VII Simpòsium i Jornades Internacionals
de l'Orgue Històric de les Balears

VII Trobada de Documentalistes Musicals

Campos



CONCERTS D'ORGUE / CONCIERTOS DE ÒRGANO
ORGANCONCERTS / ORGELKONZERTE

Alcúdia, Artà, Búger, Banyalbufar, Binissalem,
Calvià, Campos, Eivissa, Fornalutx,
Inca, Manacor, Muro, Palma, Pollença,
sa Pobla, Santanyí.

OCTUBRE / OCTOBER / OKTOBER • NOVEMBRE / NOVIEMBRE / NOVEMBER
• DESEMBRE / DICIEMBRE / DECEMBER / DEZEMBER

ILLES BALEARS 2000



AJUNTAMENT D'ALCÚDIA



AJUNTAMENT D'ARTÀ



AJUNTAMENT DE BÚGER



AJUNTAMENT DE
BANYALBUFAR



AJUNTAMENT DE
BINISSALEM



AJUNTAMENT DE CALVIÀ
MALLORCA



Ajuntament de Campos



CONSELL INSULAR
D'EIVISSA I FORMENTERA
Conselleria de Cultura



AJUNTAMENT DE FORNALUTX



AJUNTAMENT D'INCA

Portada: *Oratori de Sant Blai, foto: Antoni Caimari*
Disseny: *Fundació ACA - Son Bielí, Búger*
Arts Gràfiques: *GELABERT - SA POBLA*

©i℗ *2001 Fundació ACA - Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca*

Coordina la Col·lecció: *Joan Parets i Serra*

Amb el suport de: *Ajuntament de Campos.*

Col·laboren Ajuntaments de:
Alcúdia, Artà, Búger, Banyalbufar, Binissalem, Calvià, Campos, Eivissa, Fornalutx, Inca, Manacor, Muro, Palma, Pollença, sa Pobla, Santanyí

Consell Insular d'Eivissa i Formentera - Conselleria de Cultura

"Sa Nostra" Obra Social i Cultural

Institut Balear de Promoció del Turisme
Govern de les Illes Balears - Conselleria de Turisme
Foment del Turisme Mallorca
Un Hivern a Mallorca

Fundació ACA
és membre de la / es miembro de la /
is member of the / ist Mitglied von der :

European Conference of Promoters of New Music

Informació:
ACA
Son Bielí
07311 Búger • Mallorca
Illes Balears (Espanya)
Tel. 971 51 65 01 - Fax: 971 51 65 02

Depòsit legal: P.M 2001-2001

VII Simpòsium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears

VII Trobada de Documentalistes Musicals

Campos - Dia 4 i 5 de novembre

ILLES BALEARS
2000

Campos és el poble escollit enguany per la celebració del "**VII Simpòsium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears i VII Trobada de Documentalistes Musicals**". Dedicat enguany, al nostre músic, compositor i organista **Mn. Bartomeu Ballester**, amb motiu del centenari del seu naixement.

Pel poble campaner, és un plaer i un orgull acollir aquestes jornades, que tenen el gust de donar a conèixer tot allò relacionat amb els orgues històrics de les nostres illes i dels seus personatges més rellevants.

Campos compta dins el seu Patrimoni organístic amb dos instruments importantísims. L'orgue del **Convent de Sant Francesc de Paula** que data del segle XIX i el de la **Parròquia de Sant Julià**, que fou construït a principis del segle XVII, sent un dels més antics de Mallorca. Sense oblidar un tercer del segle XVII, que estava ubicat en el Convent i fou traslladat a principis del segle XIX a la **Parròquia de Búger**.

La història ens demostra que la sensibilitat dels campaners per a l'estètica musical sempre ha estat present i ha anat creixent fins arribar als nostres dies, podent estar orgullosos de comptar des de fa nou anys amb els cursos internacionals d'orgue, creats per a retre homenatge a **Mn. Bartomeu Ballester** i tenint com a directora a l'eminent organista **Monserrat Torrent**.

Esperant que aquestes jornades segueixin tenint suport i continuïtat per a pròximes edicions, donant suport a aquesta iniciativa d'**ACA** de seguir dins la línia d'investigació i conservació del Patrimoni artístic musical.

El Batle

Andreu Probens Vicens

ÒRGANS PER A UNA MALLORCA HISTÒRICA

L'existència d'un ampli nombre d'òrgans històrics a diverses ciutats i pobles de **Balears** projecta una excel·lent realitat cultural que identifica a les **Illes** formant part de la seva pròpia identitat. Però aquesta realitat no seria possible sense l'atenció permanent de qui, des d'institucions públiques o privades, treballen per mantenir viu per a la música aquest important bagatge cultural.

El **Simposi i Encontre de Documentalistes Musicals** que arriba a la seva VII edició, així com les **Jornades Internacionals d'Òrgans Històrics de Balears** que organitza la **Fundació ACA** formen part essencial d'aquest esforç permanent. Enguany, el **Simposi** i **Encontre** està dedicat al centenari del naixement de **Bartomeu Ballester** i **Monserrat**, mentre que les jornades internacionals es repartiran entre els òrgans històrics de **16** localitats de **Mallorca**, de tal forma que la seva música es deixarà escoltar a tota l'**Illa**.

Per a la **Conselleria de Turisme** és una satisfacció col·laborar, en la mesura de les seves possibilitats, en aquesta iniciativa i donar cobertura tant a l'edició de la publicació "**Sa Cadireta**" com a l'edició del llibre corresponent al **VI Simposi** i al **VI Encontre de Documentalistes**, dos edicions que aglutinen tota la investigació damunt els òrgans històrics de l'**Illa de Mallorca**.

Celestí Alomar i Mateu
Conseller de Turisme
Govern de les Illes Balears

ORGANOS PARA UNA MALLORCA HISTÓRICA

La existencia de un amplio número de órganos históricos en diversas ciudades y pueblos de **Baleares** proyecta una excelente realidad cultural que identifica a las **islas** formando parte de su propia identidad. Pero esa realidad no sería posible sin la atención permanente de quienes, desde instituciones públicas o privadas, trabajan por mantener vivo para la música este importante bagaje cultural.

El **Simpósium** y **Encuentro de Documentalistas Musicales** que alcanza su VII[ª] edición, así como las **Jornadas Internacionales de Organos Históricos de Baleares** que organiza la **Fundación ACA** forman parte esencial de ese esfuerzo permanente. Este año, el **Simposium** y **Encuentro** está dedicado al centenario del nacimiento de **Bartomeu Ballester i Monserrat** , mientras que las jornadas internacionales se repartirán entre los órganos históricos de **16** localidades de **Mallorca**, de tal forma que su música se dejará escuchar en toda la **isla**.

Para la **Consellería de Turisme** es una satisfacción colaborar en la medida de sus posibilidades en esta iniciativa, y dar cobertura tanto a la edición de la publicación "**Sa Cadireta**" como a la edición del libro correspondiente al **VI Simpósium** y al **VI Encuentro de Documentalistas** , dos ediciones que aglutinan toda la investigación sobre los órganos históricos de la **Isla de Mallorca**.

•

HISTORISCHE ORGELN MALLORCAS

Die Existenz einer beträchtlichen Anzahl historischer Orgeln in verschiedenen Städten und Dörfern der Balearen belegt eine hervorragende kulturelle Realität, welche den Inseln eine eigene, charakteristische Identität verleiht. Aber diese Realität gäbe es nicht ohne das stetige Bemühen derjenigen, die im Rahmen öffentlicher oder privater Institutionen dafür arbeiten, dieses bedeutende kulturelle Erbe für die Musik lebendig zu erhalten.

Das Simpósium y Encuentro de Documentalistas Musicales (Symposium und Treffen von Musikdokumentatoren), welches zum VII Male stattfindet, sowie die Jornadas Internacionales de Órganos Históricos de Baleares (Internationalen Tage Historischer Orgeln der Balearen), welches von der ACA-Stiftung veranstaltet wird, machen einen wesentlichen Anteil an diesem fortwährenden Bemühen aus.

In diesem Jahr ist das Symposium und Treffen dem hundertsten Geburtstag von Bartolomeu Ballester i Monserrat gewidmet, während die Internationalen Tage auf die historischen Orgeln von 16 Ortschaften Mallorcas verteilt werden, sodass ihre Musik auf der ganzen Insel zu hören sein wird.

Das Tourismusministerium begrüsst es, diese Initiative im Rahmen seiner Möglichkeiten unterstützen zu dürfen und die Edition der Veröffentlichung "Sa Cadireta" wie auch des Buches über das VI Symposium und Treffen der Dokumentatoren übernehmen zu können, zwei Editionen, welche die gesamte Forschung über die historischen Orgeln der Insel Mallorca in sich vereinen.

