

UN TRACTAT DE COMPOSICIÓ ANÒNIM DEL SEGLE XVIII ESCRIT EN CATALÀ

XAVIER DAUFÍ

Universitat Autònoma de Barcelona
Societat Catalana de Musicologia

RESUM

L'arxiu del Centre de Documentació de l'Orfeó Català (CEDOC) conserva el manuscrit d'un tractat de composició anònim del segle XVIII que té la particularitat d'estar redactat en català. Tot i que no es té constància ni del nom del seu autor, ni de la data exacta en què va ser escrit, la troballa d'aquest document resulta, sens dubte, d'un extraordinari interès. En primer lloc, es tracta d'una de les poquíssimes obres teoricomusicals del Setcents redactada en català. D'altra banda, representa un notable testimoni dels coneixements que s'esperaven d'un mestre de capella de qualsevol església del país, així com de la manera com aquells es transmetien. Tal com manifesta en diversos moments el desconegut autor del manuscrit, amb la seva obra pretén donar una sòlida formació als compositors, instruint-los des dels primers ensenyaments fins als conceptes més avançats. L'objectiu final que es proposa el teòric és l'èxit dels seus deixebles en unes oposicions a mestre de capella. D'aquesta manera, a les darreres pàgines del tractat, i aquesta és una altra qüestió de remarcable interès que presenta el volum, l'autor explica els diferents tipus d'exercicis que els aspirants es trobaran als exàmens a què se sotmetin. Exercicis, certament, d'una extrema complexitat.

PARAULES CLAU: teoria musical, composició, Francesc Valls, Francisco Zacarías Juan, dissonància, modulació, segle XVIII, fuga, cànon, oposicions.

AN ANONYMOUS 18th-CENTURY COMPOSITION TREATISE WRITTEN IN CATALAN

ABSTRACT

The CEDOC archive preserves the manuscript of an anonymous 18th-century composition treatise which has the peculiarity of being written in Catalan. Although neither its author's name nor its date of writing are known, the existence of the document is

extraordinary in itself. In the first place, it represents one of the very few 18th-century works on musical theory written in Catalan. Furthermore, its contents may be viewed as a significant reflection of the knowledge expected of a chapel master in any of the churches of Catalonia in that period, as well as of the way that knowledge was imparted. With his work, as he himself declares, the unknown author's aspiration was to provide composers with a thorough training, teaching them everything from the first elements of music to the most complex concepts. The final aim of his work was the success of his students in competitive examinations taken to obtain a chapel master post. Thus, in the last few pages of the manuscript – and this is another interesting point in this treatise – the author explains the different types of exercises that candidates will come across in such examinations. These exercises were, indeed, extremely complex.

KEYWORDS: musical theory, composition, Francesc Valls, Francisco Zacarías Juan, dissonance, modulation, 18th century, fugue, canon, competitive examinations.

INTRODUCCIÓ

El Centre de Documentació de l'Orfeó Català (CEDOC) conserva un interessant document anònim del segle XVIII que una mà posterior va titular: *Tratado de composición escrito en catalán y castellano. Manuscrito anónimo del siglo XVIII*.¹ Resulta una troballa de remarcable interès pel fet de tractar-se d'una obra desconeguda fins avui i representar, de moment, un dels dos únics manuscrits teorico-musicals de la dissetena centúria conservats i redactats en català. En efecte, la major part dels textos anteriors i posteriors dels segles XVII i XVIII són escrits en llengua castellana. El fet de no tenir, tanmateix, constància de quina és la seva procedència determina l'absència de dades significatives que podrien, d'altra manera, ajudar a contextualitzar el document i a entendre millor el seu origen i el seu ús. Això no obstant, no treu singularitat a un manuscrit que caldrà tenir en consideració a partir d'ara en els estudis de teoria musical, no només per la llengua en què està redactat, sinó també pel seu contingut, que aportarà una nova visió de l'ensenyament de la música i de la composició en el segle XVIII a Catalunya, així com de la metodologia emprada. Mostrarà, igualment, els coneixements que es consideraven imprescindibles i que havien de dominar els músics que aspiraven a un magisteri de capella. Cap al final del manuscrit s'expliquen els diversos exercicis que calia superar a les oposicions. El tractat es presenta en un volum relligat amb tapes dures de cartró, els fulls del qual mesuren 31,5 × 21,5 cm i les cobertes 33,1 × 22,5 cm. Les pàgines estan foliades per una mà diferent i només apareixen els números imparells. Hi ha tres fulls inicials que no estan paginats: al primer hi ha el títol atribuït, en llaipsis; el segon està en blanc, i al tercer hi ha, al centre i a la part superior, el segell de l'Orfeó Català.

1. He d'agrar la gentilesa de la senyora Marta Grassot, responsable d'aquesta institució, que, ja fa un temps, em va mostrar i posar a la meva disposició el manuscrit que presento en aquest breu estudi. Les dades de referència són les següents: CAT CEDOC 1.5.1 316.

La disposició general del contingut és la següent: des de la pàgina 1 (la primera que està numerada) fins a la 98 hi ha la primera part d'un tractat de composició escrit en català. Entre les pàgines 99 i 201 segueix un tractat en castellà incomplet que comença per l'epígraf «De la ligadura de la 5ª perfeta» i acaba amb «Del modo como podra ayudarse de las Clausulas de los 12 tonos» (més endavant ja es veuran la resta d'epígrafs i la procedència d'aquest fragment en castellà). Finalment, entre les pàgines 203 i 242, es reprèn i conclou el tractat en català.

En cap lloc del manuscrit es fa una sola referència ni a l'autor ni a la data de redacció. Tanmateix, malgrat que resulti del tot impossible saber qui va redactar aquest tractat de composició en català, sí que es pot donar una data aproximada de quan va ser escrit. Seria en un moment que es podria situar als voltants de l'any 1742. A la pàgina 37, l'anònim tractadista, que també vol deixar clar quin és el propòsit de la seva obra, escriu:

Moltas otras especies de Contrapuntos trocads, porta lo R^l Francisco Valls en son manuescrit, (que he tingut la ditxa de veurer despres de haver compost aquest codern, y antes de posarlo en la de qui jo he pres los cantplans que estan aqui) qui gustia de veurer curiositats vage alli que encontrarán molts primors, que jó no vull allagarme == Pues no he empres aquest assumto per lo rumbo que ell lo pren com pot veurer lo curiós: sino mes sensillament dir lo que sento per la instruccio dels principiants; pues sols es mon fi instruirlos en lo mes necessari: y en especial per una oposició.²

Més endavant, a la pàgina 39, referint-se a una sèrie d'exemples que acaba de posar, i també per no ser acusat de plagiar l'obra d'un altre autor, insisteix sobre aquesta qüestió:

Tots estos Cantplans he pres (com antes está dit) del R^l Fran^{co} Valls. Asso ho explico perque lo curios no diga que no he fet sino copiar lo que dit Se^r M^e Valls ha escrit. Y encara que en aquest Codern se cita algunas vegadas â dit S^r son notas que he añadidas: Pues despres de haver acabat aquesta obra he tingut la ditxa de tenir part de son manuescrit en las mias mans: lo que he apreciat com á obra de tan gran Mestre y per posarlas ab forma me es estat precis tornar a prendre lo treball de tonarlo â copiar: lo que tindré per ben empleat â trueco de que algun principiant se aprofitia de aquest meu treball. Pues sols es estat aquest lo unich fi que he portat en aquesta obra.³

Inequívocament, en ambdós fragments l'autor està citant el *Mapa armónico práctico*, de Francesc Valls.⁴ És cert que cap dels exemplars conservats del mestre de la catedral de Barcelona estan datats i l'única referència cronològica que s'hi dona apareix al final del pròleg de Gregorio Santisso Bermúdez: 22 d'octubre de 1742.

2. *Tratado de composición escrito en catalán y castellano. Manuscrito anónimo del siglo XVIII*, p. 37.

3. *Tratado de composición...*, p. 39.

4. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa armónico práctico (1742a)*, Barcelona, CSIC, 2002.

Es podria entendre que fou a partir d'aquesta data que el *Mapa armónico* es faria conegut públicament (altra cosa seria la data de redacció). Si és així, seria plausible concloure que fou a partir d'aquell any que el tractadista català, després d'haver acabat la seva obra, hauria tingut l'ocasió d'haver conegut de primera mà, però parcialment, el manuscrit de Valls. Sembla força clar, i això es desprèn de les paraules del final del segon fragment transcrit, que el text anònim que ha arribat als nostres dies i que es conserva és la còpia d'un primer original que l'autor hauria realitzat per tal d'incloure-hi alguns exemples del *Mapa armónico*.

És important remarcar el que diu al final de la primera citació. En altres moments al llarg del manuscrit l'anònim tractadista insistirà en aquesta mateixa qüestió. L'autor té una clara intenció pedagògica i la seva voluntat serà en tot moment guiar el principiant des dels inicis dels seus estudis fins a l'èxit en una oposició a mestre de capella.

Quant a l'autoria, no hi ha cap indici en tot el manuscrit que permeti deduir qui hagués pogut ser-ne l'artífex. En tot cas, sí que queda prou clar que va ser deixeble, en la seva joventut, de Francesc Valls. En un passatge en què es refereix a uns exemples de contrapunt retrògrad (*cançrisant*, en les seves paraules), explica qui va ser el seu primer mestre, al mateix temps que es preocupa de deixar clar quines parts del seu manuscrit són pròpies i quines són manllevades d'altres autors:

Varios Autores fan mencio de aquesta Musica com son Lorente, y altres; pero jo he volgut prendre lo seguent del R^t Fran^{co} Valls, per ser mon mestre en mos principis. Perque sapia lo curios que no tot lo que va aquí es meu. Y no vull llevar la gloria à qui li especta ni vull que sem donia allo que no meresch.⁵

En un altre moment avisa els lectors del seu tractat que en algunes ocasions els grans mestres escriuen passatges que potser no cal imitar. De manera força crítica en aquest cas, altra vegada, es refereix al seu mestre:

Venero al Autor [Francesc Valls] pero no puch deixar de dir que en est trocat hi ha alguns escabrositats, molt distants de las otras obras del Autor.

Tambe lo que segueix es del R^t Fran^{co} Valls y no faltan en ell alguna llibertat molt distant del demes de las obras de tan gran autor com pot veurer lo Curios en ell y en ellas.⁶

EL TRACTAT INTERCALAT, ESCRIT EN CASTELLÀ

Abans de prosseguir en l'estudi del tractat de composició en català, cal dedicar un apartat al fragment en castellà inclòs entre les pàgines 99 i 201. Sense que en coneguem els motius, l'anònim autor va copiar, entre la seva pròpia obra, un frag-

5. *Tratado de composición...*, p. 213.

6. *Tratado de composición...*, p. 225.

ment del *Mapa armónico*, de Francesc Valls, concretament, des del foli 29v fins al 99r. Comença pel § VIII, «De la Ligadura de 5ª perfeta», del capítol novè, «Del methodo de componer con las especies consonantes, y dissonantes en las partes principales del Compas», i acaba al final del capítol dissetè, «De la composicion à 8º. dividida en dos Coros, y graduacion de las voces».

El capítol novè està dedicat tot ell a la lligadura, és a dir, a la manera com s'ha d'introduir i resoldre la dissonància en temps fort. Se li dona aquest nom perquè, tal com es prescriu, la dissonància ha de venir lligada des del temps anterior. Tal com explica el mateix Valls (i copia el tractadista anònim):

Para que sea perfecta ha de constar de tres partes esenciales, que son: *prevencion*, *Ligar*, y *desligar* y estas las ha de executar una sola voz [...].

La *prevencion* para Ligar qualquiera especie dissonante puede ser en qualquier consonante (y en algunas dissonantes, como se explicara, en otra parte) y al alzar de el compas.

El *Ligar* será al dar del siguiente compas, quedando firme desde que previno la Ligadura hasta el alzar del compas mismo, por qª si hay movimiento no hay Ligadura.

La *salida*, *desligar*, *desempeño* ò *excusa* (que todos estos nombres tiene) ha de ser baxando gradatim, y siempre que pueda á especie imperfecta, y en consonancia con todas las demas voces. Algunas vezes la salida es estando immobile el Baxo, otras moviendo de grado ù de salto; pero mueva, ò no mueva el Baxo, la voz que liga ha de observar lo que se ha expressado.⁷

Al capítol següent, Valls centra l'atenció en la composició a quatre veus, tot fent ús de consonàncies i dissonàncies. El § II es titula: «Del modo como empezará a componer el passo suelto». En un apartat anterior, el mestre de capella de la catedral fa una explicació (que, pel fet de trobar-se escrita en una altra pàgina, no copia, aquí, el tractadista català) de què és *passo*. Val la pena transcriure el fragment per clarificar en què consisteix aquest recurs que és esmentat diverses vegades al *Mapa armónico práctico* i al tractat en català:

El Passo en el contrapunto, es elegir tres, ò quatro notas al principio de el, y aquellas en el progreso de el, repetirlas en el Diapente, Diatessaron, ò Diapason; esto es, la 4ª. 5ª. ò 8ª quando encontrare lugar; y si este passo se puede tomar imitando el canto llano tendrá mas primor [...].

En composicion de diferentes voces, el *Passo* es, quando estas imitan, ò siguen á la que entró primero, en Diapente, Diatessaron, o Diapason.⁸

El capítol onzè tracta sobre les excepcions d'algunes regles que s'han explicat al capítol de les lligadures. Valls centra l'atenció en tres normes que, sota determinades circumstàncies, es podran saltar. La primera té a veure amb els movi-

7. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 88-89 (f. 24v-25r del facsímil).

8. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 50 (f. 5v del facsímil).

ments que porten a l'octava i a la quinta. La regla diu que «la 8^a. havia de darse baxando la voz baxa, y subiendo la alta; y la 5^a. al contrario baxando la voz alta, y subiendo la baxa».⁹ La segona excepció té a veure amb la regla que diu que «No pueden executarse dos 8^{as}. ni dos 5^{as}. consecutivas».¹⁰ Aquests moviments es permetran en la música escrita per a deu o dotze veus i dividida en tres cors, així mateix com quan dues quintes seguides siguin la primera major i la segona menor (més ben rebudes, diu Valls, que si l'ordre és l'invers), o en el cas d'interval·ls compostos. En aquest darrer supòsit afirma que «la practica vniversal de todos los Autores lo abona».¹¹ També adverteix al deixeble que no abusi «de estas Licencias; vselas quando sirvan, para algun primor musical».¹² Finalment, la tercera excepció es refereix a la regla que diu: «No se puede pasar de la 6^a. a la 8^a. sino moviendo las dos voces gradatim, subiendo la aguda, y baxando la grave».¹³ Francesc Valls explica que es podrà permetre el pas de la sexta a l'octava en una composició a sis veus quan el baix resti immòbil. Igualment, quan es tracti de veus interiors, si una d'elles no es mou, l'altra podrà passar de la sexta a l'octava. L'autor explica altres excepcions en què també es permetrà aquest moviment, en composicions a tres i a dues veus. En aquest darrer cas aconsella que la sexta sigui menor. El capítol acaba amb les excepcions admeses en altres moviments harmònics.

Al capítol dotzè Valls demana al deixeble que s'exerciti a escriure diverses variacions a quatre veus sobre un mateix tema que primer situarà a la veu aguda i després a la greu. A les pàgines següents es mostren diversos exemples sobre aquests dos exercicis. A continuació explica els diversos «modos de entrar los passos»,¹⁴ per exemple, per moviment contrari, però també:

Otro modo se halla de entrar los passos, en obras de algunos Autores Modernos, que es una voz en Diapente de la otra v.g. la p^{ra}. en *C*, solfaut, la segunda en *G*, solreut, la tercera en *D*, lasolre, y la quarta en *Alamire*. Tambien puede ser en Diatesarones. Otro ay mas estraño, que es, entrar las quatro voces, en 2^a. vna de otra, que para Musica lugubre, y pausada suena admirablemente. A estos passos les llamaria yo de escala, pues van subiendo, ô baxando por gradas. Los exemplos mostrarán lo que se ha dicho, advirtiendlo, que esto es solo para vn fragmento, y no para una composicion Larga.¹⁵

9. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 124 (f. 42v del facsímil). El subratllat és del mateix Valls.

10. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 125 (f. 43r del facsímil). El subratllat és del mateix Valls.

11. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 126 (f. 43v del facsímil).

12. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 126 (f. 43v del facsímil).

13. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 126 (f. 43v del facsímil). El subratllat és del mateix Valls.

14. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 138 (f. 49v del facsímil).

15. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 139 (f. 50r del facsímil). Els subratllats són del mateix Valls.

Aquí, i basant-se en la música composta en aquell moment, Valls amplia les possibilitats d'entrar les veus en el contrapunt imitatiu.

En el capítol següent se centra en la manera com es poden utilitzar les dissonàncies sense lligadura, això és, sense preparació. En el capítol catorzè aprofundeix en aquesta qüestió i tracta la manera com «podran transitar, y entrar las voces, en especie dissonante, en parte principal de el compas; y del modo de tomar unas voces la causa por otras». ¹⁶ El capítol quinze el dedica l'autor a les composicions a cinc, sis, set, onze i dotze veus, a més, també, de dedicar unes paraules al tractament de la dissonància de la quarta.

Finalment, el darrer capítol que l'anònim tractadista català copia complet és el setzè, «De diferentes habilidades, que se hallan en la Musica. Trocados, Fugas, y Canones». ¹⁷ Resultarà interessant aportar algunes definicions de Valls per saber com s'entenen aquestes formes a mitjans del segle XVIII. Val a dir que per a l'anònim català, en el seu tractat, els significats resulten exactament els mateixos. L'epígraf primer tracta sobre la fuga, i Valls explica:

Vna de ellas [es refereix a una de les habilidades que s'indiquen al títol], y su practica de las mas dificultosas son las fugas, Llamase fuga; porque la voz que sirve de guia, que es la que empieza, va siempre huyendo de la que la sigue; y esta va siempre al alcance, sin que jamas pueda alcanzarla. En todos los Autores de Musica se hallará su definicion. Las fugas, por ordinario se trabajan sobre un Baxo, ô Tiple de canto llano, ô canto de Organo. Su composicion es á tres voces; la que sigue la ha de imitar en todos los intervalos que canta la primera, aora sea en Vnisonus 2^a. 3^a., 4^a., 5^a., 6^a. &c. Reglas para su execucion no pueden darse; antes bien es preciso, en diferentes ocasiones relaxar algunas [...]. ¹⁸

Al segon epígraf, «De los Canones» ¹⁹, la qüestió queda un poc més aclarida:

Despues de aver tratado de las fugas, no será impropio tratar á canones, por ser tambien unas fugas de tres, á quatro, ô mas voces; La diferencia, que hay es que la fuga por ordinario va atada â canto Llano, ô a otro Thema, y el canon es vna composicion desatada sin obligacion de Thema, ni canto llano; consiste vnass vezes, que todas las voces sigan a la guia, sin discrepar, en nada, en vnisonus, Diapente, ô Diatersaron: otras, que de las quatro voces, que ordinariamente le componen, las dos van por vn camino, y las demas por otro, que de esta manera no tiene tanta dificultad. Otras, sobre una Musica de cinco, ó seys voces, hay dos voces en canon y de esta manera aun es mas facil. Hay mucha diversidad de Canones, como se puede ver en Cerone, algunos de ellos Enigmaticos, ó tan obscuros, que es menester adivinar la mente del compositor. Hay Canon sin fin, que es, quando antes de acabar todas las

16. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 149 (f. 55r del facsímil).

17. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 169 (f. 65r del facsímil).

18. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 170 (f. 65v del facsímil). Els subratllats són del mateix Valls.

19. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 178 (f. 69v del facsímil).

vozes, buelve la guia â empezarle, y por consiguiente todas las demas. Hay tambien Canon Cancrizante, que es quando dos ô mas voces se imitan, con movimientos contrarios, ô bien empiezan vnas por donde otras acaban.²⁰

És interessant observar que per a Valls, i també per a altres tractadistes de l'època, la fuga no és més que un cànon a dues veus acompanyat d'un baix o tiple. Aquesta idea queda perfectament corroborada amb els exemples que inclou a continuació. El cànon, contràriament, no s'escriurà sobre un baix i podrà ser a més de dues veus. El compositor podrà estructurar l'obra de manera que totes les veus participin del mateix cànon, que dues veus executin un cànon i les altres dues un altre de diferent, o que dues veus facin un cànon i la resta desenvolupin contrapunt lliure. Així mateix, Valls es refereix a diferents tipus de cànon, com ara, enigmàtic, infinit, per moviment contrari o retrògrad (aquests dos darrers els identifica com a «Canon Cancrizante»).

El quart epígraf el dedica Valls al contrapunt doble:

Otra de las mayores habilidades, que tiene en su composicion la Musica, son los trocados; consiste su habilidad, en que qualquiera de las voces, que componen aquella modulacion, pueda ser Baxo, y este, voz alta, ô que qualquiera voz pueda ser aguda, ô grave, diose de esto alguna luz, en los contrapuntos, quando se expressaron los que se trabajan de manera, que vienen bien en la 10^a., y 12^a., y 15^a. Inventaron este primor los Antiguos, con el nombre de contrapunto doble [...].²¹

Després d'una munió d'exemples, el capítol dissetè tracta «De la composicion â 8^o. dividida en dos coros, y graduacion de las voces».²² Valls considera que si l'estudiant ha arribat fins a aquest punt i ha assimilat tots els ensenyaments anteriors, podrà iniciar-se en la composició a dos cors. Se li donaran dos baixos sobre els quals haurà d'afegir, en cadascun d'ells, tres veus, de manera que s'obtinguin dos cors a quatre. El fragment transcrit a continuació, que es troba al principi del capítol, mostra quins coneixements pensava Valls que el deixeble havia d'haver assolit:

Suponiendo al nuevo compositor instruido, y capáz, en la composicion, â 4^o. trabajando el passo suelto perfectamente, sabiendole añadir uno, y otro intento: en las habilidades de fugas, canones, y Trocados una mas que suficiente practica: conocimiento de los Tonos, y de sus verdaderos Diapasones; y estando bien capacitado de lo que en la Musica es bueno, y es malo: se le podrán escribir dos Baxos, sobre los quales ponga seys voces, q^e en todas seràn ocho divididas en dos Coros [...].²³

20. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 178-179 (f. 69v-70r).

21. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 187-189 (f. 74r-74v). El subratllat és del mateix Valls.

22. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 224 (f. 92v).

23. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 224 (f. 92v).

Prosegueix el capítol amb tota una sèrie de consells que haurà de seguir l'estudiant que pretén iniciar-se en la composició. Explica Valls que quan l'estudiant s'hagi exercitat suficientment en l'escriptura a dos cors, podrà «entrar con mas libertad â empezar alguna obra, para cantarse, que la mas propia será vna Missa».²⁴ I és a partir d'aquí que el mestre de la catedral de Barcelona explica quins són els passos que el deixeble haurà de seguir per reeixir en l'empresa. Un altre consell que dona Valls és que serà bo, al principi, que el nou compositor tingui a la vista l'obra d'un autor clàssic sobre la qual es pugui guiar, tenint molt en compte, no obstant això, que quan ja hagi assolit l'experiència suficient, abandoni taxativament aquesta pràctica «porque no digan, que lo tomó de otro; que en la Musica es delito grave apropiarse los agenos conceptos, y lo es tambien valerse de ideas agenas».²⁵

El darrer fragment que copia l'anònim tractadista català és l'epígraf quart, «De el modo, como podrá ayudarse de las clausulas de todos los 12. Tonos».²⁶

Aquests són els passatges de Francesc Valls que es troben intercalats al *Tratado de composición escrito en catalán y castellano*. Val a dir que l'anònim autor català copia de forma pràcticament literal el manuscrit del seu mestre; només hi ha algun canvi de paraula o algun afegit que, no obstant això, no canvia res de substancial de l'obra original. Resulta curiós que, en cap moment, el copista hagi indicat la procedència del text transcrit. Es presenta a continuació una taula a doble columna amb els corresponents epígrafs i paginació del tractat en català i del *Mapa armónico práctico*:

<i>Tratado de composición escrito en catalán y castellano</i> , anònim	<i>Mapa armónico práctico</i> , Francesc Valls
De la ligadura de la 5 ^a perfeta 1 exemple musical p. 99-100	§ VIII De la Ligadura de 5 ^a perfecta 1 exemple musical f. 29v-30r
De la Ligadura de 5 ^a falsa 1 exemple musical Afegeix: «Fuera de la ligadura puede la 5 ^a falsa usarse de golpe bien entendido que no golpe en 2 ^a ô 7 ^a con ninguna de las voces todo se demuestra en el exemplo» Afegeix un exemple p. 100-101	§ IX De la Ligadura de 5 ^a falsa 1 exemple musical f. 30r-30v
De las Ligaduras que puede executar el Baxo § X 3 exemples musicals p. 101-103	§ X De las Ligaduras, que puede executar el Baxo 3 exemples musicals f. 30v-31v

24. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 229 (f. 95r).

25. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 231 (f. 96r).

26. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa...*, p. 235 (f. 98r).

De las tres ligaduras juntas § XI 1 exemple musical p. 103-107	§ XI De las tres Ligaduras juntas 1 exemple musical f. 31v-32r
De las ligaduras que pueden paracticarse con solas tres voces XII 1 exemple musical p. 104-105	§ XII De las Ligaduras, que pueden practicarse con solas tres voces 1 exemple musical f. 32r
Del modo como podrá usarse la quinta superflua § XIII 1 exemple musical p. 105	§ XIII Del modo como podra usarse la quinta superflua 1 exemple musical f. 32v
Como se deven usar las especies Consonantes, y disonantes en ligadura, y sin ella, en la Proporción sexquialtera sugeta al tiempo binario § 14 p. 106-107	§ XIV Como se deven vsar las especies consonantes, y disonantes en Ligadura, y sin ella, en la Proporcion sexquialtera sugeta al tiempo Binario f. 33r
Del modo como deven ponerse las consonancias, y executar las ligaduras en los tiempo sugetos à el ternario § 15 1 exemple musical Afegeix: «Este mismo exemplo duplicando el Compas puede servir para la proporción mayor» p. 107-108	§ XV Del modo como deben ponerse las consonancias y executarse las Ligaduras, en los Tiempos sugetos al Ternario 1 exemple musical f. 33v
De los transitos Permitidos antes de concluir las ligaduras § 16 1 exemple musical p. 108	§ XVI De los transitos permitidos antes de concluir las Ligaduras 1 exemple musical f. 34r
De las ligaduras que unas toman la causa de otras § 17 3 exemples musicals p. 109	§ XVII De las ligaduras que vnas voces toman, el lugar de otras 3 exemples musicals f. 34r-34v
De las ligaduras de Minimas y semiminimas § 18 1 exemple musical p. 109	§ XVIII De las Ligaduras, de minimas, y semiminimas 1 exemple musical f. 34v
De las ligaduras de notas mayores § 19 1 exemple musical p. 110	§ XVIII De las Ligaduras de notas mayores 1 exemple musical f. 35r-35v
Cap° 2° de la composicion de las 4° veces consonantes y disonantes § 20 Diversos exemples musicals p. 110-111	Cap. X De la composicion de las quatro voces con consonancias y dissonancias § I Diversos exemples f. 35v-36r

