

DOS VILLANCETS DE MITJANS DEL SEGLE XVII EN GASCÓ: ORRAY CAT DE BIUS ARNAUTON I BARTOLATJE, MAUVISATJE

JOSEP M. SALISI I CLOS
Societat Catalana de Musicologia

RESUM

El present treball mostra l'estudi i la transcripció de dos villancets de la meitat del segle XVII escrits en un dialecte de l'occità, el gascó, un en un subdialecte de l'àrea oriental i l'altre de l'occidental. Cadascuna d'aquestes composicions és obra d'un autor diferent: fra Josep Reduà i Francesc Fadrés. L'estudi també ens mostra la relació de cada autor amb l'àrea geogràfica concreta del subdialecte en què s'escrigueren ambdues composicions.

PARAULES CLAU: segle XVII, música paralitúrgica, villancets, occità, gascó, Reduà, Fadrés.

TWO MID-17TH CENTURY *VILLANCETS* IN GASCON:
ORRAY CAT DE BIUS ARNAUTON AND *BARTOLATJE, MAUVISATJE*

ABSTRACT

This paper presents the study and transcription of two *villancets* from the mid-17th century, written in two subdialects of an Occitan dialect, Gascon: an eastern and a western one. Each of these compositions was by a different author: Friar Josep Reduà and Francesc Fadrés. We also discuss the relation of each author with the specific geographical area of the respective subdialects used in the two compositions.

KEYWORDS: 17th century, paraliturgical music, *villancets*, Occitan, Gascon, Reduà, Fadrés.

ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Les investigacions i aproximacions als villancets destinats al cicle nadalenc a Catalunya ens mostren una visió prou acurada del que devia ser en el seu moment la interpretació d'aquesta tipologia musical. Són diversos els estudis que han ver-

sat sobre aquesta qüestió; tot i així, la recerca en els distints arxius i biblioteques continua oferint nous resultats que venen a destacar que no es pot donar per conculsa la investigació d'aquest gènere musical paralíturgic tan rellevant a la Península i en àmbits panamericans.¹

Era una pràctica habitual a la segona meitat del segle XVII que alguns dels villancets destinats a les celebracions nadalenques estiguessin escrits en català, a diferència dels destinats a les festivitats del Corpus, del naixement de la Verge, dels distints sants i santes, etc., que solien presentar-se en castellà.² Dins del ventall de villancets, ja siguin escrits en castellà o en català, hi apareixen les diferents variants dialectals o amb girs o argots territorials que imiten i parodien el galleg, l'asturià, l'aragonès, el «negre», el valencià, el mallorquí, el francès, el gascó, etc.³ Aquest ric panorama dialectal es podia presentar com un atractiu dins les interpretacions dels villancets en els nocturns nadalencs, un fet enriquidor i engrescador de cara al fidel assistent a les celebracions de la vigília de Nadal.

Aquest és el cas que ens ocupa, amb els dos villancets escrits en gascó que s'estudien i transcriuen en el present article. Es tracta d'*Orray cat de bins Arnauton*, de Josep Reduà, i de *Bartolatje, Mauvisatje*, molt possiblement de Francesc Fadrés. Sembla que el text del primer villancet correspondria a una varietat dialectal del gascó de l'àrea bearnesa i/o tolosana, mentre que el segon es correspondria amb la parla del gascó oriental, concretament de Massat (Arieja), o comengès o coseranès. En aquest cas, no sembla que ambdós villancets siguin imitacions de la parla occitana per tal de ser usats amb una certa comicitat com a villancets nadalencs, sinó que es podrien considerar escrits en la pròpia parla regional de dos àmbits geogràfics del nord dels Pirineus.

1. En general, poden ressaltar-se: Miquel QUEROL I GAVALDÀ, *Villancicos polifónicos del siglo XVII*, Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1982, col·l. «Monumentos de la Música Española», 42; Antonio EZQUERRO ESTEBAN, *Villancicos aragoneses del siglo XVII de una a ocho voces*, Barcelona, CSIC, Institució Milà i Fontanals, Departament de Musicologia, 1998, col·l. «Monumentos de la Música Española», 55; Antonio EZQUERRO ESTEBAN, *Villancicos policorales aragoneses del siglo XVII*, Barcelona, CSIC, Institució Milà i Fontanals, Departament de Musicologia, 2000, col·l. «Monumentos de la Música Española», 59; Antonio EZQUERRO ESTEBAN, *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*, Barcelona, CSIC, Institució Milà i Fontanals, Departament de Musicologia, 2002, col·l. «Monumentos de la Música Española», 65; Antonio EZQUERRO ESTEBAN (ed.), *Música de la catedral de Barcelona a la Biblioteca de Catalunya*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2009; Josep PUJOL I COLL, «Villancets “de negre” catalans del segle XVII», *Revista Catalana de Musicologia*, XI (2018), p. 133-143. Cal destacar també els estudis de Paul R. LAIRD, *Towards a history of the Spanish villancico*, Warren (Michigan), Harmonie Park Press, 1997, i Tess KNIGHTON i Álvaro TORRENTE (ed.), *Devotional music in the Iberian world, 1450-1800: The villancico and related genres*, Aldershot, Ashgate, 2007.

2. Per posar tan sols un exemple, en el Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya, d'un total de noranta-cinc villancets, tan sols se'n troben dos en català, aquests destinats al Nadal. Josep M. SALISI I CLOS, *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*, Lleida, Diputació de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2010, p. 158-164.

3. Com a clara mostra del que s'està comentant, vegeu l'obra *Villancico de nacions*, de Francesc Soler, a Miquel QUEROL I GAVALDÀ, *Cançoners català dels segles XVI-XVIII*, Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1979, col·l. «Monumentos de la Música Española», 37, p. 60-74.

Aquest fet ens mostra que l'ús dels villancets s'estenia dins l'actual Catalunya francesa i part gascona, i més si tenim en compte que podrien datar de mitjans del segle XVII. Recordem, però, que el Tractat dels Pirineus fou signat el 1659. En aquest sentit, doncs, estariem davant uns textos creats en el que seria la Catalunya francesa i, de ben segur, la música que allí s'interpretava devia tenir una relació intrínseca amb la resta del Principat.

D'altra banda, aquestes obres, amb una possible creació fora de l'actual àmbit català, sí que tingueren un recorregut, una recepció, més avall dels Pirineus, ja que el text del villancet *Orray cat de bius Arnauton* es troba també musicat en una partícula del compositor Joan Prim, un dels autors que es troben només en el Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya.

ORRAY CAT DE BIUS ARNAUTON

El villancet *Orray cat de bius Arnauton* està escrit a vuit veus, en dos cors, i és obra de fra Josep Reduà. Es troba contingut dins el Fons Agramunt de l'Arxiu Diocesà d'Urgell.⁴ Es desconeix quan fou escrita la composició, o si més no copiada, i també quan feu cap a l'arxiu urgellenc, ja que la seva entrada no consta en cap registre. L'únic que es coneix de la seva procedència és que hi arribà amb la resta de documentació parroquial agramuntina vers els anys vuitanta del segle XX, juntament amb altres materials musicals del període renaixentista i barroc. Al mateix fons agramuntí s'hi troba una segona obra de Josep Reduà, el villancet *Hagan salva las trompetillas*, aquest a cinc veus.⁵

L'obra està escrita a vuit veus en dos cors, en partícules o papers solts, i conté les parts de tiple, *alto*, tenor i baix de cadascun dels dos cors més la part de

4. Arxiu Diocesà d'Urgell (ADU), UR Agramunt 1600-1800, UI 526, caps II/72. Cal agrair al personal de l'arxiu, concretament a mossèn Benigne Marquès, director, i a Daniel Betriu i Josep Ràbade, extècnic i tècnic actual, respectivament, les facilitats rebudes per tal de poder estudiar el manuscrit musical.

5. ADU, UR Agramunt 1600-1800, UI 526, caps I/23. Sota aquest mateix títol però amb diferent advocació se'n conserva una altra versió a la Biblioteca de Catalunya (M 759/17); la d'Agramunt és per a la festivitat de Nadal, mentre que la de la Biblioteca de Catalunya està destinada al Santíssim, per a la festa del Corpus. Antonio EZQUERRO ESTEBAN, «Un villancico para la reflexión: el teatro en el templo en el Siglo de Oro. Jaques y valentones, y Cristo en germanía», a *Los juegos del sonido: Estudios en homenaje al profesor Antonio J. Alcázar Aranda*, 2020, p. 53-108. Del mateix Reduà s'han conservat catorze obres al Fons Verdú de la mateixa Biblioteca de Catalunya, concretament: la *Missa de difunts i absoluta*, a vuit veus; el salm *Lauda Jerusalem*, a cinc veus; el salm *Laudate pueri*, a vuit veus; el salm *Dixit Dominus*, a vuit veus; un *Magnificat*, a vuit veus; el motet *Tristis est*, a quatre veus, i el motet *O admirable Sacramento*, a cinc veus, totes elles dins el volum manuscrit M 1168. En el mateix fons verduní i dins el manuscrit en partícules M 1637 s'hi troba: una *Missa de difunts*, a vuit veus; el salm *Lauda Jerusalem*, a cinc veus; el salm *Laudate pueri*, a cinc veus; el motet de difunts *O mors*, a vuit veus; el motet *Parce mihi Domine*, a vuit veus; el villancet de Nadal *Entre pajas*, a quatre veus, i el villancet per a missacantant *Éste sí señores que es grande milagro*, a vuit veus. Josep M. SALIS I CLOS, *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*, Lleida, Diputació de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2010, p. 257.

l'acompanyament a l'orgue (figura 1). En aquest cas, l'obra s'inicia amb l'entrada del tenor del primer cor a solo, i és respost pel cor a vuit veus en la *responsió 1a*; continua el tiple a solo, seguit de la *responsió 2a*, també a vuit veus. La segueix una *copla* a solo del tiple, i a partir d'aquesta se succeeixen tres *coplas* del tenor a solo, aquestes sense l'acompanyament d'orgue. Després de les tres *coplas* es torna a la *responsió* a vuit veus. La composició clou amb els dos fragments inicials: l'entrada del tenor a solo i la *responsió 1a* a vuit veus.

La composició es presenta en partícels o papers solts, concretament són quatre bifolis, de 420 mm × 315 mm, en els quals es troba el tiple del 1r cor en un bifoli per una sola cara, en sentit apaïsat, a la manera italiana, a la vegada que la *responsió* a vuit veus, l'*estribillo* a solo i la *responsió 2a*. El tenor del 1r cor, en un bifoli per les dues cares, en què consta l'entrada a solo, la *responsió 1a* i les tres *coplas*, i a l'altra cara, la *responsió 2a*. Un segon bifoli per al tenor en què hi ha les tres *coplas* i l'acompanyament a l'orgue. A la vegada, també s'hi troben sis folis en sentit vertical, a la manera francesa, amb les parts de l'*alto* i baix del 1r cor, i tiple, *alto*, tenor i baix del 2n cor. Darrere el tenor del 2n cor i escrit en sentit apaïsat hi ha anotat: «Orray cat de bius Arnauton A 8 Para Navidad en frances». Totes les partícels en sentit vertical mesuren 315 mm × 220 mm. Malauradament, els documents, tot i haver-se'n conservat totes les parts, presenten importants deterioraments degut a la humitat i els rosegadors, i en tots n'ha desaparegut la part superior, fet que impedeix una total visió i coneixement de l'obra en la seva forma original.

A la font, l'obra es troba escrita en do en claus altes per natura, és a dir, sobre el 12è mode. En aquest cas, i degut a la tradició musical de l'època, a la transcripció s'ha transportat una cinquena descendent. Respecte al compàs, la composició se'ns mostra en compàs de C, és a dir, 2/2, conegut com a compàs menor imperfecte, *compasillo*, *compasete* o *allà semibreu*.



FIGURA 1. Partícula de l'acompanyament d'Orray cat de bius Arnauton.
FONT: Arxiu Diocesà d'Urgell (ADU).

