

## LA MÚSICA AL PALAU DE LA COMTESSA DE BARCELONA DURANT EL GOVERN DE L'ARXIDUC CARLES D'ÀUSTRIA A CATALUNYA (1705-1714)

JORDI RIFÉ I SANTALÓ

El 1700 començà per Europa el fet trasbalsador de la Guerra de Successió a la Corona espanyola. Els dos pretendents al tron hispànic —Felip d'Anjou i l'arxiduc Carles— mobilitzaren al seu entorn les grans potències imperants a l'Europa absolutista del moment. Així, la casa borbònica rebia el suport d'Espanya i França, mentre que la casa d'Àustria, el rebia d'Àustria, Anglaterra i Holanda, és a dir, la Gran Aliança; més tard s'hi adheriren Savoia i Portugal.

Felip V, ja des del 1701, any en què fou coronat rei d'Espanya, visità Barcelona, on fou rebut amb celebracions festives d'una gran artificialitat barroca.<sup>1</sup> El mateix caire tingueren les festes celebrades en ocasió de l'enllaç reial.<sup>2</sup> Per tant, podem suposar que el terreny començava a estar adobat perquè anys més tard el seu contrincant al tron hispànic —l'arxiduc Carles— pogués encetar l'espectacle operístic, també amb motiu del seu casori, a la Barcelona del principi del segle XVIII.

Al 1703 Viena va reconèixer com a rei d'Espanya l'arxiduc Carles, que inicià el seu periple per la península Ibèrica tot desembarcant a Portugal l'any 1704. Finalment, després d'haver-se guanyat per a la causa tot el regne de València, entrà a Barcelona el 1705.<sup>3</sup> L'entrada oficial fou el 7 de novembre.<sup>4</sup> Durant el recorregut pels diversos llocs principals de la ciutat de Barcelona, el rei i la seva comitiva reberen mostres d'entusiasme per part dels estaments governants —addictes a la seva causa— i de la població. Així, hi havia cobles de músics<sup>5</sup> situades a determi-

1. Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona*, Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana de Musicologia, Barcelona, 1990, p. 39-40.

2. Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona*, p. 40.

3. Pere VOLTES, *L'arxiduc Carles d'Àustria, rei dels catalans*, Barcelona, Aedos, 1952, p. 83-86.

4. Ferran SOLDEVILA, *Història de Catalunya*, vol. III, Barcelona, Alpha, 1962, p. 110; Pere VOLTES, *L'arxiduc Carles d'Àustria...*, p. 85.

5. Pere VOLTES, *L'arxiduc Carles d'Àustria...*, p. 85.

nats indrets que atorgaven més rellevància a l'acte. A la catedral s'interpretà un *Te Deum*. L'endemà tingué lloc una solemne processó on el poble entonava uns goigs,<sup>6</sup> el text dels quals feia una clara lloança a la figura de l'arxiduc Carles d'Àustria, que romangué a Barcelona fins al 1711, any en què partí a Viena amb motiu de la mort del seu germà Josep I, i així, el succeí al tron imperial, i deixà la seva esposa Elisabet de Brunswick com a regenta a la ciutat de Barcelona.

Tot i el breu període de govern dels Àustria a Catalunya i malgrat el clima bèl·lic, els seus efectes en el camp musical deixaren una empremta que catalitzà i posteriorment cristal·litzà en l'assumpció de models forans a la música practicada fins aleshores a Catalunya. I, evidentment, fou Barcelona l'epicentre d'on emergiren, gradualment, les noves tendències musicals italianes arreu de Catalunya. La nissaga reial d'on provenia l'arxiduc —Leopold I (pare) i Josep I d'Àustria (germà)— tenien una gran afició i estima vers la música, i aquest ambient li proporcionà una notable formació i entusiasme vers l'art musical.<sup>7</sup> Aquesta afició es concretà a Barcelona per l'alta cura que tenia per la música, ja que les notícies documentals dels fets així ho avalen.

Efectivament, la Capella Reial de Barcelona des del 1707 tenia com a mestre de capella el compositor i mestre de cant de Nàpols Giuseppe Porsile.<sup>8</sup> Aquest s'endugué de Nàpols un estol de cantors i instrumentistes que romangueren a Barcelona fins al 1713, just quan la reina regent Elisabet de Brunswick Wolfenbüttel partí a Viena després de la Pau d'Utrecht.<sup>9</sup> L'altre testimoni que tenim de l'italianisme a Barcelona és que a l'aixopluc de la cort de l'arxiduc s'iniciaren a Barcelona les primeres representacions d'òpera.<sup>10</sup> Així, i amb motiu de les noces reials, el 1708 es representà *Il più bel nome*, d'Antonio Caldara. Diversos autors consignen altres òperes de Caldara i de Giuseppe Porsile,<sup>11</sup> que també, possible-

6. Pere VOLTES, *L'arxiduc Carles d'Àustria...*, p. 85-86; Josep Rafael CARRERAS i BULBENA, *Carlos d'Àustria y Elisabeth de Brunswick Wolfenbüttel a Barcelona y Girona*, Barcelona, Tip. l'Avenç, 1902, p. 47-49.