Del modo como empezará â componer el Paso suelto § 21 p. 112-113	§ II Del modo como empezará á componer el passo suelto f. 36v-37r
No copia el título Diversos exemples musicals Algunes diferències respecte de l'original p. 113-118	§ III Sobre el mismo passo, buscar otro intento. Exemplares de esto á quatro, y á tres Diversos exemplos musicals f. 37r-41r
De otros avisos necesarios 2 exemples p. 118-119	§ IV De otros avisos necesarios 2 exemplos f. 41r-41v
No copia el título Diversos exemplos musicals p. 119-120	§ V De algunas cadencias, que deben huirse, para mejor armonia Diversos exemplos musicals f. 41v-42v
Cap 10 Excepciones q ^e pueden, y deven tener algunas de las reglas generales para la composicion â quatro p. 120-124	Cap. XI Excepciones, que pueden, y deben tener algunas de las reglas generales, para la composición â 4 ^o § I f. 42v-45r
Del transito de la 6 ^a â la 8 ^a prohibido y otros pasages § 2 Diversos exemplos musicals No copia les últimes línies d'aquest epígraf 2 exemplos musicals p. 124	§ II Del transito de la sexta, â la quinta prohibido, y otros passages Diversos exemplos musicals 2 exemplos musicals f. 45r-45v
No indica el número de paràgraf p. 125	§ III f. 46v
Cap 12 Diferencias â 4 ^o sobre un thema q ^e lleva el tiple, y despues el baxo Diversos exemplos musicals p. 125-128	Cap. XII Diferencias, â quatro sobre vn Thema que lleva el Tiple, y despues el Baxo § I Diversos exemplos musicals f. 46v-19v
Diferentes modos de entrar los Pasos § 2 Afegeix una presentació al segon exemple 4 exemplos musicals p. 128-129	§ II Diferentes modos de entrar los passos 4 exemplos musicals f. 49v-50v
Cap 13 de el modo como pueden usarse las especies disonantes, fuera de la ligadura Afegeix alguns comentaris als exemples Diversos exemplos musicals p. 129-131	Cap. XIII De el modo, como pueden vsarse las especies disonantes fuera de la Ligadura § I Diversos exemplos musicals f. 50v-52v
Suposiciones de tiempos § 2 Diversos exemplos musicals p. 131-133	§ II Suposicion de Tiempo Diversos exemplos musicals f. 52v-54r

Suposiciones de Glosa ô de mala por buena Diversos exemples musicals p. 133-134	§ III Suposicion de Glossa, ô de mala, por buena Diversos exemples musicals f. 54r-55r
Cap. 14 como podran transitar, y entrar las voces en especie disonante en parte principal del Compas, y del modo de tomar unas voces la causa por otras § 1 Exemple musical p. 134-135	Cap. XIV 14 Del modo como podran transitar, y entrar las voces, en especie dissonante, en parte principal de el compás; y del modo de tomar vnas voces la causa por otras § I Exemple musical f. 55r-55v
La 2ª 4ª y 7ª al dar del Compas 2 exemples musicals ²⁷ p. 135-137	§ II La 2ª. 4ª. y la 7ª al dar de el compas 1 exemple musical f. 55v-56v
Del tomar las voces unas la causa por otras Suprimeix un petit comentari final de dues línies Diversos exemples musicals p. 137-138	§ III Del tomar Las voces, vnas La causa por otras Diversos exemples musicals f. 56v-57r
Del modo como pueden entrar las voces en especie disonante Diversos exemples musicals p. 138-140	§ IV Del modo como, pueden entrar las voces en especie dissonante Diversos ejemplos musicals f. 57v-59r
Cap. 15 de las composiciones a 5. 6, 7, 11, y 12 y consonancias. De la 4ª § 1 De los conciertos à 5º 1 exemple musical p. 140-141	Cap. XV De las composiciones á 5º. 6º 7. 11. y 12. y consonancia de la 4ª § I De los conciertos a cinco 1 exemple musical f. 59r-59v
De la Consonancia de la Quarta 3 exemples musicals ²⁸ p. 141-143	§ II De la consonancia de la quarta 3 exemples musicals f. 59v-60r
No copia el títol Diversos exemples musicals ²⁹ p. 143-144	§ III Practica de la 4ª como consonante Diversos ejemplos musicals f. 60v-61v

27. El segon dels dos exemples no apareix a l'exemplar de Valls, en el qual hi ha, a continuació del primer exemple, quatre pentagrames en blanc. L'anònim català introdueix el segon exemple, que afegeix amb les paraules: «Estos dos Exemplos puestos à compas mayor estarán bien». Fa la sensació que l'anònim tractadista hagi vist una còpia diferent de l'exemplar conservat a la Biblioteca de la Universitat de Barcelona, que és la que s'utilitza en el present estudi. Això explicaria les divergències entre ambdós manuscrits.

28. Afegeix aquest text, seguit de dos fragments musicals: «En los dos exemplos qe se siguen es innegable su consonancia». Els exemples són: «Guerrero en la Missa BV» i «Felipe Rogier en la Missa, Ego sum qui sum».

29. Afegeix l'explicació d'una «gran disputa, que sucedió en Andalucia estos años pasados por el fracmento que se sigue que llamaron de Zamora, por algunas 4as que en el se hallan sobre el qual se escri-

No copia el títol 3 exemples musicals p. 144-146	§ IV De las composiciones â 6. y 7 3 exemples musicals f. 61v-62v
De las Composiciones â 11, y â 12 § 4 Exemple musical ³⁰ p. 146-149	§ V De las composiciones, â 11. y â 12 Exemple musical f. 62v-65r
Cap. 16 de diferentes habilidades que se hallan en la musica trocados, fugas, y canones § 1 De las fugas Diversos exemples ³¹ p. 150-157	Cap. XVI De diferentes habilidades, que se hallan en la Musica. Trocados, Fugas, y Canones § I De las Fugas Diversos exemplos f. 65r-69v
De los canones § 2 Diversos exemplos musicals p. 158-159	§ II De los Canones Diversos exemplos musicals f. 69v-71v
No copia el títol No copia tots els exemples p. 160-163	Canones Cancrizantes § III Diversos exemplos musicals f. 71v-74r
De los trocados § 3 Diversos exemplos musicals p. 163-186	§ IIII De los Trocados Diversos exemplos musicals f. 74r-87v
De los Canones trocados Diversos exemplos musicals p. 187	§ V De los Canones Trocados Diversos exemplos musicals f. 87v-88v
De las fugas trocadas Diversos exemplos musicals p. 188-192	§ VI Fugas Trocadas Diversos exemplos musicals f. 88v-92r
Cap ^o 17 de las Composiciones â 8 ^o . Divididas en dos Coros, y graduación de las voces Diversos exemplos p. 192-196	Cap. XVII De la composición â 8 ^o . dividida en dos coros, y graduación de las voces § I Diversos exemplos musicals f. 92v-95r
Avisos necesarios para la Composicion § 2 ³² p. 196-199	§ II Avisos necesarios, para la composición f. 95r-95v

bieron varios papeles pidio mi parecer un Amigo respondile lo que sentia en favor de la consonancia de la 4^a halla menos discords replicos, y replique no solo defendiendo la 4^a sino impugnando otras opiniones que tocasse en su ultima respuesta que no puede conformarme con ellas. Pongo todas las Cartas, por ser instructivas, para quien quiere aprovecharse en la música. Despues de esta direccion paso a § 3 â proponer los Exemplares â 6, y â 7 el modo como deven ajustarse y disponerse las voces. Ya lo dixè al principio de este Capitulo: aqui van los dos Exemplos de 6. y de 7». Copia, a continuació, els dos fragments anunciats.

30. Afegeix un breu exemple que titula: «Per saber los puestos â 8 voces verá lo Exemplo siguiente».

31. No copia la fuga en 7a sobre el baix. Hi ha els pentagrames, però no les notes. Tampoc no copia alguns altres fragments.

32. Hi ha algunes divergències, al final, respecte de l'original.

No copia aquest fragment	§ III Prosigue lo mismo Diversos exemples musicals f. 96r-98r
Del modo como podra ayudarse de las Clausulas de los 12. tonos § 4 Exemples p. 199-201	§ IV De el modo, como podrá ayudarse de las clausulas de todos los 12. Tonos Exemples f. 98r-99r

FONT: Elaboració pròpia.

TEÒRICS I COMPOSITORS QUE EL TRACTADISTA CATALÀ PREN COM A MODELS

Per donar autoritat al seu text, l'anònim català es basa en autors antics i moderns. Entre els teòrics antics cita diversos noms. Parlant del temps explica que, d'acord amb Aristòtil, «es medida de moviment, y de quietut». ³³ Segueix sant Agustí, al principi del seu tractat de composició, per establir la definició de música: «P. Que es Musica? R. Es ciencia de perfete melodia Armonica. Y segons Sant Agustí es ciencia de ben medir». ³⁴ L'objectiu principal dels cinc primers dels *De musica libri sex* de sant Agustí és l'estudi del ritme. Per a l'autor africà una part important de la música es troba en els peus, això és, els motius rítmics determinats per la quantitat sil·làbica de les paraules llatines del text. No és estrany, doncs, atesa aquesta preeminència, que la seva definició de música tingui a veure molt directament amb aquest aspecte rítmic: «[...] musica est scientia bene modulandi», de manera que, com molt bé tradueix l'autor català, la música resulta, en definitiva, la ciència de mesurar bé, és a dir, la ciència que permetrà establir correctament el ritme en una composició musical. No ha de sorprendre que una obra teòrica del segle XVIII citi i es basi en autors antics. De fet, la resta dels tractats de contemporanis, i fins i tot posteriors, ho fan; malgrat que molts dels coneixements aportats pels tractadistes d'èpoques passades estiguessin, als segles XVII i XVIII, ja superats, els seus noms i les seves idees continuaven apareixent en els llibres moderns per tal que aquests assolissin una major credibilitat i prestigi.

Encara a les primeres pàgines del seu manuscrit, l'autor català explica les parts en què es divideix la música: harmònica, que és el cant pla; mètrica o mensural, que es refereix al cant d'orgue (polifonia) i rítmica, que, tal com diu ell mateix, és la composició amb regles. Per explicar cadascuna d'elles, es basa en sant Bernat per al primer tipus; en Guido d'Arezzo, per al segon, i en el Venerable Veda (*sic*), entre d'altres, per al tercer. Tot i que Beda el Venerable no va ser, estrictament, un teòric musical, sí que se li atribueixen algunes obres sobre música: *Musica theorica*

33. *Tratado de composición...*, p. 11.

34. *Tratado de composición...*, p. 21.

i *Musica quadrata seu mensurata*. No obstant això, des del punt de vista musical, l'obra més important de Beda fou *Historia ecclesiastica gentis anglorum*, en la qual dona una acurada visió de la importància que la música va tenir en el desenvolupament de l'Església anglesa. El ressò, encara que llunyà i potser parcial i desvirtuat, d'aquests textos devia anar passant pels diversos llibres teòrics al llarg dels segles fins a arribar als autors del set-cents que, com ja s'ha dit abans i per donar més autoritat als seus escrits, incloïen als seus tractats. Beda fou un escriptor i historiador benedictí que va viure a cavall dels segles VII i VIII.

Altres teòrics que apareixen citats al *Tratado de composición escrito en catalán y castellano* són Pedro Cerone (1566-1625) i Pablo Nasserre (1664-1730). Al capítol dedicat als *seculorum* del cant gregorià, el tractadista català reconeix que aprofundeix poc en aquesta qüestió i fa l'advertiment següent: «y qui ho vulla veurer mes extens: vege â D^a Pedro Cerona [sic] que ho tracta llargament».³⁵ Recorre, d'altra banda, a Nasserre quan se centra en el cant d'orgue.

A l'apartat que tracta sobre les suposicions presenta una sèrie d'exemples amb les paraules següents: «Aqui posarem varias suposicions, tretas de varios Autores; ab que lo Principiant podrá deleitarse en veurer varias agudesas dels Autores Antichs».³⁶ Els compositors citats són els següents: Francisco Zacarías Juan (de qui aporta una obra i afirma que fou mestre de la catedral de Cartagena), el Maestro Capitán (mestre de la Reial Capella de Felip IV i de qui també aporta, com a exemple, una sola obra), el mestre Ortells (una obra i no especifica on va exercir), Joaquín Martínez (una obra), Luis Vicente Gargallo (una obra), Juan Cabanillas (una obra), el mestre Galán (una obra), Juan de Vado (tres obres) i Gabriel Zangoso, canonge i mestre de l'església col·legial de Berlanga (sis obres). Sense fer-ne un estudi en profunditat, sí que resultarà adequat situar cadascun d'aquests autors cronològicament i geogràfica. Això donarà, sens dubte, una visió del coneixement musical que posseïa l'anònim autor del manuscrit. Permetrà constatar quins eren els compositors que a la primera meitat del segle XVIII, suposadament a Barcelona, eren considerats de més prestigi i dignes, per les seves qualitats, de ser imitats i tinguts en consideració.

Pel que fa al primer, Francisco Zacarías Juan, en efecte, tal com afirma el tractadista, va exercir el càrrec de mestre de capella a la catedral de Cartagena. Fou des d'aquesta plaça que hauria intervingut amb dos escrits en la controvèrsia originada per l'entrada del segon tiple, considerada incorrecta, al «Miserere nobis» de la missa *Scala Aretina* de Valls. En els seus judicis, aquest autor es va mostrar a favor del mestre de la catedral de Barcelona. A l'encapçalament del seu text es llegeixen les paraules següents: *Dictamen del señor don Francisco Zacarías Juan, maestro de capilla de la santa iglesia de Cartagena*.³⁷ Clarament, indica quin era el seu càrrec en aquell moment. No obstant això, al peu de l'escrit signa amb aques-

35. *Tratado de composición...*, p. 24.