•

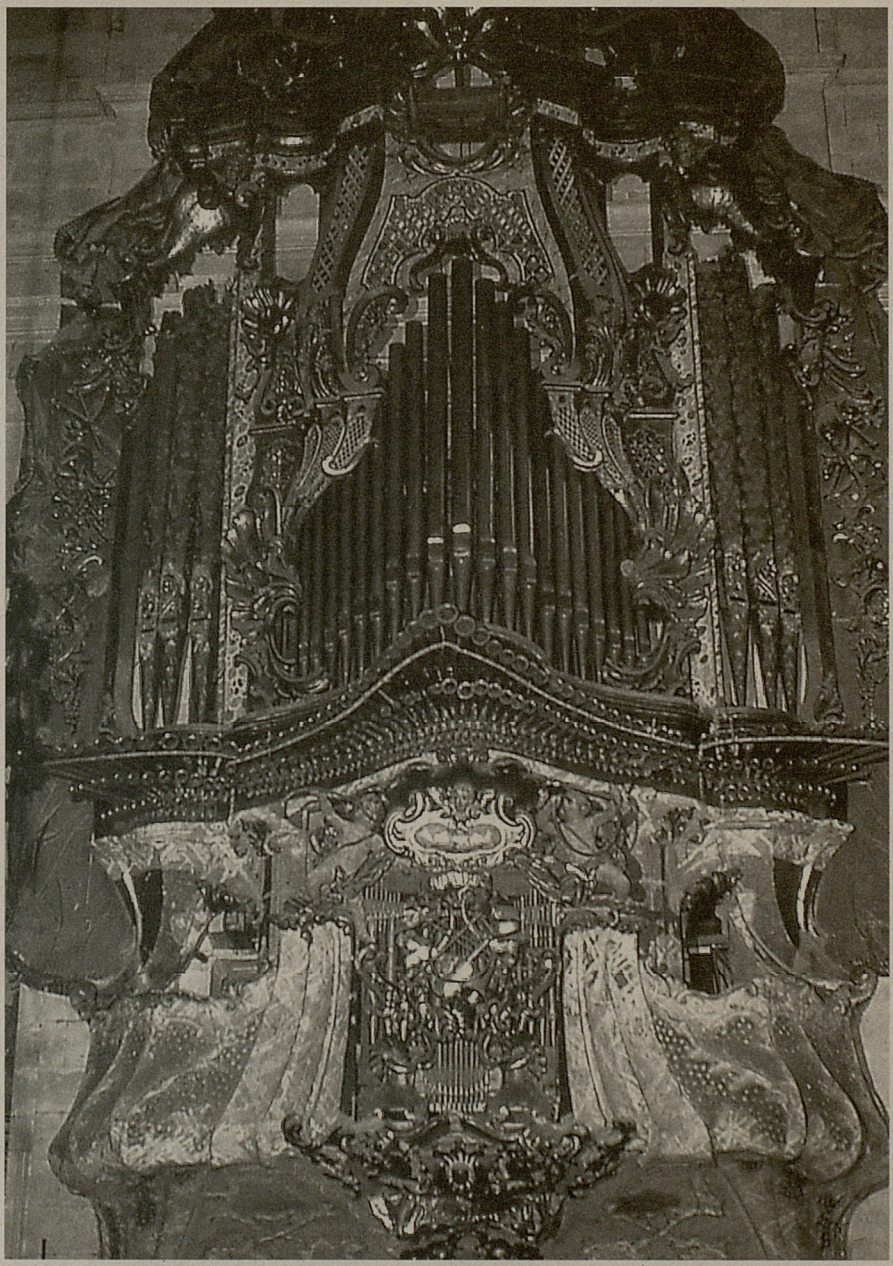
ORGANS FOR A HISTORIC MAJORCA

The numerous historic organs in various towns and villages of the Balearic Islands enhance the authenticity of a rich culture that distinguishes the islands and forms part of their own identity. However, this would not be so if it were not for the constant efforts being made by people from public or private institutions who work to keep this great cultural heritage alive for music.

The Simpósium y Encuentro de Documentalistas Musicales, (Symposium and Meeting of Musical Scholars) being held on the 7th occasion, as well as the Jornadas Internacionales de Órganos Históricos de Baleares (International Workshops of Historic Organs of the Balearic Islands) arranged by the ACA Foundation, form an essential part of these efforts. This year, the Symposium and Meeting are dedicated to the centenary of the birth of Bartolomeu Ballester i Monserrat, while the international workshops will be spread among 16 of the historic organs in localities in Majorca, so that organ music will be heard throughout the island.

It is a great satisfaction for the Council of Tourism to cooperate in whatever way it can with this initiative and to give coverage not only to the publication of "Sa Cadireta", but also to the book concerning the 6th Symposium and Meeting of Musical Scholars, two publications that include all research carried out on the historic organs of the island of Majorca.

Celestí Alomar i Mateu
Councillor of Tourism Balearic Islands' Government



ORGUE HISTÒRIC CONSTRUÏT PER JORDI BOSCH

Església de Sant Andreu - Santanyí

Foto: *Tomeu Amorós*

Lliçó Inaugural

Ponències i comunicacions

EN EL CENTENARI DEL NAIXEMENT DE MN. BARTOMEU BALLESTER I MONSERRAT 1900 - 24 SETEMBRE - 2000

Mn. Gabriel Reus i Mas

NAIXEMENT I INFANTESA

Quina *mercè* que em va fer Déu! deia D. Bartomeu referint-se a l'haver vist la primera llum un 24 de setembre, *festa de la Mare de Déu de la Mercè*. I quina *mercè* no fou per ell la vida, el do apreciat damunt tots! I quina *mercè* no fou pels seus pares, que ni havien tingut ni tindrien després cap altre fruit de benedicció! I quina mercè no fou pel poble de Campos, que amb raó el considera el millor músic de la seva història! I quina *mercè* no fou per la mateixa música, que trobà en ell un conreador exquisit!

I ja que parlam de la data, no podem passar sens esmentar el lloc on va néixer aquest campaner de soca-rel: *Rubí del Vallés*, a la província de Barcelona. Fet del qual els campaners ni ens feim problema, ja que la família dels *Ballesters de Can Catoi* és a Campos tan antiga, i tan arrelada, que la trobam des de segles enrera. Si va néixer a Rubí sols fou pel destí temporal del seu pare -sergent de Guàrdia Civil en aquells moments-, però retornà a Campos la família, quan l'infant havia complit tot just un anyet.

Jo voldria que les meves paraules servissin per a donar a conèixer un poc millor un home discutit, un home que potser ni jo ni tants d'altres, que l'havíem tractat, no arribàrem a conèixer. En el que a mi fa, puc assegurar que en certa manera el vaig descobrir després de morir. No puc fer massa més per a complir el meu encàrrec, que resseguir i espigolar el més adient dins la biografia que vaig publicar ara fa tres anys, ja que tot quant sé hi està prou reflectit.

EL TARANNÀ DE BALLESTER

"Quan he penetrat -vaig escriure- dins els seus nombrosos papers -inclosos els retalls de *Diaris i Revistes*- i dins els records que ha deixat -fins i tot la *cadi-*

reta i el cavallet de quan era petitó-; quan he pogut estudiar de prop, per les cartes i anècdotes arribades fins a mi, les relacions que tingué amb els seus condeixebles dins i fora del Seminari; quan he comprovat l'amistat profundíssima que conreà amb els seus grans mestres, i amb els millors músics de la seva època; quan he intentat reviure la seva vida -en moltes ocasions incompresa, per a no dir qualque cosa més-; fins i tot quan he contemplat fotografies seves, realitzades en els moments en que es mostrava *tal com era*... m'he adonat de que em trobava davant un home verament desconegut. Aleshores m'he esforçat per a penetrar dins el seu esperit i em sentiria feliç si fos capaç de donar-lo a conèixer un poquet, per molt que la capa amb que l'havia embolcallat bona part de la societat -i més que ningú l'estament clerical- i en que ell, per les raons que fos, s'havia deixat embolcallar, el mostràs com un home estrambòtic i insociable.

"Per aconseguir la meta traçada, serà necessari fer comprendre una idea capdal: Mn. Bartomeu Ballester i Monserrat, prevere, músic, harmonista, compositor, concertista, organista de la Basílica de la Mare de Déu del Pilar de Saragossa i de la Seu de Mallorca, mai no s'alliberà de l'encís de la seva infantesa. I això el marcà de tal manera que, als ulls dels més savis, fou tingut quasi sempre com *un nin*.

"D'infant en tenia molt D. Bartomeu. D'infant per a tot allò que no fos *lo seu*, ja per a *lo seu* la seva talla s'acostà més a la de gegant que a la d'infant.
I em sent obligat a seguir amb el pròleg de la Biografia:
"El primer dia que em vaig voler aficar amb una certa profunditat dins l'ésser íntim d'aquest personatge, em vingué a la memòria una conversa haguda dins el menjador dels superiors del Seminari de Mallorca devers l'any 1959. Ja havia estat organista del Pilar i ho era de la Seu. Presidia la taula Mn. Francesc Payeras, aleshores rector del Seminari. La conversa recaigué damunt el famós organista. Mn. Payeras, condeixeble i amic coral de Ballester de tota la vida, com per explicar certes postures del subjecte, incompreses per molts, dictaminà: *En Ballester és un infant. Té totes les reaccions d'un infant.* No ho deia, ni molt manco, en desprestigi d'ell. I afegia un exemple que tots *entenguérem: Si jo vaig pel carrer Colón i un mostrador em crida l'atenció, em guardaré com de caure d'acostar-m'hi i contemplar. El "que dirán", sols el pensar que podria passar qualcú conegut i dir: "Mira en Payeras que mira mostradors", me'n farà fogir les ganes. En Ballester actua com un nin. ¿Què fa un nin davant el mostrador? S'hi atansa i mira fit a fit, i sols no sap si passa ningú. Així actua en Ballester.*

LA MÚSICA DES DE LA INFANTESA

I comencem a desgranar els fets que sobreeixiren dins la seva vida.

La primera afirmació seria aquesta: La infància de D. Bartomeu estigué lligada a la música. ¿Qui inclinà l'esperit d'aquell minyó a conrear un art tan bell? Sens dubte el primer responsable fou el seu pare, afeccionat de tota la vida al cant i a la música. Havia estudiat en el Seminari, on féu bones amistats, que conservà tota la vida: el bisbe Llompart, Mn. Jaume Verdera, campaner primatxer de la Seu de Barcelona, etc. D'ell digué el seu fill, amb motiu d'un homenatge: *...al meu pare Antoni, que es dedicà, tota la vida, a cantar les lloances de Déu, tant a "solo" damunt l'orgue, com també com membre del Coro Parroquial.*

Però la primera persona que el posà en contacte amb la solfa i li donà les primeres lliçons de piano fou Dª Antònia Mª Pocoví. No havia complit els set anys.

EL PRIMER CONCERT

Poc temps després D. Perico Rotten es dirigia al seu pare: *Toni, Toni, aquest infant, aquest infant... és una llàstima que no li donis escola!* I, morta Dª Antònia Mª, seguí anant a classe de música amb l'organista de la parròquia, D. Bartomeu Garcias. No tenia més de nou anys quan donà el primer concert de piano en el casino de Ca' s Sant. L'amo en Rafel *escolà* pronosticà: *Aquest nin serà un célebre!*

Poc temps després d'haver aconseguit esser l'organista del Pilar, D. Guillem Bennàsser li donava l'enhorabona amb aquestes paraules: *Enhorabona, Bartomeu, s'ha complit la profecia d'En Rafel escolà!.*

EL SEMINARI

En el Seminari fou bon estudiant; bon amic dels companys com ho demostren les cartes que d'ells ens han arribat: Planas, Payeras, Canals, Nebot, Martorell, Mascaró, Matheu, Bonnín, Reynés, etc.; patge del bisbe Rigobert Domenech, el trobaria, prop de cinquanta anys després, a Saragossa quan hi acudí per les oposicions d'organista; i... naturalment continuà en el Seminari els iniciats estudis de música, de bell antuvi amb els professors de la casa, D. Jaume Tous i D.Bartomeu Nigorra, i ben prest amb D.Miquel Negre. Des de l'any 1921, començat l'estudi de Teologia, tindria per professors de piano i orgue D. Miquel Capllonch, nouarribat d'Alemanya, i D. Bernat Salas, orga-

nista de la Seu, amb els quals conservaria una profunda amistat. Per aquest temps ja era Ballester l'organista del Seminari i Francesc Payeras el director de la Schola Cantorum.

