que ocupen, en les llibertats d'orgue del moment, el lloc dels antics *villancicos* i que, com aquests, no tenen en comú ni el compàs, ni la tonalitat, ni el mode, ni el tempo.

Ramon Vilar, però, ens ha proporcionat un exemple de l'OCPC¹⁸ en què «lletra» val per “ballable”: «Allà dalt la muntanyeta / n'hi havia un pessebret, / alguna camadeta / i algun contrapuntet. / *Toca, Toni, la lletra, / toca, Toni, i ballarem*». Això confirmaria que les *letra* del manuscrit corresponen a danses o, com a mínim, a peces ballables o de ritme animat; però continuem sense saber què feia una dansa o ball (o cançó) «Letra» i no «Alamanda», «Gayta» o «Bayle» (o «Cansoneta»), ni per què aquesta denominació no es troba més sovint en els documents de l'època.

NOTES

- 1.- IBERN i CABALLÉ (1986).
- 2.- La corona, inspirada en models gòtics catalans (i no en la reial d'Espanya) la va fer a Mataró el courer Antoni Jovés, que ja havia treballat en els metalls dels gegants de la Ciutat (el casc, la sivella i el puny de l'espasa d'en Robafaves, la corona i les arracades de la Geganta, les arracades, el penjoll del casament i el passador de la Toneta, etcètera). Se'n va ocupar en Josep Ibern Prats.
- 3.- Ms 1514 de l'Arxiu Musical del Pi, fº 14. Publicat per VILAR (1991).
- 4.- Són les *danses à double emploi*, en què el material comú s'adapta amb ductilitat a la forma musical característica del gènere, com en els acoblaments allemande-saltarello, pavana-gallarda o, en la tradició popular catalana, ball pla-corrandes, ballet-llesta, entrada de ball-sardana, etcètera.
- 5.- JOHANSSON (1984) atribueix el manuscrit MS 2424 a Joan Quer Villaró, un teclista important que hauria florit cap a 1767, a qui s'identifica amb un Joan Quer, *corer* de Santa Maria de Manresa en els anys de 1750. Se sap, també, d'un Joan Quer que, el 1795, va quedar tercer en unes oposicions per una plaça d'instrumentista de vent a la capella de música de la catedral de Girona (GALDÓN 2003) i que no devia pas ser l'anterior.
- 6.- En un angle de la coberta, en una cal·ligrafia semblant a la del nom d'en Quer, hi ha frases de Joan 1, 19-36.
- 7.- Francesc Mariner, 1720-1789 (catedral de Barcelona); Francesc Vilar, ¿?, - 1770 (Sant Pere de les Puel·les 1726-1745, Sant Just i Pastor 1745-1770), Salvi Arnavat, ¿? - 1786 (catedral de Girona, 1758-1783); la ballarina d'òpera Anna Focher, *la Belluzzi*, actuà a Barcelona de 1768 a 1771.
- 8.- Devem aquesta i altres notícies que podem donar aquí a l'afable col·laboració del pare Daniel Codina.
- 9.- El 1790, un «Diego Miroso Pvre.» és un dels examinadors en l'«Oposició al Magisteri de Música de la vila de Berga». PEDRELL (1909: 118).
- 10.- No hem pogut acabar d'esbrinar què vol dir, en el quadern, la paraula "Letra". Vegeu l'Apèndix 3.
- 11.- Compte, es tracta del gènere conegut en altres llengües per *pavane d'Espagne* o *pavaniglia* i no pas de la pavana processional, la que podríem anomenar "comuna i regular". Aquestes dues variants de pavana, la processional i la ibèrica (o "d'Espagne", des de la perspectiva documental europea) es diferencien en molts aspectes, com el tempo per ballar-les, el fraseig melòdic-rítmic, l'ús social que han tingut, etc. Vegeu SPARTI, BAYLE i MAS (2012).
- 12.- *O baile de Mantua*, gènere de dansa noble del segle XVI.
- 13.- Els detalls d'aquesta interpretació coreogràfica han estat exposats per Carles Mas en una conferència pública al Palau Reial de Barcelona, organitzada pel Museu d'Història de Barcelona, el proppassat 7 de novembre.
- 14.- Designació clarament relacionada amb les danses anomenades *atxes* (branle de la Torche, dansa de l'Atxa, el Acha, etcètera), el baix característic de les quals es confon amb el d'algunes versions dels espanyolets (en llur secció C); en el segle XVI, d'aquest baix característic se'n digué de *la romanesca*. Deixem per a una altra ocasió l'estudi d'aquesta branca dels parentius.

- 15.- Aquesta fóra la raó perquè, al costat del títol del “Ball per ballar la Àguila” del ms. 1514 de l’arxiu del Pi, hi hagi una segona denominació, “Mantuana” (o “Mantuano”).
- 16.- Publicada per CRIVILLÉ i VILAR (2003).
- 17.- Amb l’atribució a Joan Quer ja citada, JOHANSSON (1984) publicà només la relació de les peces del quadern que considerà importants, especialment les que esmenten altres organistes de l’època com Mariner, Vilar, etcètera; amb força errors de lliçó, per cert.
- 18.- «Cançó de Nadal», recollida a l’Alt Camp (ROMA i JUST 1999: 186).