

*L'ACADÈMIA DEL TEATRE A LA QUARESMA.
CONCERT DE VEUS I INSTRUMENTS,
DE M. TRAMULLES (ATRIBUÏT): UNA VISIÓ
DE LA VIDA MUSICAL BARCELONINA
DEL SEGLE XVIII*

XAVIER DAUFÍ

RESUM

El concert, un dibuix a ploma atribuït a Manuel Tramulles (1715-1791), representa una escena en què deu personatges, en un ambient distès, interpreten i escolten música. Aquesta petita obra ens permetrà analitzar diferents aspectes que possibilitaran una aproximació i contextualització del fet musical a la Barcelona del segle XVIII. Es consideraran diferents qüestions: actitud i disposició dels músics (tots ells, alguns tocant i d'altres no, al voltant del clave), tipus i nombre d'instruments (trio de corda, flauta, trompa i clave, a més de dues cantants) i tècnica interpretativa. Resultarà igualment interessant, per tal de descobrir si existien a Europa costums semblants pel que fa a la pràctica musical en societat, la comparació d'aquesta amb altres representacions europees de temàtica similar.

El dibuix atribuït a Tramulles servirà, així mateix, per complementar la ingent informació documental aportada pel baró de Maldà al seu *Calaix de sastre* sobre la vida i els costums musicals barcelonins de la darrerïa del segle XVIII i els primers anys del XIX. Eren diverses, segons el testimoni del noble català, les cases d'aristòcrates i burgesos en què regularment al llarg de l'any tenien lloc concerts. El dibuix que aportem podria ser la representació d'una d'aquestes audicions.

També es podrà comprovar que l'obra atribuïda a Tramulles no és un mer exercici abstracte en què es pretengués únicament representar una escena amb alguns músics tocant instruments o cantant; el dibuix, efectivament, reproduceix, encara que potser de manera resumida, l'escena d'una interpretació musical real. La instrumentació emprada pels compositors de l'època es correspon exactament amb la que veiem al dibuix. Es desprèn, en vista d'això, que l'autor coneixia perfectament com s'organitzava la música.

PARAULES CLAU: segle XVIII, dibuix, iconografia musical, Manuel Tramulles, Antoni Casanovas, violí, arquet, trompa, flauta.

*THE ACADEMY OF THEATRE DURING LENT. CONCERT OF VOICES
AND INSTRUMENTS, ATTRIBUTED TO M. TRAMULLES: A VIEW
OF BARCELONA'S MUSICAL LIFE IN THE 18TH CENTURY*

ABSTRACT

The Concert, a pen drawing attributed to Manuel Tramulles (1715-1791), represents a scene in which ten figures play and listen to music in a relaxed atmosphere. This little drawing allows an analysis of different aspects that will permit an approach to music in 18th-century Barcelona and this music's contextualisation. Various aspects are considered: the posture and positioning of the musicians (all of them –some playing and others not– are set around the harpsichord), type and number of instruments (string trio, flute, horn and harpsichord, in addition to two singers) and performance technique. In order to determine whether there were similar customs in Europe with respect to music in society, it is also interesting to compare this drawing to other European representations on like subjects.

Additionally, the drawing attributed to Tramulles will serve to supplement the immense body of documentary information on the musical life and customs of Barcelona in the late 18th and early 19th centuries provided by the Baron of Maldà in his work *Calaix de sastre*. According to this Catalan nobleman, concerts were held regularly throughout the year in several aristocratic and bourgeois homes in the city.

It will also be determined that the work attributed to Tramulles is not a mere abstract exercise seeking only to represent a scene with some musicians playing instruments or singing. Indeed, the drawing depicts, although perhaps in a summary way, the scene of a real musical performance. The instruments used by the composers of the times are exactly those which appear in the drawing. It may therefore be deduced that the artist was thoroughly acquainted with the way in which musical performances were organised.

KEYWORDS: 18th century, drawing, musical iconography, Manuel Tramulles, Antoni Casanovas, violin, bow, horn, flute.

Són diversos els testimonis que han arribat als nostres dies sobre la intensa activitat musical a la Barcelona del segle XVIII. Rafael d'Amat i de Cortada, baró de Maldà, al seu diari *Calaix de sastre*, aporta, entre d'altra, una abundant informació sobre els concerts i vetllades musicals que van tenir lloc a les distintes cases nobiliàries i burgeses de la ciutat. Cal assenyalar, d'altra banda, que moltes d'aquestes audicions van establir-se, al llarg dels dos darrers decennis del segle, a manera de temporades més o menys regulars en què es preveia el pagament d'una entrada que havia de servir per sufragar les despeses derivades de la seva organització. Queda perfectament documentat que en aquests recitals es van donar a conèixer, i s'hi van repetir posteriorment, composicions de la categoria dels *Stabat Mater* de Pergolesi i Haydn o *Les set darreres paraules de Crist a la creu* o *La Creació* d'aquest darrer. Completen aquest ingent volum d'informació les notícies publicades, a partir de la seva fundació el 1792, al *Diario de Barcelona*. No tant en l'àmbit de la música civil, però sí en el de la religiosa, s'ha conservat



FIGURA 1. *L'Acadèmia del Teatre a la Quaresma. Concert de veus i instruments.*
 © MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
 Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagristà.

una important quantitat d'obra musical manuscrita que demostra la destacada presència musical a les principals esglésies de la capital catalana. La música, certament, va acompanyar moltes de les activitats de la societat barcelonina de la segona meitat del segle XVIII, tant en l'àmbit civil com en el religiós.