MIQUEL CAPLLONCH

D. Miquel Capllonch, el gran músic pollencí, fou no sols un dels grans mestres de Ballester, sinó un amic entranyable i fidel, amb una amistat que durà fins a la mort del mestre. Seguiren felicitant-se tota la vida i Capllonch al convidà als esdevenimets familiars importants, com les noces dels seus fills. En morir Capllonch, publicà Ballester un article ben interessant com testimoni de la veneració i apreci que li tenia. Per a Ballester parlar de Capllonch era parlar d'una persona molt estimada i al mateix temps reconeixia en ell un dels grans músics mallorquins. A un senzilla llibreta on anotava, els darrers anys de la seva vida, els petits però saborosos fruits del seu subconscient, es repeteix aquesta frase, que quiscun interpretarà com vulgui: *A Mallorca, tres músics: Tortell, Capllonch i Ballester.* Amb la forma com escrivia, hem d'acceptar que així ho sentia, deixant a un costat els judicis dels demés. Quan a Pollença volgueren declarar-lo fill il·lustre, se li demanà opinió i, a un dels homenatges rendits, interpretà *Diálogo* del Mestre i pronuncià una conferència, que repetí més tard en el Seminari Diocesà. L'any 1908 Capllonch havia compost *l'Entrada Pontifical,* vulgarment coneguda com la *Marxa del Bisbe*, dedicada al bisbe Campins. I, trenta anys després, Ballester la transcriví per a gran orgue i pedalier, i la tocà per primera vegada en la consagració del bisbe Pascual.

UN AMIC DE FAMÍLIA AMB BON RESULTAT: MN. VERDERA

No podem deixar de recordar un prevere campaner que, amb la família de *Can Catoi* conreà una profunda amistat, i que tant ajudà a D. Bartomeu per al seu progrés musical: es tracta de Mn. Jaume Verdera, primatxer de la Seu barcelonina i bon professor de *gregorià.* Ell fou qui cuidà de comprar i enviar fins a Campos, l'any 1921, el **Piano vertical J.V. 125 Lochman**, que avui conserva la parròquia, i de donar-li pistes per profunditzar en el gregorià. Fou també Mn. Verdera el pont per a bones amistats musicals, com la de Sancho Marraco, Mestre de Capella de la Seu de Barcelona, a qui consultaria sobre les acàdèmies d'orgue de la ciutat comptal i sobre els fonaments i orientació de les pròpies composicions musicals. Però amb el que es lluí Mn. Verdera fou en l'excel◊lent mestre d'orgue i harmonia que li aconseguí. Pels seus bons oficis, Mn. Josep Muset, deixeble dels célebres organistes de París, i aleshores organista de la Puríssima de Sabadell, acceptà Ballester com deixeble, fins i tot hostatjat a

casa seva, començant així tan profundes relacions que, malgrat les dificultats de l'època, i les distàncies que els separarien, durarien tota la vida.

LA MISSA NOVA. ORGANISTA DE SANT NICOLAU.

Fou ordenat -el bisbe de Mallorca, Rigobert Doménech havia estat traslladat a l'arquidiòcesi de Saragosa- per D. Josep Miralles, bisbe de Lleida, el 18 de juliol de 1925. A la crònica de la seva Missa Nova, publicada per *Correo de Mallorca,* es feia notar amb l'estil d'aquell temps: *que siendo el misacantano organista ya de fama en sus mocedades, no ha faltado la nota musical dada por personal apto, que ha querido agasajar un día tan solemne a su compañero en el divino arte. L'Orfeó Marià* del poble, reforçat per capellans i seminaristes, cantà la missa de n'Haller i el *Te-deum* de Tortell. A l'ofertori s'estrenà *Oratio Jesucristi pro discipulis*, que li havia dedicat Capllonch i *Sacerdotes Domini*, compost per ell mateix, cosa que li suposà una renyada del Mestre per no haver-li mostrat abans. Dirigí el coro Francesc Payeras, diaca; tocà l'orgue D. Rafel Vich, Mestre de Capella de la catedral de Córdoba; i l'harmonium, D.Miquel Negre. Poc temps després Ballester era nomenat organista de Sant Nicolau de Ciutat.

BALLESTER A CAMPOS

Pel gener de 1927 el trobam a Campos, com adscrit de la parròquia. És curiós fer notar que mai no pogué ser organista de la nostra parròquia: l'ofici estava cobert i s'hagué de conformar essent primatxer i dirigir el coro parroquial una temporada no massa llarga. De totes formes és cert que no es podia comprometre massa, ja que aquests foren els temps dels estudis forts d'orgue, que l'obligaren a viatjar sovint a Barcelona.

Així i tot el trobam com Consiliari dels Homes d'Acció Catòlica en una època difícil, en que els principals treballs foren els Cercles d'Estudis i una gran campanya de susbcripcions a la Premsa no sospitosa, de la qual en queden estadístiques ben interessants. Per aquest temps no es pot dir que es dedicàs a la predicació però, així i tot, hem trobat una sèrie de sermons predicats a Campos i a les parròquies veïnes i en el Castell d'Alaró, convidat per Mn. Francesc Planas. Prenia part en els fets culturals del poble.Per exemple: Amb motiu del XVII centenari del martiri de Santa Cecília es beneí a la parròquia una tela de D.Miquel Aguiló Forteza; el Coro Parroquial cantà el *Cantantibus organis* de Ravanello i Mn. Ballester donà un concert, on revelà l'excel.lent escola, el seu brillant mecanisme que li permetia superar les majors dificultats, i demostrar la facil·litat amb que dominava el *pedalier.*

Home d'idees modernes pel seu temps, intentà gravar un disc, però les dificultats i el pressupost ho feren inviable.

EL SEU MESTRE ADMIRAT I ESTIMAT: JOSEP MUSET

Pel maig de 1928 Ballester ja havia arribat a Barcelona per a fer els plans d'estudi amb Mn. Josep Muset i, ben prest, el prestigiós organista venia a Mallorca, convidat pel deixeble, i escrivia les magnífiques impressions de la nostra illa i de la família de *Can Catoi*. El temps de l'estada del campaner a Sabadell, pels bons oficis del mestre, exercí de Mestre de Capella de la parròquia de Sant Feliu.

L'amistat de Muset amb Ballester, del Mestre amb el deixeble, jo diria que fou de les que fan època. D'aquesta amistat n'ha quedat un testimoni abundantíssim i profund: les 67 cartes del Mestre, que jo qualificaria d'autèntic monument. Comencen el temps mateix del mestratge i duren tota la vida. Les cartes de Muset, d'una sinceritat i claredat catalana, ens mostren un Ballester tal qual era, les seves relacions amb els grans organistes del París de l'època, les peripècies del mateix Muset durant la Guerra Civil quan aconsegueix, després d'haver estat amagat a Barcelona 11 mesos -aleshores era l'organista de la Catedral- passar a París, on es donà a conèixer com organista tocant diàriament en el pavelló vaticà de l'Exposició Universal i com organista i mestre de l'abadia benedictina de Santa Maria de París; i des d'on passà a Austràlia, cridat per l'episcopat per mestre del Seminari-Universitat australià i concertista reconegut, i després en el Canadà i als Estats Units. La correspondència mai no s'interrompé -llàstima de no tenir la part corresponent a Ballester- per molt que en certs moments -el temps de les guerres- era ben difícil. De tot això diguem-ne sols alguns trets:

Ja tenim en Bartomeu a Barcelona i, com fill enamorat del seu pare, li va contant punt per punt tot quant va fent: el viatge amb el vapor, la rebuda de Mn. Verdera, que el mena a la Seu i l'envia a l'orgue per a que l'organista li deixi tocar l'ofertori de la missa en dia solemne. A una de les primeres cartes li pinta el seu mestre; li havien dit que seria un home vell, un català mal de coure, etc. I ell escriu: *José Muset ha sido como me imaginaba. Unos 38 años y parece más joven. Algo gordito, con lentes, fumador. Es franco y resuelto, con espíritu serio y reflexivo, pero de prisa y rápido. Aun no conozco bien su modo de ser y carácter. Me parece que en el órgano es artista genial. El órgano me gusta mucho. Las voces excelentes. Además está dotado de unas facilidades en la combinación de registros que yo no conozco en ningún órgano de Mallorca.*

El primer que li aconsella, com mestre, és que compri les Obres completes de Bach (Edició Peters), donant-li aquest consell: *Pot començar a estudiar i digitar (en llapis) perquè molts dels dits que Vostè posarà, tindrem que esmenarlos.* I després aniran seguint els consells del mestre per escrit i en persona.

L'any 1929, una carta mecanografiada de 15 folis, donarà la mesura de l'amistat a seques i de l'amistat musical del deixeble i el mestre. Ha fet el viatge amb el P. Pinell, organista de Montserrat, deixeble seu i amic de Ballester, i els dos n'han passades de verdes i de madures. Farà al·lusions ben crítiques a Mn. Thomàs, dels estudis del qual dubte molt. Li parla, punt per punt, dels tres dies passats amb el gran Charles Tournemire i de la pregustació de la seva gran obra *L'Orgue mystique,* i d'un llarg etc.
L'any 1930, després de resoltes moltes dificultats, vindrà Muset a Mallorca amb l'Escolania de Sabadell, que s'hostajarà un dia en el seu *castell* de Ses Covetes. L'any 1934, li comença a parlar d'incloure un concert seu entre els concerts d'orgue de *Ràdio Barcelona*, concert que l'omplia de goig per adelantat, i que les circumstàncies polítiques feren impossible.