36. *Tratado de composición...*, p. 59.

37. José LÓPEZ-CALO, *La controversia de Valls*, vol. I: *Textos (I). Ejemplar de Granada*, Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2005, p. 96.

tes paraules: «Esto es lo que mi cortedad ha podido discurrir, y siendo preciso dar mi sentir, así lo siento, haciendo salva a los dictámenes que los señores maestros podrán dar com más acuerdo y más experiencia, y lo firmo en Murcia a 3 de agosto 1715. Don Francisco Zacarías Juan».³⁸ La mateixa discordança entre ambdues ciutats al títol i a la signatura apareix en el seu segon text en defensa de Valls: *Respuesta de don Francisco Zacarías Juan, maestro de capilla de la santa iglesia de Cartagena, a un papel impreso, su autor don Joaquín Martínez, en que condena la entrada del segundo tiple de la misa que compuso Francisco Valls, maestro de capilla de la santa iglesia de Barcelona, con el título de Scala Aretina*.³⁹ Al final de la seva resposta escriu aquest paràgraf: «No me queda la menor duda en el paso de aquel segundo tiple que hizo el maestro Francisco Valls en el *Miserere nobis* de su célebre misa, para aprobar su discurso, sin que pueda llevarme otro interés que el de la razón y el conocimiento de mi corta inteligencia. Ni tampoco en la de los ejemplares de maestros tan clásicos que propone el maestro Valls para calificar su dictamen, que como hombres pudieron errar, pero, según mi inteligencia, debo creer lo hicieron con mucho acuerdo, y debemos hablar con mucha veneración de los que supieron obrar con el acierto que manifiestan sus obras. Así lo siento, en Murcia, a 24 de Julio de 1716 años. Don Francisco Zacarías Juan».⁴⁰ En algunes biografies d'aquest compositor s'afirma que el primer dictamen el va escriure a Cartagena i el segon a Múrcia, i es dona per suposat que va exercir el magisteri a ambdues localitats.⁴¹ Això no és exacte. Cal recordar que, ja a finals del segle XIII, la seu de la diòcesi de Cartagena, conservant el seu nom, va ser trasladada a Múrcia. No és estrany, doncs, que a principis del segle XVIII aquest autor declarés ser mestre de la catedral de Cartagena, referint-se a la diòcesi, i que signés els seus escrits a la ciutat de Múrcia, el lloc on estava situada la seu. Tampoc no és una confusió quan s'afirma, en una llista d'aspirants opositors al magisteri de la capella al Col·legi del Corpus Christi de València de 12 d'agost de 1728, que Francisco Zacarías Juan era mestre de capella de la catedral de Múrcia. Totes aquestes indicacions es refereixen a un mateix lloc i a un mateix càrrec. Zacarías Juan, doncs, hauria exercit, almenys des de 1715 fins al 1728 (i probablement més enllà), el càrrec de mestre de capella a Múrcia.

Un dels compositors més il·lustres i de qui l'anònim tractadista català proposa una obra seva com a exemple és Matheo Romero, conegut com el Maestro Capitán. Nascut a Lieja cap al 1575 i mort a Madrid el 10 de maig de 1647, arriba als deu anys a la Península per formar part, com a nen cantor, de la capella reial. Com és sabut, el sobrenom de Capitán li fou posat perquè, per l'excel·lència de les seves qualitats i habilitats musicals, sobresortia d'entre els seus companys. El 1598 va ser nomenat mestre de la capella de Felip III, càrrec que va mantenir, a la mort

38. José LÓPEZ-CALO, *La controversia de Valls*, vol. I: *Textos (I)*..., p. 98.

39. José LÓPEZ-CALO, *La controversia de Valls*, vol. I: *Textos (I)*..., p. 152.

40. José LÓPEZ-CALO, *La controversia de Valls*, vol. I: *Textos (I)*..., p. 159.

41. Javier GARBAYO, «Zacarías Juan, Francisco», a Emilio CASARES RODICIO (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. X, Madrid, SGAE, 2002, p. 1076.

d'aquest, durant el regnat de Felip IV. A la seva jubilació va ser succeït per Carlos Patiño, però el prestigi i autoritat de Matheo Romero van fer que no deixés mai de supervisar les activitats musicals de la cort.

Teodor Ortells és un altre dels autors esmentats al tractat. Va néixer a Rubielos de Mora als voltants de 1650 i el seu traspass va tenir lloc a València el 4 de desembre de 1706. La seva formació musical la va rebre al Reial Col·legi del Corpus Christi (igualmente conegut com Col·legi del Patriarca), on hi va ingressar com a nen cantor el 1657. Els seus mestres en aquesta institució van ser Marco Pérez i Josep Hinojosa. El 1664, amb motiu del canvi de veu, abandona el Col·legi, tot i que sembla que es va quedar a la ciutat fins al 1666. Durant els anys següents es perd la pista d'Ortells i es desconeix quin podria haver estat el seu destí. Se'l retroba novament el 1674 al Patriarca, on va exercir de mestre de capella i on es conserva un document en el qual s'afirma que el compositor provenia d'Albarra-sí. Sembla que el tracte rebut al Col·legi del Corpus Christi no va satisfer prou Ortells i el 1677 renuncià al càrrec i marxà cap a la catedral.

El Joaquín Martínez que esmenta el teòric català és, amb tota seguretat, Joaquín Martínez de la Roca Bolea, un altre dels participants en la polèmica Valls. Va ser dels que es van pronunciar en contra de l'entrada del segon tiple escrita pel mestre de la catedral de Barcelona a la missa *Scala Aretina*, fet en certa manera sorprenent si es considera que en la seva pròpia obra Martínez de la Roca fa sentir amb freqüència dissonàncies sense respectar del tot les prescriptives lligadures. Aquest compositor, traspassat a Toledo, va viure entre c. 1676 i c. 1756.

Un altre mestre notable que apareix al manuscrit és Lluís Vicenç Gargallo (c. 1636-1682). Fou l'autor dels primers oratoris espanyols coneguts del segle XVII.⁴² El 1659 consta com a mestre de capella de la catedral d'Oscà i el 1662 es presenta i guanya, amb diferència, les oposicions al magisteri de la capella del Col·legi del Patriarca. No obstant això, i desatenent els dictàmens dels examinadors, els electors de la institució donen, finalment, la plaça a un altre aspirant, Josep Hinojosa. El contenciós interposat per Gargallo va durar cinc anys però, finalment, va resultar infructuós; el Col·legi mai es va fer enrere en la seva decisió i va mantenir en el càrrec Hinojosa. El 1667 opta al magisteri a la catedral de Barcelona; fou l'únic candidat i va ser elegit per unanimitat. Va quedar-se a la capital catalana fins a la seva mort però, segons explica ell mateix, hauria tingut la possibilitat d'assolir el magisteri en altres llocs de prestigi. El 1680 presenta al capítol de la catedral una demanda econòmica amb motiu d'haver-se-li retirat l'almoïna d'unes misses. En el document addueix haver refusat càrrecs en institucions destacades, com ara, el Pilar de Saragossa (1673), la catedral de València (1677) o les Descalzas Reales i la Encarnación, totes dues c. 1680. Finalment, el capítol va resoldre a favor de la demanda presentada per Gargallo. Van ser diversos, al llarg de la seva carrera, els

42. Vegeu Francesc BONASTRE, *Historia de Joseph: Oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682)*, Barcelona, Diputació de Barcelona i Biblioteca de Catalunya, 1986, i Francesc BONASTRE, «Aquí de la fe, oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682). Estudi i edició», *Recerca Musicològica*, VI-VII (1986-1987), p. 77-147.

deixebles que va tenir, entre els quals destaquen Josep Gaz, Felip Olivellas, Ignasi Vidal o Isidre Serrada.

No només són els mestres de capella els que desperten l'interès del tractadista català, sinó que també ho són, com en aquest cas, els organistes. Aporta, com a exemple, una obra de Joan Baptista Cabanilles (1644-1712). Es té constància que el 1655 exercia de segon organista a la catedral de València, essent-ne primer Andreu Peris. A la mort d'aquest, el 1666, Cabanilles passa a ser primer organista i uns anys més tard, el 1703, es nomena, com a segon, Jordi Rodríguez. La funció d'aquest darrer era doble: suplir quan fos necessari l'organista principal, i oferir la possibilitat de poder tocar simultàniament, juntament amb Cabanilles, els dos orgues de la catedral.

Resulta complicat establir la identitat del mestre Galán que esmenta el teòric català; no hi ha prou dades que permetin una aproximació a aquest compositor. Per la seva banda, el madrileny Juan Bautista del Vado (c. 1625-1691) fou compositor, organista i intèrpret de violó de la Real Capilla i de la Real Cámara. Tant per part de pare com de mare, la seva família estava integrada per diversos músics que també haurien tingut càrrecs a la cort. D'aquest compositor s'inclouen al tractat, com a exemples, tres fragments.

Més endavant, i ja deixant enrere tots aquests autors que proposa com a models, a l'apartat que tracta sobre el contrapunt doble (*trocata*, en la terminologia emprada al manuscrit), posa l'exemple d'un canon que «es tambe cancrisant retrograd y trocata, y son dos composicions diferents».⁴³ No obstant això, diu sobre aquest: «Aquesta especie de Musica de molta habilitat y poch lluiment. Pues en una obra nos pot usar de ella».⁴⁴ I, insistint en les seves intencions pedagògiques, continua:

Moltas altres especies de semblant Musica podria posar aqui; pero com lo meu fi no es mes que instruir al nou Compositor per una oposicio, deixare estas cosas, pues alla no li serviran de res.

Sols porque lo nou Compositor se actas mes en la practica posare aqui varios Exemples de Musica ques puga aprofitar: no sols dels meus sino tambe alguns dels Mestres mes Classichs que hi ha hagut en España, porque no vuÿ que tots sian Exemplars meus: que sempre venero y he venerat als Autors que van aqui assenàlats per sas obras tan dignes de tot aprecio. Y aixis los nous Compositors ab Exemplars de tan grans Homes, Se podran fundamentar mes en la practica ab las Reglas mes solidas, y verdaderas. Deixant las que alguns Autors moderns han inventat ab poc fundament; si sols per son capritxo per ferse singulars dels demes: Las reglas dels quals moderns, son de poch aprecio en una oposicio; que es lo fi â que ha de tirar lo nou Compositor: Pues poch li aprofitará lo ús de quatre jochs de musica al estil corrent sino pot lluirse ab una oposicio, que sols se fa aprecio de las Reglas fins aqui donades.⁴⁵

43. *Tratado de composición...*, p. 214.

44. *Tratado de composición...*, p. 215.

45. *Tratado de composición...*, p. 215.

D'acord amb l'opinió del tractadista català, els compositors que cal prendre com a model són, en aquest cas, Francesc Valls (el primer, i del qual inclou més exemples), mestre de la catedral de Barcelona; Josep Picañol, mestre de la mateixa catedral, i Josep Romero. Sobre aquest darrer, es diu al manuscrit que va exercir el magisteri a la capella de la catedral de Vic. L'autor del tractat no revela quines són les seves fonts per poder fer aquesta afirmació, i les dades biogràfiques que fins avui es tenen d'aquest compositor són molt escasses per poder-ho corroborar. D'acord amb Josep Maria Gregori i Carme Monells Laqué, Josep Romero, fill d'Esparreguera, va exercir, durant els darrers anys de la seva vida, de mestre de capella a l'església de Sant Esteve d'Olot. D'acord amb aquests autors, no consta que ho hagués estat de la catedral de Vic. Sí que està documentat, en efecte, que a la capital de la Garrotxa hauria estat el substitut, en el càrrec de mestre de capella, de Tomàs Martí, traspassat el 1738, i que la seva vinculació amb la dita església es remuntava, pel cap baix, fins a 1734, moment en què ja hi ocupava el càrrec de mestre de cant. Tanmateix, el seu magisteri va durar molt poc, atès que el seu traspass es va esdevenir el 5 de juny de 1739.⁴⁶ No es posseeix, de moment, documentació suficient que permeti tenir coneixement del seu períple vital abans de les dates esmentades a les darreres línies. Un major aprofundiment en la seva biografia donaria la possibilitat de ratificar que Josep Romero hagués exercit, en efecte, el seu magisteri a la catedral de Vic.

Quant als altres dos, Valls i Picañol, sí que van esdevenir, en algun moment de les seves respectives carreres professionals, mestres de la catedral de Barcelona. De fet, el segon va ser el successor del primer: Valls va exercir el càrrec entre 1709 i 1726, i Picañol des de 1726 fins a 1736. La seva barcelonina no va ser, per a cap dels dos compositors, l'únic destí; Valls havia estat mestre a Santa Maria de Mataró, la catedral de Girona, Santa Maria del Mar i la catedral de Barcelona, on, com ja s'ha indicat, s'hi va jubilar. El cas de Josep Picañol és diferent: el seu primer magisteri el va exercir al Palau de la Comtessa a partir de 1714, en substitució de Tomàs Milans Godayol, l'antic mestre, que va deixar el càrrec després dels fets de l'11 de setembre d'aquell mateix any. El 1726, com ja s'ha assenyalat, Picañol marxa a la catedral de Barcelona per substituir el jubilat mestre Valls. Una dècada més tard, el 1736, guanya per oposició el magisteri a les Descalzas Reales de Madrid.⁴⁷

Amb relació als autors que aporta com a exemples, val a dir que l'anònim escriptor devia estar molt introduït en els corrents musicals del moment, i, en tot cas, estava en perfecta sintonia amb les idees que manifestaven els autors moderns. Segueix clarament Valls quan afirma que les normes i les regles s'han de seguir, i al

46. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ i Carme MONELLS I LAQUÉ, «La capella de música de Sant Esteve d'Olot i els compositors del seu fons musical», a *Fons de l'Església parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2012, també disponible en línia a <<http://ddd.uab.cat/record/125760>>.

47. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «La música de l'Arxiu. *Ruyseñor* de Joan Barter i *El gozo, la alegría* de Picañol», *El Sot de l'Aubó*, XII, 43 (2013).

mateix temps adverteix que la música ha de satisfer, primerament, l'oïda. En els escrits que Valls va publicar en la seva pròpia defensa en la polèmica originada per l'entrada en dissonància i sense lligadura (sense preparació) del segon tiple al «Miserere nobis» del «Gloria» de la missa *Scala Aretina*, el mestre de capella es refereix a una afirmació de Pablo Nassarre: «Cuando una cosa está muchas veces practicada y no destruye la melodía, aunque en algun modo falte en algunas reglas, por el uso se puede permitir». ⁴⁸ Fonamentant-se en aquesta idea, escriu:

Dice bien, aunque no lo dice todo: no sólo se puede permitir por el uso, sino que se debe ejecutar por el fin. ¿Qué son las reglas en las artes, sino instrumentos y medios para lograr el fin de ellas? Es el fin la regla de las reglas, y como se logre aquél han de ceder y callar éstas como criadas. Ahora pregunto: ¿Cuál es el fin de la música? Cualquiera que no sea sordo responderá que la melodía. Pues como se logre ésta, ¿qué importa se falte en algunas reglas que establecieron los antiguos?⁴⁹

Però no és només Valls qui pensa que, en música, la teoria ha d'anar per darrere de la pràctica. En aquest mateix sentit s'expressa Gregorio Santisso Bermúdez, mestre dels *seises* de la catedral de Sevilla. En el seu escrit a favor de Valls en la polèmica de la missa *Scala Aretina*, fa una severa advertència a Joaquín Martínez, mestre de capella de la catedral de Palència i un dels compositors que més clarament va definir-se en contra del moviment de veus del «Miserere nobis»: «Debe entender el maestro Martínez que la música es una facultad cuyos preceptos de la especulativa se fundaron en la experiencia de la concertada armonía de la práctica. El juez es el oído, y siempre que el oído tenga buena armonía tiene licencia el compositor para usar las invenciones». ⁵⁰ La mateixa idea expressada per aquests autors, que és l'oïda que ha d'anar per davant de la teoria, es troba així mateix al manuscrit català:

Si en cas à mes de les sobredites lligadures que en los Exemples antecedents se ha explicat: vol lo nou compositor executar alguna extrañesa que sens apartarse del substancial de las reglas se admiran per ser ben executades; es menester que sapia dar

48. Francesc VALLS, *Respuesta del licenciado Francisco Valls, presbytero, maestro de la capilla en la santa iglesia Catedral de Barcelona, a la censura de don Joachin Martinez organista de la santa iglesia de Palencia, contra la defensa de la entrada de el tiple segundo en el Miserere nobis de la Missa Scala Aretina*, Barcelona, Rafael Figverò, 1716. Vegeu la transcripció a la recopilació: José LÓPEZ-CALO, *La controversia de Valls*, vol. I: *Textos (I)*..., p. 85.

49. Francesc VALLS, *Respuesta del licenciado...*, a José LÓPEZ-CALO, *La controversia de Valls*, vol. I: *Textos (I)*..., p. 85.

50. Gregorio SANTISSO BERMÚDEZ, *Segunda respuesta, que don Gregorio Santisso Bermudez, Presbytero, Maestro de Seyses, y de Canto de la Santa Metropolitana, y Patriarchal Iglesia de Sevilla dá à vn Papel impresso de Don Joachin Martinez Maestro de la Santa Iglesia de Palencia, En que impugna a otro impresso de Don Francisco Valls, Maestro de la Santa Iglesia de Barcelona, en que defiende estar conforme à Arte la entrada de el Tiple segundo de el Miserere nobis de la Missa, que dicho Don Francisco Valls compuso con el titulo de Escala Aretina*, Sevilla, a José LÓPEZ-CALO, *La controversia de Valls*, vol. I: *Textos (I)*..., p. 256.

la raho de sciencia per poderlas executar y â mes d'aixo, que consultia ab lo ohido sa operacio: perque encara que sia segons las Reglas, sino es armoniós, val mes no executar; pues del que lo ohido devia deleitarse; se desabreix.⁵¹

Una altra de les preocupacions del tractadista català fou que els compositors novells seguissin l'exemple, de vegades no molt recomanable, de determinats passatges dels grans mestres. D'acord amb l'opinió del teòric, alguns fragments de música escrits per compositors reconeguts (i dels quals presenta exemples) no resulten dignes de ser imitats. Ho explica de la manera següent:

Pero peraque lo nou Compositor veja que no tot lo que trobará ab obras de Autors Classichs se ha de aprobar; he volgut aquí posar algunas notas dels Autors de mes nom en lo Art de la Musica: Que encara que en lo demes han escrit ab molt acert, en estas notas, y exemplars que se segueixen; apar se han apartat de la puresa de que havian, y han usat en lo Art de la Musica.⁵²

Resulta interessant la manera com l'autor català justifica aquests passatges, de compositors reputats, que no estan del tot d'acord amb les regles que els teòrics presenten en els seus tractats. En primer lloc recorda que el seu llibre va dirigit als principiants i que vol tenir una intenció clarament pedagògica. També aclareix que no és el seu propòsit criticar els grans mestres, per la qual cosa finalment afirma que al que aquests els és permès no ho és als que s'inicien en la composició musical. Les seves paraules són del tot explícites:

Y com ja esta dit lo meu animo no es criticarlos a ells [als compositors]; sino advertir al Principiant que no se apartia del cami mes trillat, y mes cert. Y encara que vege alguna cosa en algun Autor grave: no tot se pot imitar; pues los grans homes tenen llibertat per usar algunas llibertats quels pigmeos no la tenen. Y basta esto per avis.⁵³

Els exemples que inclou a continuació són, en la seva pròpia ortografia, dels autors següents: Francisco Hernández, Joseph Inojosa, Juan Cabanillas, el Maestro Paredes, Andrés Lorente (*El porque de la música*), Pau Llinás (de qui presenta sis fragments i diu que és mestre de capella del Pi), Bernat Tria (afirma que és mestre de capella del Palau de la Comtessa), el Maestro Palestrina i Honofre Puig (de qui informa que és mestre de capella de l'església dels Sants Just i Pastor). Un cop presentats els exemples, insisteix en la seva advertència:

Ja he dit antes que si vivian los Autors, tal vegada darien alguna raho que satisfaria, ò be perque algunas vegadas la lletra demana alguna estrañesa. Pero no obstant aconsello als Principiants (que sols es per qui he pres aquest treball) que no se acostu-

51. *Tratado de composición...*, p. 70.

52. *Tratado de composición...*, p. 227.

53. *Tratado de composición...*, p. 228.

mien â usar de semblants llibertats: pues ells estan exposats â una oposicio: Y aquestas cosas no sels passerien: Y de alló q^e ells pensarien (ÿ seria) una vivesa sels faria una creu, y se donaria per errada.⁵⁴

Clarament, l'autor del manuscrit redacta la seva obra per als futurs músics que hauran de presentar-se a oposicions a un magisteri de capella. Ja es veurà més endavant com, al final del tractat, explica als seus lectors, amb força detall, quins són els exercicis que hauran de superar i, per tant, quines habilitats haurà de posseir el futur opositor. Com es llegeix, dona consells de què podrà i què no podrà fer el músic aspirant a un magisteri per tenir èxit a la prova. El millor serà que els opositors es limitin estrictament a les normes i que no intentin res que, tot i que pugui resultar interessant des del punt de vista purament sonor, se n'aparti. Certament, l'anònim teòric reconeix que determinades llibertats, tot i apartar-se de les normes, poden considerar-se vàlides; però, atès que la intenció final del tractat és la de dirigir els deixebles a l'èxit en una oposició, ho desaconsella perquè els examinadors no permetrien res que mínimament s'apartés de les regles sòlidament establertes. Caldria considerar, doncs, l'autor d'aquesta obra com un músic modern, amb idees ben allunyades de posicions conservadores.

El Francisco Hernández esmentat podria tractar-se del prevere i mestre de capella del convent de l'Encarnación de Madrid. Era aquest el càrrec que tenia, almenys quan va signar una opinió i una censura en relació amb la polèmica de la missa de Valls. El 17 d'octubre de 1715 signa un breu document amb el títol: *Paracer del señor don Francisco Hernández, maestro de la real capilla de la Encarnación*.⁵⁵ Més endavant, juntament amb dos més, redacta la *Censura de los señores don Francisco Hernández, maestro de capilla del real convento de la Encarnación de Madrid, de don José de Caseda, maestro de capilla de la santa iglesia de Sigüenza, y de don Pedro Jerónimo de Borobia, organista principal de la misma santa iglesia*.⁵⁶ Signen el document a Sigüenza el 20 de juliol de 1716 i Francisco Hernández hi apareix com a «capellán y maestro de capilla de la real capilla de la Encarnación».⁵⁷ Francisco Hernández es va pronunciar a favor del moviment de veus escrit per Valls.

El segon autor que l'anònim tractadista posa com a exemple és Josep Hinojosa († València, 1673). L'any 1662, mentre exercia el magisteri a la catedral de Toledo, va ser elegit mestre de capella al Col·legi del Patriarca de València. Va ser una elecció polèmica: d'acord amb l'informe dels examinadors, el guanyador de les oposicions fou Lluís Vicenç Gargallo però, sorprenentment, qui finalment va rebre el càrrec va ser Hinojosa. Tot i les protestes que va provocar aquesta resolució, el Col·legi es va mostrar ferm en la seva decisió i va mantenir com a mestre aquest darrer. Davant d'aquesta situació, Gargallo va marxar finalment cap a Barcelona.

54. *Tratado de composición...*, p. 232-233.

55. José LÓPEZ-CALO, *La controversia de Valls*, vol. I: *Textos (I)*..., p. 101.

56. José LÓPEZ-CALO, *La controversia de Valls*, vol. I: *Textos (I)*..., p. 149.

57. José LÓPEZ-CALO, *La controversia de Valls*, vol. I: *Textos (I)*..., p. 151.

Cal recordar, d'altra banda, que Francesc Valls, en la seva resposta a Joaquín Martínez arran de la disputa originada per l'entrada del tiple segon a la seva missa *Scala Aretina*, es refereix diverses vegades a Hinojosa. Però no només Valls; altres autors que també van intervenir en la polèmica citen el mestre de capella del Patriarca. Sens dubte, Hinojosa fou un compositor de gran prestigi i que tothom tenia en alta consideració. De fet, es deia d'ell que si es perdessin les regles de la música es retrobarien en les seves obres. No ha de resultar estrany, doncs, que l'anònim autor del manuscrit posi com a exemple en el seu tractat obres d'aquest compositor. (Encara que sigui citat, en aquest cas, com un autor que s'hagi apartat «de la puresa de que havien, y han usat en lo Art de la Musica».⁵⁸)

No hi ha prou dades per determinar amb seguretat qui és el Maestro Paredes que se cita al manuscrit. Un altre dels autors de qui s'aporten exemples musicals és Andrés Lorente. En aquest cas, el tractadista català pren fragments d'*El porque de la música*. Pau Llinàs († Barcelona, 1749) és un altre dels autors inclosos. El 17 de febrer de 1706 fou nomenat, sense passar el tràmit d'unes oposicions, mestre de capella de l'església dels Sants Just i Pastor. El 1709 pren el magisteri a la capella de Santa Maria del Pi, aquest cop sí, per oposició i demostrant a bastament la seva excel·lència. El tribunal va estar format per Francesc Valls, Lluís Serra, Tomàs Milans i Francesc Llussa.

Bernat Tria va morir a Barcelona el 30 d'abril de 1756. El 1726 va prendre possessió del magisteri de la capella del Palau de la Comtessa, càrrec que va mantenir durant trenta anys fins a la seva mort. Onofre Puig va ser admès, el 19 de març de 1726, com a mestre de capella a l'església dels Sants Just i Pastor. És autor d'un tractat de música, escrit també en català i datat el 1730.

Aquest breu repàs dels diversos autors citats i esmentats al tractat té únicament per objecte contextualitzar aquesta llista de músics que durant la primera meitat del segle XVIII foren tinguts per modèlics. Resulta summament interessant conèixer els noms d'aquests compositors, l'obra dels quals, o d'alguns d'ells, no gaire coneguda ni escoltada avui en dia, que en el seu moment van ser considerats exemplars. Conèixer en profunditat les composicions d'aquests autors permetrà comprendre millor com s'entenia la música a la primera meitat del segle XVIII. Com s'ha vist, molts dels noms que aporta el tractadista van ser importants teòrics que van participar en la controvèrsia originada per la dissonància sense preparació escrita per Valls. Aquest fet ve a demostrar que l'autor del manuscrit tenia un absolut coneixement dels diferents corrents musicals i dels autors de més renom del seu moment. Es podria concloure que l'artífex del tractat en català seria sens dubte un teòric, si no de primer ordre, sí, almenys, un que es podria situar entre els més remarcables de la primera meitat de la dissetena centúria.

58. *Tratado de composición...*, p. 227.