Contrasta aquesta abundància de documentació amb la quasi inexistència d'obres pictòriques o dibuixos que mostrin escenes que representin algunes d'aquelles vetllades musicals a cases particulars o interpretacions d'oratoris o altres gèneres religiosos en els diferents temples de la ciutat. És per tot això que assoleix una especial rellevància l'obra que es presenta en aquesta comunicació: un dibuix titulat *L'Acadèmia del Teatre a la Quaresma. Concert de veus i instruments* (figura 1), d'autoria incerta, que retrata una d'aquestes habituals audicions de la segona meitat del segle XVIII.¹ L'obra, que mostra un grup de músics

1. *L'Acadèmia del Teatre a la Quaresma. Concert de veus i instruments* (c. 1760-1770). Llapis plom, ploma i tinta sobre paper de fil verjurat. 21,6 × 31 cm. Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 27152). Forma part d'una col·lecció de dibuixos del segle XVIII de tipus costumista que va ser adquirida per Raimon Casellas el 1891 als hereus del metge Joan Ramon Campaner. El fet que alguna de les obres d'aquest conjunt estigués signada amb els sigles A. C. i la inscripció *Casanovas pinxit* va fer pensar que la totalitat dels dibuixos pogués ser atribuïda a Antoni Casanovas. Els anys 1959-1960 Santiago Alcolea Gil va donar a conèixer en la seva tesi doctoral un manuscrit inèdit de J. Fontanals i del Castillo datat del 1877, en què se cita expressament Manuel Tramulles com l'autor dels apunts de la col·lecció. Més endavant, autors posteriors s'han decantat per un o altre dels artistes com a artífexs del conjunt de dibuixos. Vegeu *L'època dels gènis: Renaixement i Barroc*,

cantant i tocant instruments al voltant d'un clavicèmbal, permet completar la visió que, des dels nostres dies, podem tenir de la vida musical barcelonina del set-cents.

No és aquest el moment ni el lloc d'abordar l'estudi estilístic d'aquesta obra; aquesta tasca ja ha estat realitzada, en més o menys mesura, per altres autors. Tampoc no és possible aquí deturar-se massa temps en la determinació de l'autoria del dibuix. Dos enigmàtics pseudònims apareixen com a úniques signatures. A l'extrem superior dret, «Maria de las Angustias»;² a l'inferior dret, «Anastasio Galan». Un altre dibuix de la mateixa col·lecció, *Contradansa*³ (figura 2), de ca-



FIGURA 2. *Contradansa*.

© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagristà.

Girona i Barcelona, Ajuntament de Girona i Ajuntament de Barcelona, 1988, p. 399-400 i 414; Bonaventura BASSEGODA, «Observacions a l'entorn del dibuix català antic», a *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, p. 68-69.

2. A Rafael BENET, «La pintura del segle XVIII», a *L'art català*, vol. 2, Barcelona, Aymà, 1958, 2 v., p. 118, l'autor explica que Fontanals i del Castillo relata en el seu manuscrit (vegeu nota 1) haver escoltat un testimoni que afirmava que «Maria de las Angustias» era el pseudònim de Manuel Tramulles. Tanmateix, poden considerar-se aquí altres interpretacions. Com explica Bassegoda en una nota a peu de pàgina: «Efectivament, diversos dibuixos d'aquest lot duen la inscripció *Maria de las Angustias* que menciona Fontanals, la qual no necessàriament ha de ser una signatura sota pseudònim, sinó que admet altres interpretacions: dedicatòria a una dama d'aquest nom, marca d'un antic propietari, nom al·lusiu a una obra, personatge o companyia de teatre, facècia d'un fill o familiar de l'artista, etc.». Bonaventura BASSEGODA, «Observacions a l'entorn del dibuix català antic», p. 69 (nota 7).

3. *Contradansa* (c. 1760-1770). Llapis plom, ploma i tinta sobre paper de fil verjurat. 20,8 x 30 cm. Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 27157).

racterístiques estilístiques similars i també de temàtica musical, mostra les inscripcions de «Maria de las Angustias» i «Antonio Casanovas». Alguns historiadors de l'art han volgut veure en aquest darrer l'autor de la totalitat dels dibuixos de la col·lecció; altres, basant-se en motius que quedarien fora dels límits d'aquesta comunicació, s'inclinen per atribuir l'autoria a Manuel Tramulles.⁴

Concert de veus i instruments representa una escena amb deu personatges que executen una composició musical. Hi apareixen dos violins, una flauta, dues cantants, una trompa, un violoncel, un clavicèmbal (que apareix amb la caixa de ressonància invertida), un personatge inclinat vers el teclat en actitud d'observar la partitura i un altre assegut, contemplant l'acció, però al mateix temps hi està integrat. Ultra aquest darrer, altres dos músics (el violoncel·lista i la clavecinista) estan igualment asseguts. Sorpren en aquest dibuix la pulcritud del traç, que, tot i que ràpid i despreocupat, proporciona a la imatge una gran credibilitat i profusió de detalls. L'escena reflecteix un instant en el decurs d'una acció; una acció que, en aquest cas, representaria la interpretació d'una peça musical. El detallisme de l'obra permetrà l'estudi d'alguns aspectes que serviran per determinar com s'entenen a la Barcelona de la segona meitat del segle XVIII algunes qüestions relatives a l'execució musical. Per començar, i tot i que retornarem a aquest punt més endavant, convé ara parar atenció a l'agrupació instrumental: trio de corda, flauta, trompa i clavicèmbal. També cal observar, d'altra banda, la disposició dels músics, col·locats tots ells al voltant del clave. Aquesta distribució ha obligat l'autor del dibuix a situar el violoncel·lista de costat i lleugerament d'esquena a l'espectador. El trompista i un dels dos violinistes (el que podria ser el primer violí),⁵ drets i col·locats a esquerra i dreta del conjunt instrumental, limiten l'escena. Entre ells hi ha dos grups: un de quatre personatges (dos asseguts i dos dempeus) i un altre de tres (el flautista darrere i les cantants, una d'elles de perfil i

4. Apunten cap a Antoni Casanovas els autors següents: Romà JORI, «Segle XVIII català», *Vell i Nou: Revista Quinzenal d'Art*, any I, núm. 14 (1915), p. 2-5; R. VAYREDA, «Estudi del conjunt dels diversos fons de dibuixos instal·lats al Museu d'Art de Catalunya», *Bulleti dels Museus d'Art de Catalunya* (Barcelona), vol. VII (1937), p. 11-19; Manuel ROCAMORA, *Un siglo de modas barcelonesas, 1750-1850*, Barcelona, Aymà, 1944; Ferran SOLDEVILA, *Historia de España*, vol. VI, Barcelona, Ariel, 1957; Rafael BENET, «La pintura del segle XVIII», a *L'art català*, 1958, p. 95-124; «Catàleg raonat de les obres exposades: Dibuxos», a *La col·lecció Raimon Casellas: Dibuxos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, MNAC, 1992, p. 117-118, dibuixos 41 i 42, «Antoni Casanovas i Torrents» (estudi dels dibuixos a càrrec de Marià Carbonell). D'altra banda, aquests altres estudis atribueixen l'autoria a Manuel Tramulles: Santiago ALCOLEA GIL, «La pintura en Barcelona en el siglo XVIII», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, núm. XIV/XV, Barcelona, 1959-1962; Joan-Ramon TRIADÓ, «L'època del Barroc: ss. XVII-XVIII», a *Història de l'art català*, vol. V, Barcelona, Edicions 62, 1984; Juan José JUNQUERA Y MATO, «Salón y corte, una nueva sensibilidad. Palacio de Velázquez», a *Domenico Scarlatti en España. Catálogo general de las exposiciones*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, p. 424 i 465 (reproducció); *L'època dels genis*, p. 399-400 i 414.