La confiança de Muset amb la família Ballester arriba a l'extrem de comunicar directament al seu pare la notícia del seu nomenament com organista de la Seu de Barcelona, quan encara és un secret entre el capítol i ell. Fins tot li diu que no dubte que una visita de Ballester al Degà de la Seu fou decisiva en la seva elecció com organista.

Motiu de gran alegria per a tots dos fou la concessió per la Generalitat de Catalunya del premi *Granados*, que es donava per primerava vegada, a l'organista de la Seu, en un moment en que la política no tirava precisament a favor de la clerecia.

CHARLES TOURNEMIRE

Escrivia Mn. Ballester: He pogut llegir una carta de Charles Tournemire a Muset amb aquesta expressió: *¿Tendria Vd. la amabilidad de aceptar la dedicación , que os quiero hacer, de un fascículo de l'Orgue Mystique, que está a punto de ser dedicado?* A vegades les grans personalitats amb poques paraules es retraten. En aquestes paraules i a una fotografia dedicada al seu mestre sabé veure Ballester l'ànima de Tournemire: *porte noble y venerable, rostro sereno, mirada llena de inocencia,* escriví. Descobria a l'organista de Santa Clotilde, successor i deixeble de César Franch, i professor del Conservatori Nacional de Música de París, una persona realment afable, una senzilla humilitat, per molt que

estàs adornada per la fama d'improvisador i compositor de gran geni i d'una profunda tècnica. Ben aviat els 51 fascicles de *l'Orgue Mystique* -corresponents a les dominiques de l'any- s'anaven fent realitat, dedicats cada un a distintes personalitats de la música: Compte de Marimon, *president-fundador dels Amics de l'Orgue de París;* Dom Gajard, *mestre de cor de Solesmes*; Josep Bonnet, *organista de St. Eustaqui de París;* William Carl, *director de l'Escola d'orgue Alexandre Guilmant de New-York;* Paul de Maleingreau, *professor d'orgue del Conservatori de Bruseles;* P. Otaño, *director del Círculo de San Ignacio;* Andreu Marchal, *organista a Londres;* Virgili Guidi, *organista de Verna (Arezzo);* Henri Mulet, *organista de Sant Felip de Roulet;* Camille Jacquemin, *organista de l'abadia benedictina de París,* Abel Decaux, *professor d'orgue de Rochester;* Alfons Pinell, *organista de Montserrat*, etc. ¿Quina no seria l'alegria de Ballester, al veure que un dels fascicles, el corresponent a la Dominica XVI després de Pentecostés, aniria dedicat a ell? Tournemire i Ballester s'escriviren moltes vegades i fins i tot arribà a conseguir que vingués a Campos el gran Mestre, acompanyat de Muset, i que, després de fer-li executar dues composicions, improvisà 20 minuts que mogueren a un cronista a escriure: *¡Veinte minutos en la gloria para los que tuvieron la suerte de oirlo! Yo, al oirlo, exclamé: Este señor tiene un trozo de cielo en la cabeza.*

BALLESTER A PARÍS. ABEL DECAUX.

A la fi Ballester resolgué partir cap a París: hi arribà el 14 de juliol de 1930. Assistí a les noces d'Abel Decaux i el mateix dia ja rebé una lliçó d'ell, que li donaria tot un curset i li facil·litaria l'audició de concerts de personatges relevants de la música del moment: un organista americà, Bonnet, l'organista de Saint German, Marchal, l'organista de Notre Dame, de Tournemire a Santa Clotilde i durant un concert per ràdio, en que Muset i Ballester estaven un a la dreta i l'altre a l'esquerra, ajudant-li en els registres. Cada classe li costava al seu pare un duro de plata.

INTENT D'OPOSICIONS A PALMA

I deixem els mestres. L'any 1931 morí l'organista de la Seu de Mallorca, Mn. Joachim Engronyat, i l'arquebisbe-bisbe Miralles convocà oposicions. Per una carta del seu mestre Muset sabem que li demanà l'opinió per a presentar-se. Ell li contestà deixant clar el concepte que d'ell tenia com organista: *Encuentro más que natural que haya optado por presentarse en el concurso-oposición para la plaza de organista de la catedral de Palma. Puédese que haya quien esté más en dominio de lo concerniente al campo de Armonía o Gregoriano incluso, pero en compensación a ello, Usted estará sin duda però muy superior a los demás en todo lo*

que sea interpretación de obras de órgano. Hay tanto aficionado a todo eso... usted lo sabe bien. Creo que el tribunal será lo suficientemente decente para apreciar y distinguir al **amateur** *del estrictamente profesional y bien preparado.*

A una altra carta li expressarà l'estranyesa per haver desistit de presentar-se a les oposicions. No sabem el per què, però hi cap la pregunta: Vegé clar que, com en tantes ocasions, la plaça estava donada ja abans que es realitzassin les oposicions? L'organista de la Seu fou D. Rafael Vich, Mestre de Capella de Córdoba i bon amic de Ballester. Més d'una vegada el convidaria en grans solemnitats a tocar l'orgue de la Seu.

Informacions d'oposicions a altres catedrals espanyoles se'n poden trobar dins la documentació de Ballester, però el fet de ser fill únic de pare viudo, li aturà sempre les cames i no pogué partir. Si no hagués estat per aquest motiu, el bisbe Llompart l'hagués cridat també des de Canàries com familiar, com manifestava a alguna de les cartes escrites al seu pare. De fet, no opositá fora Mallorca fins que el seu pare va haver mort.

BALLESTER I DON BERNAT SALAS

L'any 1932 Inca rendí un homenatge a D. Bernat Salas, que havia mort. L'any següent, Ballester, que ja havia tingut relacions amb ell quan era seminarista, publicà un article fent memòria d'ell: *Creo que su mayor timbre de gloria,* escrivia, *es haber llevado a su apogeo, a su mayor grado de esplendor el único ambiente organístico que él encontrara en Mallorca los años de su juventud y formación. Sus versículos y ofertorios originales formaban la riqueza musical de que principalmente disponía.Este músico fue dotado de un temperamento no común.* Salas havia estat organista de Segovia, de Sevilla i de Palma.

L'organitzador de l'homenatge, Miquel Durán, no coneixia a Ballester, però en haver llegit el seu article, n'hi demanà un que podia ser una ampliació de l'anterior, per al llibre que pensava publicar d'homenatge a D. Bernat. L'article, que envià Ballester, fou publicat en el llibre i valorat per l'editor d'aquesta manera: *És lo més acabat que publicará el volum.*

RELACIONS AMB LLUC.

Ben notables foren les relacions de Ballester amb el Santuari de Lluc. No podia ser d'altra manera essent un altre músic campaner, potser un poc oblidat, el P.Miquel Ollers, el Director de l'Escolania, Fundador de l'Escola Lucana i Prior del Santuari.

Pareix que tocà a Lluc per primera vegada per la festa dels SS. Cors de 1942. L'any següent escrivia unes notes històriques sobre l'Escolania per esser publicades a Montserrat. L'any 1943 el convidà insistentment el P. Miquel per a tocar les Matines, però la malaltia greu del seu pare i llur mort ho impediren. A una de les cartes del Prior li comunicava que ja havien cantat el seu *Fum, fum, fum...* Dels deixebles que a Lluc tingué encara queda el P. Palou, bon organista i director que fou de l'Escolania.

OPOSICIONS A ORGANISTA DE LA SEU DE PALMA

A la fi podria Mn. Bartomeu participar en unes oposicions, però ell no esperava que aquest fet li fos tan amarg com la fel. Havia mort D. Rafel Vich i el 15 d'abril de 1945 l'Arquebisbe-Bisbe convocà les oposicions i els exercicis que haurien de fer els opositors. Si hom dóna una ullada als exercicis i a les raons que mogueren a posar-los, ha de pensar que estaven posats per a que Ballester es pogués lluïr, donats els estudis profunds que tenia. Sols una nota seva he trobat parlant de l'assumte: *La presente fórmula de ejercicios no fue puesta en práctica por los que formaron el tribunal. El ideal de elegir y nombrar lo mejor fue suplantado por el personalismo. Se rebajó la calidad del programa para dar lugar a un organista inferior.*

Per altra part seguia a l'edicte una cláusula que sol esser clau en les oposicions clericals: *Verificados los predichos ejercicios, procederemos a elegir, de entre los aprobados, a quien estimemos más conveniente.*

Dins Mallorca s'alçà un rum.rum que traspassà fins i tot les parets, tan altes, del Seminari. Jo estudiava quart d'Humanitats i record ben bé que, per molt de temps, no es parlava de res més. En general, els músics estaven de part de Ballester. Sentíem comentaris com aquest: *Hi ha dos opositors, però sols hi ha un organista,* frase que s'atribuïa a l'organista Melcior Massot. Fins i tot, arribà a córrer un pamflet multicopiat que, després de passats els anys, seria molt interessant conèixer, però no l'he pogut assolir.

Els dos opositors, Samper i Ballester, quedaren aprovats, però la plaça, injustament a judici de molts, fou per al primer.La queixa més forta de Ballester era la de que hi hagués persones, amb molt manco coneixements musicals i organístics que els opositors, que tinguessin la gosadia de jutjar-los com si res.

Per acabar: Dos fets que, al meu entendre, honren Ballester: 1. Dins el seu arxiu, i sabem que era molt curós per a guardar papers, no n'ha quedat ni un sol

que tingués relació amb aquests fets; ni molt manco l'esmentat pamflet. 2. Passats els anys, en saber que D. Antoni Sancho estava malalt de mort, no dubtà en anar a visitar-lo. D. Antoni, amb un gest que també l'honra, li allargà la mà, dient: *Ballester, te deman perdó.* I ell -i ho contava amb emoció- li contestà: *Déu nostre Senyor mos perdoni a tots.*

Dies, setmanes i potser mesos -cosa en ell increïble- no posà les mans damunt el teclat. Pareixia un home retut, que no tornaria alçar l'ull, però vingué la reacció i pogué demostrar la seva qualitat musical.

OPOSICIONS A SARAGOSSA. ORGANISTA DEL PILAR.