Els àmbits, o notes extremes de les parts o veus de l'obra, són els següents:

Entrada, a solo

Tenor 1r cor	re ₂ - re ₃	[la ₂ - la ₃ a l'original]	8a justa
Acompanyament	re ₁ - sol ₂	[la ₁ - re ₃ a l'original]	11a justa

Responsión 1a, a vuit veus

Tiple 1r cor	do ₃ - do ₄	[sol ₃ - sol ₄ a l'original]	8a justa
Alto 1r cor	si ₂ - sol ₃	[fa ₃ - re ₄ a l'original]	6a major
Tenor 1r cor	fa ₂ - re ₃	[do ₃ - la ₃ a l'original]	6a major
Baix 1r cor	fa ₁ - la ₂	[do ₂ - mi ₃ a l'original]	10a major
Tiple 2n cor	fa ₃ - do ₄	[do ₄ - sol ₄ a l'original]	5a justa
Alto 2n cor	si ₂ - sol ₃	[fa ₃ - re ₄ a l'original]	6a major
Tenor 2n cor	fa ₂ - re ₃	[do ₃ - la ₃ a l'original]	6a major
Baix 2n cor	fa ₁ - si ₂	[do ₂ - fa ₃ a l'original]	11a justa
Acompanyament	fa ₁ - si ₂	[do ₂ - fa ₃ a l'original]	11a justa

Estribillo, a solo

Tiple 1r cor	fa ₃ - re ₄	[do ₄ - la ₄ a l'original]	6a major
Acompanyament	si ₁ - la ₂	[fa ₂ - mi ₃ a l'original]	7a major

Responsión 2a, a vuit veus

Tiple 1r cor	mi ₃ - do ₄	[si ₃ - sol ₄ a l'original]	6a menor
Alto 1r cor	la ₂ - fa ₃	[mi ₃ - do ₄ a l'original]	6a menor
Tenor 1r cor	re ₂ - re ₃	[la ₂ - la ₃ a l'original]	8a justa
Baix 1r cor	fa ₁ - si ₂	[do ₂ - fa ₃ a l'original]	11a justa
Tiple 2n cor	do ₃ - re ₄	[sol ₃ - la ₄ a l'original]	9a major
Alto 2n cor	do ₃ - sol ₃	[sol ₃ - re ₄ a l'original]	5a justa
Tenor 2n cor	fa ₂ - re ₃	[do ₃ - la ₃ a l'original]	6a major
Baix 2n cor	fa ₁ - la ₂	[do ₂ - mi ₃ a l'original]	10a major
Acompanyament	fa ₁ - la ₂	[do ₂ - mi ₃ a l'original]	10 major

Copla, a solo

Tiple 1 cor	fa ₃ - re ₄	[do ₄ - la ₄ a l'original]	6a major
Acompanyament	fa ₁ - la ₂	[do ₂ - mi ₃ a l'original]	10a major

Copla 1a, a solo

Tenor 1r cor	re ₂ - re ₃	[la ₂ - la ₃ a l'original]	8a justa
--------------	-----------------------------------	--	----------

Copla 2a, a solo

Tenor 1r cor	fa ₂ - do ₃	[do ₃ - sol ₃ a l'original]	5a justa
--------------	-----------------------------------	---	----------

Copla 3a, a solo

Tenor 1r cor	fa ₂ - do ₃	[do ₃ - sol ₃ a l'original]	5a justa
--------------	-----------------------------------	---	----------

Unificant el que s'acaba d'esmentar, trobem que els àmbits extrems de les parts són els següents:

1r cor:

Tiple	8a justa
<i>Alto</i>	6a major
Tenor	8a justa
Baix	11a justa

2n cor:

Tiple	9a major
<i>Alto</i>	6a major
Tenor	6a major
Baix	11a justa
Acompanyament	11a justa

Observant l'extensió en què es mouen les parts que conformen la composició, es pot dir que totes elles presenten un registre prou ampli i destaquen, primerament, la part vocal del baix seguida de la del tiple. En aquest sentit també la part de l'*alto* es presenta un poc més àmplia del que sol ser habitualment. Això vindria a indicar que quan Reduà escrigué l'obra segurament devia haver-la pensat per a alguna capella concreta, amb uns efectius prou hàbils, sobretot pel que fa a la part del baix. En aquest sentit, no seria estrany, doncs, que Reduà, com a músic d'un monestir, pogués disposar dels xantres i sotsxantres ben formats musicalment i habituats en el cant.

El que sí que sobta és que el tenor tingui en les dues darreres *coplas* un àmbit tan reduït, si es compara amb la primera *copla* o amb la part de l'entrada. Igualment passa amb el tiple a solo, en què el seu àmbit és menor que en les dues *responcions*. Ben bé podria ser que aquest fos un efecte desitjat pel mateix compositor per tal de donar una simplicitat melòdica a dites parts. Tot i així, els àmbits en els dos cors es presenten força equilibrats i s'intenta cercar uns registres extrems similars durant tota l'obra.

L'estructura de la composició mostra una certa particularitat, ja que a la font, l'ordre de com s'ha d'interpretar cadascuna de les parts no s'hi manifesta. En aquest sentit, doncs, s'ha tingut en compte l'anàlisi i l'estudi del text i s'ha arribat a considerar que li devia correspondre l'estructura següent: entrada, a solo [tenor del 1r cor]; *responción 1a*, a vuit veus; *estribillo*, a solo [tiple del 1r cor]; *responción 2a*, a vuit veus; *copla*, a solo [tiple del 1r cor]; *copla 1a*, a solo [tenor del 1r cor]; *responción 1a*, a vuit veus; *copla 2a*, a solo [tenor del 1r cor]; *responción 1a*, a vuit veus; *copla 3a*, a solo [tenor del 1r cor], entrada, a solo [tenor del 1r cor]; per acabar amb la *responción 1a*, a vuit veus. Curiosament, les *coplas 1a, 2a i 3a*, interpretades pel tenor del 1r cor, no presenten la part de l'acompanyament de l'orgue, i entenem que devien d'interpretar-se a *cappella*, sense que hi hagi cap coincidència melòdica amb la *copla* a solo del tiple.

Una de les particularitats que fa interessant la composició és la llengua en què està escrita: el gascó, un dialecte de l'occità. A la partícula del tenor s'especifica que l'obra està en gascó, mentre que en la part de l'orgue i en el revers de la partícula del tenor del 2n cor hi versa que està en llengua francesa. En realitat, i gràcies a les consultes filològiques realitzades, sembla que estaria escrit en una varietat bearnesa o tolosana del gascó.⁶ Tot i així, i tenint present que es tracta d'un text escrit fa més de tres-cents anys, probablement poden aparèixer certs dubtes a l'hora d'especificar amb concreció l'àrea geogràfica d'on és originari el text.

No deixa de ser curiós, doncs, que Josep Reduà, monjo cistercenc del monestir de Santa Maria de Poblet, hagués musicat un text en gascó. És ben certa, però, l'existència de cenobis i cases cistercenques en terres gascones a França. De la mateixa manera que fra Reduà va tenir relació directa amb Verdú, hauria pogut tenir contactes amb els cenobis de l'altre costat dels Pirineus. Tot i així, sabem de l'existència de monestirs cistercencs de l'àrea gascona i bigordana, com ara: el de Bonafont de Comenge; el d'Escaladieu, a Banheras de Bigorra; el de Sant Vicent de Luc; el de Beaulieu de Roergue, i el de Grand Selva, a Tarn i Garona; com també el de Flaran, a Gèrs. Prop de Tolosa hi havia també l'abadia de Notre-Dame de Feuillant, on es creà una reforma de l'observança en l'últim quart del segle XVI, que la distancià, en certa manera, del mateix orde cistercenc. Altrament, els abats de Poblet tenien l'obligació d'assistir cada quatre anys a l'abadia francesa de Clarmont, on se celebraven els capítols generals de l'orde.⁷ En aquest sentit, la relació entre monestirs cistercencs francesos amb Poblet és un fet ben conegut: el 1574, l'abat del monestir de Feuillant sollicita a l'abat de Poblet que vulgui acollir un monjo de dit monestir francès.⁸

Cal tenir present, també, el pas de pelegrins pels camins dels monestirs —entre ells, literats i músics—, ja fossin del mateix orde del Cister o de qualsevol altre, així com també de seglars. Es coneix que Poblet era lloc de pas de pelegrins que anaven o tornaven de Roma, Jerusalem, Compostel·la o Montserrat, procedents tant de l'interior de la Península, com de la costa mediterrània i de les illes Balears. Justament, de l'altra banda dels Pirineus es té constància del pas per Poblet de pelegrins gascons provinents del bisbat de Comenge, d'Elna i de Narbona.⁹

A la vegada, cal deixar constància de la destacada immigració francesa que vingué a Catalunya als segles XVI i XVII, i que hauria pogut ser una possible font d'entrada de textos en gascó factibles de ser musicats. Tot i que, segons els estu-

6. Un agraïment a l'Institut d'Estudis Aranès - Acadèmia Aranesa de la Lengua Occitana, en concret al seu president, Josèp Loïs Sans Socaú; a l'Archiu Istoric Generau d'Aran, i especialment, a Xavi Gutiérrez Riu, tècnic lingüístic del Conselh Generau d'Aran, per la seva implicació i interès en les meves investigacions respecte als textos dels villancets.

7. Eduard TODA I GUÉLL, *La davallada de Poblet (Poblet als segles XVII i XVIII)*, l'Espluga de Francolí, Abadia de Poblet, 1997, col·l. «Scriptorium Populeti», 16, p. 154 (edició anotada i estudi introductor i a cura de Gener Gonzalvo i Alexandre Masoliver).

8. Agustí ALTISENT, *Història de Poblet*, l'Espluga de Francolí, Abadia de Poblet, 1974, p. 452.

9. Agustí ALTISENT, *Història de Poblet*, l'Espluga de Francolí, Abadia de Poblet, 1974, p. 241-242.

dis, es manifesta que el gros més gran dels immigrants eren pagesos, seguits dels peons i bracers, en menys mesura dels artesans i, a partir del primer quart del segle XVII, és pràcticament nul·la l'aparició de religiosos.¹⁰ Sembla que, en part, hi hagué un cert rebuig contra els francesos i gascons que havien traspasat els Pirineus. Aquest és un fet que es reflecteix en la música. Justament en l'obra de Francesc Soler *Villancico de nacions*¹¹ hi intervé un gascó, a més d'un català, un valencià, un aragonès i un mallorquí, i després de cada intervenció del gascó se li recrimina que participi del col·lectiu que vol anar a adorar l'Infant nat. Com a exemple: «Yo só Monsiur de Gascaña», i la resposta que se li dona és: «Quitase allà el buen Monsiur, que acá no tiene lugar» (c. 47-55). En una segona intervenció del gascó és replicat de nou amb: «Ya le he dicho al buen Monsiur que al portal no tiene entrada» (c. 75-86).¹² Aquest mateix sentit de rebuig als immigrants gascons i francesos es troba també en una cançó de la segona meitat del segle XVII publicada per Francesc Bonastre. A tall de mostra es presenta la tornada-refrany de dita obra: «Rosegant un rave, dur, / se beuran una tina / fent agres rots, / los gavatxots / y gasconalla fina; / y axò és veritat, / que el més alentat / és brut extremat / y a buma se encamina».¹³

Tornant al villancet en qüestió, es desconeix on l'escrigué Josep Reduà, i més tenint en compte que la font es tracta d'una còpia. L'estudi i la comparativa de les marques d'aigua dels distints papers que conformen l'obra ens presenta una certa diversitat, ja que s'hi troben cinc marques d'aigua ben diferenciades. Concretament es troba la mateixa marca (marca 1, figura 2) a les parts de tenor del 1r cor i *alto* del 2n cor. Una marca similar es troba en el bifoli altre cop amb el tenor del 1r cor (marca 2, figura 3). Una tercera marca, en un altre bifoli de nou amb el tenor del 1r cor (marca 3, figura 4). Una quarta marca, a la part del baix del 1r cor i en el bifoli de l'orgue (marca 4, figura 5). Molt similar a aquesta darrera se'n troba una altra al bifoli corresponent al típol del 1r cor (marca 5, figura 6).

10. Sobre la immigració francesa a Catalunya i, en general, vegeu: Josep M. LLOBET PORTELLA, «La immigració francesa a Cervera segons els capítols matrimonials conservats a l'Arxiu Històric Comarcal de la ciutat (1501-1700)», *Espacio, Tiempo y Forma: Serie IV, Historia Moderna*, 2 (1989), p. 45-62; F. Xavier GUAL I REMÍREZ, Valentí GUAL I VILÀ i Carles MILLÀS I CASTELLVÍ, «La immigració francesa a Catalunya: el cas del Baix Llobregat (segles XVI i XVII)», *Pedralbes: Revista d'Història Moderna*, núm. 18 (1998), p. 133-148; Josep Maria PLANES I CLOSA, *Demografia i societat de Tàrraga i de l'Urgell durant l'Antic Règim*, Agramunt, Saladrígues, 1995, p. 215-216; Jordi NADAL i Emili GIRALT, *Immigració i redreç demogràfic: Els francesos a la Catalunya dels segles XVI i XVII*, Vic, Eumo, 2000; Nil BOIX I BESORA, «Un exemple d'impacte social, cultural i religiós de l'onada migratòria francesa a Catalunya. El cas concret del Santuari del Miracle de Riner, el Solsonès», *Pedralbes: Revista d'Història Moderna* (en línia), 2019, p. 510-534, <<https://raco.cat/index.php/Pedralbes/article/view/370950>> (consulta: 9 gener 2022).

11. Títol aportat pel mateix Miquel Querol a *Cançoner català dels segles XVI-XVIII*, Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1979, col·l. «Monumentos de la Música Española», 37, p. 20.

12. Miquel QUEROL I GAVALDÀ, *Cançoner català dels segles XVI-XVIII*, Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1979, col·l. «Monumentos de la Música Española», 37, p. 62-63.

13. Francesc BONASTRE, «A l'entorn d'una cançó francòfoba del s. XVII», *Anuario Musical*, 42 (1987), p. 105-110.



FIGURA 2. Marca d'aigua 1.
FONT: Arxiu Diocesà d'Urgell (ADU).