5. Tot i que no hi ha cap raó que justifiqui de manera clara quin dels dos violins és el primer i quin és el segon, per qüestions purament pràctiques consideraré, en el decurs del present article, el violinista que està tocant com el primer i el que sosté l'instrument a la seva mà esquerra com el segon.

amb el rostre ombrat, davant). El violoncel·lista, situat a l'esquerra de l'espectador, està, contràriament a la resta dels personatges, per davant del clave, amb la qual cosa queda en primer terme.

Altres dos dibuixos de la col·lecció, que per les seves característiques estilístiques semblen procedir de la mateixa mà, presenten sengles escenes musicals. Es tracta de la ja mencionada *Contradansa* i de *Ball*⁶ (figura 3), dues obres la



FIGURA 3. *Ball*.

© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagristà.

temàtica principal de les quals és un ball on apareixen, en darrer terme i en segon pla, respectivament, uns músics tocant instruments. A *Contradansa* els instrumentistes estan situats, en una posició elevada respecte de l'escena principal, a l'angle superior esquerre. S'hi poden observar, tot i que sense el detallisme de la resta dels personatges, de dreta a esquerra, un violoncel·lista, un trompista, un flautista i el que podria ser un violinista (l'esquinç de l'angle del paper impedeix de veure l'instrument complet). A *Ball* s'observen dues parelles dansant davant d'un grup de personatges que conversen entre si. Darrere d'aquests, drets, hi ha els músics tocant dos instruments de corda de registre agut (un d'ells, d'escorç), una trompa i un contrabaix.

6. *Ball* (c. 1760-1770). Llapis plom, ploma i tinta sobre paper de fil verjurat i marca d'aigua. 20,8 × 30 cm. Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 27155-D).

Tot i que no pas del tot idèntica, sí que es pot afirmar que la instrumentació és, en tots tres casos, molt semblant, i es correspon, a més, amb força exactitud, amb la distribució instrumental generalitzada de les agrupacions de l'època: corda (duo o trio), trompes i flautes o oboès, a banda del clavicèmbal. Aquest fet demostra que l'autor dels dibuixos, o bé copiava escenes reals, o bé coneixia perfectament com s'organitzava la música (possiblement, ambdues suposicions, no excloents entre si, siguin correctes). Si es considera Manuel Tramulles com l'autor dels dibuixos, convindrà recordar que aquest va ser nomenat pel capità general del principat, el marquès de la Mina, pintor escenògraf de l'òpera al Teatre de la Santa Creu. Això explicaria els coneixements en matèria musical.

La perfecció en l'execució del traç a *Concert de veus i instruments* permetrà un estudi detallat del dibuix des d'un punt de vista musicològic. Resulta obvi que una de les pretensions de l'artista en aquesta obra és la de plasmar en el paper un moment real, per la qual cosa, malgrat que realitza un apunt ràpid, aporta una gran quantitat de detalls. Aquesta circumstància permetrà l'observació i l'anàlisi d'alguns aspectes relatius a la morfologia dels instruments i a les tècniques d'execució. Caldrà centrar l'atenció especialment en el violí, el violoncel i la trompa. Pel que fa als instruments de corda, serà possible realitzar un estudi sobre l'arc, la subjecció d'aquest per part de l'instrumentista i la postura del violinista. La imatge del trompista aportarà, al seu torn, informació interessant sobre la tècnica instrumental emprada pel músic.

La posició del violinista situat a la banda dreta de l'escena permet veure amb claredat l'arc en tota la seva extensió. Contràriament, el violí segon i el violoncel mostren tan sols poc més que una porció d'aquest element, el taló. Aquest fragment, tanmateix, posseeix en ambdós casos una més gran precisió de detall. És indubtable l'evolució que l'arquet va experimentar al llarg de tot el segle XVIII, passant d'unes formes clarament heretades del barroc a altres basades en els avenços i perfeccionaments introduïts cap a la segona meitat de la centúria i principi de la següent. Tot i que molt breument, serà interessant aquí fer un repàs d'aquest procés de transformació. Una de les modificacions més notables que es van esdevenir en els arcs al llarg del segle XVIII té a veure amb les successives formes de la punta. Durant la primera meitat del set-cents, el cap dels arcs, en forma de bec de cigne, no permetia que les cerres estiguessin en aquell extrem gaire allunyades de la vara; aquesta distància depenia únicament de la separació donada, a la part del taló, per les dimensions de la noueta. Un dels avenços més significatius que va tenir lloc cap a mitjan segle va consistir, precisament, a augmentar de manera efectiva aquesta separació. Per això va caldre retocar l'estructura de la punta, que va passar del característic bec de cigne a la forma de destrala, molt pròpia, aquesta, dels arquets de transició entre els exemplars barrocs i els nous models sorgits durant la segona meitat del segle. Amb aquest nou disseny de punta s'aconseguia allunyar el punt de subjecció de les cerres de l'extrem de la vara. D'aquesta manera, la distància entre les cerres i la vara podia ser més gran i constant al llarg de tot l'arc, cosa que permetia a l'instrumentista exercir més pressió durant l'execució sense el perill d'obtenir una sonoritat defectuosa. Finalment, els constructors Tourte

i Dodd van recollir i desenvolupar a bastament tots aquests avenços i, entre els darrers decennis del segle XVIII i els primers anys del XIX, van crear el que pot considerar-se com l'arquet modern.