Sens dubte es volia refer el nostre organista de la frustració de les oposicions de la Seu mallorquina, i li arribà l'hora quan es convocaren les oposicions per a la Basílica del Pilar de Saragossa, puix que el gran impediment per a botar a fora Mallorca ja no existia: el seu pare ja havia mort. I començà a fer gestions.Son mestre Josep Muset, que havia repetit sovint que Ballester era el millor dels seus deixebles, després *dels exilis i triomfs musicals a París,* Austràlia, Canadà i Estats Units, tornava commorar a Barcelona. A ell que, ja l'any 1931, l'havia animat fort ferm a presentar-se a les oposicions de la Seu mallorquina, acudí Ballester, com és bo de veure, cercant el testimoni dels seus estudis musicals i organístics.

Vegem quelcom de la resposta: Després de citar els títols que l'autoritzaven per a tal informe -organista de la catedral de Barcelona, professor d'orgue i música sacra en el Seminari-Universitat de Sydney i aleshores professor d'Harmonia i Composició en el Conservatori de Barcelona, afirmava:

Que Ballester, com deixeble seu, *cursà tot el pla d'estudis d'orgue, segons l'escola de Guilmant, que ell rebé d'Abel Decaux. En aquest pla hi entraren les més difícils i escollides obres de Bach (per orgue i pedalier) i de nombrosos autors moderns. Degut al seu intens aprofitament i excel·lent talent obtingué un brillant mecanisme en el teclat manual i en el pedalier. Assimilà totes les bones normes artístiques de dicció, frasseig i interpretació musical. Tot junt li proporcionà una potencialitat organística, en extensió i qualitat, que el distingeix entre els millors organístes espanyols.*

En l'escriptura musical obtingué una sòlida base harmònica i contrapuntística, mitjançant els exercicis de reconstrucció de les Corals de Bach, al cifrat.

Practicà igualment els exercicis d'improvisatsió a l'orgue, segons els apunts presos de Vierne, el famós organista de Notre Dame.

Verificà un curset d'ampliació dels estudis d'orgue, a París, directament amb Abel Decaux, per a repasar la seva formació en les grans obres d'orgue amb aquest mestre, deixeble destacat de l'organista millor del segle, Abel Guilmant.

Amb aquest bagatge anà a Saragossa per opositar. Ja abans de les oposicions que realitzaria totsol, puix que algun altre s'havia retirat en conèixer la personalitat musical de Ballester, fou convidat a tocar l'orgue provisional del Pilar en el Pontifical del dia 12 d'octubre.

El 17 de gener de 1948 l'Arquebisbe firmava el nomanament de Ballester com beneficiat-organista.

Les enhorabones plogueren abundants. Sols en citaré algunes: Jaume Bonet, el futur fundador del *Verbum Dei*, deixeble seu, escriuria: *Digne honor de l'heroica illa daurada, que amb lo gran i sublim enamorada se complau amb tal fill poder comptar i orgullosa cedeix son organista a la Reina del cel que tal artista li demana a son temple del Pilar.* El P. Palou, entre altres, escriuria aquesta frase: *Le felicito por la victoria obtenida contra sus enemigos.* El P. Miquel Ollers: *La envidia se ceba en los que mucho valen. I afegia un sàfic d'Horaci: Saepius ventus agitatur ingens - pinus, et celsae graviore casu -decident turres feriuntque summos- fulgura montes.* Riber traduïa així: *Más hiere el viento los erguidos pinos; las altas torres caen con mayor caída y fulminan los rayos las cumbres de los montes. Mn. Bartomeu hi faria una traducció més literal: Más a menudo agita el viento el pino ingente; las torres excelsas caen con mayor estrépito; y los rayos hieren los montes más altos. Deixau la llar i el nostre poble, - Mestre organista, de cor noble, - emprenent la volada per terres del Pilar; - vostre delit bé mereixia - ser missatger de l'harmonia - dins el gran temple de Maria - bastit per lleial raça qu'en féu lo seu altar...* escriuria Miquel Roig.

Inaugurat l'orgue amb la funció litúrgica de l'Ascensió, el Capítol organitzà un Concert inaugural com homenatge al Sr. Arquebisbe en les seves Noces d'Argent amb la Diòcesi. I Ballester es lluí:

Començá amb *l'Entrada Pontifical* de Caplloch completada per ell mateix; i seguí un esplet d'obres immortals de *Bach, Clerambault, Dubois, Saint-Saens, Karg-Elert, Tournemire, Widor, Wierne* i un *Estudi Sinfònic* seu.

Els anys de Ballester com organista del Pilar foren anys de suspirar i treballar per al futur orgue, de manera que no havent-se acomplit el mes de la inauguració, ja deixaria Saragossa i tornaria a Mallorca. De tarannà anyoradís, es presentà l'ocasió i l'aprofità, deixant de banda el que amb tanta il·lusió havia aconseguit, com havia despreciat també l'oferta insistent d'anar d'organista a la catedral de València.

TORNA A MALLORCA

S'era acabada una època de la vida musical de Ballester. Segurament la més gloriosa. El seu anhel de lluir-se com a organista, anhel que niava dins el més profund de la seva ànima, s'havia realitzat completament. L'orgue del Pilar *aleshores* -com solien dir- el *millor d'Europa*, l'havia compensat dels disgusts i de sentir-se menyspreat quan, degudament preparat, l'havien rebutjat com organista de la Seu Mallorquina.

No crec que fos fàcil pels amics de Ballester, entre els quals es trobava per aquest afer el canonge Sebastià Garcias Palou, l'aconseguir per a ell un Benefici a la Seu Mallorquina, amb càrrec d'organista suplent, puix al nombre dels qui no li tenien massa simpaties, se'n havien juntats de nous, potser pel fet de que Ballester havia aconseguit un graó elevat dins els organistes de les catedrals espanyoles. Fos com fos, el 14 de juny de 1951, el bisbe Hervàs firmava el seu nomenament com beneficiat de la Seu mallorquina.

Potser el més interessant per ell en aquesta estada a Ciutat fou tota una sèrie de concerts que pogué donar, cosa que sempre li havia fet il·lusió. No hi ha dubte que en el moment en que estava preparat per aquest treball, li havia tancat les portes la Guerra Civil Espanyola, encaixonant-lo dins la illeta.Quedà tancat dins Campos sens tenir opció per a manifestar als altres el que amb tant d'esforç havia après, ni sols tenint l'oportunitat d'esser l'organista de la vila.

I quan havia arribat la primera oportunitat seriosa amb les oposicions de la Seu, tots sabem el que va passar, de manera que podem afirmar que, exceptuats alguns concerts, pocs, com el de Ntra. Senyora de Pompeia, a Barcelona, radiat, (1943), la inauguració dels orgues de la Catedral d'Eivissa (1945) i del Buen Suceso de Madrid (1947)...

Una volta retornat a Mallorca, sí que aprofità, tant com pogué, les oportunitats per a demostrar la seva vàlua com organista. Sabem que aprofitava totes les ocasions per a donar concerts informals a grups d'estrangers que visitaven la Seu. Però no sols això. Trobam: Concert Sagrat en el Club

Nàutic, juntament amb un de la Capella Clàssica; a Londres; en el IV Centenari de l'Oratori de Sant Felip; juntament amb Julià Samper, per commemorar el Cinqüentenari del Motu Propio de Sant Pius X; distints Concerts organitzats per Juventuts Musicals; inauguració de la restauració de l'orgue de Santanyí; a la Seu per a la Federació Internacional de JJ. Musicals; a Amsterdam; a la Seu amb motiu del Congrés Internacional Lulista, etc.; inauguració de l'orgue del Seminari; concert en el VIII centenari de sant Domingo, a Manacor.

EL CENTENARI DE TORTELL

És de notar també la feinada que féu preparant el Centenari de Tortell: Escriví, recercà obres, pronuncià una conferència sobre Tortell i donà un concert de piano amb obres del'organista murer, primer en el Cercle Mallorquí, i després a Muro.

INQUIETUDS HISTÓRICO-LITERARIS

Conservà també Mn. Ballester fins a la seva vellesa les seves particulars quimeres literàries, històriques, urbanístiques... que sempre, d'una manera o altra afloraren dins la seva vida, com es podria demostrar per la seva manera de fer turisme. Fou un turista empedernit, que no es conformava en veure els monuments principals, sinó que s'aficava -viajant en solitari, així ningú li feia els comptes- en els llocs més inversemblants per tal de captar la manera de viure dels pobles -innombrables- per ell visitats. I escrivia, de tant en tant, les seves opinions a la premsa: *El Borne, salón de la Ciudad; el monumento a Ramón Llull; el apellido de Cristóbal Colón; Anchas Castillas, etc.*

HOMENATGES DE CAMPOS

I, en arribar aquí, ens podríem preguntar: ¿Estimà el poble de Campos el Capellà *Catoi?* Per esser sincers haurem de dir que, de prest, no li feren massa cas, exceptuades algunes persones -deixebles, músics, etc.- capaces d'entendre a on havia arribat. L'any 1974 tornava arribar a la vila per a gaudir del jubilum dels seus darrers anys i dels homenatges que li anà oferint el seu poble, com prova del reconeixement que havia anat descobrint dels seus mèrits.

L'any 1982, la parròquia i la comissió de la restauració de l'orgue d'Es Convent, amb l'adhesió de l'Ajuntament i de totes les entitats musicals i culturals de la vila, organitzaren un emotiu homenatge. La Banda de

Música local i la Coral oferiren un concert, que anà seguit el dia següent, festa de Santa Cecília, d'una missa solemne a la parròquia, i un concerte dels blavets de Lluc, dirigits pel P. Palou, que també interpretà algunes peces d'orgue. Mn. Guillem Bennàsser, també deixeble, oferí l'acte amb belles i sentides paraules: *Un poble que sap honorar els seus fills, que realment en són dignes, s'honora a sí mateix,* afirmà.

La Parròquia li oferí un plegamí; l'Ajuntament, la *Flor de Taperera d'argent,* el més preuat dels seus guardons; el Centre Cultural, un plat de Ceràmica.

Finalment, el guardonat agraí tantes atencions amb emotives paraules.

S'adheriren a l'acte: El bisbe de Mallorca, el Vicari General, la Directora General del Ministeri de Cultura, D. Francesc Capllonch, fill del seu Mestre; el Capítol Metropolità de Saragossa; D. Sebastià Garcias Palou.