7. Harry WHITE, «The Sepulcro Oratorios of Fux: An Assessment», a H. WHITE (ed.), *Johann Joseph Fux and the music of the Austro-Italian Baroque*, Cambridge, University Press, 1992, p. 164-165; Pere VOLTES, *L'arxiduc Carles d'Àustria...*, p. 27.

8. Ulisses PROTA-GIURLEO, «Giuseppe Porsile e la Real cappella di Barcellona», *Gazzetta Musicale di Napoli* [Nàpols], II, núm. 10 (1956), p. 160-166.

9. Francesc BONASTRE, «El Barroc Musical a Catalunya», *El Barroc català*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989, p. 464.

10. Roger ALIER, «El compositor italià Giuseppe Scolari a Barcelona», *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia* [Barcelona], I (1979), p. 96; José SUBIRÀ, *La ópera en los teatros de Barcelona*, tom I, Barcelona, Librería Millà, 1946, p. 13-15.

11. Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona*, Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana de Musicologia, Barcelona, 1990, p. 41-45; José SUBIRÀ, *La ópera en los teatros de Barcelona*, tom I, Barcelona, Librería Millà, 1946, p. 13-15; Josep Rafael CARRERAS i BULBENA, «Significación artística de Manuel Rincón de Astorga», a *Discursos leídos en la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona*, Barcelona, 1920, p. 12. No obstant això, cal consignar que l'òpera *Il più bel nome*, amb música d'A. Caldara i llibret de P. Pariati, tingué per destinació primigènia la celebració de l'onomàstica de la reina; vegeu, en aquest sentit, Andrea SOMMER-MATHIS, «Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII», *Artigrama* [Saragossa, Universidad de Zaragoza], núm. 12 (1996-1997), p. 77.

ment, sonaren a la Barcelona dels Àustria. I, fins al moment, la darrera òpera coneguda que fou representada el 1709 en la Barcelona de l'arxiduc Carles és *Dafni*, d'Emanuele Rincón de Astorg. No obstant això, és possible que hi hagués altres òperes. Així doncs, tal com s'ha dit, aquests foren els ingredients que possibilitaren el contacte i la integració dels models italians en la música catalana del moment.

A més de la Capella Reial, la Barcelona de la primeria del segle XVIII disposava de diversos centres de producció musical. La catedral, la basílica de Santa Maria del Mar i el Palau Comtessa eren els més importants i de més renom. La basílica de Santa Maria del Mar gaudí, a més, del privilegi de ser el centre religiós d'assistència oficial de l'arxiduc als actes de gran solemnitat litúrgica.<sup>12</sup> En aquesta església tingueren lloc les esponsàlies reials de l'arxiduc Carles d'Àustria amb Elisabet de Brunswick Wolfenbüttel l'1 d'agost del 1708.<sup>13</sup> Així doncs, aquestes són les coordenades històriques en les quals se circumscriu la capella del Palau Comtessa de Barcelona. Des de la seva fundació pels templers —segle XII— passà a convertir-se al segle XIV en Palau Reial Menor i més tard, al segle XVI, es convertí, per concessió de Carles V, en propietat de la família dels Requesens.<sup>14</sup> En el període que ens ocupa estigué sota el patronatge del duc de Montalto<sup>15</sup> (marquès dels Vélez) —addicte a la causa borbònica— fins que al 1705, amb l'adveniment de l'arxiduc a Barcelona, fou governada per una junta de segrests de béns.

El fet de tractar-se d'una capella musical amb emoluments econòmics provinents del sector civil de la noblesa, li confereix un caràcter singular, com la Capella Reial, atès que les capelles restants estaven sota l'aixopluc de l'estament eclesial, el qual portava a terme una tasca de veritable mecenatge subsidiari. Aquest fet també explicaria, en part, que en alguns plets plantejats contra la Capella del Palau per part de la catedral, pel fet d'anar a tocar a fora del Palau sense permís exprés de la seu barcelonina,<sup>16</sup> la Capella sortís amb el veredict favorable. Podríem interpretar-ho, en aquest cas, com l'existència d'un regalisme incipient que comencés a qüestionar el poder eclesiàstic quant a ingerència en afers gestionats per la societat civil o la noblesa, en el nostre cas. Per tant, aquesta suposició corrobo-

12. Antonio MARTIN, *Historia de la música española: Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Música, núm. 4, 1985, p. 157.

13. Josep Rafael CARRERAS i BULBENA, *Carlos d'Àustria y Elisabeth de Brunswick Wolfenbüttel a Barcelona y Girona*, Barcelona, Tip. l'Avenç, 1902, p. 485; Pere VOLTES, «Barcelona durante el gobierno del Archiduque Carlos de Àustria (1705-1714)», *Documentos y estudios*, tom II, Barcelona, Institut Municipal d'Història, 1963, p. 203, nota 66.