CONTINGUT DEL TRACTAT CATALÀ

Com ja s'ha explicat anteriorment, el tractat en català apareix escrit en dues seccions entre les quals hi ha la còpia d'un fragment del *Mapa armónico*, de Francesc Valls. La primera part es troba entre les pàgines 1 i 98, i la segona va de la pàgina 203 fins a la pàgina 242. En un primer moment, sembla que l'autor tenia la intenció de redactar-lo en forma de pregunta-resposta: el mestre interroga i el deixeble contesta. Tanmateix, aquest esquema es va diluint, fins a desaparèixer, a mesura que avança el manuscrit. Atenent al seu contingut, el tractat va clarament dirigit a qualsevol que es vulgui iniciar en el camp de la composició musical i vulgui preparar-se i reeixir en unes oposicions a magisteri de capella. És una obra, doncs, que comença amb els rudiments més elementals de la teoria musical i acaba amb les qüestions més complexes que haurà de conèixer un compositor. Finalment, l'autor del manuscrit explica quins són els exercicis pràctics a què s'haurà d'enfrontar l'aspirant a mestre de capella en una oposició.

D'aquesta manera, el tractat comença amb les qüestions més bàsiques que ha de conèixer i dominar qualsevol que es vulgui dedicar a la composició musical. El primer element que introdueix és la mà de Guido: explica què és, com s'utilitza, de quins elements es compon i quina utilitat pràctica té per al compositor. Més endavant, quan l'anònim teòric es dedicarà a descriure els diversos exercicis que hauran de superar els opositors, ja es veurà que aquest recurs medieval era encara utilitzat a la pràctica al segle XVIII. Val a dir, tanmateix, que el tractat de Francesc Valls, contràriament al manuscrit anònim, no fa menció d'aquest recurs. Un cop exposat aquest punt, passa a explicar quines són les claus, les figures de cant d'orgue i els silencis, les alteracions, com es representen els signes de repetició i el calderó. A partir d'aquí es disposa a explicar els quatre temps bàsics, dos de compàs binari i dos més de compàs ternari. Els dos primers són el temps menor, representat per una C i completat per dues mínimes, i el temps major, que conté dues semibreus i és representat per una C partida amb una línia vertical. Quant als compassos ternaris, la proporció menor es representa amb una CZ i està integrada per tres mínimes, mentre que la proporció major s'indica amb una C partida seguida d'un dos i un tres sobreposats i conté tres semibreus.

A partir d'aquests, sorgeixen els compassos compostos. Entre els binaris esmenta el compàs menor, representat per una C seguida d'un dos i un quatre sobreposats i integrat per dues semimínimes. Una C seguida d'un sis i un quatre sobreposats indica la proporció sesquialterquatre i conté dues mínimes amb punt. La proporció sesquidotzena es completa amb quatre semimínimes amb punt i s'indica amb una C seguida d'un dotze i un vuit. Finalment, la proporció sesquialtervuit conté dues semimínimes amb punt i es representa amb una C seguida d'un sis i un vuit. Pel que fa als compassos ternaris, indica sis combinacions. El ternari menor, que és el mateix que la proporció menor. El ternari major, que és igual que la proporció major. La proporció sesquinona es representa amb una C seguida d'un nou i un vuit sobreposats i és integrada per tres semimínimes amb punt. El vuit per tres s'indica amb una C seguida d'aquestes dues xifres i es completa amb

tres corxeres. La sesquinona és representada per un nou i un quatre sobreposats, a continuació d'una C, i es completa amb tres mínimes amb punt (l'autor adverteix que les dues sesquinones que esmenta són el mateix i «sols te la diferencia que las notas son la meitat més disminuidas, com se expressa en la Proporcio menor, Y mayor del Exemple 1»⁵⁹). Finalment, la *trípola*, integrada per tres semimínimes o sis corxeres, es representa amb una C seguida d'un tres i un quatre.

Pel que fa a l'escriptura d'una obra vocal, l'anònim tractadista segueix el costum habitual, i així ho manifesta: prescriu que les corxeres que es canten sobre una mateixa síl·laba s'escriguin lligades, i les que s'interpreten sobre diferents síl·labes es representin deslligades.

Després d'haver introduït el deixeble en els fonaments de la música, el tractadista es disposa a aprofundir en altres qüestions:

Ara que havem explicat las Reglas mes necessarias dels principis, entrarem a explicar les mes necessarias per entendre lo Cant pla, y les Reglas per Compondrer â dos tres, quatre y mes veus, y los varios modos de usar les Especies així consonants com dissonants.⁶⁰

A partir d'aquest moment, el tractat se centrarà en les normes del cant gregorià i en la composició de música polifònica, així com en el tractament de les dissonàncies. Comença amb la definició de música, que, com ja ha estat indicat anteriorment, es basa en sant Agustí. Segueix amb una secció dedicada al cant pla, en la qual argumenta sobre els tons, mestres i deixebles (antigament, autèntics i plagals), i com reconèixer-los. Igualment, de manera molt superficial, es refereix als *secularum*, i remet, per a un major aprofundiment, a Cerone. Acaba amb una digressió sobre si els tons són vuit o dotze i amb diversos exemples.

Quant a les claus que cal utilitzar en la composició de música polifònica, tot i que no n'aclareix les diferències, l'autor del manuscrit explica que existeixen dos sistemes de claus: do en primera, do en tercera, do en quarta i fa en quarta (en l'ordre tiple, contralt, tenor i baix), que es correspondrien amb el que es coneix com a claus naturals, i, en la mateixa disposició de les veus, sol en segona, do en segona, do en tercera i do en quarta o fa en tercera per al baix, claus altes. No fa cap menció a l'obligat transport en aquesta darrera combinació de claus.

Pel que fa al cant d'orgue, l'autor comença amb un quadre en què s'expliquen les consonàncies i dissonàncies (les diferents espècies). Unísons i quintes són consonàncies perfectes (no inclou l'octava en la taula pel fet de considerar-la, segurament, un interval compost de l'uníson); tercers i sisenes, consonàncies imperfectes, i segones, quartes i setenes, dissonàncies. Naturalment, els intervals compostos d'aquests tenen la mateixa classificació. A continuació s'ocupa dels moviments permesos d'aquests diferents intervals o espècies. Resulta interessant la raó amb què justifica la prohibició de dues octaves o quintes seguides. En primer lloc, fa

59. *Tratado de composición...*, p. 14.

60. *Tratado de composición...*, p. 21.

l'advertència: «No se pot donar dos especies Perfetas successivas totas de un mateix genero, com son: 8^a y 15^a ô 5^a y 12^a ô qualsevol de sas compostas las que vulgarment (encara que impropi) se diuen dos 8^{as} ô dos 5^{as}». ⁶¹ El raonament és el següent:

Perque com la difinició de contrapunt és un numero constituït de diversitat de consonancias. Pero com dos 8^{as} ô dos 5^{as} no tenen diversitat de consonancias; per tant nos poden dar dos 8^{as} ô dos 5^{as} perquè no hi hauria diversitat de consonancias, y seria anar contra la definició del contrapunt. ⁶²

Un element important en la formació d'un compositor, i al qual l'anònim autor català dedica un extens passatge, és el de les lligadures, és a dir, la manera com, en una peça de música, cal introduir i resoldre les dissonàncies: «Del modo com se han de prevenir lligar, y Deslligar las Especies Dissonants». ⁶³ Resulta curiós observar que en aquest punt del tractat no es dona cap explicació sobre el que cal entendre per lligadura, sinó que l'autor passa directament a explicar com cal resoldre cadascuna de les diverses dissonàncies. Després d'aquest títol, que es troba al final de la pàgina 46, a l'inici de la pàgina 47 aborda directament el tractament de la quarta disminuïda. El tractadista afirma que aquest interval consta d'un to i dos semitons i que «per usarse en la Musica perquè fassa bona Armonia. Y no ofenda al ohido: es necessari acompañarla ab la 6^a perquè la quinta es demasiadament dura per cubrirla». ⁶⁴ Explicacions com aquesta, amb l'afegit dels exemples corresponents, les fa tot seguit de cadascun dels intervals dissonants.

A més de la lligadura, una dissonància també pot ser introduïda mitjançant el recurs que l'anònim tractadista anomena *suposició*. En aquest cas, una de les notes de la *prevención* (cal recordar que, en la terminologia emprada per Francesc Valls, aquest mot es refereix a la primera part de lligadura, que es dona *al alzar* del compàs i generalment comporta una consonància) es pot substituir per una pausa. Naturalment, i així ho adverteix l'autor, per escriure una suposició cal seguir unes normes determinades:

Tambe es permet en alguns casos per executar algun Primor: en entrar les veus en especie falsa. Primer per Prevenir altre lligadura; segonament per executar algun Pas: Pero ab molt cuidado que la pausa que suposa per figura cantable tinga part del que suposa que altrament serà trencar totas las Reglas de l'art, Y juntament estiga aquella nota que suposa la pausa, en consonancia ab les demes veus.

La Suposicio en la Musica es enganý de la vista que deu deixar satisfet lo enteniment y lo ohido. ⁶⁵

61. *Tratado de composición...*, p. 31.

62. *Tratado de composición...*, p. 31. El subratllat és de l'autor.

63. *Tratado de composición...*, p. 46.

64. *Tratado de composición...*, p. 47.

65. *Tratado de composición...*, p. 54.

Un cop que el deixeble hagi assolit el coneixement de les regles de música que s'han exposat fins a aquest punt, el tractadista català considera que és el moment d'avançar un pas més en la formació del compositor. Caldrà que, aplicant la teoria apresada, escrigui petits fragments musicals a partir de diversos baixos que li facilitarà el mestre. No obstant això, abans d'iniciar el deixeble en aquesta pràctica, l'autor del manuscrit introdueix la definició de composició.

Quant estiga ben entrenat lo nou Compositor de todas las Reglas q^{es} fins aquí se han escrit. Y tinga bastanta intelligencia de ellas (q^{es} sens ellas seria estrar en un mar de confusions. Y traballeria sens saber lo ques treballa). Las quals se poden explicar al nou Compositor per estar mes radicat en la teoria que es germana inseparable de la practica. Se li passará â notar un Baix sobre lo qual lo nou Compositor hi posará la consonancia plena, conforme se segueix. Pero primer ja q^{es} entra â usar la composició; es menester que teoricament sapia alguna cosa. Y en especial que cosa es composició: Y així entro a preguntar.

P. Que cosa es composicio?

R. La Composició es una mescla ordenada de Diversos Sonidos que ab la sua dulçura Regalan los Ohidos.⁶⁶

Després de la definició, en primer lloc es proposen una sèrie de baixos sobre els quals el deixeble haurà d'escriure consonàncies; sobre un baix xifrat s'exercitarà en les lligadures (preparació i resolució de dissonàncies); a continuació, se li demanarà que afegeixi tres veus a un tiple que se li haurà proporcionat, i un altre exercici consistirà a escriure dues veus sobre un cant pla, és a dir, en paraules de l'autor, allò que «vulgarment se diu concert â tres».⁶⁷

Un altre aspecte interessant que li convé conèixer al deixeble de música és el de la modulació. El consell de l'autor del manuscrit és que el pas d'una tonalitat a una altra, i el retorn a la principal, sigui el menys aspre possible i que la millor manera d'aconseguir-ho sigui a partir d'un moviment de quinta o quarta:

Se ha de advertir que quant se traue de To: no sia ab violencia, y lo mes acertat es per lo Diapente ô Diatesaron dient dos vegades per un mateix signe la ultima veu: y així mateix altres dos vegades la que comensa â apartarse de la corda del To Y observan la mateixa forma quant hi torna, perquè no sia tant reparable sa duresa. Y encara que arribia a termes accidentals; importa ab tal que per lo mateix cami, tornia â son centro: Y antes de acabar lo prosseguesca alguns compassos per la corda del To, perquè sia mes plausible lo final.⁶⁸

Les pàgines següents les dedica l'anònim tractadista a proposar una nova sèrie d'exercicis en què el deixeble haurà de començar a demostrar les seves habilitats com a compositor:

66. *Tratado de composición...*, p. 65.

67. *Tratado de composición...*, p. 66.

68. *Tratado de composición...*, p. 69-70.

Sera molt al proposit com comensia â estar ja capas lo nou Compositor del sobre dit; que sobre quatre ô sis notas que se li donarán per tema; feria moltes diferencias: així de nous modos de Acompanyament ô Baix com també que las tres veus entren ab Pas, ô Diferents Intencions ô intens, ymitanse entre ellas; y si alguna se pot ajustar ab lo Pas ô tema principal será major Primor.⁶⁹

L'autor del manuscrit proposa que el deixeble escrigui, a partir d'un tema breu que se li facilitarà, diferents petites composicions, fixant-se especialment en l'acompanyament, el baix i en les imitacions que es poden donar entre les distintes veus. Segueixen, a continuació, diversitat d'exemples: «concerts, ô clausulas sobre tiple», «Pas â quatre veus sobre Tiple», «Concerts, ô clausulas â sinch sobre Baix, y sobre tiple».

A continuació, amb una exposició teòrica i amb la inclusió de diversos exemples, se centra en la salmòdia. Una qüestió que considera de vital importància és el coneixement dels diversos tons en aquest tipus de música. És per aquesta raó que inclou en aquest apartat una sèrie d'exemples per clarificar la manera com cal utilitzar-los:

Per haver experimentat que hi ha Compositors, que ha molts anys q^e trebvalen; y estan totalment ignorats dels tons; per ahont fan corre la Musica que tenen entre mans: sens saber quins finals tenen: y ahont poden usar clausules sense apartarse de la corda del to: me ha aparegut posar aquí la apuntació de Clausula de tots lo tons perquè ab facilitat puga lo nou Compositor saber quin final te.⁷⁰

Al llarg de tot el manuscrit l'autor recorda que el seu principal propòsit a l'hora de redactar el tractat és donar una eina eficaç a l'estudiant de música per tal que pugui assolir el domini de la matèria. Això és el que escriu després dels exemples esmentats:

He volgut correr tots los Tons ab un mateix Pas, perquè sia mes clar y mes intelligible la explicacio; que es lo fi â que sempre he tirat en totes aquestas Reglas. Pues com lo meu Animo no es de escriurer sino per Principiants, he procurat que fos ab major claredat. Pues los que son abils en lo Art, no necessitan de instruccions tan caseras.⁷¹

També dona alguns exemples sobre la composició de les diferents parts de la salmòdia:

Y peraque lo nou Compositor, sapia las entradas, ê imitacions de Pas per Psalmodia; ô Musica de Psalms, que tot es una Poso aquí les imitacions següents: Prime-

69. *Tratado de composición...*, p. 71.