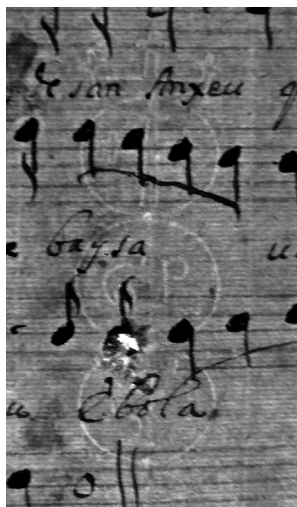


FIGURA 3. Marca d'aigua 2.
FONT: Arxiu Diocesà d'Urgell (ADU).

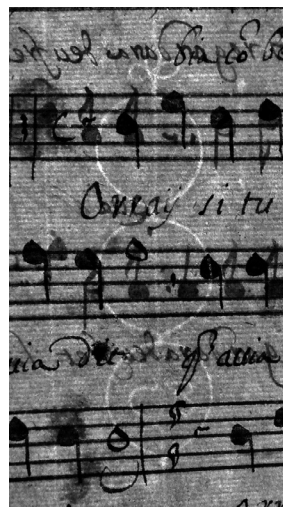


FIGURA 4. Marca d'aigua 3.
FONT: Arxiu Diocesà d'Urgell (ADU).

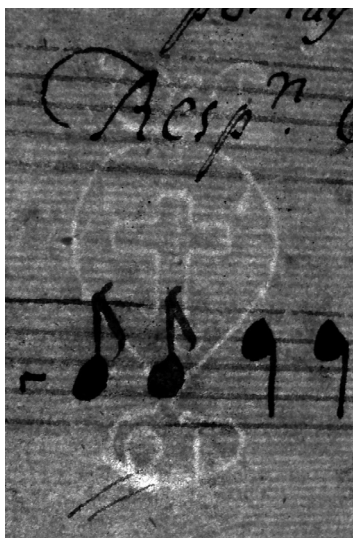


FIGURA 5. Marca d'aigua 4.
FONT: Arxiu Diocesà d'Urgell (ADU).



FIGURA 6. Marca d'aigua 5.
FONT: Arxiu Diocesà d'Urgell (ADU).

Aquesta diversitat en les marques testimonia que l'obra s'escrigué com a còpia usant uns romanents de papers que devien trobar-se en algunes dependències eclesiàstiques o a casa del mestre de capella o del copista que en aquell moment les estigués copiant, ja que per a copiar dotze partícels s'utilitzen papers que contenen cinc marques diferents. Aquest fet mostra que el copista no devia disposar d'un plec de papers per a ús del mateix temple, com seria el cas d'un arxiu parroquial que comprés els plecs per a la seva pròpia elaboració dels documents eclesiàstics i notariais, sinó que els papers devien pertànyer a distintes remeses que haurien quedat com a romanent i que procedien de distintos molins paperers.

Comparant les marques d'aigua amb les de l'altra composició de Reduà conservada en el fons agramuntí de l'Arxiu Diocesà d'Urgell, *Hagan salva las trompetillas*, tampoc s'hi troba cap coincidència, com tampoc amb les marques de les obres de Reduà conservades a la Biblioteca de Catalunya, ni en les del Fons Verdú¹⁴ ni en les del Fons Joan Carreras i Daga de la mateixa biblioteca barcelonina.¹⁵ En aquest sentit, doncs, les marques d'aigua agramuntines no aporten cap informació respecte a *Orray cat de bius Arnauton*; tan sols, com ja s'ha dit, que l'obra fou copiada en paper de distintes fàbriques.

La grafia, tant textual com musical, de les dues obres agramuntines de Reduà, *Orray cat de bius Arnauton* i *Hagan salva las trompetillas*, és obra de la mateixa mà i és distinta de la del mateix títol de la Biblioteca de Catalunya, que sembla més tardana, possiblement de cap a finals del segle XVII. Òbviament, les grafies d'aquestes tres composicions també són diferents de les obres del Fons Verdú de la mateixa Biblioteca de Catalunya, que en aquest cas sabem que són còpies del prevere local Josep Segarra Colom (1654-1730) i que corresponen als darrers anys del segle XVII.¹⁶

A l'Arxiu Diocesà d'Urgell i dins el fons musical agramuntí s'hi troben setze composicions que són còpies dutes a terme pel mateix copista, de moment desconegut.¹⁷ Podria tractar-se, com en el cas de Verdú amb Josep Segarra Colom, d'un

14. En aquest sentit, vegeu: Josep M. SALISI I CLOS, *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*, Lleida, Diputació de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2010, p. 117.

15. De Josep Reduà al fons Joan Carreras i Daga s'hi troba: *A la mesa del altar*, a cinc veus, al M 771/27, i *Vaya señores de xàcara*, a vuit veus, M 748/4.

16. Referent a aquest copista, vegeu: Josep M. SALISI I CLOS, *El repertori litúrgic marià a Catalunya a finals del segle XVII: Les antífones marianes majors de l'M 1168 del Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya*, vol. I, tesi doctoral, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. 436-447; Josep M. SALISI I CLOS, «El proceso compilatorio en la música hispánica a finales del siglo XVII e inicios del XVIII: el caso particular del Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya», *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 20 (2016), p. 98-123.

17. A l'UI 526: *Salga el mundo*, villancet de Nadal, a vuit veus, incomplet, d'autoria anònima [camisa 8]; *Oiganme*, villancet de Nadal, a tretze veus, incomplet, de Gaspar Dotard [camisa 16]; *Missa per als 8 tons*, a dos cors, incompleta, anònim [camisa 20]; *Hagan salva las trompetillas*, villancet de Nadal, a cinc veus, de Josep Reduà [camisa 23]; *Magnificat*, incomplet, de Vallès [camisa 24]; *Oye Anton, escucha*, villancet de Nadal, a set veus, incomplet, anònim [camisa 33]; *Alegría pastores*, villancet de Nadal, a quatre veus, de Jeroni Balcells; *Completes*, de Joan Pau Pujol, incomplet [camisa 41]. A



FIGURA 7. Particel·la de l'alto del 1r cor d'Orray *cat de bius Arnauton*.
FONT: Arxiu Diocesà d'Urgell (ADU).

prevere de la mateixa església agramuntina relacionat amb la mateixa capella musical i que hauria anat copiant composicions de distints autors destacats de l'època (figura 7). El cert és que les marques d'aigua de les setze còpies fetes per la mà del mateix copista, a més del villancet que ens ocupa, mostren una destacada varietat, fet que indica que les obres s'anaven copiant en papers de diferents remeses.

l'UI 527: *Missa i Completes*, a deu veus, incomplet, de fra Francesc Roger [camisa 47]; *Enamorado del Alma*, villancet al Santíssim, a vuit veus, incomplet, anònim [camisa 49]; *Oygame Señora*, villancet al Santíssim, a set veus, incomplet, de fra Antoni Cardosa [camisa 50]; *En una pobre choza*, villancet de Nadal, a vuit veus, incomplet, de Pe[dro] Egidio [camisa 56]; *Quien ha visto*, villancet a santa Gertrudis, a tretze veus, anònim [camisa 61]; *En las fiestas principales*, villancet al Santíssim, a quatre veus, anònim [camisa 62]; *Caballero disfrazado*, villancet al Santíssim, a set veus, anònim [camisa 66]; *Miserere*, a dos cors, incomplet, anònim [camisa 71].

EL TEXT DEL VILLANCET

El text de les diferents parts de l'obra està distribuït seguint una direcció marcada pel mateix missatge. Es tracta d'un mosaic en què s'exposen els distints elements, com un retaule musical amb diversos quadres que mostren musicalment simbolismes cristians molt concrets: el naixement, l'anunciació als pastors i l'adoració d'aquests, elements ben presents en l'Evangeli de Lluc, d'on s'extreu el relat evangèlic del naixement. Uns elements extrapolats cap a una certa ruralitat i amb un text que ens transporta cap a un «exotisme» —tot ell en una altra llengua—, que seria una extracció social i geogràfica. El text del villancet mostra aspectes ben diferenciats amb un missatge doctrinal clar i entenedor:

Entrada, a solo [tenor del 1r cor], aclamació.

Responsión 1a, a vuit veus, l'aclamació inicial elaborada musicalment.

Estribillo, a solo [tible del 1r cor], comentari envers l'Infant nat.

Responsión 2a, a vuit veus, primer aspecte de tendresa, elaborat musicalment.

Copla, a solo [tible del 1r cor], segon aspecte de tendresa envers l'Infant nat.

Copla 1a, a solo [tenor del 1r cor], primer aspecte popular (l'anunciació als pastors).

Responsión 1a, a vuit veus.

Copla 2a, a solo [tenor del 1r cor], segon aspecte popular (la salvació dels humans).

Responsión 1a, a vuit veus.

Copla 3a, a solo [tenor del 1r cor], tercer aspecte popular (l'adoració dels pastors).

Entrada, a solo [tenor del 1r cor], aclamació inicial.

Responsión 1a, a vuit veus, l'aclamació inicial elaborada musicalment.

L'anàlisi literària ens mostra un text ben elaborat tant en la forma com en el discurs. El text presenta l'anunci del naixement a un personatge que s'esmenta com a Arnauton.¹⁸ Com succeeix molts cops en la música nadalenca, el narrador és una primera persona que relata a una segona persona o a un col·lectiu el missatge del naixement i els convida que el segueixin per tal d'adorar l'Infant nat. El text té una particularitat, i és que es presenta l'arcàngel Gabriel com a missatger de la nova del naixement. A Gabriel no se'l cita en els evangelis, tot i així, però, només s'exposa la vinguda d'un primer àngel i, posteriorment, un estol d'aquests (Lc, 2:9-14). El mateix evangelista cita anteriorment Gabriel com a «assistent de Déu» (Lc, 1:19), concretament en l'anunci que fa al vell sacerdot Zacaries quan li porta la nova que la seva esposa Elisabet, ja gran i estèril, parirà un fill [Joan, el Baptista].

18. Arnauton pot formar part dels diversos personatges que es troben en els textos dels villancets nadalencs hispànics, als quals se'ls afegeix l'acabament *-on* al nom propi, donant-los així un cert toc de «ruralitat»: Antón, Pascualón, Miguelón, Toribión, etc., o es pot tractar d'un augmentatiu d'Arnau de caire rural utilitzat en zones pirenaïques.

A la vegada, és el mateix Gabriel qui anuncia a Maria que havia estat escollida per Déu per a dur al món el seu Fill (Lc, 1:26-28). Així doncs, l'autor del text del villancet presenta, de manera conscient, l'àngel Gabriel com a missatger de la nova.¹⁹

Un altre personatge apareix al text, sant Anxeu [sant Andreu?]. En aquest sentit, però, sembla que es tracti més aviat d'una expressió popular, una exclamació més que una relació directa amb el mateix sant: *peu cap de san Anxeu*.²⁰ En el supòsit que es tractés de sant Andreu es podria donar un altre sentit a la seva inclusió al text del villancet, ja que aquest sant, deixeble de Jesús, era l'apòstol pescador i se'l considera el «pescador d'homes», fet que no desenaixa gens en el missatge catequístic de la composició.

Entrada, a solo villancico en Gascón [tenor]

*Orray cat de bius Arnauton
per laire nausia be't play sant son.*

Responsión 1a, a vuit veus

*Orray cat de bius Arnauton,
per laire nausia be't play sant son.*

Estribillo, a solo [tiple]

*Non plawrets le garçonnet
hill de diu Payre,
que vos regardarà deu fret
la vòstra mayre.*

Responsión 2a, a vuit veus

*Non plawrets le garçonnet
hill de diu Payre,
que vos regardarà deu fret
la vòstra mayre.*

Copla, a solo [tiple]

*Dat le voberà dunzella
de vòstre pit virginaus,*

19. L'arcàngel Gabriel es troba com a l'àngel de la revelació en la religió islàmica, quan a la cova de Hirà transmeté a Mahoma la paraula d'Al·là, i el profeta, segons li fou dictada, la plasmà a l'Alcorà. En aquest sentit i més concretament sobre l'anunciació a Maria: «Màriam, Maria», 19:16-21, vegeu: *L'Alcorà*, Barcelona, Proa, 2002, p. 445-446. En aquest punt cal agrair la informació facilitada per Sílvia Monserrate Gómez, coordinadora de la Càtedra UNESCO de Diàleg Intercultural a la Mediterrània de la Universitat Rovira i Virgili.

20. No és estrany que en els villancets de Nadal hi apareguin sants que res tenen a veure amb el missatge nadalenc o religiós. Com a exemple, trobem sant Victorià al villancet *Esta nit gloriosa*. Josep M. SALIS I CLOS, «El villancico *Esta nit gloriosa*. Aportació a la cultura popular de finals del segle XVII i inicis del XVIII», *Revista Catalana de Musicologia*, IV (2011), p. 53 i 58.