14. Josep Maria MARCH, *La Capilla del Palau en la ciudad de Barcelona*, Barcelona, 1921. La mateixa publicació existeix en una edició de la *Revista Ibérica* del 1955. Vegeu també Agustí DURAN, *Barcelona i la seva història*, Barcelona, Curial, 1973, p. 173-174, 181, 246-247 i 251; i pel que fa a la nissaga dels Requesens, vegeu Isidre CLOPAS, *Luis de Requesens: El gran olvidado de Lepanto*, Martorell, Ajuntament de Martorell, 1971.

15. BAJSC (Biblioteca i Arxiu dels Jesuïtes de Sant Cugat), lligall 517a/13, «30 Abril 1730/Jesus, Maria, Joseph. Pag I...»

16. BAJSC, lligall 535, «Auto que dio el Eminentissimo Señor Nuncio en 26 de abril de 1684».

ra, d'alguna manera, una certa autonomia de la capella musical del Palau respecte al poder omnímode de la catedral.

La capella del Palau Comtessa estava ubicada en una zona del casc antic de Barcelona. La seva situació li permetia un radi d'acció molt proper als principals centres musicals abans esmentats. L'edifici de l'església de la capella estava annexat a la casa residencial dels diversos regents o patrons que ha tingut. El susdit edifici fou enderrocat el 1860<sup>17</sup> amb motiu de la darrera restauració. Malauradament, no resta cap manuscrit musical a causa del saqueig, la crema i l'espoli que patiren alguns béns materials del Palau, entre aquests part del ric arxiu, durant la Guerra Civil espanyola (1936-1939).<sup>18</sup> Actualment l'arxiu de documentació econòmica, contractual, de rendes i de béns, sobretot de la família dels Requesens, està conservat a la Biblioteca i Arxiu dels Jesuïtes de Sant Cugat del Vallès.

El clima bèl·lic, durant el període que estudiem, també féu estralls en la capella. En efecte, a causa del setge del 1705, la capella no rebé cap assignació econòmica, com consta en els documents consultats;<sup>19</sup> així mateix, les bombes, en la data d'acabament de la guerra —11 de setembre del 1714—, també malmeteren alguns béns immobles de la nostra capella.<sup>20</sup>

Els nexes de la casa d'Àustria amb el Palau Comtessa es remunten, com hem dit, a la concessió que féu l'emperador Carles V del Palau al seu home de confiança, Joan de Zúñiga. L'emperador li encomanà que fos el preceptor del seu fill, el futur Felip II. Essent infant, Felip II s'educà juntament amb Lluís de Requesens, fill de Joan de Zúñiga. Quan Felip II fou rei, les seves estades a Barcelona sovint comportaven una visita a la família Requesens, que governava el Palau Comtessa, en el qual se celebraven festes i balls<sup>21</sup> en honor al monarca.

La relació de l'arxiduc Carles amb la capella del Palau Comtessa queda explicitada per la visita i la donació econòmica que realitzà el divendres 22 d'abril del 1707 amb motiu de l'adoració de la vera Creu exposada durant el *triduum Pasqual*.<sup>22</sup> I successivament, des del 1708 fins al 1711,<sup>23</sup> el futur monarca donà, també per setmana santa, una quantitat de lliures i sous a la capella. D'altra banda, la Junta de Segrests, que administrava la capella, atorgà assignacions econòmiques al mestre de capella i a tres músics del Palau Comtessa<sup>24</sup>

17. Isidre CLOPAS, *Luis de Requesens...*, p. 22 i il·lustració sense numerar al costat de la p. 72; vegeu també Agustí DURAN, *Barcelona i la seva història*, p. 181.

18. Josep Maria MARCH, *La Real Capilla del Palau en la ciudad de Barcelona*, 2a. ed. rev., Barcelona, Imp. Revista Ibérica, 1955, p. 38-39.

19. BAJSC, «Llibre de la Sacristia (1674-1739)», ms. 93, f. 61.

20. BAJSC, «Llibre de la Sacristia (1674-1739)», ms. 93, f. 64.

21. Higiní ANGLÈS, *La música en la Corte de Carlos V*, vol. I, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, p. 83-85 i 89. Pel que fa al segle XVIII, vegeu Isidre CLOPAS, *Luis de Requesens...*, p. 22.

22. BAJSC, «Llibre de la Sacristia (1674-1739)», ms. 93, f. 62.

23. BAJSC, «Llibre de la Sacristia (1674-1739)», ms. 93, f. 62-63.

24. ACA (= Arxiu de la Corona d'Aragó), *Maestre Racional*, 2826, f. 11, 110-111; i 2827, f. 41-42.

per ordre de l'arxiduc. I, en darrer terme, pel zel i la cura que el mateix arxiduc tenia pel bon funcionament de la capella, com així consta en la firma d'un decret,<sup>25</sup> per tal que s'examinés el funcionament estatuari correcte de la capella del Palau.