L'any 1985, amb motiu de celebrar-se l'any Europeu de la Música, l'Ajuntament dedicà un carrera a *Mn. Bartomeu Ballester, organista.*

AL VOLTANT DE LA MORT

La Vigília de Nadal de 1993 -havia complit els 93- em cridaren prop de les deu del matí. S'estava morint. Aguantà fins a les quatre del capvespre. En veure aquelles mans immòvils i aturats aquells dits, que tant i tant s'havien bellugat damunt els teclats de nombrosos orgues i pianos, de Mallorca i de fora Mallorca, fent-ne brollar meravellosos sons... vaig pensar forsosament en... el *tot passa.*

COMPOSICIONS ORIGINALS

Quan el seus hereus, Rafel i Margalida, regalaren a la parròquia moltes de les seves obres autógrafes, tot el seu arxiu musical i el piano, ho vaig classificar tot i de les seves obres originals vaig poder fer una llista de 92. Potser no eren moltes, si miram la preparació que tenia i les invitacions dels seus mestres a compondre, però així mateix formen un bon farcell.

AGRAÏMENT.

Ja us he cansat massa. Vull acabar agraint a la *Fundació Àrea Creació Artística* de Son Bielí de Búger l'haver escollit el nostre Mn. Ballester, per a dedicar-li el Symposium d'enguany, amb motiu del centenari del seu naixament i a totes les entitats, especialment al'Ajuntament de Campos, que, amb la seva ajuda, ho han fet possible.

FAÇANES MALLORQUINES I CATALANES, DEL GÒTIC AL BARROC

Gabriel Blancafort i París (1929-2001)
Artà, 27 novembre 1999

En triar el tema d'aquesta ponència he tingut en compte un greuge que reiteradament hem patit els països de l'antiga corona d'Aragó, i molt especialment els països catalans, per part de la cultura oficial espanyola, que és la castellana. De la mateixa manera que la llengua espanyola és la castellana, que el folklore espanyol és l'andalús, que la història d'Espanya que ens han ensenyat és la de Castella, i que els monuments emblemàtics de l'estat són les catedrals de León, Burgos i Toledo amb l'afegit de l'Escorial, Santiago, Guadalupe i el Pilar, de la mateixa manera "el órgano español" és l'orgue castellà: són els de Toledo, Salamanca, Segovia, Sevilla, Granada, Palau Reial, ect. Tots els historiadors que han escrit sobre l'orgue espanyol com ara Jesús Angel de la Lama, Ramón González Amezua, Enrique Ayarra, i també molts estrangers com Francis Chapelet, Marteen Vente o Reuter, fixen la data de naixença de l'orgue espanyol vers 1545 quan es construeix l'orgue de Toledo anomenat "de los leones" o de l'Emperador. Només Louis Jambou dedica un capitol de l'època gòtica gairebé exclusivament a l'orgue de la corona d'Aragó, per manca de dades significatives a la resta del país. També Julio García Llovera ha tractat l'orgue ibèric anterior a 1400 (De Organo Hispanico vetere, publicat a Alemanya); l'exaustiva aportació de documentació sobre aquest període, de la qual les principals notícies se situen a Catalunya, fan esperar l'aparició del segon volum anunciat que s'ha de titular "De Organo gothico hispanico".

Però no cal esperar-ho tot dels historiadors; la sola existència de caixes gòtiques com les de la Seu de Saragossa, San Pablo de la mateixa ciutat, la de la Seu de Mallorca, la de Perpinyà i la de la Col.legiata de

Daroca ens permeten de treure abastament aquestes tres conseqüències: **1ª, que l'orgue de ca nostra prolifera ben bé 150 anys abans que els de la corona de Castella; 2ª, que l'orgue de la corona aragonesa és molt més desenvolupat que l'orgue de Castella; i 3ª, que els estudis i recerques en el camp de l'organografia Castella s'ha esmerçat més en l'orgue dels segles XVII i XVIII,** que és l'època més reexida de l'escola castellana, a la qual s'ha adjudicat el nom d'"Ibèrica" no pas pensant en Portugal, sinó per assolir la "unidad de destino en lo cultural", monopolitzant així una branca de l'art que estan segurs que els pertany. Creiem que els arxius castellans guarden encara molta documentació relativa als orgues gòtics del segle XV i principis del XVI, que son els orgues de Cabezón.

Amb documentació o sense la presència d'aquests cinc orgues esmentats és per si sola prou convincent per a demostrar que l'orgue "ibèric" comença molt abans de 1545. El cas de l'orgue que a 1424 fan fray Giraldo i Juan Rodríguez de Córdoba a la catedral de Toledo, que sembla ser el primer amb dos teclats a la península, podria encoratjar als estudiosos castellans a aprofondir seriosament en la història dels seus orgues medievals; si d'aquell orgue tan sols en resta el document contractual prou interessant, també en resten algunes mostres, molt poques i no massa importants: el famós de la capella d'Anaya, de la catedral de Salamanca que pot datar-se de més o menys 1500, així com una interessant fotografia de l'orgue gòtic de la magistral d'Alcalà de Henares, presa per Albert Merklin abans de la crema de l'any 1936. Es cert que hi han tres documents més dignes de tenir-se en compte per l'aportació de dades tècniques: l'un fa referència a un nou orgue de la catedral de Segovia l'any 1473, l'altre a la de León del 1481, ambdós orgues de dos teclats, i un tercer document també a Segovia del mateix any 1481 relatiu a un orgue de processó. Pel demés, **entre els anys 1450 i 1545, l'any de l'orgue de l'Emperador, només tinc constància de 35 orgues a la corona de Castella (que inclou les dues Castelles, Lleó, Astúries, Galícia, Andalucia i Extremadura), mentre a la corona d'Aragó se'n poden comptar més de 130 en el mateix període.**

Històricament, el lloc propi de l'orgue és l'església, és el temple. Es l'indret on l'orgue ha crescut i s'ha fet gran; no hi ha cap altre instrument

que hagi evolucionat tant al llarg del temps, ni que hagi experimentat tan profundes transformacions. I també que es presenti en proporcions tan desiguals, puix que tan orgue és un orgue de coll que el músic porta penjat al pit, com el gran orgue que ocupa tot el pany de la paret d'una monumental catedral.

Des que l'orgue va entrar a l'església, no molt abans de l'any 1000, fins a la fi de l'edat mitjana, l'orgue tardà uns quatre segles en assolir unes dimensions gairebé definitives. Sense anar molt més lluny, aquí tenim l'orgue de la Seu de Mallorca, inaugurat ara fa just 500 anys, i que parlant en termes olímpics diriem que ostenta un rècord rarament superat d'ençá de la seva naixença. Em refereixo, és clar, a les mides de la seva cara visible, al conjunt format pels tubs aparents i per l'estructura de fusta que els enquadra i els suporta, conjunt que coneixem amb el nom de façana o bé, en termes més orgueners, la cara.

Si entrem en una església potser que el primer impacte que rebem de l'orgue sigui auditiu, perqué s'hi està celebrant una funció litúrgica o perqué un organista està preparant un concert; però la major pert de vegades l'impacte serà visual, i si el visitant dirigeix la primera mirada a l'altar major i a tota la nau, en alçar els ulls a les voltes, de segir que s'aturaran davant la impresionant façana de l'orgue que és el retaule sonor del silenci.

El visitant pot limitar-se a veure'l, simplement, o bé a mirar-lo si és bon observador; llavors anirà destriant diversos elements que composa el conjunt: quasi sempre una tribuna en voladís protegida d'una barana, un buc que serveix de base a tot el conjunt, deixant al centre un espai per als teclats i els poms dels registres, i molt sovint un segon cos més reduït, separat del cos principal, davant la finestra dels teclats i d'espatles a l'organista, que té una façana pròpia i que s'anomana cadireta. I per damunt de la viga mestra on descansen els tubs de la cara, s'hi troba un extens sallent de trompetes en posició hiritzontal que dibuixen formes sinuoses de gran efecte decoratiu, disposades en un, dos ó més nivells, i a voltes ordenades radialment com un ventall (Santanyí). Aquests son els principals composants de la façana d'un orgue, complementats per altres elements decoratius de talla, gelosies, grilles, motllures, cornises, ect. Peró

el principal element òptic, el protagonista de la façana de l'orgue, son els tubs, o tal com durant segles han estat anomenats, els canons, que són tubs rodons en posició vertical, fets de planxa d'estany enrotllada i soldada, que per la part baixa s'acaben en un conus invertit, del qual la punta descansa damunt la post; entre la part cilíndrica que coneixem com el cos i la part baixa que és el peu, s'hi troba la boca on es forma el so del tub. Els tubs que apareixen a la cara acostumen a pertanyer al Flautat Major, el registre que serveix de fonament sonor, i per tant el de tessitura més greu, ordinariament de 8 peus (14 pams, prop de dos metres i mig en mides actuals), mentre en els orgues importants és de 16 peus (28 pams, uns 5 metres) i excepcionalment al nostre país passen d'aquesta llargaria. El peu, per millor aparença i proporció, es fa d'entre 50 i 70 cms. si és de 8 peus, i entre 80 cms. i un metre si és de 16 peus. No hi ha norma establerta, però en els contractes més antics sempre es precisa que "lo canó major serà de llargària de tants de pams de la boca en amunt, sense comptar el peu".

Quin és l'orígen de la façana? Perqué un instrument musical que originàriament no feia més embalum que una gelera o una màquina de cosir, amb tots els seus elements a la vista, va experimentar una metamorfosi tan espectacular en poc més de dos segles fins assolir les proporcions d'una casa de tres pisos? L'explicació és sencilla: Al segle XIII varen començar a apareixer les grans catedrals gòtiques, i per sonoritzar aquells grans espais, només l'orgue tenia la possibilitat de creixer quasi indefinidament en potència i en tesitura governat per un sol home, un sol músic, l'organista. En creixer el nombre de tubs i sobretot la seva grandària per tal de eixamplar la tesitura de les seves veus cap als baixos, la peça mestra de l'orgue que és el salmer, no podia contenir els tubs més grans, i per això es van haver de situar fora del salmer mitjançant portavents que duien l'aire des del salmer fins als peus dels tubs. Com que els tubs d'estany són d'aspecte força agradable, es van col.locar a la cara devantera de l'orgue, i combinant les seves llargàries minvants es prestaven a les fantasioses composicions que tots coneixem en forma de castells, ales, mitres, ect. repartits gairebé sempre en enquadraments de distinta grandària. No manquen exemples de façanes on s'ha utilitzat la pedre en lloc de la fusta.