Fétis presenta vuit models diferents d'arcs característics de diferents moments entre el 1620 i el 1790.⁷ Caldrà fixar-se en els dos darrers, que denomina Cramer (1770) i Viotti (1790). El tipus Cramer presenta un cap en forma de destràl, una vara gairebé recta que permet una distància constant entre aquesta i les cerres, i una noueta característica amb els seus dos costats arrodonits cap a l'interior. Aquest arquet, que pot ser considerat com de transició, va estar en ús aproximadament entre el 1760 i el 1785, especialment a Mannheim. El model de Viotti és lleugerament més llarg i el seu cap, tot i que amb una certa forma de destràl, té, no obstant això, una sola punta cap a l'exterior. La noueta, més propera a l'extrem de l'arc, mostra, al contrari del model de Cramer, un únic arrodoniment a la part interior. Sembla que l'arc denominat Viotti, pràcticament igual que el model desenvolupat per Tourte, va ser el tipus més utilitzat cap al 1800.

A partir d'aquestes dades pot resultar interessant un estudi dels arquets que apareixen a *Concert de veus i instruments* i determinar fins a quin punt els músics catalans estaven al corrent de les novetats introduïdes pels seus col·legues europeus. El violinista situat a la dreta del grup és l'únic, com ja s'ha dit, que mostra el seu arc complet. Serà aquest el que ens oferirà, tot i que potser amb menys precisió del que seria desitjable, una idea del tipus de punta. Pot afirmar-se, en primer lloc, que no es tracta d'un exemplar barroc amb el seu característic extrem en bec de cigne; s'hi observa, clarament, una separació entre el punt de subjecció de les cerres i la fusta. Separació, d'altra banda, que, gràcies a les dimensions de la noueta, es mantindrà constant al llarg de tot l'arquet. Tot i que la precisió del dibuix en aquest punt no permet apreciar clarament el disseny de la punta, sí que es pot concloure que es tracta d'un d'aquells diversos tipus d'arcs de transició amb alguna forma de destràl propis del segle XVIII.

Un altre element característic que pot aportar alguna informació al nostre estudi és la noueta, clarament visible en el cas del segon violinista i del violoncel·lista. Per la seva forma, amb un únic arrodoniment en la seva part interior, podria afirmar-se que es tracta d'un d'aquells arquets que Fétis denominava «Viotti». Tanmateix, com també explica aquest mateix autor, en aquests arcs, contràriament al model de Cramer, que cronològicament és una mica anterior, la noueta se situa més a prop del cargol. Això no sembla que sigui així en el nostre dibuix, en què s'aprecia clarament, especialment en el cas del segon violí, la gran longitud de l'extrem que sobresurt de la noueta. Aquestes característiques demostrarien, una vegada més, que es tracta de models de transició. No estem, certament, davant d'un disseny perfectament acabat i definitiu; durant la segona meitat del segle XVIII cada cons-

7. Vegeu François-Joseph FÉTIS, *Antoine Stradivari, luthier célèbre*, París, 1856, traducció anglesa de J. Bishop, Londres, 1864. Citat a Robin STOWELL, *Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 14-18.

tructor, més o menys individualment, experimentava i aportava distintes solucions als problemes que els instrumentistes els anaven plantejant, fet que determinava que no hi hagués un únic tipus d'arquet generalitzat en aquest període. Una altra qüestió interessant, si bé quedaria fora del camp de la iconografia musical, seria l'estudi de la recepció per part dels músics de Catalunya dels diferents tipus d'arcs emprats pels seus col·legues europeus.

També podrà ser estudiat, a partir del dibuix presentat, la manera com els instrumentistes subjecten l'arc. Caldrà centrar l'atenció en el primer violí i en el violoncel·lista; el segon violinista agafa l'arc i l'instrument amb la seva mà esquerra, i com que no està tocant en aquest moment, no aporta informació significativa sobre aquest particular. Els tractats publicats a Europa durant la segona meitat del segle XVIII i els primers anys del XIX expliquen amb força claredat la manera d'agafar l'arc per tal d'aconseguir-ne el màxim domini. S'observa que els mestres aconsellen diferents maneres de subjecció i posició de la mà dreta. Si els autors més antics recomanen agafar l'arquet més amunt del taló (més o menys allunyat d'aquest), els més moderns afirmen que és millor agafar-lo per on està la noueta. Els músics de *Concert de veus i instruments*, clarament, empren el mètode més arcaic; s'aprecia que tant el violinista com el violoncel·lista agafen l'arc per més amunt de la noueta, amb la qual cosa permeten que aquesta quedi perfectament visible.

Els tractats del segle XVIII recomanaven inclinar el violí uns quaranta-cinc graus cap a la dreta per facilitar, d'aquesta manera, l'execució en la corda sol.⁸ Això permetia, tal com prescrivien els mestres, poder mantenir el colze a prop del cos quan, per exemple, s'interpretaven passatges en el registre greu i especialment a la quarta corda. El violinista del dibuix no adopta la posició recomanada; curiosament, d'altra banda, l'instrument no mostra la més petita inclinació. Caldria preguntar-se, doncs, si això és degut a una mala interpretació de l'artista o, certament, si el violinista subjectava l'instrument exactament d'aquesta manera. Serà difícil donar una resposta satisfactòria a aquesta qüestió; en aquest sentit, els altres dibuixos tampoc no ajudaran a resoldre el dubte. A *Contradansa*, a part que els músics apareixen menys detallats que la resta dels personatges, ja s'ha indicat més amunt que el violí (si és que es tracta realment d'un violí), precisament, no es pot veure perquè el paper està esquinçat. En el cas de *Ball*, el violinista situat en el centre de l'escena agafa l'instrument pràcticament sense cap inclinació. Tampoc no pot dir-se que l'instrumentista de l'esquerra adopti la posició demanada pels mestres. Tornant a *Concert de veus i instruments*, cal assenyalar, a més, la defectuosa representació dels braços del violinista, fet que impedeix adonar-se clarament de l'elevació del seu colze dret.

8. Això explicaria que els violinistes del segle XVIII adoptessin una posició que implicava mantenir el colze dret més avall per comparació als instrumentistes actuals. Cal assenyalar, tanmateix, que altres mestres del set-cents i del vuit-cents indicaven una inclinació més petita de l'instrument. Spohr, per exemple, aconsellava un angle sensiblement més petit, i més proper als usos actuals, d'uns vint-i-cinc graus.