A l'època que considerem —1705-1714— fou regida per Tomàs Milans. Va néixer a Canet de Mar el 1672 i traspassà el 1742 a Girona. Llurs despulles foren inhumades a l'església de Sant Pere i Sant Pau de la vila de Canet de Mar.<sup>26</sup> La primera plaça ocupada per Milans des del 1702<sup>27</sup> fou, molt presumiblement, la de mestre de capella del Palau Comtessa. Inicialment fou mestre interí, ja que posseïm dades que palesen tant la factura d'un villancet —datat el 1700— fet per a la festivitat del Corpus a la vila de Martorell, la qual pertanyia a una baronia regentada pels Requesens, antics patrons del Palau Comtessa,<sup>28</sup> com el testimoni documental de dades de la nòmina contractual, que ens informen de la presència de Milans des del mes de maig del 1701.<sup>29</sup> Durant aquest període d'interinatge, molt probablement, Milans s'ordenà capellà i fou deixeble del seu antecessor en el càrrec, és a dir, de Felip Olivelles. L'estada del nostre compositor al capdavant de la capella musical transcorregué fins al 1714. Aquest any, i concretament el mes de novembre, Milans deixà la capella del Palau Comtessa<sup>30</sup> i ocupà la de Girona fins a la jubilació, al 1733. Ens sorprèn el fet de l'abandó de la capella per part de Milans, ja que coincideix amb l'estranyament d'altres membres de la capella, algun dels quals era músic, pel fet de ser partidaris de la causa austriacista.<sup>31</sup> Això ens fa conjecturar un possible autoestranyament de Milans en el sentit que, encara que no fos tan notòria la seva afiliació al bàndol austríac, sí que havia pogut deixar alguns recels en altres persones. Això, en un clima d'acabament imminent de la guerra, seria fàcilment explicable atès que el susdit clima propiciava un desequilibri d'au-

25. BAJSC, lligall 518, 1 de maig de 1711, «Copia del Real Decret».

26. Francesc CIVIL, «La capilla de música de la catedral de Gerona (siglo XVIII)», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, vol. XIX, Girona, 1968-1969, p. 151-152. Vegeu també Jordi RIFÉ, «Milans, T.», a Emilio CASARES (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, 2000.

27. BAJSC, «Deposit dels Ploms 1692-1706», ms. 109. Tomàs Milans hi consta des del maig del 1701. El 12 d'agost del 1702 morí el mestre de capella del Palau, Felip Olivelles, i és aleshores quan Milans pren el comandament musical del Palau Comtessa com a mestre de capella.

28. BC (= Biblioteca de Catalunya), Catàleg alfabètic i d'autors, ref.: VILLA, Res. 1054-1080: «Villancicos que se cantaron a la traslación del Santísimo Sacramento a la Iglesia nueva de los Padres Capuchinos de la Villa de Martorell este año de 1700...puestos en Música por...Thomas Milans». Pel que fa a la baronia dels Requesens, vegeu Isidre CLOPAS, *Luis de Requesens...*, p. 30.

29. BAJSC, «Deposit dels Ploms 1692-1706», ms. 109.

30. BAJSC, «Llibre de Ploms i Misses de Beneficis 1707-1716», ms. 109. Concretament a la nòmina del mes de novembre del 1714 hi consta Picanyol com a mestre de capella.

31. BAJSC, «Llibre de Ploms i Misses de Beneficis 1707-1716», ms. 109, «[...] mes de novembre del 1714: Los Srs. Dn. Casassayas, Novell, Segura, Serrat [baixonista] y Dn. Balfa son estranyats de la Capella per haver estat provehits per lo Sr. Archiduch.

»Lo Sr. Milans Me. de Capella ha renunciat lo Magisteri per obter lo de la Cathedral de Gerona y en son lloch se ha provehit lo Sr. Picanyol.» (Els claudàtors són nostres.)

toritat per part dels vencedors respecte als vençuts.<sup>32</sup> No obstant això, no descartem en absolut altres hipòtesis. Les obres de Tomàs Milans es conserven a la Biblioteca de Catalunya, a l'Arxiu Parroquial de l'església de Canet de Mar i a l'Arxiu de la catedral de Girona.

De les constitucions del 1704 de la Capella del Palau Comtessa i de la documentació econòmica i contractual emergeixen dades que ens ajuden a dissenyar la plantilla de la capella musical del Palau. Estava formada pel mestre de capella, l'organista, quatre escolans tiples, cantors i instrumentistes que podien ser membres de la capella —preveres i beneficiats— o bé músics forans.<sup>33</sup>

El mestre de capella, que tal com s'ha dit, era Tomàs Milans, tenia la perícia d'arpista. Les seves funcions queden molt ben explicitades als estatuts de la capella. Així doncs, havia de compondre, dirigir i ensenyar i mantenir els escolans tiples. De fet, val a dir que aquestes obligacions eren comunes a tots els mestres de capella de l'època.<sup>34</sup> No obstant això, i per espigolar les singularitats que ens proporciona el mateix document, esmentarem i comentarem tot seguit alguns dels trets més significatius d'aquestes funcions. Així, el mestre de capella havia de tenir «[...] la habilitat de composició, y altres que es requereixen per a dit empleo [...]».<sup>35</sup>