*dat-le pus vòstra mamèla
regardat-le de tots maus,
recantant-le tots nosaus
com bèt gran aire.
Que vos regarderà deu fret
la vòstra maire.*

Copla 1a, a solo [tenor, sense l'acompanyament]

*Orray peu cap de san Anxèu,
que vi langeu san Gabrisèu
que baysava de daut deu cèu
e bolabia com bèt faucon.*

[Resposión 1a, a vuit veus]

*Orray cat de bius Arnauton
per laire nausia be't play sant son.*

Copla 2a, a solo [tenor, sense acompanyament]

*Orray si tu auguesses ausit
tot aquò que nos auia dit,
que auia nat a mietja nit
tota la nòstra sauvasion.*

[Resposión 1a, a vuit veus]

*Orray cat de bius Arnauton
per laire nausia be't play sant son.*

Copla 3a, a solo [tenor, sense l'acompanyament]

*Orray cau anar adorà
quel Infant plauran està,
digan-le totes un cantar
per que no plaure ques razó.*

Entrada, a solo Villancico en Gascón [tenor]

*Orray cat de bius Arnauton
per laire nausia be't play sant son.*

[Resposión 1a, a vuit veus]

*Orray cat de bius Arnauton,
per laire nausia be't play sant son.*

El text mostra una rima consonant, preferentment en art menor, excepte la *copla* segona, que és gairebé tota ella en art major. La pràctica totalitat dels versos tendeixen a tenir el final masculí. Pel que fa a les estrofes i respostes, i ordenades

segons es presenten al text, són: dos apartats [entrada a solo i *responsión 1a*], dues quartetes [*estribillo* i *responsión 2a*], una octava [*copla*], una quarteta [*copla 1a*], un apartat [*responsión*], una quarteta irregular [*copla 2a*], un apartat [*responsión*], una quarteta [*copla 3a*] i tres apartats [*responsión*, entrada a solo i *responsión 1a*]. Amb la rima de: entrada a solo, 8a, 10A; *responsión 1a*, 8a, 10A; tiple a solo, 7b, 5c', 8b, 5c'; *responsión 2a*, 7b, 5c', 8b, 5c'; *copla* a solo, 8d', 7e, 8d', 7e, 7e, 5c', 8b, 5c'; *copla 1a* a solo, 8g, 8g, 8g, 8h; *responsión*, 8a, 10A; *copla 2a* a solo, 9I, 9I, 9I, 8a; *responsión*, 8a, 10A; *copla 3a* a solo, 8j, 7j, 8j, 8a; *responsión*, 8a, 10A; entrada a solo, 8a, 10A; *responsión 1a*, 8a, 10A.

Com es pot veure, la mètrica en les distintes parts del text es mostra ben variada, la qual cosa dona diversitat al desenvolupament de les *coplas*, i va a parar a la resposta sempre idèntica. Aquesta diversitat presenta una obra atractiva en què Reduà aconsegueix que els fidels mantinguin l'atenció sense arribar a preveure el seu desenvolupament.

Reduà, a més, utilitza en les *coplas* alguns aspectes destacables de la retòrica musical: figuracions melòdiques que representen musicalment paraules molt concretes, com és el cas de *aire* en el compàs 12 de la *copla* del tiple; també l'apropiació de breus catàbasi sobre la paraula *baixar*, als compassos 6 i 7 de la *copla 1a* del tenor, i en la mateixa *copla*, ara al compàs 10, una breu anàlisi *circulatio* sobre la paraula *bolabia*. A la vegada també presenta l'ús de diversos moviments contrapuntístics i imitatius, tan habituals en la música polioral, i que ens mostren Reduà com un bon coneixedor de les tècniques compositives del moment.

L'AUTOR, FRA JOSEP REDUÀ (RADUÀ)²¹

Sembla que Reduà era originari de Flix. Molt possiblement degué nàixer entre 1610 i 1615,²² i provenia d'una família que probablement seria d'origen morisc, ja que en aquests anys les famílies que duen el cognom Reduà presenten ascendència morisca i consten com a convertides al cristianisme —cristians nous—, i es troben totes elles als entorns de Riba-Roja, Garcia i Flix.²³

21. Sobre la figura i l'obra de fra Josep Reduà, vegeu: Josep M. SALIS i CLOS, «Aproximació a la música religiosa a la segona meitat del segle XVII i inicis del XVIII a la Conca de Barberà. Aspectes de la vida i obra d'alguns músics de la comarca», *Aplec de Treballs* (Montblanc), 35 (2017), p. 168-174; Antonio EZQUERRO ESTEBAN, «Un villancico para la reflexión: el teatro en el templo en el Siglo de Oro. Jaques y valentones, y Cristo en germanía», a *Los juegos del sonido: Estudios en homenaje al profesor Antonio J. Alcázar Aranda*, 2020, p. 53-108.

22. Ricardo del ARCO Y GARAY, «Un abaciologio inédito de Poblet», *Universidad*, IV (1935), p. 52; Javier LOMBARTE MARTÍNEZ, *Una aproximación al villancico barroco en Cataluña en la segunda mitad del siglo XVII a través de cuatro piezas del fondo musical de la Biblioteca de Cataluña*, treball de l'assignatura de musicologia del Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona (inèdit), 2000, p. 5, 55 i 98.

23. Manuel LOMAS CORTÉS, «La permanencia morisca en la Ribera Baja del Ebro tras la expulsión de 1610», a *Actas del XII Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Terol, Centro de Estudios Mudéjares, 2013, p. 520, 534 i 538. Malauradament, a la població de Flix hi manquen els llibres sagra-

Josep Reduà ingressà al monestir de Santa Maria de Poblet i prengué els vots entre el setembre de 1632 i l'octubre de 1636. En aquests anys regia el cenobi l'abat quadriennal Miquel Mayor.²⁴

El 1653 Josep Reduà es troba com a arxiver del monestir,²⁵ i posteriorment, el 1657, exerceix de síndic i ecònom del monestir al castell de Verdú.²⁶ Pocs anys més tard, el 1660, es troba com a prior del monestir de Santa Maria de Natzaret—filial de Poblet—i relacionat a la vegada amb el cenobi femení de Santa Maria de Valldonzella.²⁷ Més endavant, el 1664, consta com a rector del col·legi de San Bernardo, a Osca, i el setembre del mateix any és escollit com a abat quadriennal del monestir de Santa Maria de Poblet. El maig de 1665, mentre ostentava el càrrec d'abat, fou designat visitador per Catalunya de l'orde del Cister.²⁸ Josep Reduà mor a Barcelona entre els anys 1668 i 1670.²⁹

En algun moment s'ha posat en dubte que fra Josep Reduà, com a abat, fos compositor, o que es pogués tractar d'un altre Josep Reduà. El cert és que les dues tasques no són de cap manera antagòniques, i més tenint en compte que en aquell moment l'abaciat era un càrrec quadriennal. Així doncs, ben bé hauria pogut dedicar-se, a més de a les labors que li pertoquessin en cada moment, a la creació i la pràctica musical.³⁰

mentals de l'època, fet que impedeix saber exactament la procedència de Reduà i la data exacta del seu baptisme.

24. Jaime FINESTRES Y DE MONSALVO, *Historia del Real Monasterio de Poblet. Ilustrada con disertaciones curiosas sobre la antigüedad de su fundación, catálogo de abades y memorias cronológicas de sus gobiernos, con las de papas, reyes y abades generales del Cister tocantes a Poblet. Dividida en cinco libros. Su autor el R. P. M. D. Jaime Finestres y de Monsalvo*, Barcelona, Orbis, 1948, p. 55 (original de Joseph Barber, Cervera 1753-1765).

25. Agustí ALTISENT, *Història de Poblet*, l'Espluga de Francolí, Abadia de Poblet, 1974, p. 504.

26. Josep Joan PIQUER I JOVER, *El senyoriu de Verdú: Introducció per a l'estudi del règim jurisdiccional que els abats de Poblet exerciren sobre la vila*, Tarragona, Reial Societat Arqueològica, 1968, p. 56, 87, 128-133 i 143.

27. Josep Maria MADURELL MARIMON, *Miscel·lània de notes històriques del monestir de Valldonzella*, Barcelona, Germandat de Valldonzella, 1976, coll. «Estudis Cistercencs», 12, p. 83-84.

28. Jaime FINESTRES Y DE MONSALVO, *Historia del Real Monasterio de Poblet...*, p. 98.

29. Josep Maria MADURELL MARIMON, *Miscel·lània de notes històriques del monestir de Valldonzella*, Barcelona, Germandat de Valldonzella, 1976, coll. «Estudis Cistercencs», 12, p. 87; Ricardo del ARCO Y GARAY, «Un abaciologio inédito de Poblet», *Universidad*, IV (1935), p. 52.

30. Com a exemple, en el cenobi femení cistercenc de Santa Maria de Vallbona, proper al de Poblet, s'hi troba l'abadessa Eliarda, qui sembla ser l'autora del *conductus-rondellus* a tres veus *Salve celestis hostia*. Vegeu: Josep M. SALISI I CLOS, «Tres composicions musicals dels segles XII-XIV de Verdú i Vallbona de les Monges», a Miquel TORRES (coord.), *Romànic tardà a les terres de Lleida*, Sant Martí de Maldà, Grup de Recerques de les Terres de Ponent, 2013, p. 557 (Actes de la XLII Jornada de Treball, Vilagrassa, 2011); Josep Joan PIQUER I JOVER, *Abaciologi de Vallbona (1153-1977)*, Santes Creus, Fundació d'Història i Art Roger de Belfort, 1978, p. 83. És de sobres conegut també el cas de Hildegard von Bingen (1098-1179), abadessa del monestir benedictí de Disibodenberg (Alemanya), que deixà nombroses composicions religioses de destacat valor artístic. Com també és coneguda Isabella Leonarda (1620-1704), superiora del convent de Santa Úrsula de Novara (Itàlia) i provincial de la congregació, qui escrigué més de dues-centes composicions religioses.

A més de la composició de Reduà, sabem d'una segona obra musicada sobre el mateix text que es troba al Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya, l'autoria de la qual correspon al prevere verduní Joan Prim (figura 8). En aquest cas es conserva tan sols la part del tiple 2n.³¹ És possible que la composició de Prim fos a cinc veus (tiple 1r, tiple 2n, *alto*, tenor i baix), ja que aquesta és la formació habitual de la majoria d'obres conservades de dit autor.³²

Les coincidències entre la composició de Reduà i la de Prim es troben en el text de l'entrada i en l'incipit musical. En aquest sentit, la composició verdunina sembla ser una còpia de l'obra de Reduà; així doncs, bé podríem pensar que Prim coneixia l'obra de Reduà, fet que no ens ha d'estranyar, ja que aquest, en 1657, romangué al castell de Verdú com a síndic i ecònom del monestir de Santa Maria de Poblet i hagué de fer distints viatges al llarg de la seva vida monacal a Verdú com a possessió més rellevant del cenobi cistercenc, ja fos com a abat o com a monjo.



FIGURA 8. Fragment de la partitella d'*Orray catebius Arnauton*, de Prim.
FONT: Biblioteca de Catalunya (BC), Fons Verdú, M 1637-II/36.

En concret es conserva només la *responsió 1a* del tiple 2n, i se'n desconeix qualsevol altra part. En aquest cas, el text conservat és el d'*Orray catebius Arnauton, per laire nausia bet pluy san son*.

Comparant l'obra de Prim amb la de Reduà s'hi observen algunes característiques particulars. La primera i més destacable és el tema melòdic inicial: el tiple de Prim coincideix amb el tenor del 1r cor de l'obra de Reduà, la resta de coincidències es troben més en el ritme que en la melodia.

El fet que pensem que la composició de Prim és posterior a la de Reduà ho donen a entendre algunes variants textuais, com ara: *catebius* [en Prim] en lloc de

31. Biblioteca de Catalunya, Fons Verdú, M 1637-II/36.

32. Joan Prim (1628-1692), sacerdot i compositor verduní que exercí de mestre de capella a l'església parroquial de Verdú i de la qual també fou rector. Se n'han conservat un nombre destacat de composicions religioses. Josep M. SALIS I CLOS, «Noves aportacions biogràfiques de compositors catalans de la segona meitat del segle XVII», *Recerca Musicològica*, 17-18 (2007-2008), p. 195-206; Josep M. SALIS I CLOS, «Joan Prim, un compositor de Verdú», *Xercavins*, 18 (2004), p. 29-30; Josep M. SALIS I CLOS, *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*, Lleida, Diputació de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2010, p. 254-256.

cat de bius [en Reduà]; com també *pluy* [en Prim] en lloc de *play* [en Reduà]. Malauradament, no es coneix més text de l'obra de Prim, com tampoc la música d'alguna altra part que ens ajudés a tenir una idea més clara d'ambdues composicions.

BARTOLATJE, MAUVISATJE

EL DOCUMENT

Dins la reserva documental de la Biblioteca Lambert Mata de Ripoll s'hi troba un volum manuscrit que conté tres villancets i un text teatral de caire nadalenc de mitjans del segle XVII.³³ Un d'aquests villancets està escrit en gascó, l'estudi del qual també es mostra en el present treball.³⁴ El volum en si forma part del llegat que pertanyia al mateix Lambert Mata (1857-1931), destacat bibliòfil descendent de ripollesos que feu donació a l'Ajuntament de Ripoll de diversos milers de llibres, revistes i manuscrits. Després de la seva mort es creà la biblioteca popular pública de Ripoll que duu el nom del col·leccionista.

El llibret manuscrit mesura 215 mm × 155 mm i consta d'un total de disset fulls relligats amb les tapes de pergami pautat en la cara interior. En el volum s'hi troben dos plec o lligalls, un primer de set fulls i un segon de deu. Sembla, però, que està incomplet i que s'haurien perdut algun o alguns lligalls, ja que el text es presenta inconnex entre els dos plec existents. Als fulls del manuscrit se'ls afegí una numeració feta amb llapis i que s'estén de la pàgina 1r (en blanc) a la 17r.