Un altre punt interessant que pot aportar alguna llum és la posició i la utilització dels dits de la mà dreta del violinista i del violoncel·lista. En aquesta qüestió sí que sembla que s'adapten als costums de l'època. Alguns tractats del segle XVIII i el primer terç del XIX indiquen amb força precisió la posició i la funció dels dits de la mà que sosté l'arc. Els teòrics fixen la seva atenció especialment en l'índex, el dit petit i el polze. Aquest darrer és el que suporta tot el pes de l'arc i caldrà col·locar-lo, en general, per sota del segon dit (de vegades, sota el tercer). Per la seva banda, l'índex, tot exercint més o menys pressió sobre la vara, haurà de contribuir a augmentar o disminuir el volum sonor. Alguns mètodes aconsellaven allunyar aquest dit de la resta de la mà per tal d'aconseguir que la força practicada es mantingués tan constant com fos possible al llarg de tot l'arquet. Tanmateix, també és cert que una gran separació d'aquest dit respecte dels altres quatre era considerada per la majoria dels violinistes com una deficiència tècnica que podia ocasionar problemes al canell, o impedir fins i tot un correcte control de l'arc.

El dit petit, en la major part dels casos, s'havia simplement de mantenir recolzat sobre l'extrem del taló. La funció que els teòrics li assignaven variava segons la posició de l'arc; quan la punta era a prop de les cordes, el quart dit no era especialment necessari, per la qual cosa, fins i tot, alguns violinistes solien aixecar-lo. En la posició contrària, amb el taló més proper a la caixa de ressonància, la intervenció del dit petit resultava del tot imprescindible per contrarestar el pes de l'arc i, en conseqüència, s'havia de col·locar obligatòriament sobre la fusta. Alguns tractats indiquen, d'altra banda, que en determinats passatges es podia aixecar aquest dit sense que això resultés contraproduent. Així, doncs, d'acord amb aquesta descripció es pot concloure que els instrumentistes del segle XVIII, si no pas al llarg de tota una composició musical, en alguns moments puntuals sí que tocaven amb el quart dit aixecat.

Pel que fa als dos restants, el dit del cor i l'anular, els teòrics no els assignaven una funció concreta; no els calia exercir cap pressió sobre l'arc i la seva posició venia determinada pels altres tres. Un cop col·locats l'índex, el polze i el petit, els altres dos dits centrals quedaven exactament i de manera natural en el seu lloc.

Tot i que el traç ràpid i despreocupat de l'autor de *Concert de veus i instruments* no permet veure amb claredat la posició de la mà i dels dits dels instrumentistes de corda, sí que es podran establir, això no obstant, algunes conclusions. En primer lloc, no sembla, ni en el cas del violinista ni del violoncel·lista, que els seus dits índexs estiguin especialment separats de la resta de la mà. Ja s'ha explicat que, tot i ser una pràctica aconsellada en alguns mètodes, no era ben vista aquesta manera de tocar que, a més de la possibilitat de comportar problemes físics a l'instrumentista, no aportava avantatges especials en el domini de l'arc. Pot observar-se, en aquest sentit, una certa correcció tècnica en aquests músics barcelonins representats al dibuix. No s'aprecia, d'altra banda, en cap dels dos instrumentistes, la posició del polze, que es pot suposar que està situat per sota del dit del cor. Contràriament, sí que es pot veure perfectament el dit petit d'ambdós músics, que està clarament aixecat. L'arc del violinista té el taló més allunyat

de les cordes que la punta; això significa que el quart dit de l'instrumentista no hauria de suportar en aquest precís instant cap pes. Seria correcta en aquest cas, i d'acord amb els tractats i costums de l'època, l'elevació que s'observa en el dit petit del violinista de *Concert de veus i instruments*. Es pot veure, igualment, que el quart dit del violoncel·lista adopta la mateixa posició.

L'autor del dibuix es va fixar especialment en la postura dels músics a l'hora de tocar i la va representar amb força precisió. Alguns tractats europeus de l'època també se centren en aquesta qüestió, cosa que ens permetrà observar la correcció dels músics de *Concert de veus i instruments* en aquest aspecte. La qüestió principal rau, segons els teòrics, en l'adequada distribució del pes del cos per tal d'aconseguir un equilibri perfecte. Això s'aconsegueix, segons alguns, separant lleugerament els peus i avançant-ne un dels dos. Si el violinista dirigeix la seva mirada cap a l'esquerra, haurà de col·locar el seu peu esquerre per davant del dret; si, contràriament, l'instrumentista té la cara cap endavant o inclinada cap a la dreta, s'aconsella situar el peu dret per davant de l'esquerre. Aquesta posició de les cames, lleugerament separades, permet que el centre de gravetat caigui entre els dos peus i s'aconsegueixi, d'aquesta manera, un sòlid assentament. Altres autors, per contra, assenyalen que el pes del cos ha de descansar sobre la cama esquerra, que és, al seu torn, la que ha d'estar per davant. No obstant, és cert que no existeix unanimitat pel que fa a aquesta qüestió. Un altre detall interessant, i que també centra l'atenció dels teòrics, és la col·locació dels peus. Segons indiquen, l'esquerre ha de mirar endavant, mentre que el dret es col·loca de costat i dirigit enfora.

Aquestes directrius s'observen amb força exactitud en el que hem qualificat com el primer violinista de *Concert de veus i instruments*. Dirigeix la mirada cap a l'esquerra, situa la cama esquerra més avançada que la dreta i la disposició dels peus és la indicada pels teòrics (s'intueix el peu esquerre d'escorç, mentre que el dret està col·locat clarament de costat). Un cop més, en aquest aspecte, l'autor del dibuix mostra els seus coneixements en matèria musical, oferint en la seva petita obra un valuós testimoni dels costums i les pràctiques dels músics catalans de la segona meitat del segle XVIII, que, com s'aprecia, no difereixen en gran manera del que era habitual a Europa.