Al nostre país, tant a Mallorca com a Catalunya, les façanes han estat tradicionalment planes; és una conseqüència del lloc que ocupa l'orgue dintre de l'edifici. A diferència de les esglésies germàniques, les llatines i especialment les itàliques i les ibèriques, l'orgue ha estat sempre vinculat al cor i el més possible a prop d'ell, per tal d'exercir una de les funcions principals atribuïdes a l'instrument, com és l'alternància entre cant i orgue en totes aquelles formes de pregària composta de texts breus com són els versets dels salms, els himnes (Magnificat, Benedictus, Te Deum, Pange lingua, Salve Regina, ect.), les seqüències (Lauda Sion, Victime Paschali...), i les parts de la Missa com Kyries, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus i Agnus Dei.

El cor de les catedrals, col.legiates i també alguns monestirs es trobava al centre de la nau principal, ubicació que encara es conserva en moltes catedrals. Els cors parroquials, en canvi, solen ocupar la tribuna elevada als peus de la nau central, i en alguns indrets com a València es troba al mateix presbiteri. Cada una d'aquestes ubicacions ha generat un tipus de façana diferent, i així trobam que a les catedrals castellanes l'orgue es col.loca sota una arcada lateral immediatament damunt el cadirat del cor, ben sovint amb un orgue a cada banda; aquest emplaçament es troba a Tarragona i abans de la guerra a València, però és molt menys freqüent que a Castella perqué moltes esglésies gòtiques dels països catalans tenen l'alçaria de les naus laterals gairebé a la mateixa que la nau central, construcció que permet de col.locar l'orgue al creuer o a la nau lateral, on l'orgue troba una major fondària, molt necessària antigament per encabir-hi les cinc o sis manxes que demanava un orgue important; un bon exemple d'aquest emplaçament el tenim a la Seu de Mallorca, a la de Barcelona, a Sta. Maria del Mar, Manresa, Perpinyà, ect.

Tots aquests exemples esmentats posen uns condicionaments molt diferents dels orgues centroeuropeus que es col.loquen al cor elevat damunt la porta principal i sota el gran rosetó, perqué allà és obligat de fer una caixa entera amb costats i sostre, i no només una cara devantera, permetent, a més, de disposar torratxes, tallamars, formes convexes, inclús cossos separats del principal; igualment aquells orgues s'assenten sobre una base més ferma i estable, no necessitant una tribuna de fusta en voladís, sempre feble, per l'organista i la cadireta; és fàcil observar

com amb el pas del temps, les balconades de fusta acaben cedint i la cadireta penjant cap endavant. Per contra la millor visibilitat directa del cor i de l'altar així com la menor distància han jugat a favor de la col.locació lateral de l'orgue.

Cal afegir que molts orgues gòtics tenien el salmer tan ample com la façana, i els tubs del flautat estaven posats directament damunt el salmer, sense taulons minats; això va ser possible gràcies a l'invent de la reducció (que també se'n diu abreujament), que és un dels elements mecànics més trascendents en el desenvolupament de l'orgue. Ella va fer possible la disposició dels tubs de la cara i el salmer diatònic amb les notes greus als extrems de la devantera que forma la cara. L'orgue de la Seu de Mallorca encara conserva part d'aquests salmers que es troben dessota els canons majors de 16 peus, amb set rengles de forats darrere cada tub, on s'assentaven els demés harmònics de cada punt: el 8', el 5 1/3' el 4', ect., naturalment en règim de Blockwerk.

La formació de la façana simètrica i plana invitava a assimilar-la a un retaule gòtic, distribuït en enquadraments de diferents mides segons el nombre i llargada dels tubs, els quals prenien forma de mitra o ala, coronats per gelosies de talla en forma ojival o conopial. Tot el conjunt de fustam que formava el bastiment era decorat amb policromia de tons molt vius, amb predomini del vermell, i rarament el daurat. Tota la façana es podia tancar amb portes de tela enmarcades per uns llistons de fusta molt lleugers, i la tela era pintada per dedins i per fora a voltes per artistes famosos.

El primer criteri que diversifica la importància d'una façana és el canó major, el tub més llarg, i és una constant en la majoria de contractes antics o moderns. En certa manera està relacionat i marca la categoria de l'església; així les catedrals acostumen a tenir orgues de 16 peus, excepcionalment de 24 peus, com a València i a Perpinynà, que corresponen a la nota Fa, molt sovint la primera nota d'un teclat gòtic. En esglésies mitjanes el més corrent és el 8 peus, sobretot als orgues amb cadireta, la qual té la seva pròpia façana sempre de 4 peus. Però ja al darrer terç del segle XV l'orgue ha evolucionat molt i ha crescut en nombre de teclats, i només de passada hem de recordar que el teclat és una invenció més

moderna que el mateix orgue, fruit d'una llarga evolució que ha portat a la música europea un element exclusiu que no es troba en cap altre cultura del món, i que ha dut unes conseqüències que mereixerien tot un simpòsi; recordem el paper de l'orgue, el clavecí i el piano en la nostra música occidental.

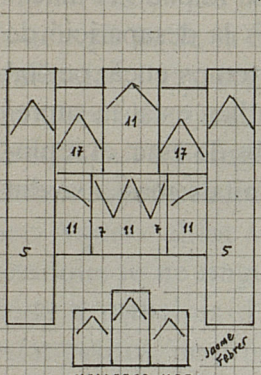
Si originàriament l'orgue era d'un sol teclat amb el qual es tocava tot el contingut sonor de l'orgue sense possibilitat de disminuir-ne la força, perqué es desconeixia el registre, la necessitat de disposar d'una sonoritat més discreta va provocar la duplicació del teclat, l'un per sonar el flautat principal tot sol, i l'altre per tocar conjuntament el flautat i la mixtura o ple. Després es va idear la cadireta com a orgue de cor o d'acompanyament. Però les grans façanes de 16 peus amb tubs molt llargs als extrems i molt curts al mig deixaven un espai buit en forma de ve baixa, espai que va donar peu a un segon pis de tubs que cobrissin el centre de la façana; aquest segon nivell va convertir-se prest amb un nou cos de l'orgue, que va anomenar-se orgue de dalt o de pus alt, el qual va rebre un teclat propi, el tercer. I encara trobem un tercer nivell de tubs a la cùspide de molts orgues que forma una façana generalment de tubs muts o canonges i que no correspon a cap cos d'orgue. Però no deixen de tenir la seva raó de ser que no he trobat mai formulada a cap tractat d'orgueneria ni a cap contracta. Molts orgues, i els dels països catalans casi tots, estan col.locats dintre d'una arcada, trifori o tribuna, sense més caixa que la cara devantera que sobresurt de la paret poc més de mig metre per tal de reduir al mínim la volada de la balconada que suporta la cadireta. En aquestes condicions la il.luminació natural a l'interior de l'orgue només entra a través dels espais que permeten els tubs. Per treballar a l'orgue, tant a l'hora d'harmonitzar-lo si és un orgue nou com pel posterior manteniment, la llum artificial de ciris, teies, oli o altres elemens combustibles són un perill massa arriscat dins un espai de llenya seca com és l'interior d'un orgue. Per aquesta raó els tubs canonges es podien retirar deixant una claraboia, puix els tubs sonants de la cara són necessaris a l'hora de treballar o d'afinar. Sovint aquells tubs postissos eren de fusta pintada de purpurina per tal de no malmetre-ls a l'hora de llevar-los.

La cadireta és una constant en els orgues llevantins, i per contra una raresa en els orgues de la meseta castellana. La primera que es coneix és la de la Seu de Barcelona de l'any 1459, i la de la seu de València l'any següent, totes dues obra d'orgueners alemanys. En menys d'una dècada l'orguener aragonés Johan Ximenez Garcés en fa a Osca i a Saragossa. Deu anys més tard el jove mallorquí Jaume Febrer signa contracte d'aprenentatge per 4 anys amb aquest orguener. Aqueix al.lot acabarà l'orgue de la Seu de Mallorca, amb cadireta, que jo he tingut l'honor de restituir després d'haver estat suprimida a principis d'aquest segle. Les nostres cadiretes sempre han estat petites, de 4 peus a la cara, i fins modernament mai han tingut més de tres castells, amb el més gran al mig o bé dos laterals grans com la cara major; hi ha exemples de les dues maneres. Això s'explica perqué a diferència de l'orgue major el salmer de la cadireta és cromàtic per imperatius mecànics. Les caixes de les cadiretes són majorment rectangulars; les de Barcelona i Mallorca en són una excepció. En ocasions s'hi troben també sèries de tubs molt menuts per tapar els espais sobrants. Hi ha un tipus de façana pròpia dels orgues Caymari on ni la cadireta ni l'orgue major tenen enquadraments, sinó tan sols disposats diatònicament en forma de lletra M, que a l'orgue major solen pertanyer als dos flautats de 8 peus. Aquest és el cas de Sant Nicolau, a Ciutat.

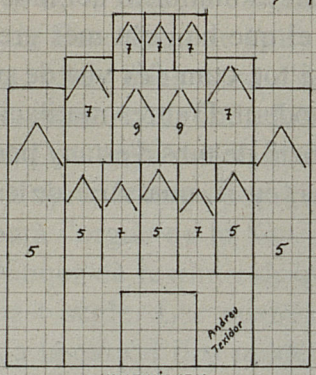
Hem vist com els nostres orgues mediterranis es composen generalment de tres cossos, cada un a un nivell en aquest ordre ascendent: Cadireta, orgue major i orgue de dalt (en alemany Oberwerk). Aquesta estructura no és solament interna, sino que es trasllueix a l'exterior mitjançans la façana. Em refereixo, és clar, als orgues més grans. L'orgue major té tubs de 16', l'orgue de dalt els té de 8', i la cadireta de 4'. Es l'extructura que en alemany es coneix com "Werkprinzip", cosa que no desmenteix l'origen de l'escola gòtica catalana. Un segle més tard són els orgueners flamencs els que prenen el relleu, sense que suposi un trencament amb l'època anterior; els mateixos orgueners del país es cuiden de seguir la tradició, si bé és veritat que en arribar al període barroc els principals orgues del país ja tenen les carcasses prou grans i no ha calgut sustituir-les.