A les pàgines 1v-2r s'hi troba el villancet *La noche de Navidad*, a quatre veus (tiple 1r, tiple 2n, *alto* i tenor). A la pàgina 2v hi diu tan sols: «Aquest llibre es del canonge Francesch Fabre de Manresa», que dona a entendre la propietat del manuscrit. Molt possiblement fou ell qui escrigué el volum, ja que es troba una única grafia en tot el manuscrit.

A la pàgina 3r s'inicia l'obra teatral *El nacimiento del ninyo Jesús*, i s'hi mostra la data de 1650. Sota el subtítol *Los interlocutores*, s'hi detallen els vint-i-vuit personatges que intervenen a l'obra teatral. Abans del text en vers s'hi troba el villancet a tres veus *Belen sembrado de glorias* (tiple, *alto* i tenor), a les pàgines 3v a 4v. A la pàgina 5r i fins a la 14r s'hi desenvolupa el text dramàtic, que sembla estar incomplet, ja que hi manca la part central.

El text teatral s'inicia amb la intervenció de la mateixa Verge Maria, que narra l'anunciació i la futura vinguda del Messies. Les escenes se succeeixen ordenadament fins a la pàgina 7v, quan el *Mesonero* fa advertències de comportament a la seva criada. El quadre queda tallat degut als fulls que hi manquen. A la pàgina 8r

33. Cal agrair al personal de la Biblioteca Lambert Mata de Ripoll la seva amant disposició i les facilitats donades en l'obtenció de les imatges del volum que conté el villancet que s'estudia.

34. El text del villancet i la imatge de la partitura original ja es mostren a Jordi MASCARELLA I ROVIRA, «Per Nadau Parlatz Gascon. Notes sobre una convenció teatral catalana dels segles XVI i XVII», *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès*, 2 (1987), p. 9-21.

s'hi relata l'anunciació als pastors, i acaba amb l'adoració del Messies. En el text s'especifica que es canta un villancet, i hi consten tan sols els versos de la *responción* i de les set *coplas*. Malauradament, el villancet no conté la música i tampoc s'adiu amb cap dels altres villancets que es troben al volum. Després de la setena *copla* es manifesta en vermelló: «dexen de cantar y baylar»; fet inequívoc que el villancet es prestava a ser ballat en la representació.

El text d'aquest villancet s'inicia amb els versos «Este ninyo se lleva la flor que los otros no, este sí que se lleva la flor». Curiosament aquest inici literari coincideix amb un fragment de l'obra teatral de Lope de Vega *El piadoso aragonés*, datada el 1626 (figura 9). La coincidència textual es troba en el foli 22 del manuscrit del mateix *Fénix de los ingenios*.³⁵

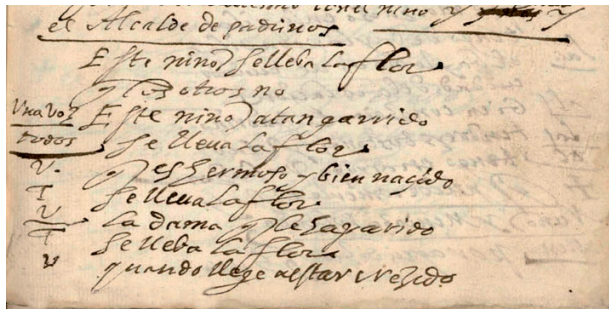


FIGURA 9. Fragment del manuscrit d'*El piadoso aragonés*, de Lope de Vega, 1626.
FONT: Biblioteca Nacional d'Espanya, Ms/15086, f. 22r.

Clou el volum el villancet en gascó a quatre veus (triple, *alto*, tenor i baix) que s'inicia amb l'incipit de *Bartolatje, Mauvisatje*, a les pàgines 14v a 17r, i que és objecte d'aquesta segona part del treball.

Al villancet en qüestió el precedeix el redactat *Un colloqui de dos Pastors en llengua Gascona, per la vigília de Nadal que la hu se diu Bartolatje y laltre se diu Mauvisatje*, que són els dos personatges que presenten els diàlegs del villancet.

La forma en què es troba tot el volum dona a entendre que es tractaria d'un volum-guió per tal de presentar conjuntament les veus dels villancets en dues pàgines obertes i a la vegada tota l'extensió del text del drama nadalenc, fet que podria obeir a dues raons: 1) que es tractés d'un volum per a conservar els villancets

35. Biblioteca Nacional d'Espanya, Ms/15086, f. 22r, manuscrit autògraf de Lope de Vega, de 1626, també disponible en línia a <<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-piadoso-aragones-manuscrito-tragicomedia-inc-tanta-descompostura-vuestra-alteza-exp-escrito-en-servicio-vuestro--0/html/>> (consulta: 14 novembre 2021). Confronteu-ho amb: Miquel QUEROL I GAVALDÀ, *Cancionero musical de Lope de Vega*, vol. 1, *Poesías cantadas en las novelas*, Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1986, coll. «Cancioneros Musicales de Poetas del Siglo de Oro», 2, p. 24-25 i 68-70. En aquest cas es tracta d'un villancet a quatre veus del compositor de la Nova Espanya Gaspar Fernández (c. 1563/1571-1629).

i extreure'n les partícels que es necessitessin, o 2) que seria un volum de sobre-
taula o de faristol per a poder ser cantat, en aquest cas per quatre cantors o més
situats al voltant del llibret.

L'OBRA

L'estructura del villancet és simple i presenta una introducció per part del
tenor seguida de la primera *copla* i que continua amb la *responsión* a quatre. La
peça conté deu *coplas*, més una d'onzena que és tractada com a *despedició*, i des-
prés de cadascuna de les *coplas* es torna a la *responsión* a quatre. L'obra està escrita
en 12è mode, en do, en claus altes per natura, que a la transcripció s'ha transportat
una cinquena descendent.

Es tracta d'un villancet breu, sense massa extensió: l'entrada conté quinze
compassos de música; les *coplas*, setze, i la *responsión*, dinou. Ben diferent de l'an-
terior villancet presentat, *Orray cat de bius Arnauton*, que té una entrada de quin-
ze compassos, una primera *responsión* de trenta-dos, un *estribillo* de dotze, una
segona *responsión* de trenta-quatre i unes *coplas* de tretze i dotze compassos, res-
pectivament.

El compàs és de 3/2, o de proporció menor, que en la transcripció s'ha man-
tingut com a l'original. Moltes de les figures no es troben ennegrides com a sínco-
pes i hemiòlies, fet que en la transcripció s'ha tingut present de remarcar amb uns
petits angles damunt dels pentagrames per tal d'assenyalar-ho.

Pel que respecta als àmbits de les veus en la *responsión* a quatre, aquestes es
mouen en un espectre molt reduït, sobretot en la part del tiple:

Tiple	mi ₃ - la ₃	[si ₃ - mi ₄ a l'original]	4a justa
Alto	sol ₂ - fa ₃	[re ₃ - do ₄ a l'original]	7a menor
Tenor	fa ₂ - re ₃	[do ₃ - la ₃ a l'original]	6a major
Baix	fa ₁ - sol ₂	[do ₂ - re ₄ a l'original]	9a major

Referent a la part del tenor en la introducció a solo aquesta és igual que en la
responsión a quatre:

Tenor	fa ₂ - re ₃	[do ₃ - la ₃ a l'original]	6a major
-------	-----------------------------------	--	----------

En canvi, es mostra més reduïda en les *coplas*:

Tenor	fa ₂ - do ₃	[do ₃ - sol ₃ a l'original]	5a justa
-------	-----------------------------------	---	----------

No deixa d'estranyar que la part del tiple es manifesti tan reduïda, igual que
la del tenor, tant a la introducció com a les *coplas* (figura 10). En aquest sentit, es
podria afirmar que el villancet, més que pertànyer a les matines de Nadal, ben
bé podria interpretar-se per tal de cloure el drama litúrgic, presentant-ne més l'as-

pecte teatral que el que seria purament paralitúrgic. En el cas que es tractés de la part final del drama nadalenc s'escauria en el moment de l'anunciació als pastors i de l'adoració d'aquests. I, tenint present la reduïda extensió de la part del tiple, bé podríem pensar que devia ser interpretada per un cantor masculí en falset (ja fos castrat o tiple sencer), més que no pas per un infant.

UNA POSSIBLE AUTORIA

Una dada interessant l'aporta el nom que es troba a la pàgina 2v, en què s'especifica que «Aquest llibre es del canonge Francesc Fadre de Manresa». I a la pàgina 3r hi apareix la data de 1650. Sabem que el canonge Fadre era organista a la seu de Manresa entre 1635 i 1660 i, a la vegada, mestre de capella de la mateixa seu entre 1655 i 1656. Tanmateix, al 1605, al temple manresà s'hi troba el canonge Tomàs Fadre, a qui es paga per raó dels cants de Corpus.³⁶ En aquest sentit podem entendre: 1) que Francesc Fadre podria ser l'autor del llibret mentre era mestre de capella o organista, o 2) que tan sols n'era el propietari i que en realitza la còpia possiblement en 1650.

Una curiosa coincidència és que el cognom Fadre sembla que és originari de la Catalunya del Nord o, si més no, històricament hi ha estat molt lligat; concretament es troba ben estès en els distints departaments del que havia estat segles endarrere l'àrea catalana.



FIGURA 10. La part musical de *Bartolatje, Mauvisatje*.
FONT: Biblioteca Lambert Mata.

36. Glòria BALLÚS CASÒLIVA, «Cap a una història de la música a Manresa, a partir dels manuscrits inèdits de Joaquim Sarret i Arbós (1853-1935) (I)», *Anuario Musical*, 59 (2004), p. 226-228, i «Cap a una història de la música a Manresa, a partir dels manuscrits inèdits de Joaquim Sarret i Arbós (1853-1935) (II)», *Anuario Musical*, 60 (2005), p. 224, 228-229.

EL TEXT DEL VILLANCET

Un colloqui de dos Pastors en llengua Gascona, per la vigília de Nadal que la hu se diu Bartolatje y laltre se diu Mauvisatje.

[Entrada, a solo]

*Bartolatje, Mauvisatje,
has audit?
Ju hè audit un bèl crit
que ma'spantat le maynatje.*

[1.] Copla solo Bartol[atje].

*Bartol. 1/ Aquens a la mieja nit
verí una claredaig
ju pensevi era surtit
le sòl per tut le serraig.
Un Angèu ses asustaig
deves nos ab bèl coratje.*

Responsión, a quatre

*Bartolatje Mauvisatje,
has audit?
Ju ay audit un bèl crit
que ma'spantat le maynatje.*

2.

*Bar. Ju teneua bèla pòr
cant senterí le brugit
tut solet a mieja nit
me temblava tut le còr.
Ju son Angèu deu Señor
dixec, nu't faray damnatje.*

3.

*Mau. Pusque lo'Angèu ta parlaig
di-nos tut lo que t'a dig.
Barto. Dixec, que havia parig
una Verges sens pecaig
he, delà, Diu era naig,
vestit nòstre mortau tratje.*

4.

*Barto. Glòria naut en las ausuras
he pats, cantèc ab refile*

*hè mès de milanta mil
le fazian grans mesures.
O, que bèlas criaturas
vestidas d'un bèl floratje.*

5.

*Barto. Puiç emprés que'l trobariam
le ver Diu petit garçó
en una paubra mayso
que'al hostau ya no cabian.
Sa may he un biellet servian
he prestavan vassallatge.*

6.

*Mau. Aquera mayso que dit
sabes se la trobarem?
Bar. Sì, que dit bais a Belem
prèp de un portau petit,
queu te de fret tut perit
sa may ab paubre ropatje.*

7.

*Mau. Anen, anen corsa hèta
adorà le Divinau,
vèrb de Diu, en le portau.
Bar. Tutis no laixem la pleta
que si la laixam soleta
le lop nos harà ultratge.*

8.

*Mau. No harà que lo Angèn
le regardarà deu lop,
que le arronsarà l'escop
au trauès de sòn xipèu
he le lop huirà lèu
per tamblà cauque potatge.*

9.

*Mau. Bartol si'es bertat acò
que t'a dit le Sant Angèn
ju prengui le miu rabèu
he tu pren le tiu timbó
he hassam un gentiu só
alegren tut le vilatje.*

10.

Mau. *Que le daren au Garçó*
cant le auren adorat?

Bar. *Ju le daray le timbó,*

Mau. *ju un joli columbat,*

Bar. *ju de mantega un cubat*
he un braui frescau frumatje.

Despedició

Bar. *Les mius frays he companyós*
Diu vos balle le bon jorn,
bun Nadau ajan tut hom
totis regosijen nos
tau jorn ajan tuts donós
juliu he may bun passatje.