Tot mestre de capella havia de saber compondre tant obres litúrgiques en llatí com obres religioses en romanç —*villancicos, tonos*, etc. En les primeres, es provava la seva habilitat en l'ús de l'*stile antico*, la presència omnímoda del qual es prolongà durant bona part del segle XVIII; i en les segones, es posava a prova la seva creativitat per extreure musicalment el màxim partit dels diversos continguts semàntics que proporcionava el text i conseqüentment, audia de més llibertat per a usar convenientment les innovacions, els progressismes i les gosadies compositives que el seu ofici compositiu li proporcionés.

32. Pel que fa al tema de l'estranyament vegeu F. BONASTRE, «Pere Rabassa 'lo descans del mestre Valls'. Notes a l'entorn del tono Elissa gran Reyna de Rabassa i de la missa Scala Aretina de Francesc Valls», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, IV-V, Barcelona, 1990-1991, p. 88-89. I sense voler establir un nexa causal, en el tema que ens ocupa sí que cal esmentar l'actitud majoritària de l'estament eclesiàstic català a favor de la causa austracista, vegeu Joaquim ALBAREDA, *Els catalans i Felip V. De la conspiració a la revolta (1700-1705)*, Barcelona, Vicens Vives, 1993, p. 248-264. Citem, en darrer terme, el testimoni d'un cronista anglès de l'època: J. BAKER, *The Deplorable History of the Catalans, from first engaging in the War, to the time of their reduction...*, Londres, 1714, p. 98 (ed. facsimil a cura de Jordi Castelló, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1994):

«[...] The Clergy during the whole siege, distinguished themselves in a very particular manner, and fought with a desperate resolution, and encouraged the people both by their prayer and example to die in defence of their liberties [...]»

33. BAJSC, «Copia de las Ordenaciones de la Iglesia de Ntra. Sen\_ora del Palau, que se formaren en lo any de 1704», llibre 68, cap. 10; vegeu també: «Demostració de la renda..., de 1703», lligall 517 a (18/IX/1703) i «Libro de los Patronos...», ms. 66, f. 28 i 35.

34. Vegeu Jordi RIFÉ, «Els Estatuts de la Capella Musical de la Seu de Vic, any 1733. Comparació amb les Ordenacions de la Seu de Girona, any 1735, i les de la Seu de Tarragona, any 1747», *Recerca Musicològica* [IX-X, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona] (1989-1990), p. 359-365.

35. BAJSC, «Copia de las Ordenaciones de la Iglesia de Ntra. Sen\_ora del Palau, que se formaren en lo any de 1704», llibre 68 (a partir d'ara el citarem amb l'abreviació Ord. 1704), cap. 20.

El mestre de capella també ha de:

[...] governar la Capella y criar, ensenyar, y adoctrinar los minyons tibles de ella [...].<sup>36</sup>

L'ensenyament consistia bàsicament en la música i en la doctrina cristiana. El mestre de capella vivia amb els escolans tibles<sup>37</sup> i en les nòmines hi constava la part econòmica que corresponia als minyons.

La direcció de la capella musical era una de les tasques més importants del mestre de capella, ja que els altres membres l'havien d'oobeir:

[...] portar lo compàs, sempre que se haura de cantar a cant de orga, y a ell deuen oobeir, y respectar tots los demes capellans [...].<sup>38</sup>

Com també estar disposats a assajar:

[...] te obligació algun temps antes, de probar lo que se ha de cantar a cant de orga juntament ab tots los qui han de cantar, y lo Capellà Major, ha de ordenar a tots los capellans qui convinga que acuden per a dit efecte, sempre que al mestre de cant li parrà convenir una, duas, tres, o mes voltes [...].<sup>39</sup>

Les constitucions també posen èmfasi en els assajos que féu el mestre en ocasions de determinades festivitats solemnes, és a dir, maitines de Tenebres, Nadal i d'altres:

[...] Mes per les Maytines de les tenebres y del die de Nadal, y altres molt Solemnes alguns dies abans comanarà les lliçons a qui li parrà y que les proven devant ell, y se previnguen per a que sien molt ben cantades com conve, y se previndrà tot lo que mes convindrà per major solemnisació de las Festivitats, y Solemnitats, y ha de portarse en assó lo Mestre ab molt cuidado, puix no anant be dell a soles se tindra la principal queixa...<sup>40</sup>

De fet, aquesta cura per la solemnitat de certes diades és comuna a tot el barroc musical dels països d'obediència catòlica. La música servia així al Palau Comtessa, *ad maiorem Dei Gloriam*, per a assolir prosèlits i ensems per a competir com a centre de prestigi a la ciutat de Barcelona. I és lògic, doncs, que aquesta cura recaigués sobretot en el mestre de capella.