Un darrer aspecte que cal considerar amb relació a la postura del violinista és la manera com aquest subjecta el seu instrument. La majoria dels teòrics afirmen que per a una correcta posició la voluta del claviller ha de quedar a l'altura de la boca del músic. Tanmateix, en moltes il·lustracions de l'època no es mostra aquesta col·locació. Segons sembla, habitualment, molts violinistes no mantenien l'instrument en l'elevació requerida, sinó que l'inclinaven sensiblement cap avall. Aquesta és, com s'aprecia clarament, la manera de tocar dels músics de Barcelona. Cap dels violinistes que apareixen a *Concert de veus i instruments* i a *Ball* sostenen el violí de la manera indicada pels teòrics; tots ells inclinen l'instrument clarament cap avall. Això, que sens dubte permet una posició més còmoda del braç esquerre perquè no cal mantenir-lo tan elevat, va en detriment de la qualitat del so, ja que l'arc, a causa de la inclinació de l'instrument, tendeix a lliscar cap al

batedor, desplaçant-se d'aquesta manera del lloc correcte on s'han de fregar les cordes.

Un altre dels instruments de *Concert de veus i instruments* que pot oferir elements de reflexió és la trompa. Es tracta d'un exemplar aparentment arcaic, mancat de *tonillos*, és a dir, aquells fragments de tubs intercanviables coneguts i utilitzats de manera generalitzada a Europa durant el segle XVIII per augmentar la longitud de l'instrument i proporcionar-li, d'aquesta manera, una més gran varietat de notes fonamentals. Aquest sistema de tubs de recanvi, que permetia al trompista tocar en gairebé totes les tonalitats sense necessitat de canviar d'instrument (amb l'inconvenient, això no obstant, d'haver de deixar de tocar per substituir-los), fou introduït ja a principi del set-cents. En un primer moment, aquests tubs complementaris es col·locaven a l'extrem de la trompa a la part de l'embocadura. Això provocava, depenent de les dimensions de l'element addicional, que el broquet i la campana de l'instrument quedessin a distàncies diferents, la qual cosa dificultava la pràctica sorgida a la segona meitat de la centúria d'introduir la mà dreta a l'interior del pavelló. Amb la finalitat de solucionar aquesta inconveniència, va aparèixer a Europa, cap a mitjan segle, la *inventionshorn*, en què els recanvis es col·locaven a la part central del tub, a l'interior de la circumferència que descriu l'instrument, i així s'aconseguia fer invariable la separació entre ambdós extrems.

A Catalunya la trompa fou introduïda cap als anys vint del segle XVIII. El document més antic conegut que reclama la seva presència és el villancet *Ha del centimela*, compost el 1724 per Josep Escorihuela. D'acord amb aquesta dada, en el moment en què es realitzà *Concert de veus i instruments* ja feia entre trenta-sis i quaranta-sis anys que l'instrument era conegut a Catalunya. A partir del que s'observa al dibuix, no sembla que aleshores els músics de Barcelona tinguessin constància d'aquest sistema per canviar fàcilment i de manera efectiva la tonalitat de les trompes. Podria pensar-se que, en aquell instant de la interpretació, no hi havia la necessitat de cap tub addicional per modificar la tonalitat original de l'instrument. Per la seva banda, *Ball i Contradansa* no aporten més claredat a la qüestió: en ambdós dibuixos s'observen, amb més o menys precisió, sengles trompes sense *tonillos*. Tampoc no podem pensar en un descuit del dibuixant, la minuciositat en la representació del detall del qual, com ja s'ha vist en altres elements de l'obra, queda perfectament salvaguardada. Significa això que aquest tipus senzill de trompa deuria ser habitual a Barcelona durant la segona meitat del segle XVIII? O potser només ho era entre el cercle de músics representats a *Concert de veus i instruments*? En relació amb aquestes preguntes cal recordar que l'any 1742, en una data anterior a la realització del dibuix, Francesc Valls, en el seu tractat teòric *Mapa armónico*, se centra, entre altres assumptes, en aspectes tècnics relatius a l'afinació de la trompa natural i es refereix concretament a l'ús dels «cañutos» o tubs addicionals amb què es canviava la nota fonamental. Sembla indiscutible, en vista d'això, que durant el tercer quart del segle XVIII el recurs dels *tonillos*, tot i que potser no sempre utilitzat, devia ser perfectament conegut entre els músics professionals catalans.

Resultarà igualment interessant centrar l'atenció en la col·locació de la trompa, que, en tots tres casos, veiem amb el pavelló cap amunt (en el cas de *Concert de veus i instruments* i *Contradansa*, a l'esquerra de l'instrumentista, i a *Ball*, a la dreta). Cap a mitjan segle XVIII va aparèixer un nou procediment que consistia en l'oclusió parcial del pavelló amb la mà dreta. Aquest recurs tècnic, al principi només practicat per alguns trompistes virtuosos, s'utilitzava per a l'obtenció de notes alienes a la sèrie harmònica. Amb aquest mètode determinats sons es podien rebaixar mig, un i, en alguns casos, fins i tot un to i mig, la qual cosa permetia ampliar considerablement la paleta sonora de l'instrument amb notes cromàtiques. Però l'aprofitament d'aquesta nova tècnica requeria un canvi de posició: calia col·locar la trompa amb la campana cap avall i cap a la dreta, de manera que l'instrumentista pogués introduir còmodament la mà a l'interior del pavelló. És evident que cap dels trompistes barcelonins representats en els tres dibuixos no practicava aquesta tècnica. Un cop més, aquí es poden plantejar dubtes en relació amb els coneixements sobre les novetats que posseïen els músics de la Barcelona d'aquell moment. Ens podem preguntar si, efectivament, el procediment d'oclusió del pavelló era desconegut per la majoria dels trompistes catalans o, al contrari, aquest recurs era només ignorat pels músics representats en les tres escenes. Si, com suposen alguns historiadors de l'art, l'autor dels dibuixos és realment Manuel Tramulles, podria considerar-se la possibilitat que aquests personatges, si més no, tinguessin notícia de la tècnica esmentada. Recordem que l'època en què foren realitzats els apunts, l'artista ocupava el càrrec de pintor escenògraf de l'òpera al Teatre de la Santa Creu de Barcelona, circumstància que fa pressuposar que de ben segur coneixia els costums i les pràctiques dels músics. És plausible pensar que els instrumentistes que actuaven a l'orquestra d'aquell centre, encara aleshores l'únic escenari barceloní on es representava òpera, com a bons professionals que segurament eren, devien estar al corrent de les novetats tècniques sorgides i desenvolupades a Europa. Malgrat això, des del punt de vista cronològic (els dibuixos han estat datats pels experts a la dècada 1760-1770), resulta del tot comprensible que els trompistes representats a les tres escenes posicionessin els seus instruments amb el pavelló cap amunt, sense aprofitar el nou recurs. En aquells anys, certament, aquest procediment, encara poc difós, representava una novetat sobre la qual experimentaven només alguns virtuosos europeus. En aquest sentit, no s'hauria d'entendre com un signe d'aïllament professional el fet que els trompistes dels tres dibuixos, o potser els trompistes catalans, no practiquessin encara en aquesta època la tècnica d'oclusió parcial del pavelló. Fou a partir del principi de la dècada de 1780, per exemple, quan Mozart va començar a utilitzar notes apagades a les parts de trompa de les seves partitures. En aquells anys el compositor austríac va conèixer Joseph Leutgeb, un trompista que utilitzava hàbilment el recurs de l'oclusió parcial del pavelló. (Aquesta tècnica, d'altra banda, ja era practicada, almenys des de 1760, per un altre trompista anomenat Anton Joseph Hampel.) Sembla que totes les *particelles* en què Mozart escrivia aquest tipus de notes anaven destinades únicament al seu amic Leutgeb, potser l'únic músic aleshores actiu a Viena capaç d'interpretar-les. Recordem que els