70. *Tratado de composición...*, p. 75.

71. *Tratado de composición...*, p. 81.

rament per la entrada del Cantich, y son final: segonament per la entrada de mediatio, y son final: Tercerament per la entrada del Seculorum, y son final, per tots los tons.⁷²

Afegeix, així mateix, un apartat que titula «Explicacio del Psalmodia per Organistas».⁷³ Tot seguit, amb l'inici d'un nou tema, dedica una secció a les fugues sobre un cant pla (cal entendre cànon a dues veus sobre un cant pla).

Estant ben capás lo nou Compositor dels vuit Tons y haventse exercitat ab lo Pas suelto, ô forsat; Diferencias de Baixos, y Passos; podrá passar avant en la Composició. Y lo primer en que acostuman a emplearlos alguns Mestres es en las fugas sobre cantpla: així sobre Baix, com sobre Tiple. Y la raho es: perquè estas se acostuman â demanarse en una oposicio: ab las quals fan lluir al oposant, sobre de un Cantpla; y dient lo opositor la primera veu; un altre; un altre segueix la segona. Y si no estan molt posats a ferne, malament las faran de repente sens ploma, ni paper, sobre una Antiphona, ô altre llibre de cantpla que li posaran al devant. Y aixis perquè al nou Compositor se puga exercitar â solas â ferne; posare aquí de tota especie de fugas sobre cantplá com se segueix, comensant per unisonus.⁷⁴

L'autor insinua en aquest paràgraf una de les proves que haurà de realitzar en unes oposicions l'aspirant a mestre de capella. Sembla que l'exercici consistirà en la interpretació, de manera improvisada, d'una fuga sobre un cant pla (és a dir, un cànon a dues veus sobre un baix). Al final del tractat (ja es veurà més endavant), l'autor explica amb detall els exercicis que hauran de resoldre els aspirants. És comprovarà que, en efecte, es tracta d'improvisar una fuga, però ja es veurà de quina manera. Els exemples de fugues que posa a continuació comencen, com es diu en el text, per l'uníson i continuen per tots els intervals fins a arribar a la setena. Una primera sèrie són cànons a dues veus amb el cant pla al baix. Una segona sèrie, amb els mateixos intervals, amb el cant pla a la veu superior. El tractadista mostra un gran interès en el fet que el deixeble no només estudiï les regles, sinó que també s'exerciti en la seva pràctica, i així ho recomana. L'objectiu principal del tractat és que el deixeble assoleixi l'èxit en unes oposicions a mestre de capella. Amb aquestes paraules es dirigeix l'autor del manuscrit a l'alumne:

Advertesca lo Compositor que lo mateix que aquí se nota de las fugas sobre tible; se acostuma â demanar dels contrapunts: (los q^a notarem, y posarem lo Exemple mes avant, Y sapia lo compositor que deu molt fersa en això; perquè despres li seria gran novetat, sino se hagues exercitat a ferne.⁷⁵

72. *Tratado de composición...*, p. 84.

73. *Tratado de composición...*, p. 91.

74. *Tratado de composición...*, p. 94-95.

75. *Tratado de composición...*, p. 96.

Seguidament es dedica a parlar i posar exemples dels diferents tipus de contrapunts, i és aquí on acaba la primera part del tractat en català i comença, com ja s'ha explicat, la còpia d'un fragment del *Mapa armónico*, de Francesc Valls. A la pàgina 203 es reprèn de nou el text en català i en els primers paràgrafs tracta sobre el contrapunt sincopat. Seguidament introdueix una sèrie d'exercicis que hauran de servir perquè el deixeble assoleixi més flexibilitat a l'hora de crear les seves composicions. L'aspirant haurà d'exercitar-se en les fugues a quatre veus, i així és com ho explica el tractadista català:

Quant estiga ben enterat lo nou Compositor de tot lo sobredit, podra entrar en altra especie de Musica que encara que poch usada; però molt convenient per lluirse en una oposicio; Y no de menos profit per jugar ab facilitat lo Rubliment de qualsevol especie de Musica. Y esto es: sobre algunas notas de Cant de Orga (com tinch expressat en las diferencias de Baixos, y Passos) podra usar de las fugas a quatre veus. So es: dos que vagen continuat las fugas, y las otras dos que se imitian, lo millor que pugan. Y si poden prosseguir los tres la Fuga serà millor primor. Per això he procurat posar aquí de totas maneras de exemples com se segueix.⁷⁶

Tal com anuncia l'autor, segueixen una successió d'exemples de fugues a quatre veus compostes de la manera següent: dues veus, no sempre les mateixes, executen el cànon (en diversos intervals, uníson, segona, fins a setena, i novena fins a onzena), mentre que les altres dues poden fer, o no, un cànon diferent.

El tema que tracta a continuació és el *trocac* o, en una terminologia més correcta en català, contrapunt doble. És aquell en què les diverses veus que conformen el teixit contrapuntístic es poden posar indistintament les unes per sobre o per sota de les altres. A més, i d'acord amb l'anònim tractadista, les veus que es canvien de posició poden, així mateix, escriure's en un altre to. D'altra banda, sense aprofundir-hi gaire, dedica igualment unes pàgines al que anomena *musica cancrisant*, un tipus de contrapunt en què una veu es llegeix en el sentit invers respecte d'una altra:

Per no faltar al seguit de aquesta obra, posare aquí un modo de Musica de molta habilitat, y molt poch usada: que es la Música cancrisant: Te aquest nom perquè las veus a manera de cranch caminan, y van atras.⁷⁷

L'autor del manuscrit català explica a continuació que són diversos els teòrics que esmenten aquest tipus de música en els seus tractats (per exemple, Andrés Lorente), i que és a ells on caldrà que es dirigeixin els seus deixebles per trobar-ne exemples. No obstant això, l'autor aportarà models de Francesc Valls, de qui declara que va ser el seu mestre en els seus primers anys de formació. Així mateix, per no ser acusat de plagiar, vol deixar clar que la música que inclou als exemples

76. *Tratado de composición...*, p. 205.

77. *Tratado de composición...*, p. 213.

no és seva, sinó que va ser composta pel mestre de capella de la catedral de Barcelona. A continuació, anota un cànon «cançisant, retrograd y trocat».⁷⁸ Adverteix, tanmateix, que aquest tipus de música no és, per la dificultat que comporta la seva composició, gaire habitual: «Aquesta especie de Musica de molta habilitat y poch lluiment. Pues en una obra nos pot usar de ella».⁷⁹ Ja s'ha indicat unes pàgines més amunt que, després d'aquesta afirmació, l'autor insisteix en les seves intencions pedagògiques a l'hora d'escriure el seu tractat. Per aquest motiu, tot i que podria esmentar i posar exemples de molts altres tipus de música de complexitat semblant, no ho fa perquè aquests no resultarien de cap manera útils als estudiants de composició a l'hora de presentar-se a una oposició. Tal com afirma l'autor, l'objectiu principal del tractat és el de proporcionar les eines necessàries que permetin als aspirants aconseguir el magisteri allà on es presentin. Finalment inclou alguns exemples dels «Mestres mes Classichs que hi ha hagut en España».⁸⁰ Ja s'ha indicat més amunt que, a més de Francesc Valls, els autors dels fragments que aporta són Josep Picañol i Josep Romero, de qui afirma que «[...] no sels pot negar que sempre han trectat ô treballat la Musica ab gran acert. Y no sels quita per això lo bon nom encara que alguna vegada agen tingut algun descuit en las suas obras».⁸¹ També explica que, tot i que venera Francesc Valls, no deixa d'observar que el *trocato* que inclou com a exemple conté algunes «escabrositats, molt distants de las altras obras del Autor».⁸²

Una de les preocupacions del tractadista català és fer entendre als seus deixebles que no tot el que vegin escrit en les obres dels grans compositors és digne de ser imitat. Altra vegada torna a insistir en la seva voluntat d'escriure una obra que permeti assolir l'èxit als aspirants a un magisteri de capella; vol deixar clar que molts fragments que des del punt de vista estrictament musical podrien ser acceptats, en una oposició serien considerats incorrectes. En conseqüència, «lo meu animo no es criticarlos a ells [els compositors de qui aporta exemples]; sino advertir al Principiant que no se apartia del cami mes trillat, y mes cert».⁸³ En aquest context, i ja s'ha indicat més amunt, els fragments que aporta són dels autors següents: Francisco Hernández, Josep Hinojosa, Joan Cabanilles, Juan de Paredes, Andrés Lorente, Pau Llinàs, Bernat Tria, G. P. da Palestrina i Onofre Puig.

78. *Tratado de composición...*, p. 214.

79. *Tratado de composición...*, p. 215.

80. *Tratado de composición...*, p. 215.

81. *Tratado de composición...*, p. 223.

82. *Tratado de composición...*, p. 225. Vegeu la citació completa més amunt.

83. *Tratado de composición...*, p. 228. Vegeu la citació completa més amunt.

EXERCICIS D'OPOSICIONS A MESTRE DE CAPELLA

L'autor dedica els darrers paràgrafs del seu tractat a parlar sobre els diferents exercicis que els aspirants es trobaran a les oposicions on es presentin. Adverteix els deixebles de les dificultats amb què s'hauran d'encarar i què caldrà que tinguin en compte per superar-les amb èxit. Explica quins són els exercicis que habitualment solen exigir-se a les oposicions a mestre de capella, al mateix temps que dona alguns consells que ajudin els examinands a reeixir en les proves. No es cansa mai, l'anònim tractadista, d'avisar els seus alumnes que han d'anar extremament preparats als exàmens perquè els examinadors sempre posaran algunes trampes en els exercicis per comprovar l'habilitat i expertesa dels aspirants, i, si aquests no han practicat convenientment, suspendran.

Un primer exercici el presenta de la manera següent: «Del que passo â tractar ara, es de las terceras y quãrtas veus».⁸⁴ Donades dues o tres veus, el deixeble haurà d'afegir-ne una, suposadament el baix. L'autor aconsella als seus deixebles que practiquin aquest exercici perquè de ben segur se'l trobaran en unes oposicions; una dificultat afegida, a més, serà que no se'ls indicarà quina és la veu que han d'afegir:

Del modo com se usa en las oposicions es: si son terceras veus; Posen las dos divididas, una de l'altre; Y luego manan los Examinadors, quel opositant posia la tercera veu que falta, que es lo Baix; Pero no acostuman â dir que la quel Opositant ha de posar que es lo Baix; Entria ab pas imitant las Altres: Y per això ha de anar advertit, que encara que no li advertescan que ha de dir Pas; es menester que sapia que aquella que ell ha de posar ha de entrar ab pas, imitant las dos que estan patentas. Y així mateix, si en lo progres de ditas terceras veus fa dir lo pas com acostuman las dos que li posan patens es veurá la vivaesa y discurs del Opositant.⁸⁵

L'exercici sembla clar: sobre dues veus separades (és a dir, que no es donen sobreposades en forma de partitura), que entren en imitació (amb pas), cal escriure el baix, que també ha d'entrar imitant les veus superiors. Cal que l'aspirant es fixi en les imitacions (o passos) que es trobin, al llarg de l'exercici, entre les dues veus donades perquè haurà de fer procedir el baix de la mateixa manera. L'examinand haurà de recordar que, encara que no se li digui, la veu que haurà d'afegir és la del baix. Continua l'anònim tractadista amb les quartas veus; com es pot comprovar, l'exercici és del tot semblant a l'anterior.

Ara parlarem de las quartas veus las quartas veus se acostuman á demanar als opositans així com las terceras veus: esto es: dividir las tres veus, Y se demana al opositor q^e posia lo Baix de repente; y advertesca lo opositor q^e així las quartas, com las terceras veus, han de entrar ab pas los Baixos, Com les demes veus. Ben entés; que

84. *Tratado de composición...*, p. 233.

85. *Tratado de composición...*, p. 233-234.

vage advertit q^e sempre en unas, y altre, se procura hi hage alguna dificultat, ô suposició; per veurer si lo opositor donará en lo blanch de la dificultat.⁸⁶

Més pràctica resulta la prova que descriu a continuació. Sobre una veu donada, l'aspirant havia d'interpretar-ne dues, però vegem de quina manera:

Pero en estas los Examinadors elegeixen una Antiphona, ô altre tros de cantpla que â ells aparega be; Y sobre est lo oposant posa las dos veus: esto es: Ell canta una; Y ab la ma asseñala la altre; tocant los signes que espectan a cada una de las dos veus: sian graves: sian aguts ô sian sobreaguts. Pero en los signes aguts será mes facil trobar las veus que ha de menester per la composició que voldrá executar; Y per ser mes inteligible al que ha de cantar; que será un Musich destre; o un dels examinadors. Y ab la ma dreta portará lo Compás: que per això al principi de aquesta obra quan se pregunta perque se señala la ma ab la ma esquerra, y no pas ab la dreta; respon que perque esta quedia libre per portar lo Compas, quant facia alguna abilitat de Musica de Repente sobre lo Faristol.⁸⁷

Aquest fragment resulta interessant per diferents motius. En primer lloc perquè detalla molt clarament un determinat tipus d'exercici que s'exigia a un aspirant a mestre de capella, en aquest cas, de la primera meitat del segle XVIII. Dona una idea precisa de les habilitats que es volia a l'època que tingués un músic que ocupés aquest càrrec. Sobre una melodia donada, el candidat havia d'improvisar (*musica de repente*) dues veus: l'aspirant en cantava una i l'altra l'assenyalava a la mà de Guido perquè la interpretés un tercer que, com s'indica, solia ser un músic destre o un dels mateixos examinadors. Al fragment, malauradament, no es diu res sobre la veu proposada i sobre la qual es fonamentava tot l'exercici. L'autor del manuscrit no especifica si la cantava algú o era interpretada sobre algun instrument. Tot apunta, no obstant això, que devia ser així: resulta força evident que la melodia donada havia de sonar. Però, a més, afegeix: «Y ab la ma dreta portará lo Compás», és a dir que, d'alguna manera, s'esperava que l'aspirant «dirigís». Calia tenir en compte, per altra banda, que la veu assenyalada, per facilitar la feina a qui l'hagués de cantar, havia de tenir unes característiques determinades: «Pero es menester que vage advertit lo Compositor ô oposant que las veus vagen lo mes gradatim ques puga perque altrement la que asseñala ab la ma; si anas saltant, seria molt dificil lo executarla lo qui ha de cantar».⁸⁸

Demuestra l'exercici que el recurs de la mà guidoniana, present, d'altra banda, en altres tractats del segle XVIII, era encara utilitzat a la dissetena centúria, i no només com una eina teòrica d'aprenentatge musical, sinó que clarament se li donava un ús eminentment pràctic. Com és sabut, a la mà de Guido només hi apareixen, pel fet de tractar-se d'un sistema creat per al cant pla, els signes corresponents a les

86. *Tratado de composición...*, p. 235.