De l'organista, per ara, només sabem que era el reverend Geroni Oller i que entrà a la Capella el gener del 1671 i romangué a la plaça fins al 21 de juny

36. BAJSC, Ord. 1704, cap. 20.

37. Tot i que les dades que tenim no corresponen exactament al període considerat en aquest estudi, sí que podem extrapolar-les, ja que el fet de mantenir els escolans per part del mestre de capella era un costum habitual a l'època; vegeu BAJSC, lligalls: 517b/42, 517b/44 i 534/9.

38. BAJSC, Ord. 1704, cap. 20.

39. BAJSC, Ord. 1704, cap. 20.

40. BAJSC, Ord. 1704, cap. 20.

de 1721,<sup>41</sup> any en què traspassà. De ben segur que compongué alguna obra, així com també substituï, en algun moment, el mestre de capella en la direcció dels assajos.

La capella tenia quatre infants tiples. Les notícies<sup>42</sup> ens aporten, a voltes, dades que ens fan inferir que aquests escolans podien cantar junts o bé, mentre dos d'ells feien d'acòlits en una celebració, els altres dos cantaven. En qualsevol cas, ells cantaven de tiple en els diversos actes de la capella. També és probable que la línia melòdica dels tiples quedés reforçada per algun falsetista o *castrato* que formés part de la capella, possibilitat, aquesta, comuna a moltes capelles musicals de l'Europa del moment.<sup>43</sup> Tanmateix, val a dir que les veus restants molt probablement les feien els altres membres de la capella. Malgrat que la nostra recerca no ens ha aportat llum de qui i quines veus formaven part de la capella, el que sí que podem conjecturar, a partir de la constitució d'altres capelles, és la hipotètica formació vocal de la capella musical del Palau. Així, doncs, aquesta deuria estar dotada de tiples (= Ti), altos (= A), tenors (= T) i baixos (= B), desdoblant-se en dos cors: primer, Ti/II, A, T; i segon, Ti, A, T, B, quan les funcions religioses ho requerien.

Pel que fa als instrumentistes, també ens hem trobat amb el mateix problema documental que amb les veus. La capella del Palau Comtessa era constituïda per tretze capellans. No tots deuriem assumir les tasques d'instrumentistes. No obstant això, podem suposar que la formació musical dels preveres i beneficiats de la capella els possibilità, a algun d'ells, l'habilitat en algun instrument. I en qualsevol cas, si extrapolem les dades que ens ofereix la documentació posterior<sup>44</sup> a l'època que estem considerant, podem inferir que la capella tenia un arxillaut, violins i un baixó. D'aquest darrer instrument tenim la notícia que el capellà Josep Vidal fou substituït pel també capellà Francesc Serrat en funcions de baixonista per l'òbit del primer.<sup>45</sup> Cal observar que molts d'aquests preveres instrumentistes presentessin una pràctica vocal i instrumental diversificada,<sup>46</sup> la qual cosa ens fa subratllar les connotacions sociològiques quant a funcionalitat i economia de mitjans que degué tenir la capella del Palau.

Com ja hem vist, no tots els actes litúrgics presentaven el mateix grau de solemnitat en l'ús instrumental. En conseqüència, les mateixes constitucions del 1704 ja consideraven la possibilitat de procurar músics forans, en el cas de no

41. BAJSC, Ord. 1704, cap. 20.

42. BAJSC, lligall 517a.

43. Vegeu Patrice BARBIER, *Historia de los Castrati*, Buenos Aires, Vergara, 1990, p. 131-144. I pel que fa a Catalunya vegeu J. M. GREGORI, «Notes per a l'estudi del contralt barroc: les oposicions de la seu de Girona de 1734», *El Barroc català*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989, p. 477-497.

44. BAJSC, lligall 517a/8 (anys 1719, 1722 i 1723).

45. BAJSC, «Llibre de Ploms...1706-1717». La provisió de la plaça de baixonista fou duta a terme el 13 de febrer de 1712.

46. Aportem aquí una documentació posterior –del 1757– però de la qual podem inferir que la multiplicat de la pràctica vocal i instrumental era un fet usual a l'època: BAJSC, «Cases que habiten los Capellans» (19/II/1757), lligall 517b/2. Vegeu també, en aquest sentit, Francesc BONASTRE, «El Barroc musical a Catalunya», *El Barroc català*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989, p. 466-467.



haver-n'hi prou a la capella, per tal de donar més rellevància als diversos actes —diades assenyalades, processons, etc.<sup>47</sup> En efecte, la documentació contractual consultada sovint ens mostra una diversitat de denominacions diferenciada —ja que, a voltes, surten en una mateixa nòmina dues denominacions diferents—, com ara *ministrils*, *músics de boca*, *músics de a fora* i *músics assalariats*,<sup>48</sup> els quals són contractats per formar i ampliar la capella a Corpus, Pasqua de Resurrecció, etc. La denominació de *ministril* fa referència a instrumentistes de xeremies, baixons i sacabutxos, és a dir, instruments propis de la dansa alta. Normalment eren llogats per anar a les processons, ja que la seva potència era l'apropiada en un espai obert. Però també es contractaven per tocar a l'interior de l'església. Aquesta formació musical encara existia en el darrer Barroc hispànic, tot articulant-se amb altres instruments —oboè, fagot i violins—,<sup>49</sup> els quals, segurament, també eren contractats per solemnitzar els actes de la capella del Palau.