Finis

El text mostra una rima consonant, tota ella en art menor. La pràctica totalitat dels versos tendeixen a tenir el final masculí, i tot el text es presenta de manera isosil·làbica en set síl·labes. Pel que fa al mapa de rimes de les estrofes i les respostes, aquestes són: una quarteta [introducció a solo], un sextet [copla a solo], una quarteta [responció] i deu sextets [les deu coplas que segueixen]. La rima: introducció a solo, 7a, 3b, 7b, 7a; copla a solo, 7c, 7d, 7c, 7d, 7d, 7a; responció, 7a, 3b, 7b, 7a; copla 2a, 7e, 7b, 7b, 7e, 7e, 7a; copla 3a, 7d, 7f, 7f, 7d, 7d, 7a; copla 4a, 7g, 7h, 7h, 7g, 7g, 7a; copla 5a, 7i, 7j, 7j, 7i, 7i, 7a; copla 6a, 7b, 7k, 7k, 7b, 7b, 7a; copla 7a, 7l, 7m, 7m, 7l, 7l, 7a; copla 8a, 7n, 7o, 7o, 7n, 7n, 7a; copla 9a, 7j, 7n, 7n, 7j, 7j, 7a; copla 10a, 7j, 7q, 7j, 7q, 7q, 7a; despedició, 7r, 7s, 7s, 7r, 7r, 7a.

És interessant el plantejament de proximitat a la rima encadenada que presenten totes les coplas en oposició a la introducció i resposta, fet aquest que mostra la qualitat i el coneixement líric de l'autor dels versos. Aquest aspecte facilita l'execució musical del villancet tenint present que cada copla manté les mateixes melodies.

A la vegada, i com ja s'ha exposat, podem entendre aquesta obra com una peça independent o com una part integrada a una representació teatral. També podem trobar-li un caire que ens aproximi a la representació dels drames litúrgics nadalencs, els pastorets, pel fet que als dos personatges del villancet se'ls anomeni Bartolatje i Mauvisatje, donant-los un cert toc humorístic, ja que es podrien traduir com Bartolatje ('xerraire') i Mauvisatje ('malacara'). Aquests noms ens aproximen a dos personatges molt comuns i que condueixen la part humorística de les representacions nadalencs dels pastorets, com ara els populars Lluquet i Rove'lló, en cas de Josep M. Folch i Torres; Borrego i Carquinyoli, de Lluís Millà; Garrofa i Pallanga, de Frederic Soler, *Pitarra*; Sharot i Nabab, de Josep Duró i Gili, entre altres.

BREU APROXIMACIÓ A ASPECTES LINGÜÍSTICS DELS VILLANCETS

Els dos textos dels villancets estan escrits en dues varietats del gascó, dialecte de l'occità. No és intenció d'aquest treball endinsar-se en les característiques del gascó, ni en els vocalismes ni en els consonantismes, tampoc en la seva morfosintaxi, ni tan sols en les comparatives amb l'aranès o el català. Sí, però, que cal esmentar-ne algunes mostres, i en aquest cas cal dir que el villancet *Orray cat de bius* presenta influències gràfiques catalanes (*ju* per *mi*, *tut* per *tot*), com també mots en què es canvia el final per tal de poder rimar, com *por* ('por', pronunciada *pou*) per rimar amb *corre* ('cor'); també altres canvis com *ausuras* o *d'auturas* (de *Gloria en excelsis*) per rimar amb *mesures*, entre altres. Altrament, hi trobem les formes de *play sant son* per *playsant son* ('plaent so', o 'agradable so'). A la vegada s'hi destaquen elisions, com la de *El'Angeu*. S'hi troba també la mescla de formes gascones i llenguadocianes, amb l'article tolosà *le*. El text també presenta alguna variant del gascó, com ara *bet* en lloc de *bèth*, o com alguna diferència consonàntica en una mateixa *copla*, com ara *donsella* i *mamela*. També, alguna diferència en l'infinitiu verbal, com ara *cantar* o *adora[r]*. Sembla que el text d'*Orray cat de bius Arnauton* s'aproxima al vocabulari usat a l'àrea de Comenge i Coserans, com també sembla tenir similitud amb velles formes parlades a Bearn i el País de Foix (Arieja).

El villancet *Bartolatje, Mauvisatje* presenta connotacions i girs lingüístics comuns en l'àrea occitana de Tarn (Albi), Erau (Montpeller), Avairon (Rodés), Aude (Carcassona), però sobretot en l'Alta Garona (Tolosa), Arieja (Foix). A la vegada, fa servir l'article *le* per al masculí, i palatalitza les *t* finals: *parlaig* ('parlat') / *dig* ('dit') / *pecaig* ('pecat') / *naig* ('nat'), habitual del comengès i del coseranès.³⁷

Així doncs, bé es podria creure que no es tractaria d'una apropiació del vocabulari gascó per a l'ús dels villancets sinó que els dos compositors haurien usat textos gascons per a la creació d'ambdues obres. En aquest sentit hi pot cabre la intenció de presentar un cert «exotisme» en les interpretacions de la música de les matines nadalenques, anant més enllà del que podrien ser pures imitacions de «personatges» gascons, per tal com es presenten els gallecs, els asturians, els negres, etc.³⁸

La similitud temàtica en els dos villancets, l'àngel que anuncia als pastors el naixement de l'Infant, esdevé un recurs força comú en la música nadalenca catalana. Tot i així, es distancia, en certa manera, de l'expressió més culta i elaborada que es troba en els villancets nadalencs, en què el text presenta similituds i compa-

37. Torno a agrair a Xavi Gutiérrez Riu el seu interès i la recerca que ha dut a terme en l'estudi dels textos dels villancets, així com la revisió i l'accentuació que n'ha fet.

38. De caràcter general i referent a la música tradicional gascona, vegeu: Jusèp Maria BOYA i Carme GASSÓ (dir.), *Es gascons e era musica*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Museu dera Val d'Aran, 1988.

racions més elaborades en la manera de narrar els simbolismes del naixement i l'adoració dels pastors. En aquest sentit, Antoni Comas, en caràcter general, descriu els personatges del text, els pastors, els quals expressen alegria i estan disposats «a anar a l'Establia tot tocant els instruments i dialogant entre ells sobre l'esdeveniment que l'àngel els acaba d'anunciar». ³⁹ Els instruments musicals citats al text es troben dins el panorama rural que representen els pastors i que són de caire popular: «le miu ràbeu» [rabec] i «le tiu timbó» [timbal], pel que fa a *Bartolatge, Mauvisatje*, mentre que en *Orray cat de bius Arnauton*, els pastors es limiten a cantar cançons a l'Infant, elements tots ells ben presents en el panorama de la música tradicional nadalenca.

NOTES CRÍTIQUES A LA TRANSCRIPCIÓ DELS VILLANCETS

El criteri emprat en la transcripció dels dos villancets ha estat el de ser el més fidel possible a l'original i arribar a presentar unes edicions adequades als músics pràctics i als cors que en desitgin la interpretació. A la vegada, amb la intenció que amb la transcripció i l'aparell crític pogués tornar-se a refer l'obra amb els criteris originals del manuscrit, fet pel qual es presentarien unes transcripcions «d'anada i de tornada». Els elements que manquen en els originals es troben especificats en el present aparell crític.

Tot i així, el villancet *Orray cat de bius Arnauton*, al qual li manquen fragments en algunes parts o veus, es presenta tal com es troba en els documents, i es deixa al futur intèrpret la possibilitat d'omplir els buits originats pels rosegadors. En aquest sentit, s'ha considerat que la present edició havia de mostrar-se tal com es troba en el seu estat inicial, i en cap moment s'ha tingut la intenció d'omplir-hi els buits que hi manquen.

Abreujaments:

Ti: tiple

A: *alto*

T: tenor

B: baix

AC: acompanyament

c1: primer cor

c2: segon cor

1/4, 2/4, 3/4: part del compàs

39. Martí de RIQUER i Antoni COMAS, *Història de la literatura catalana*, vol. 4, Esplugues de Llobregat, Ariel, 1964, p. 248.

*ORRAY CAT DE BIUS ARNAUTON***Responsión 1a:**

Veü	Compàs	Comentari crític
Ti c2	1-7 ^{3/4}	sense notació ni text
A c2	1-7	sense notació ni text
A c1	1-8 ^{1/4}	sense notació ni text
B c1	1-8 ^{2/4}	sense notació ni text
T c2	1-8 ^{3/4}	sense notació ni text
B c2	1-8 ^{3/4}	sense notació ni text
AC	6-10 ^{2/4}	sense notació
A c1	9	mi#
AC	16 ^{2/4} -18 ^{1/4}	sense notació

Estribillo:

Veü	Compàs	Comentari crític
Ti	3, 7 i 9	sense ennegrir

Responsión 2a:

Veü	Compàs	Comentari crític
Ti c1	1-12	sense notació ni text
T c1	1-4	sense notació ni text
T c1	5	mínima sense ennegrir
T c1	6	la, mínima amb #
B c1	6	la, mínima amb #
A c2	7	mi#
Ti c2	13	sense ennegrir
A c2	13	sense ennegrir
T c2	13	sense ennegrir
B c2	13	sense ennegrir
Ti c1	14	la, falta al manuscrit
B c1	17	sense ennegrir
Ti c2	20	sense ennegrir
A c2	20	sense ennegrir
T c2	20	sense ennegrir
B c2	20	sense ennegrir
Ti c2	29	sense ennegrir
A c2	29	sense ennegrir
T c2	29	sense ennegrir
B c2	29	sense ennegrir
B c1	31	sense ennegrir
Ti c2	31	sense ennegrir
A c2	31	sense ennegrir
T c2	31	sense ennegrir
B c2	31	sense ennegrir

Copla, a solo:

Veü	Compàs	Comentari crític
Ti	13	la, semimínima
Ti	11	sense ennegrir
Ti	17	sense ennegrir

Copla 3a, a solo:

Veü	Compàs	Comentari crític
T	3	mínima sense ennegrir

Orray catebius Arnauton [de Joan Prim]

Veü	Comentari crític
Ti c2	<i>catebius</i> en lloc de <i>cat de bius</i>
Ti c2	<i>pluy</i> en lloc de <i>play</i>

BARTOLATJE, MAUVISATJE**Entrada:**

Veü	Compàs	Comentari crític
T	2	mínima sense ennegrir
T	4	mínima sense ennegrir
T	8	semibreu sense ennegrir
T	12	semibreu sense ennegrir

Copla 1a:

Veü	Compàs	Comentari crític
T	1	mínimes sense ennegrir
T	2	mínimes sense ennegrir
T	5	mínimes sense ennegrir
T	6	mínimes sense ennegrir
T	7	mínima i semibreu sense ennegrir
T	12	semibreu sense puntet

Responsión:

Veü	Compàs	Comentari crític
Ti	2	mínima i semibreu sense ennegrir
A	2	mínima i semibreu sense ennegrir
T	2	mínima i semibreu sense ennegrir
B	2	mínima i semibreu sense ennegrir
Ti	4	mínima i semibreu sense ennegrir
T	4	mínima i semibreu sense ennegrir

B	4	mínima i semibreu sense ennegrir
Ti	7	semibreu sense puntet
B	7	semibreu sense puntet
A	8	semibreu sense ennegrir
T	8	semibreu sense ennegrir
Ti	9-11	sense ennegrir
T	11	semibreu sense puntet
B	11	semibreu sense ennegrir
T	13	semibreu sense ennegrir

BREUS CONCLUSIONS

Ens trobem davant dues obres ben diferenciades entre si però que venen a mostrar que els villancets nadalencs podrien tenir una extracció fora de l'àmbit català i hispànic, i que arribaven fins a l'altre costat dels Pirineus. A la vegada, se'ns presenten dues opcions que permeten ampliar el coneixement sobre aquestes obres: 1) que s'utilitzessin textos «exòtics», entenent-los com a fora de la llengua habitual, el català i el castellà, i mostrant el gascó com un element extern i foraster, o 2) que poguessin haver estat escrits per a ús de capelles musicals de la Gascunya i de l'antiga Catalunya del Nord.

De totes maneres, la presència d'ambdós villancets amplia el coneixement d'aquest gènere musical paralitúrgic, que ofereix una nova perspectiva del panorama musical nadalenc i obre la porta a l'estudi filològic i lingüístic dels textos. A la vegada s'hi destaca el fet de la variació textual d'aquests villancets, encara que mínima, com és el cas de l'obra de Prim. Així com també la presència d'uns textos ben allunyats geogràficament del que era habitual en terres de la Catalunya interior, de l'Urgell (Agramunt i Verdú, pel que fa a Reduà i Prim) i del Bages (Manresa, en el cas de Fadrés).

En el present article s'hi inclouen les partitures de les dues composicions, a més de la de Joan Prim. Les obres no presenten dificultats per als cors que les desitgin interpretar. L'únic inconvenient el presenta *Orray cat de bius Arnauton*, amb la manca d'alguns petits fragments que no contenen ni la música ni el text. En aquest sentit, cal deixar al bon criteri que se li suposa al director coral, sempre que sigui sabedor del terreny en què es mou, de fer una interpretació el més rigorosa i seriosa possible de l'obra. Pel que fa a *Bartolatje*, *Mauvisatje* és més assequible en tots els sentits i de més reeixida interpretació, i presenta un text entenedor i afable.

BIBLIOGRAFIA

- L'Alcorà*. Barcelona: Proa, 2002, p. 445-446.
 ALTISENT, Agustí. *Història de Poblet*. L'Espluga de Francolí: Abadia de Poblet, 1974, p. 241-242, 452, 504.