concerts per a trompa K. 417, 447 i 495 van ser dedicats a ell. Els dibuixos atribuïts a Tramulles fan pensar que entre el 1760 i el 1770 no va visitar Barcelona cap d'aquests virtuosos, per la qual cosa la tècnica probablement no devia ser gaire coneguda ni practicada.

Serà igualment complicat intentar determinar el que es pretén representar: un concert en una casa particular, o potser un assaig dels músics i cantants del Teatre de la Santa Creu. Avalarien la primera suposició les abundants dades ofertes per Rafael d'Amat i de Cortada quan es refereix a les nombroses audicions realitzades en diversos domicilis nobiliaris i burgesos de la ciutat. Si es considera, d'altra banda, la vinculació de Tramulles a l'esmentat teatre, potser seria més encertada la hipòtesi de l'assaig. El mateix dibuix no aporta cap dada que emmeni a decantar-se per una o altra opció: el fons completament neutre de l'escena no permet discernir el lloc on es desenvolupa la interpretació, un saló privat o l'escenari del teatre. L'actitud d'alguns personatges, d'altra banda, no sembla gaire pròpia d'un concert sinó més aviat d'un assaig. L'home inclinat sobre el teclat sembla que estigui indicant alguna cosa a la clavecinista, mentre que el violinista situat al seu darrere, que no està tocant en aquest moment, observa amb atenció un tros de paper que no sembla la seva *particella*. Les cantants tampoc no es mostren gaire atentes a la música. La que està al costat del trompista dirigeix la mirada a la seva companya o cap a allò que està succeint al clave. Igualment interessat en això darrer està el personatge assegut davant del primer violinista i que no participa en la interpretació (seria aquest, potser, un membre d'un hipotètic públic?). Només toquen en aquest moment, aliens a tot allò que està passant en el centre del grup, el violí, el violoncel, la flauta i la trompa (i potser la clavecinista).

El títol complet que s'ha donat al dibuix, *L'Acadèmia del Teatre a la Quaresma. Concert de veus i instruments* (que, per cert, no és original), relacionaria les dues possibilitats, alhora que afegiria una nova dada: un concert vocal i instrumental dut a terme per l'orquestra del teatre durant el temps quaresmal. Fou a la temporada de 1797 quan es van establir al Teatre de la Santa Creu aquest tipus d'audicions en aquelles setmanes del cicle litúrgic en què l'autoritat eclesiàstica prohibia les representacions operístiques.⁹ Els concerts de Quaresma servien, per una banda, per mantenir activa, durant aquell període d'atur forçós, la companyia que s'instal·lava a la ciutat per fer-se càrrec de la totalitat de les òperes programades per a la temporada. Per l'altra, el propòsit d'aquests recitals era el de satisfer una demanda, ja del tot generalitzada aleshores a Barcelona, d'espectacles musicals. Segons aquestes dades aportades, caldria desestimar-se la possibilitat que *Concert de veus i instruments* fes referència a un concert de Quaresma a càrrec dels músics del Teatre de la Santa Creu, ja que aquest tipus de recitals es van crear a la capital catalana uns vint o trenta anys després de la realització del dibuix. És cert, d'altra banda, i segons el testimoni de Rafael d'Amat, baró de Maldà, que a diverses cases

9. Vegeu Roger ALIER I AIXALÀ, *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana de Musicologia, 1990, p. 437-441.

particulars de la ciutat s'organitzaven, al llarg de tot l'any, i no pas només durant la Quaresma, nombrosos concerts de música, indistintament profana o religiosa. Totes aquestes contradiccions impediran aportar una resposta definitiva i satisfactòria a la qüestió plantejada sobre el que pretén representar *Concert de veus i instruments*: no podem saber qui són aquests músics, ni on, ni per a qui estan tocant. I malgrat que es pot afirmar que es tracta de música vocal, almenys per a dues veus femenines, amb acompanyament instrumental, no es podrà determinar tampoc quina composició estan interpretant ni a quin gènere pertany.

D'acord amb les representacions artístiques que han arribat fins als nostres dies, els llocs en què generalment solien situar-se les orquestres del segle XVIII es poden resumir en quatre: en una balconada, en una orquestra, en un saló o sobre un escenari.¹⁰ En el tercer cas, que podria ser el que ens ocupa, pel que fa a la disposició dels instrumentistes, una de les possibilitats habituals consistia en la col·locació dels músics al voltant del clave. Justament, aquesta és la situació dels personatges de *Concert de veus i instruments*. La disposició dels músics del nostre dibuix, comuna a moltes altres representacions pictòriques del segle XVIII, no mostra la presència d'un públic que, en tot cas, estaria més o menys barrejat entre els intèrprets (ja s'ha indicat la possibilitat que el personatge assegut darrere de la clavecinista pugui ser efectivament un espectador). Tampoc no seria del tot raonable pensar que la concurrència estigués situada, fora dels límits del dibuix, en el mateix punt de vista de l'autor, ja que en aquest cas seria il·lògica la posició del violoncel·lista, gairebé d'esquena a l'auditori. Si es pogués assegurar l'absència d'espectadors, hi hauria la possibilitat de confirmar que *Concert de veus i instruments* retrata, efectivament, un assaig i no pas un recital públic.