Pel que fa als *músics de boca* ens inclinem a pensar que es tracta també dels mateixos *ministrils*, encara que també es pogués referir a instruments de vent de metall, com ara el clarí. Així, doncs, a partir d'aquestes dades i conjetures, podem entreveure que la paleta instrumental del Palau Comtessa estava en consonància amb les que conformaven les esglésies catalanes de més prestigi del moment. I, en qualsevol cas, cal assenyalar que aquesta coexistència d'instruments antics —xeremies, baixó i sacabutxos— amb els nous —oboè, fagot i violins— és un clar indicatiu de la sonoritat heterogènia pròpia del darrer Barroc hispànic com del canvi gradual vers una autèntica assumpció dels arquetipus sonors novvinguts d'Itàlia.

No podem avalar, de moment, amb documentació, el fet que Milans o la seva capella estiguessin en contacte amb els músics i la música italiana. Però, tant les òperes representades a Barcelona com la mateixa actuació de la capella reial en oficis i actes religiosos<sup>50</sup> propiciaven un clima que invitava a una possible relació i coneixença del nou art sonor vingut d'Itàlia. En aquest sentit, i sense voler demostrar cap nexa causal, es comparen alguns aspectes de l'òpera *Il piu bel nome*, d'Antonio Caldara,<sup>51</sup> i alguns aspectes del *Villancico â 4 Y â 8 / Con Violines â Nra.Sra. / Arma furias / Milans Ldo.*,<sup>52</sup> de Tomàs Milans. Cal

47. BAJSC, Ord. 1704, cap. 10.

48. Vegeu: BAJSC, Ord. 1704, cap. 10. «Demonstració de la renda... el 1703», lligall 517a (18/IX/1703), cap. 8, 20, 38 i 57; i «Distribució de la renda de la Capella. Any 1704», lligall 517a.

49. Vegeu Francesc BONASTRE, «El Barroc musical a Catalunya», *El Barroc català*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989, p. 465-466. Fins i tot els tractats de l'època recullen aquesta duplicitat instrumental, vegeu en aquest sentit Pere RABASSA, *Guía para los principiantes...*, ed. facsímil, IDIM (=Institut de Documentació i Investigació Musicològica Josep Ricart i Matas) - UAB, presentació a càrrec de F. Bonastre, A. Martín i J. Climent, Barcelona, 1990, p. 493-514.

50. Vegeu Francesc BONASTRE, «Pere Rabassa 'lo descans del mestre Valls'. Notes a l'entorn del tono Elissa gran Reyna de Rabassa i de la missa Scala Aretina de Francesc Valls», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* [Barcelona], IV-V (1990-1991), p. 89-90.

51. Biblioteca del Conservatori Reial de Brusel·les; ms. núm. 584.

52. Arxiu parroquial de l'església de Canet de Mar, però en aquesta ocasió hem usat el manuscrit microfilm del fons de l'IDIM amb la numeració ms. 5/2.

dir també que l'anàlisi comparativa no pretén pas ser exhaustiva sinó només oferir una aproximació estilística a través de diverses proves practicades. Recordem que el nucli principal d'aquest treball ha estat l'estudi de la capella musical del Palau a partir de dades documentals. Emperò, hem cregut oportú aportar l'estudi d'alguns elements de la gramàtica compositiva, els quals, encara que breus, ens faran albirar uns trets generals estéticoestilístics del nostre autor i complementaran la nostra investigació. I val a dir en darrer terme que, d'una banda, com ja s'ha dit, no posseïm cap manuscrit musical del Palau Comtessa per la destrossa que patí en la Guerra Civil espanyola; en conseqüència, ens hem basat en un manuscrit musical que es conservat a l'arxiu de l'església parroquial de Canet de Mar; i, de l'altra, no consta cap data en la factura de l'obra de Milans i tampoc l'anàlisi de les marques d'aigua i paleogràfica practicada ens aclareix una possible datació. Conseqüentment, no podem afirmar que es tracti d'una obra produïda durant l'estada de Milans al capdavant de la capella del Palau Comtessa.

Repetim, doncs, que és en la puntualització de tots aquests extrems en els quals s'incardina la nostra axiologia comparativa, la qual no cerca en absolut una relació causa-efecte sinó només fer emergir alguns trets estilístics subjacents en les obres considerades.