- ARCO Y GARAY, Ricardo del. «Un abaciologio inédito de Poblet». *Universidad* [Saragossa: Tipografía La Académica], IV (1935), p. 52.
- BALLÚS CASÒLIVA, Glòria. «Cap a una història de la música a Manresa, a partir dels manuscrits inèdits de Joaquim Sarret i Arbós (1853-1935) (I)». *Anuario Musical*, 59 (2004), p. 226-228.
- «Cap a una història de la música a Manresa, a partir dels manuscrits inèdits de Joaquim Sarret i Arbós (1853-1935) (II)». *Anuario Musical*, 60 (2005), p. 224, 228-229.
- BOIX I BESORA, Nil. «Un exemple d'impacte social, cultural i religiós de l'onada migratòria francesa a Catalunya. El cas concret del Santuari del Miracle de Riner, el Solsonès». *Pedralbes: Revista d'Història Moderna* [en línia], 2019, p. 510-534. <<https://raco.cat/index.php/Pedralbes/article/view/370950>> [Consulta: 9 gener 2022].
- BONASTRE, Francesc. «A l'entorn d'una cançó francòfoba del s. XVII». *Anuario Musical*, 42 (1987), p. 105-110.
- BOYA, Jusèp Maria; GASSÓ, Carme (dir.). *Es gascons e era musica*. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura: Musèu dera Val d'Aran, 1988.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. *Villancicos aragoneses del siglo XVII de una a ocho voces*. Barcelona: CSIC. Institució Milà i Fontanals. Departament de Musicologia, 1998. (Monumentos de la Música Española; 55).
- *Villancicos policorales aragoneses del siglo XVII*. Barcelona: CSIC. Institució Milà i Fontanals. Departament de Musicologia, 2000. (Monumentos de la Música Española; 59).
- *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*. Barcelona: CSIC. Institució Milà i Fontanals. Departament de Musicologia, 2002. (Monumentos de la Música Española; 65).
- «Un villancico para la reflexión: el teatro en el templo en el Siglo de Oro. Jaques y valentones, y Cristo en germanía». A: SEGARRA MUÑOZ, María Dolores (ed.). *Los juegos del sonido: Estudios en homenaje al profesor Antonio J. Alcázar Aranda*. Madrid: Alpuerto, 2020, p. 53-108.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.). *Música de la catedral de Barcelona a la Biblioteca de Catalunya*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2009.
- FINESTRES Y DE MONSALVO, Jaime. *Historia del Real Monasterio de Poblet. Ilustrada con disertaciones curiosas sobre la antigüedad de su fundación, catálogo de abades y memorias cronológicas de sus gobiernos, con las de papas, reyes y abades generales del Cister tocantes a Poblet. Dividida en cinco libros. Su autor el R. P. M. D. Jaime Finestres y de Monsalvo*. Barcelona: Orbis, 1948, p. 55 i 98. [Original de Joseph Barber, Cervera 1753-1765]
- GUAL I REMÍREZ, F. Xavier; GUAL I VILA, Valentí; MILLÀS I CASTELLVÍ, Carles. «La immigració francesa a Catalunya: el cas del Baix Llobregat (segles XVI i XVII)». *Pedralbes: Revista d'Història Moderna*, núm. 18 (1998), p. 133-148.
- KNIGHTON, Tess; TORRENTE, Álvaro (ed.). *Devotional music in the iberian world, 1450-1800: The villancico and related genres*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- LAIRD, Paul R. *Towards a history of the Spanish villancico*. Warren (Michigan): Harmonie Park Press, 1997.
- LLOBET PORTELLA, Josep M. «La immigració francesa a Cervera segons els capítols matrimonials conservats a l'Arxiu Històric Comarcal de la ciutat (1501-1700)». *Espacio, Tiempo y Forma: Serie IV, Historia Moderna*, 2 (1989), p. 45-62.

- LOMAS CORTÉS, Manuel. «La permanencia morisca en la Ribera Baja del Ebro tras la expulsión de 1610». A: *Actas del XII Simposio Internacional de Mudejarismo*. Terol: Centro de Estudios Mudéjares, 2013, p. 520, 534, 538.
- LOMBARTE MARTÍNEZ, Javier. *Una aproximación al villancico barroco en Cataluña en la segunda mitad del siglo XVII a través de cuatro piezas del fondo musical de la Biblioteca de Cataluña*. Treball de l'assignatura de musicologia del Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona (inèdit), 2000, p. 5, 55, 98.
- LOPE DE VEGA. *El piadoso aragonés* [en línia]. Biblioteca Nacional d'Espanya, Ms/15086, f. 22r, 1926. També disponible en línia a Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-piadoso-aragones-manuscrito-tragicomedia-inc-tanta-descompostura-vuestra-alteza-exp-escrito-en-servicio-vuestro-0/html/>> [Consulta: 14 novembre 2021].
- MADURELL MARIMON, Josep Maria. *Miscel·lània de notes històriques del monestir de Valldonzella*. Barcelona: Germandat de Valldonzella, 1976. (Estudis Cistercencs; 12), p. 83-84, 87.
- MASCARELLA I ROVIRA, Jordi. «Per Nadau Parlatz Gascon. Notes sobre una convenció teatral catalana dels segles XVI i XVII». *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès*, 2 (1987), p. 9-21.
- NADAL, Jordi; GIRALT, Emili. *Immigració i redreç demogràfic: Els francesos a la Catalunya dels segles XVI i XVII*. Vic: Eumo, 2000.
- PIQUER I JOVER, Josep Joan. *El senyoriu de Verdú: Introducció per a l'estudi del règim jurisdiccional que els abats de Poblet exerciren sobre la vila*. Tarragona: Reial Societat Arqueològica, 1968.
- *Abaciologi de Vallbona (1153-1977)*. Santes Creus: Fundació d'Història i Art Roger de Belfort, 1978, p. 56, 87, 128-133, 143.
- PLANES I CLOSA, Josep Maria. *Demografia i societat de Tàrrrega i de l'Urgell durant l'Antic Règim*. Agramunt: Saladrígues, 1995, p. 215-216.
- PUJOL I COLL, Josep. «Villancets "de negre" catalans del segle XVII». *Revista Catalana de Musicologia*, xi (2018), p. 133-143.
- QUEROL I GAVALDÀ, Miquel. *Cançoner català dels segles XVI-XVIII*. Barcelona: CSIC. Instituto Español de Musicología, 1979. (Monumentos de la Música Española; 37), p. 60-74.
- *Villancicos polifónicos del siglo XVII*. Barcelona: CSIC. Instituto Español de Musicología, 1982. (Monumentos de la Música Española; 42).
- *Cancionero musical de Lope de Vega*. Vol. I: *Poesías cantadas en las novelas*. Barcelona: CSIC. Instituto Español de Musicología, 1986. (Cancioneros Musicales de Poetas del Siglo de Oro; 2), p. 24-25, 68-70.
- RIQUER, Martí de; COMAS, Antoni. *Història de la literatura catalana*. Vol. 4. Esplugues de Llobregat: Ariel, 1964, p. 248.
- SALIS I CLOS, Josep M. «Joan Prim, un compositor de Verdú». *Xercavins*, 18 (2004), p. 29-30.
- «Noves aportacions biogràfiques de compositors catalans de la segona meitat del segle XVII». *Recerca Musicològica*, 17-18 (2007-2008), p. 195-196.
- *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*. Lleida: Diputació de Lleida. Institut d'Estudis Ilerdencs, 2010, p. 117, 158-164, 254-257.

- SALISI I CLOS, Josep M. «El *villancico Esta nit gloriosa*. Aportació a la cultura popular de finals del segle XVII i inicis del XVIII». *Revista Catalana de Musicologia*, IV (2011), p. 53, 58.
- *El repertori litúrgic marià a Catalunya a finals del segle XVII: Les antífones marianes majors de l'M 1168 del Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya*. Vol. I. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. 436-447.
- «Tres composicions musicals dels segles XII-XIV de Verdú i Vallbona de les Monges». A: TORRES, Miquel (coord.). *Romànic tardà a les terres de Lleida*. Sant Martí de Maldà: Grup de Recerques de les Terres de Ponent, 2013, p. 83. [Actes de la XLII Jornada de Treball, Vilagrassa, 2011]
- «El proceso compilatorio en la música hispánica a finales del siglo XVII e inicios del XVIII: el caso particular del Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya». *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 20 (2016), p. 98-123.
- «Aproximació a la música religiosa a la segona meitat del segle XVII i inicis del XVIII a la Conca de Barberà. Aspectes de la vida i obra d'alguns músics de la comarca». *Aplec de Treballs* [Montblanc], 35 (2017), p. 168-174.
- TODA I GÜELL, Eduard. *La davallada de Poblet (Poblet als segles XVII i XVIII)*. L'Espluga de Francolí: Abadia de Poblet, 1997. (Scriptorium Populeti; 16), p. 154. [Edició anotada i estudi introductori a cura de Gener Gonzalvo i Alexandre Masoliver]

E: SdUAdu
 AU Agramunt 1600-1800
 Ui 256, CI, n.23
 Villansico en frances A 8
 Villansico en Gascon
 A 8 Para Navidad en frances

Orray cat de bius Arnauton, a 8

Josep Reduà [Raduà] (*1610-15; †1668-70)

ENTRADA, a solo

[Coro 1^o] [c]

Tenor

Organo

*Orray cat de bius Arnauton

[T]

[org.]

[T]

[org.]

*Text sense aplicar

**Al mn., sense ennegrir

Transcripció: Josep M. Salis Clos

RESPONSIÓ 1a, a 8

[Coro 1º] [c]

Tiple *Orray cat de bus Arnaut*

Alto

Tenor *Orray cat de bus Arnaut*

Bajo *Arnaut per*

[Coro 2º]

Tiple *cat de bus, cat de bus*

Alto *cat de bus, cat de bus*

Tenor *Cat de bus, cat de bus*

Bajo *Cat de bus, cat de bus*

Organo *Orray cat de bus Arnaut*

Or - ray cat de bus Ar - nau - ton,

Or - ray cat de bus Ar - nau - ton,

nau - ton or - ray

Ar - nau - ton or

**Orray cat de bus Arnauton

*Al mn, sense notació ni text

**Text sense aplicar

5

[S] or - ray, or - ray, or - ray, cat de bius, cat de bius,

[A] cat de bius,

[T] or - ray, or - ray, or - ray, cat de bius, cat de bius,

[B] [bius

[S] or - ray cat de

[A] ray cat de

[T] cat de

[B] cat de

[org.]

Detailed description: This is a musical score for two villancets. It consists of ten staves. The first five staves represent the first villancet, and the last five represent the second. The vocal parts are Soprano ([S]), Alto ([A]), Tenor ([T]), and Bass ([B]). The organ part is at the bottom, labeled [org.]. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are in French. A measure number '5' is placed above the first staff. The lyrics for the first villancet are: 'or - ray, or - ray, or - ray, cat de bius, cat de bius,'. The lyrics for the second villancet are: 'or - ray cat de', 'ray cat de', 'cat de', 'cat de'.

10

[S] cat de bius Ar-nau ton, per lai - re nau si - a be't play sant son,

[A] ^{*} cat de bius Ar-nau ton, per lai - re nau si - a be't play sant son,

[T] ₈ cat de bius Ar-nau ton, per lai - re nau si - a be't play sant son,

[B] cat de bius Ar-nau ton, per lai - re nau si - a be't play sant son,

[S] bius, cat de bius Ar-nau ton, per lay - re nau-

[A] bius, cat de bius Ar-nau ton, per lay - re nau-

[T] ₈ bius, cat de bius Ar-nau ton, per lay - re nau-

[B] bius, cat de bius Ar-nau ton, per lay - re nau-

[org.]

*Al mn, #

15

[S] or - ray, or - ray, or - ray, per

[A] or - ray, or - ray, or - ray, per

[T] or - ray, or - ray, or - ray, per

[B] or - ray, or - ray, or - ray, per

[S] si - a be't play sant son, or - ray, or - ray cat de bius Ar-nau-ton,

[A] si - a be't play sant son, or - ray, or - ray cat de bius Ar-nau-ton,

[T] si - a be't play sant son, or - ray, or - ray cat de bius Ar-nau-ton,

[B] si - a be't play sant son, or - ray, or - ray cat de bius Ar-nau-ton,

[org.]

20

[S] lai - re nau - si - a be't play sant son, per lai - re nau -

[A] lai - re nau - si - a be't play sant son,

[T] 8 lai - re nau - si - a be't play sant son, per

[B] lai - re nau - si - a be't play sant son,

[S] be't play sant son, play sant son, per lay - re nau - si - a be't

[A] be't play sant son, play sant son,

[T] be't play sant son, play sant son, per lay - re nau - si - a be't play sant

[B] be't play sant son, play sant son,

[org.]

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The second system includes parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ ([org.]). The music is in a minor key and 3/4 time. The lyrics are in Gascon and describe the birth of the Virgin Mary.