87. *Tratado de composición...*, p. 238.

88. *Tratado de composición...*, p. 238.

notes naturals; no s'hi indiquen ni diesis ni bemolls. El problema sorgeix quan a la mà, com en el cas que es descriu, s'hi ha de marcar una melodia de cant d'orgue, en la qual sí que hi poden aparèixer notes alterades. A la primera meitat del segle XVIII hi havia una manera de resoldre aquesta problemàtica:

[...] modo com se han de asseñalar en los signes de la ma los sostenidos, y Bemolls: Y es, que quant voldrà que sia sostenido, ab lo dit que asseñala los signes; picará un poc aquell que vulla fer sostenido Y quant voldrà que sia Bemoll posará lo dit al costat del signe, fregant un poch aquell, denotant ab asso que vol que lo tal signe sia blando, ô Bemoll [...].⁸⁹

Un altre exercici que descriu l'autor és el que es denominava «quatre veus desentonades». Així és com, en un primer moment, presenta aquesta altra prova:

Altre especie de clausula â quatre, ô quantas veus se demanan y han usat molt en las oposicions de Magisteri que vulgarment se anomenan quatre veus desentonadas: Y aqueixa es una especie de musica molt facil de equivocarse, y bastantament dificil de executarse, lo modo es com lo antecedent, sobre algunas notas de cantpla. Pero la execucio es diferent, pues lo Oposant, ab la ma asseñala la una veu, com en las antecedents: pero ell de pronunciar la altra sens entonar-la; porque ab la entonacio ha de formar la altra veu.⁹⁰

Els examinadors proposen una veu, sobre la qual l'examinand n'ha d'improvisar tres. Amb la veu diu el nom de les notes de la primera; al mateix temps, amb la veu canta la segona, i la tercera l'assenyala a la mà de Guido. És a dir, que mentre pronuncia les notes d'una veu, simultàniament canta les notes d'una altra. En aquest cas, tampoc no explica l'autor qui ha d'interpretar la veu en què es basa l'exercici. La dificultat d'aquesta prova és òbvia, per la qual cosa l'anònim tractadista no s'està d'insistir que els aspirants, abans de presentar-se a les oposicions, practiquin amb diligència i perseverança per tal d'assolir l'èxit si han de resoldre un exercici com aquest:

Y aixis torno â dir que es menester quel Oposant estiga bastantament enterat de aquesta especie de musica, si vol quedar aýrós en una oposició, per ser bastantament dificil la sua execució: Pues ell ha de portar totas tres veus juntas: esto es: asseñalar la una ab la ma: Pronunciar la altre ab la boca: y entonar la altre ab lo sonido de la pronuncia, y com pronunciar una veu, y entonar laltre es molt dificultós; pero dich que si vol quedar aýrós en un Examen, es menester que de antemano se exercitia molt en aquesta especie de música.⁹¹

89. *Tratado de composición...*, p. 238.

90. *Tratado de composición...*, p. 239.

91. *Tratado de composición...*, p. 240.

A continuació, posa dos exemples per clarificar exactament com ha de procedir l'examinand per resoldre amb èxit l'exercici. Sobre la veu donada, l'autor del tractat escriu les tres veus restants, que representen les que haurà de crear l'aspirant. Caldrà que tingui molt en compte com haurà de compondre les diferents melodies perquè, d'acord amb les característiques de cadascuna, podran servir de manera més adequada per ser pronunciades, cantades o assenyalades. Com es veu, en el cas del primer exemple que proposa, per la manera com estan construïdes, la veu de contralt l'haurà de pronunciar; la de tiple, cantar, i la de tenor serà apta per ser assenyalada a la mà. Això és així en aquest cas, però no sempre es distribuirà de la mateixa manera. L'opositor haurà d'analitzar cadascuna de les melodies i veure quina escau millor per a cadascuna de les opcions:

En aquests dos Exemples veurà tot lo explicat antecedent. En lo primer; lo Contralt es aquella veu que lo Oposant ha de pronunciar; y per això la asseñalo per primera veu. per ser â la que ha de tenir mes cuidado per no poderse eixir de aquella Deduccio que ha comensat, que es la de natura. la segona veu es lo Tiple; Y la asseñalo per tal per ser aquesta la que lo oposant podrà cantar, per haver de saltar mes que les altres; y ser mes facil lo cantarla que lo asseñalarla, vull dir cantarla esto es: que ab lo sonido de la veu mentres anomena las solfas del Contralt ell ha de fer lo sonido que li especta al Tiple y mes clar: metres anomenará las dos primeras solfas del Contralt que se anomenan: Fa, sol. La entonacio de aquest fa, sol ha de ser tres punts mes alta, com si digues la, fa, Y sensa anomenar altre veu al pegar del compas, ha de baixar la veu un semitò y al següent alsar, en lloc dentonar lo fa de F faut, ha de entonar lo de B.f.a,b,mi y proseguint de aquesta manera sempre anomenant lo Contralt, y fent lo sonido ô entonacio del Tiple.

La tercera veu es Tenor, Y la asseñalo per tal; per ser aquesta veu mes facil de asseñalar que no lo Tiple per anar sempre dintre los signes Aguts, que son mes facilis de asseñalar.⁹²

Aquest passatge es refereix al primer de dos exemples que aporta el tractadista. L'autor dona instruccions precises de com haurà de procedir l'aspirant per resoldre l'exercici amb èxit. Tal com explica, considera com a primera la veu de contralt, pel fet de ser aquella que es manté dins de la deducció amb què comença, que en aquest cas és la de natura. Per aquest motiu, aquesta part s'haurà de pronunciar. Pel que fa a la que és considerada com a segona veu, el tiple, la que cal entonar, s'observa que passa de la deducció de natura a la de bemoll; la mutació s'esdevé en el si bemoll, que, en lloc d'anomenar-lo *si*, l'examinand l'anomenarà *fa*. Com adverteix l'anònim autor, tanmateix, no es tractarà del *fa* de F fa ut (que es correspondria amb la deducció de natura), sinó el *fa* de B fa b mi (que pertany a la deducció de bemoll). Vegeu els primers compassos de l'exemple a què es refereix el tractadista. Pel que fa al segon, comenta que totes tres veus poden servir de primera perquè totes elles es mantenen dins de la deducció amb què comencen, condició indispensable per a poder ser pronunciades.

92. *Tratado de composición...*, p. 241.

EXEMPLE 1. Els dos primers compassos de l'exemple que posa l'anònim tractadista per explicar com ha de procedir l'examinand en un exercici dels que «vulgarment se anomenen quatre veus desentonades».

FONT: *Tratado de composición escrito en catalán y castellano.*
Manuscrito anónimo del siglo XVIII.

Les deduccions i mutacions del sistema de solmització de Guido d'Arezzo deriven de l'intent de resoldre la contradicció que s'establí entre el nombre de lletres per indicar les notes i el nombre de síl·labes que el teòric del segle XI va determinar per entonar-les. Sobre les set lletres que tradicionalment s'havien emprat en la teoria musical medieval (A-G per indicar les notes del *la* al *sol*), el músic de la península italiana va preveure només sis síl·labes que formaven l'hexacord *ut, re, mi, fa, sol, la*. Un dels problemes que aquest sistema presentava era que no existia un nom que coincidís amb la lletra B (és a dir, el *si* actual). A més, aquesta absència impedia trobar una forma de referir-se de manera específica i diferenciada a l'interval de semitò B-C. La teoria medieval va disposar que els intervals separats per mig to presents a l'escala diatònica s'indicarien amb la combinació de les síl·labes *mi-fa*. D'aquesta manera, sempre que es trobava amb els intervals B-C, a-bmoll i e-f, el músic havia de dir les síl·labes *mi-fa*. La teoria medieval havia de fixar la manera com això es podia aconseguir. Al costat de la setzena formada per Γ -A-aa (solia afegir-se una gamma per sota de la A i les lletres majúscules s'utilitzaven per a l'àmbit greu, les minúscules per al mitjà i les dobles minúscules per a l'agut) es col·locaven les síl·labes de l'hexacord de Guido d'Arezzo en diferents disposicions, de manera que quan *ut* es feia coincidir amb F, *mi-fa* requeria en l'interval a-bmoll, formant d'aquesta manera la deducció amb propietat de bemoll (la b es cantava bemoll); quan *ut* es col·locava a la G, *mi-fa* coincidia amb b-c i la propietat era de *bequadrat* (b es cantava amb becaire), i, finalment, quan l'*ut* de l'hexacord començava en c, aleshores *mi-fa* es corresponia amb e-f i la propietat era de natura. El músic, doncs, quan l'àmbit de la melodia excedia l'hexacord, havia d'anar canviant de deducció per tal de poder entonar correctament l'interval de semitò.

Aquests canvis s'anomenaven *mutacions* i el seu funcionament s'explicava als tractats de l'època.

Tot i que aquest és un sistema clarament medieval, la seva presència als llibres teòrics es va mantenir fins ben bé al segle XVIII. I, com es comprova en aquest tractat, no només com una reminiscència del passat o com un element per dotar de prestigi i autoritat una obra contemporània, sinó com un recurs útil i indispensable en la pràctica habitual dels músics, en aquest cas, de la dissetena centúria. L'anònim autor català adverteix que la veu que es pronuncia ha de mantenir-se tota l'estona dins d'una mateixa deducció. En el cas del primer exemple, la melodia que compleix aquesta característica és la que correspon a la contralt, que no surt de la deducció de natura. Quant al segon exemple que proposa l'autor, assenyala que totes tres poden servir per ser pronunciades perquè cap d'elles deixa la deducció amb què comença.

Per acabar, l'autor explica un quart exercici que els aspirants podran trobar-se en una oposició. Avisa que es tracta d'un exercici que també resulta complicat de resoldre correctament:

Ab altre modo no menos difiçil provan los Examinadors la vivesa del opositant y es: que li posaran al devan quatre veus, que todas entran ab pas: pero no posan las esperas ô pausas que han de aguardar ninguna ellas: Y li demanaran que las fassia entrar (portant ell lo Compas) cada una segons son ordre. Y si equivoca ninguna de aquellas entradas; fent entrar la ultima, per primera, ô al contrari, ô que la segona entria per primera, ó en lloc de la tercera ó quarta: à poch's Compassos veura lo desconcert; y la dissonancia que li causará dit periodo de musica.⁹³

L'aspirant rep quatre veus, que entren en imitació («todas entran ab pas»), i a les quals s'han suprimit els silencis inicials. L'examinand haurà d'analitzar les melodies i determinar quin és l'ordre amb què comencen i quants temps cal que s'espera cadascuna d'elles. A continuació, haurà de fer cantar la peça, que serà interpretada per quatre músics. Certament, si no encerta l'ordre d'inici de les veus, o els compassos i els temps d'espera requerits, el resultat auditiu serà, en les mateixes paraules de l'autor, de desconcert absolut. Acaba el fragment dient: «Aqui posaré un Exemple: Y despres posaré en clar dit periodo».⁹⁴ Escriu, en primer lloc, les quatre veus seguides, sense indicar els compassos inicials d'espera i, a continuació, les torna a anotar en forma de partitura, mostrant, aquest cop, els temps de silenci.

D'aquesta manera acaba el tractat de composició, un cop que es considera que l'alumne ja està totalment preparat per reeixir en unes oposicions a mestre de capella. Es compleixen, al final, les intencions inicials de l'autor del manuscrit: donar al deixeble tota la instrucció necessària, des de les beceroles fins als conceptes més complexos i avançats, perquè pogués arribar amb èxit a assolir un magis-

93. *Tratado de composición...*, p. 242.

94. *Tratado de composición...*, p. 242.

teri a qualsevol de les catedrals o esglésies del país on en convoquessin places. El resultat és una obra que desenvolupa els diferents principis de la música vigents a la primera meitat del segle XVIII, en la qual s'hi poden distingir quins eren els coneixements bàsics que es consideraven imprescindibles per als compositors d'aquell moment. Més enllà de tot això, i aquí rau un altre dels aspectes remarcables del manuscrit, l'obra està redactada en català. Juntament amb la *Guia Catalana de la perfecta musica*, d'Onofre Puig, el *Tratado de composición...* anònim representa un dels dos únics tractats de música coneguts fins avui escrits en llengua catalana durant la dissetena centúria.