En els aspectes estructurals de dissenys melòdics i de tractament instrumental és on es fa més palesa la influència italiana en la música religiosa en romanç. En efecte, aquest gènere està més obert a rebre l'impacte de la nova saba italiana, atès que la seva manera de fer gaudia de més permissivitat en l'ús d'innovacions, cosa que no succeïa en la música per a textos —en llatí— estrictament litúrgics.

L'esquema formal del villancet consta de cinc parts:

<i>Parts</i>	<i>Agògica</i>	<i>Compàs</i>	<i>Tonalitat</i>
Tornada	Allegro	C	sibM
Recitatiu		C	rem
Ària	Allegro	C	sibM
Recitatiu		C	sibM
Coples	Medio Ayre o	C	sibM

L'estructura de l'obra palesa pràcticament una similitud clara amb la cantata italiana. En tot cas, podem dir que seria un villancet-cantata, ja que s'hi s'articulen molt bé els elements tradicionals de les singularitats hispàniques —tornada-coples— amb els nous elements característics de la cantata i del llenguatge operístic italià del tombant de segle —recitatiu-ària.

També l'estructura íntima de les parts està en directa connexió d'analogia amb els esquemes italians. En efecte, el recitatiu és *secco* i l'ària és *da capo*, com també ho són els recitatius i les àries de l'òpera de Caldara. A més, la tornada s'inicia amb una introducció instrumental —violins, violó i acompanyament—, a manera de fanfara i amb dissenys de semicorxera. Aquesta introducció és si-

milar als procediments usats per Caldara en la simfonia inicial de la seva òpera. Vegeu els dos dissenys:

a) Villancet de Milans, els primers compassos de la tornada:

VILLANCICO, Estribillo (c. 1-5)

T. Milans

b) Òpera *Il piu bel nome* de Caldara, els primers compassos de la simfonia:

IL PIÙ BEL NOME, Sinfonia n.1 (c. 1-7)

A. Caldara

Cal assenyalar, no obstant això, que si bé el tractament de les figuracions presenten una certa similitud, la diferència rau en el fet que en el villancet els violins desenvolupen el discurs a l'uníson i per terceres i sextes paral·leles, mentre que la simfonia de l'òpera de Caldara s'inicia, també pels violins, però a l'uníson. En tot cas, creiem interessant palesar el tan característic ritme mecànic propi del tractament dels instruments de corda a la Itàlia del Barroc.

I, en darrer terme, proposem observar el disseny següent de l'ària del tenor del villancet de Milans i comparar-la amb l'ària proposada de l'òpera de Caldara. Aquesta figuració d'ornament melismàtic ja és pròpia dels aires teatrals que gradualment van penetrant dins el redós eclesiàstic. Pensem que la figura del virtuós també fou molt preuada en l'àmbit religiós:

### VILLANCICO, Aria (c. 22-24)

T. Milans



### IL PIÙ BEL NOME, Aria n. 23 (c. 6-9)

A. Caldara

*Andante*

maesta

A tall de conclusió, val a dir que l'estudi de la capella musical del Palau Comtessa durant el govern de l'arxiduc Carles d'Àustria a Barcelona, ens ha possibilitat escatir-ne el funcionament, la descoberta de noves dades sobre el seu mestre de capella i l'aproximació a l'anàlisi estèticoestilística de la seva obra. Per tant, hem intentat aportar la nostra òptica dels treballs ja coneguts a partir de precisions, detalls i noves dades que la nostra recerca ens ha ofert. Així, podem establir: primer, que la capella estava formada pel mestre de capella, l'organista, quatre tiples i músics o ministrers que eren contractats de fora la capella, encara que algun d'ells hi

pertanyia; segon, que la documentació econòmica examinada ens ha posat de manifest que la relació de l'arxiduc amb la capella comprenia el pagament al seu mestre i a tres músics de la capella i les visites i les donacions reials que atorgà l'arxiduc al Palau Comtessa; tercer, que molt presumiblement Tomàs Milans se n'anà a la seu de Girona per evitar algun recel enemistós a la Barcelona del final del 1714; i, finalment, que les proves practicades al villancet de Milans ens han fet emergir, d'una banda, un estil ancorat clarament en la llarga tradició del Barroc hispànic, i, de l'altra, una clara influència dels aires nouvinguts d'Itàlia amb la inclusió de noves parts —recitatiu i ària— a l'antic esquema formal dels villancets; en conseqüència, els susdits elements ens han permès fer una petita aproximació al seu ofici compositiu, que, evidentment, serà coronat, en un futur, amb un estudi més exhaustiu de la seva producció.

Creiem que, malgrat que el Palau Comtessa no tingués la importància de la capella reial o de la catedral, el seu estudi pot esdevenir un paradigma del funcionament d'altres capelles musicals de Catalunya i àdhuc de l'Espanya del començament del segle XVIII. I, en darrer terme, cal dir que el Govern de l'arxiduc Carles d'Àustria a Barcelona significà, per a la nostra història musical, una represa qualitativa deguda a la forta embranzida i oxigenació que comportà l'impacte dels nous models italians en la música catalana de la dissetena centúria.