System 1:

- [S]** si - a be't play sant son, be't play san son,
- [A]** per lai - re nau - si - a be't play sant son,
- [T]** lai - re nau - si - a be't play sant son, per lai - re nau - si -
- [B]** per lai - re nau - si - a be't play san son, be't play sant

System 2:

- [S]** play sant son, be't play sant son, per
- [A]** per lay - re nau - si - a be't
- [T]** son, per lay - re nau - si - a, per
- [B]** per lay - re nau - si - a be't play sant
- [org.]** (Instrumental accompaniment)

25

[S] per lai - re nau - si - a be't play sant son, per lai - re nau -

[A] be't play sant son, per lai - re nau - si - a be't

[T] a, per lai - re nau - si - a be't play sant son, be't play sant

[B] son, per lai - re nau - si - a be't play sant

[S] lay - re nau - si - a be't play sant son, be't play sant

[A] play sant son, be't play sant son, per lay - re nau -

[T] lay - re nau - si - a be't play sant son, per lay - re,

[B] son, be't play sant son, per

[org.]

30

[S] si - a be't play sant son, per lai - re nau - si - a be't play sant son.

[A] [play sant son, be't play sant son.

[T] son, per lai - re nau - si - a be't play sant son.

[B] son, be't play sant son, play sant son.

[S] son, be't play sant son.

[A] si - a bet play sant son, be't play sant son.

[T] per lay - re nau - si - a be't play sant son, be't play sant son.

[B] lay - re nau - si - a be't play sant son, be't play sant son.

[org.]

ESTRIBILLO, a solo

[Coro 1º] [c]

Tiple *Non plaurets le garçonnet*

Organo

Non plau - rets le gar - ço - net hill de ___ diu Pay -

*Non plaurets les garçonnet

[S]

re, que vos re - gar - da - rà deu fret la vòs - tra may -

[org.]

[S]

re, la vòs - tra may - re.

[org.]

*Text sense aplicar

**Al mn, sense ennegrir

RESPONSIÓN 2a, a 8

[Coro 1º] [c] *

Tiple *Non plau-rets le garçonet*

Alto *Non plau-rets le garçonet*

Tenor *hull de dieu Païre*

Bajo *Non plau-rets le garçonet*

[Coro 2º]

Tiple *Non plau-rets le garçonet*

Alto *Non plau-rets le garçonet*

Tenor *Non plau-rets le garçonet*

Basso *Non plau-rets le garçonet*

Organo

Non plau-rets le gar-ço - net, non plau-rets le gar-ço-net,

Non plau-rets le gar-ço - net, non plau-rets le gar-ço-net,

Non plau-rets le gar-ço - net, non plau-rets le gar-ço-net,

Non plau-rets le gar-ço - net, non plau-rets le gar-ço-net,

Non plau-rets les gar-ço - net,

**Non plau-rets le garçonet

*Al mn, sense notació ni text

**Text sense aplicar

5

[S]

[A] *
 hill de diu Pay - re, non plau - rets le gar - ço - net, non plau-rets,

[T] *
 hill de diu Pay - re, non plau - rets le gar - ço - net, non plau-rets,

[B] *
 hill de diu Pay - re, non plau - rets les gar - ço - net, non plau-rets,

[S]
 non plau - rets le gar - ço - net, non plau - rets, non plau-

[A] **
 non plau - rets le gar - ço - net, non plau - rets, non plau-

[T]
 non plau - rets le gar - ço - net, non plau - rets, non plau-

[B]
 non plau - rets les gar - ço - net, non plau - rets, non plau-

[org.] *
 non plau - rets les gar - ço - net, non plau - rets, non plau-

*Al mn, sense ennegrir

**Al mn, #

10

[S] non plau-rets, non plau-rets, **

[A] non plau-rets, non plau-rets,

[T] non plau-rets, non plau-rets,

[B] non plau-rets, non plau-rets,

[S] rets, non plau rets, non plau rets le gar-ço net, hill de diu Pay - *

[A] rets, non plau rets, non plau rets le gar-ço net, hill de diu Pay - *

[T] rets, non plau rets, non plau rets le gar-ço net, hill de diu Pay - *

[B] rets, non plau - rets, non plau - rets le gar-ço - net, hill de diu Pay - *

[org.]

*Al mn, sense ennegrir

**Al mn, no s'hi troba

15

[S] que vos re-gar-da-rà deu-fred la vòs - tra may - re,

[A] que vos re-gar-da-rà deu fret la vòs - tra may - re,

[T] que vos re-gar-da-rà deu fret la vòs - tra may - re,

[B] que vos re-gar-da-rà deu fret la vòs - tra may - re,

[S] re, que vos re-gar-da-rà deu

[A] re, que vos re-gar-da-rà deu

[T] re, que vos re-gar-da-

[B] re, que vos re-gar-da-rà deu

[org.]

*Al mn, sense ennegrir

20

[S] que vos re-gar-da - rà deu fret, que vos re - gar-da-

[A] que vos re - gar-da - rà deu fret

[T] que vos re - gar-da - rà deu fret

[B] que vos re - gar-da - rà deu fret, que vos re - gar-da - rà deu fret, que vos

[S] fret la vòs - tra may - re, que vos re - gar-da - rà deu fret,

[A] fret la vòs - tra may - re, que vos re-gar-da - rà deu fret, que vos re - gar-da-

[T] ra deu fret la vòs-tra may - re, que vos re-gar-da - rà deu

[B] fret la vòs - tra may - re, que vos re-gar-da - rà deu fret, que vos re-gar-da - rà deu

[org.] fret la vòs - tra may - re, que vos re-gar-da - rà deu

*Al mn, sense ennegrir

25

[S] *rà* deu fret ————— deu fret, que vos re - gar - da - rà deu fret la vòs - *

[A] que vos re - gar - da - rà deu fret, que vos re - gar - da - rà deu fret la vòs - *

[T] que vos re - gar - da - rà deu fret, que vos re - gar - da - rà deu fret, gar - da - rà deu fret la vòs - *

[B] re - gar - da - rà deu fret, que vos re - gar - da - rà deu fret, que vos re - gar - da - rà deu fret la vòs - *

[S] ————— que vos re - gar - da - rà deu fret la vòs - *

[A] *rà* deu fret, que vos re - gar - da - rà deu fret, deu fret la vòs - *

[T] fret, que vos re - gar - da - rà deu fret, deu fret, la vòs - *

[B] fret que vos re - gar - da - rà deu fret, que vos re - gar - da - rà deu fret la vòs - *

[org.] fret que vos re - gar - da - rà deu fret, que vos re - gar - da - rà deu fret la vòs - *

*Al mn, sense ennegrir

30

[S] - tra may - re, la vòs - tra may - re.

[A] - tra may - re, la vòs - tra may - re.

[T] - tra may - re, la vòs - tra may - re.

[B] - tra may - re, la vòs - tra may - re.

[S] - tra may - re, la vòs - tra may - re.

[A] - tra may - re, la vòs - tra may - re.

[T] - tra may - re, la vòs - tra may - re.

[B] - tra may - re, la vòs - tra may - re.

[org.] - tra may - re, la vòs - tra may - re.

*Al mn, sense ennegrir

COPLA, a solo

[Coro 1º] [c]

Tiple *Dat le vobers Danzella*

Organo

Dat le vo - be - rà dun - ze - lla de vòs - tre pit vir - gi - naus,

[S] ⁵

dat - le pus vòs - tra ma - mè - la re - gar - dat - le de tots maus, re - can -

[org.]

[S] ¹⁰

tan - le tots no - saus com bèt ___ gran ai - re. Que vos re - gar - da - rà deu

[org.]

[S] ¹⁵

fret la vòs - tra may - re, la vòs - tra may - re. ²⁰

[org.]

*Al mn, sense ennegrir

**Al mn, seminima

COPLA 1a, a solo

[Coro 1º] [c]

Or ray peu cap de

Tenor

Or - ray peu cap de san Au-xèu, que vi lan -

[T]

5

geu san Ga-bri - sèu que bay-sa - va, que bay-sa - va de dautdeu

[T]

10

cèu, e bo - la - bi - a com bèt fau - con.

[a la Resposión 1a]

COPLA 2a, a solo

[Coro 1º] [c]

Or ray si tu aguesse

Tenor

Or - ray si tu au-gue-ses au - sit tot a -

[T]

5

quò que nos au - ia dit, queau-ia nat a miet-ja nit

[T]

10

to - ta la nòs - tra sau - va - sion.

[a la Resposión 1a]

COPLA 3a, a solo

[Coro 1^o] [c]

Tenor *Or ray caua nà do ra*

Or - ray cau a - nar a - do - rà quel In - fant —

[T] 5

— plau - ran es - tà, di - gan - le to - tes un — can - tar

[T] 10

per que no plau - re ques ra - zó. —

*Al mn, sense ennegrir [a Entrada i Resposión 1a]

Orray catebius Arnauton [a 5?]*

Joan Prim (*1628; †1692)

E: Bbc M 1637-II/36 FonsVendú
Villancico para Navidad Prim

O orray catebius

Tiple 2° [C]

Or - rayca-te-biusAr-nau-ton, or -

ray, or - ray, ca - te - bius Ar - nau - ton, ca - te - bius Ar - nau - ton,

or - ray, or - ray, per lay - re nau -

si - a be't pluy san son, ca - te - bius Ar - nau - ton, per lay - re nau - si - a be't

pluy san son, ca - te - bius Ar - nau - ton, per lay - re nau - si - a be't pluy san

son, be't pluy san son, per lai - re nau - si - a be't pluy san son. _____

Transcripció: Josep M. Salisí Clos

Bartolatje, Mauvisatje, a 4

Anònim [1650?]

Ripoll Biblioteca Lambert Mata
Fons Antic Fons Mata Ms. S/R 87, 14v-17r.
Col·loqui de dos pastors en llengua Gascona,
per la Vigília de Nadal que la hu se diu
Bartolatje y laltre se diu Mauvisatje.

[Entrada]

Tenor

Bar-to - lat - je, Mau-vi - sat - je, has ___ au - dit?

T

Ju hè au-dit ___ un bèl crit que ma's-pan-tat ___ le may - nat - je.

Primera cobla Solo Bartol.

Tenor

A - quens a la mie - ja nit ve - rí u - na cla - re -
ju pen - se - vje - ra sur - tit le sòl per tut le ___ ser -

T

daig,
raig. Un An - gèu ses a - sus - taig de-ves nos ab bèl ___ co - rat - je.

Transcripció: Josep M. Salisi Clos

Resposión a 4

Musical score for 'Resposión a 4' featuring four voices: Tiple, Alto, Tenor, and Bass. The score is in 3/2 time and includes lyrics: 'Bar-to lat-je, Mau-vi sat-je, has au -'. The Tiple part has a fermata and a '5' above it in the third measure. The Bass part has an '8' below it in the first measure.

Musical score for a four-part setting with Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. The score is in 3/2 time and includes lyrics: 'dit? Ju ay au - dit un bel crit que ma's-pan - tat'. A '10' is written above the Soprano part in the second measure. The Soprano part has a fermata in the second measure. The Tenor part has an '8' below it in the first measure.

15

S
pan - tat le may nat - je, mai - nat - je.

A
le may - nat - je, may - nat - je.

T
que ma's-pan - tat le may nat - je, may - nat - je.

B
un bel crit que ma's - pan - tat le may - nat - je.

1a

Aquens a la mieja nit
veri una claredaig,
ju pensevi era surtit
le sòl per tut le serraig.
Un Angèu ses asustaig
deves nos ab bèl coratje.

2a

Ju teneua bèla pòr
cant senteri le brugit,
tut solet a mieja nit
me temblava tut le còr.
Ju son Angèu deu Señor
dixec, nu't faray damnatje.

3a

Pusque lo'Angèu ta parlaig
di-nos tut lo que t'a dig.
Dixec, que havia parig
una Vèrges sens pecaig
he, delà, Diu era naig,
vestit nòstre mortau tratje.

4a

Glòria naut en las ausuras
he pats, cantèc ab refil
hè mès de milanta mil
le fazian grans mesuras.
O, que bèlas criaturas,
vestidas d'un bèl floratje.

5a

Puix emprès que'l trobariam
le ver Diu petit garçó,
en una paubra maysó
que'al hostau ya no cabian.
Sa may he un biellet servian
he prestavan vassallatge.

6a

Aquera maysó que dit
sabes se la trobarem?
Sí, que dit bais a Belem
prèp de un portau petit,
queu te de fret tut perit
sa may ab paubre ropatje.

7a

Anen, anen corsa hèta
adora le Divinau,
vèrb de Diu, en le portau.
Tutis no laixem la pleta
que si la laixam soleta
le lop nos harà ultratge.

8a

No harà que lo Angèu
le regardarà deu lop,
que le arronsarà l'escop
au traues de sòn xipèu
he le lop huirà lèu
per tamblà caucue potatge.

9a

Bartol si'es bertat acò
que t'a dit le Sant Angèu
ju pengui le miu rabèu
he tu pren le tiu timbó
he hassam un gentiu só
alegren tut le vilatje.

10a

Que le daren au Garçó
cant le auren adorat?
Ju le daray le timbó,
ju un joli columbat,
ju de mantega un cubat
he un braui frescau frumatje.

Despedició [11a]

Les mius frays he companyós
Diu vos balle le bon jom,
bun Nadau ajan tut hom
totis regosijen nos,
tau jom ajan tuts donós
juliu he may bun passatje.