El segle XVIII representa una època de transició pel que fa a la paleta instrumental emprada pels compositors. Si durant el primer terç es mantenia encara vigent una estètica tímbrica clarament barroca, basada en instruments com la xeremia, el baixó o el sacabutx, cap al 1730 es va anar consolidant a poc a poc un nou tipus de sonoritat creat a partir d'una secció de vent integrada per oboès, fagots, trompes, flautes travesseres i, més endavant, clarinets. Pel que fa als instruments de bisell, i d'acord amb la documentació conservada fins al moment, van aparèixer per primer cop a Catalunya el 1725 a la *Lamentación a duo con Flautas Travesseras* de Josep Escorihuela. L'agrupació orquestral habitual a partir dels anys trenta del segle XVIII no diferia en gran mesura del que era comú a Europa. Al voltant d'una secció de corda, a dos, tres o quatre parts, s'organitza el grup dels vents. En un primer moment, als instruments aeròfons, que aportaven varietat tímbrica, se'ls assignarà una funció secundària i del tot dependent del grup dels violins: els oboès es limitaran a doblar les cordes, les trompes s'encarregaran, mitjançant notes llargues, d'assentar l'harmonia, i els fagots, juntament amb violoncels i contrabaixos, interpretaran la part del baix. Aquests instruments,

10. John SPITZER i Neil ZASLAW, *The birth of the orchestra: History of an institution, 1650-1815*, Nova York, Oxford University Press, 2004, p. 343-369.

demés, no tenien al seu càrrec la presentació dels temes principals de la composició, que sempre executaven les cordes. Amb el pas del temps, tanmateix, la secció de vent aniria adquirint més independència i, tot i mantenir la seva funció de proporcionar al conjunt contrast i varietat tímbrica, s'anirà situant cada cop més al mateix nivell de participació dels instruments de corda. Cal recordar, a més, que al llarg de tot el segle XVIII va ser comú en els grups orquestrals la presència d'un clavicèmbal. Tot i que per a la música del preclassicisme i del classicisme el baix continu ja no tenia cap raó de ser, els compositors, potser per inèrcia, van continuar incloent, de manera generalitzada almenys fins al segon terç del segle, aquest tipus d'acompanyament a les seves partitures.

La instrumentació que s'observa a *Concert de veus i instruments* no s'allunya en absolut de les pràctiques habituals de l'època: trio de corda, flauta, trompa i clavicèmbal. Es podria suposar que els personatges interpreten una composició real amb una agrupació perfectament possible a l'època. Només hi hauria una objecció: a les orquestres de mitjan segle XVIII els instruments de vent solien estar doblats, fet que no s'aprecia en el nostre dibuix. Un cop més es plantegen aquí noves preguntes difícils de respondre: es tracta d'una escena completa, o potser l'autor es va fixar únicament en una part d'un grup instrumental d'unes més grans dimensions? O potser el dibuixant només va voler presentar a la seva obra una síntesi del que eren les orquestres de l'època? Tot i que aquests dubtes no puguin ser resolts satisfactòriament, sí que es pot afirmar que l'autor d'aquesta petita obra coneixia els instruments, com eren i com es tocaven. També devia estar al corrent de com s'organitzaven els grups musicals de l'època.

Resulta interessant la presència de la flauta. Generalment la secció de vent estava integrada per oboès, trompes i, en algunes ocasions, fagots. Les flautes, quan eren requerides, solien ser interpretades, alternativament, pel mateix músic que tocava l'oboè, el qual era l'instrument principal. Cap a mitjan segle XVIII les flautes eren emprades en la música catalana amb menys assiduitat que els oboès, i la seva presència implicava quasi sempre un caràcter malenconiós i trist. La flauta podria indicar que els músics de *Concert de veus i instruments* estan preparant una ària o un duo per a veus femenines d'aquestes característiques.

Els conjunts musicals que s'observen als altres dos dibuixos presenten, al seu torn, una combinació instrumental molt semblant. A *Ball*, dos instruments de corda de registre agut (un d'ells, indiscutiblement un violí; l'altre, no tan clarament representat, podria ser un violí o una viola), un contrabaix i una trompa. A *Contradansa*, un violoncel, una trompa, una flauta i un altre que, tot i que no es pugui assegurar, podria ser un violí. En el primer cas es tracta d'una combinació basada en un trio de corda amb l'afegit d'una trompa que, amb les seves notes llargues, s'encarregarà d'assenyar l'harmonia; en canvi, a *Contradansa* la corda s'organitza presumiblement a duo (violí i violoncel?) amb l'addició de dos instruments de vent: la flauta, concertant amb l'hipotètic violí o doblant-lo, i la trompa, que exerciria la seva funció de suport harmònic. En ambdós casos l'autor del dibuix degué copiar escenes reals, o almenys s'hi degué inspirar, demostrant igualment els seus coneixements en matèria musical.

Tot i que puguin ser molts els dubtes no resoltos que el dibuix atribuït a Manuel Tramulles pugui plantejar, *Concert de veus i instruments* resulta una obra interessant perquè permet contemplar un exemple d'una audició musical a la Barcelona del tercer quart del segle XVIII. Són diversos i ben coneguts els testimonis que certifiquen la intensa activitat musical desenvolupada a distintes localitats de la geografia catalana al llarg del set-cents, però són molt escasses, contràriament, les imatges de temàtica musical d'aquest període que han arribat als nostres dies. És per aquest motiu que *Concert de veus i instruments* representa un complement de gran interès a l'abundància d'informació documental que ofereix, per exemple, Rafael d'Amat i de Cortada en el seu *Calaix de sastre*. El detallisme de l'obra permet, demés, l'observació de diversos aspectes que serviran per explicar algunes tècniques instrumentals pròpies de l'època. D'altra banda, el dibuix reafirma els coneixements que ja posseïm sobre l'organització de les agrupacions musicals del segle XVIII. L'estudi de les mateixes partitures demostra que els compositors escriuen les seves obres per a uns conjunts orquestrals basats en una secció de corda a la qual solien afegir altres instruments de vent per parelles. Aquesta combinació, a grans trets, és la que s'observa a *Concert de veus i instruments*.