Si que han estat modificades posteriorment per encabir-hi la trompeteria de batalla, que apart la mutilació del moble ha impedit el tancament de les portes. Però el que ha estat més greu és la desaparició de cadiretes, a voltes moble i tot, com s'és vist de poc temps ençà, per tal d'encabir-hi un pedaler modern. D'altres mutilacions han estat la supresió de les portes, la sustitució de tubs d'estany per tubs de zinc, el repintat de tubs amb purpurina, en fi, una sèrie de calamitats massa sovint irreversibles.

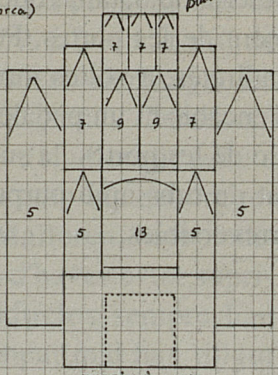
FAÇANES CATALANES, DEL GÒTIC AL BARROC. Symposium Artà 1999 (Mallorca)



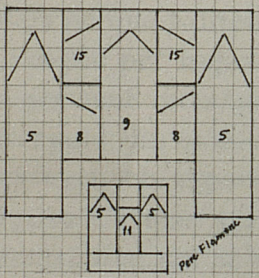
MALLORCA 1478



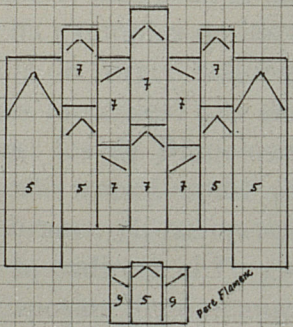
VALENCIA 1510



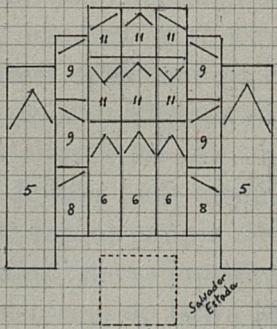
PERPINYÀ ± 1500



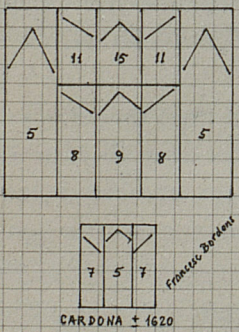
TORTOSA 1536



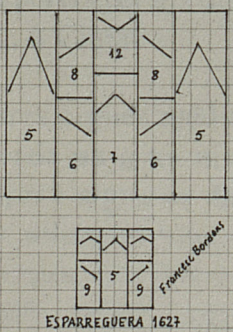
BARCELONA 1539



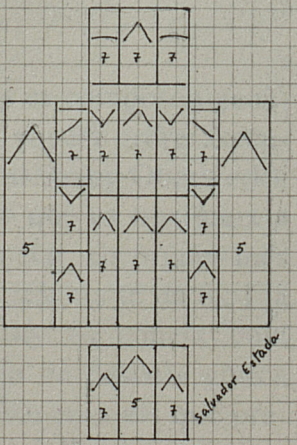
BARNA. SANTA MARIA DEL MAR 1565



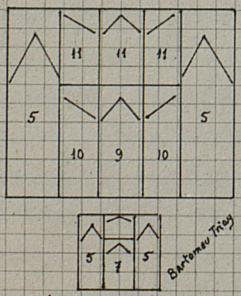
CARDONA ± 1620



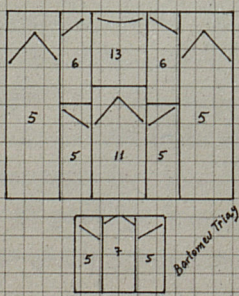
ESPARREGUERA 1627



TARRAGONA 1567



GIRONA, SANT FELIU ± 1670



SITGES 1695

MN. BARTOMEU BALLESTER I MONTSERRAT: ORGUES, ORGUENES I ORGANISTES DEL SEU TEMPS

Antoni Mulet i Barceló

Els vells orgues mallorquins i l'ideal romàntic

Quan neix Bartomeu Ballester, tot just encetat el segle, ja feia prop de 60 anys que els orgues d'aquest país havien iniciat la decadència. A Mallorca els darrers orgueners autòctons, Munar i Cardell, duien a terme una tasca de supervivència dels vells instruments, a vegades amb més bona voluntat que competència. Antoni Noguera afirmarà taxativament a 1891, referint-se a l'orgueneria: "Realmente esta industria no existe en Mallorca" (1). El mateix Ballester, uns any més tard, parlarà de "teclados bamboleantes, armonización detestable, voz apagada..." (2).

Fins ben entrat el s. XX no arribaren a la nostra illa orgues amb pedaler complet (Montision, Sta. Eulàlia). Estam davant un nou concepte de l'instrument: L'orgue en funció del "tutti". El romanticisme ha arribat, tard, amb set dècades de retràs, però ha arribat. Els vells orgues mallorquins poden començar a tremolar.

L'ideal de l'època serà un instrument amb tres teclats i pedal: "Gran Órgano, Positivo i Recitativo", ideal tanmateix inabastable. Freqüentment no es té en compte que només un 17 % dels orgues construïts pel patriarca del romanticisme, Arístides Cavaillé-Coll, tenen tres teclats (3).

Aquest ideal estava solapadament propiciat pels fulletons de les cases fabricants de l'època que anomenaven pomposament "Gran Órgano" a un instrument de mitja dotzena de jocs.

Els nous instruments requireixen una tècnica nova, sobretot l'estudi del pedalier. A 1910 Joan Mª Thomàs començà a anar a Barcelona a estudiar orgue. "El órgano moderno, escriu Ballester a 1927, merece hoy dia un estu-

dio especial. Como deseo beber buenas fuentes y recibir seguras orientaciones para pulsar el órgano , y todo esto es muy deficiente en Mallorca en estos momentos, estoy decidido a pasar cuanto antes a Barcelona para entenderme con algún profesor organista... Mi deseo es recibir las primeras lecciones de órgano moderno con pedalier con un profesor que conozca solidamente la escuela moderna de organo (4)".

Mn. Jaume Verdera i Lladó (1864-1930), campaner, primatxer de la Seu de Barcelona i amic del pare de D. Bartomeu, el posarà en contacte amb l'organista de Sabadell, Mn. Josep Muset, sens dubte un dels millors organistes del país. Ballester treballarà amb ell l'orgue, l'harmonia i el contrapunt entre 1928 i 1933. Muset i Ballester conservaran una amistat que durarà tota la vida com ho demostra l'abundosa correspondència.

L'orgue de la parròquia de Campos

A l'Arxiu Històric de la parròquia de Campos, que conserva curosament tota la documentació del nostre organista, hi ha una quarentena de cartes de diferents orgueners. Si a això hi afegim els nombrosos articles de divulgació organística que sortiren de la ploma poètica de Mn. Ballester tendrem una bona perspectiva del mon orgànic d'aquest país en una època per nosaltres ja un poc llunyana.

El primer orguener que trobam és Leocadio Galdós (5). La correspondència comença a principis de 1927, a ran de la reforma de l'orgue de Campos, quan Ballester no havia iniciat encara els estudis d'orgue, malgrat haver exercit ja d'organista a Sant Nicolau. Per això algunes propostes poden semblar un tant xocants. Així proposa un Flautat de 16' i Galdós li diu que no hi ha lloc, que és millor un Violó 16'. Demana una Trompeta real 8' al Recitatiu i el basc li diu que no li pareix oportú quan ja en té una al primer teclat, que és millor un joc labial. Ballester insisteix per aconseguir un altre joc de batalla ja que a l'orgue antic també hi havia un Baixó. Galdós contesta que de tot el que hi ha mirarà de treure un bon Clarí i que la resta "és pura chatarra". El jove organista vol tot l'orgue expresiu. D. Leocadio contesta que tenint tubs en façana només es possible l'expresió al segon teclat (6).

El 2 de Setembre de 1928 s'estrenà l'orgue. Bernat Sales, titular de la Seu, tocà la primera part, a base d'obres seves sobretot, i Ballester va poder mostrar el que havia aprés amb només uns mesos de treballar amb Muset: Un coral, dues partites i la tocata i fuga en re menor de Bach a més d'un coral del seu mestre entre altres obres.

Dues cartes de l'orguener de finals de 1928, per tant posteriors a la inauguració, demostren que hi hagué un intent de posar un joc de Contres que havia e costar 2.200 ptes. El projecte no pasa endavant.

A 1944, essent rector de Campos D. Sebastià Garcies Palou, hi hagué un projecte de fer un gran orgue de 400.000 ptes. Galdós se'n feia creus: "¿Donde ha encontrado Vd. esta mina? En estos tiempos no hay materiales pero quizá sí valientes que se atreven" (7).

Un pla per construir orgues nous

Es veu que pel temps que D. Bartomeu va començar a estudiar orgue hi havia dins Mallorca algunes inquietuts per renovar el mon de l'orgue. A 1925 havia mort l'orguener Julià Munar. El darrer treball conegut d' Antoni Cardell és de 1926. A mitjan 1927 Mn. Verdera diu que Muset ha de venir a Mallorca per tractar amb Joan Mª Thomàs de la conveniència de restaurar alguns orgues (8). El mateix Musset, en la carta de 14 de Març de 1928 parla a Ballester de "un vast pla de construcció d'orgues que encarregariem a la millor Casa actual: Dourte de Bilbao amb la qual estic amb molt bones relacions" (9).

No sé si aquest "vast pla" s'arribà a dur a terme totalment, perquè la guerra civil trencá moltes coses, però en els anys següents s'inauguraren una sèrie d'orgues de dos teclats i pedal de trasmisió pneumàtica-tubular:

-Monestir de la Real (Amezua y Cia. 1928)

-Sala de concerts Domus Artis (Eleizgaray y Cia. 1929, avui a la parròquia de El Terreno)

-Església de Sant Gaietà, Sagrats Cors (Amezua y Cia. 1930)

-Col.legi de Sant Gaietà, teatins (Amezua i Cia.)

-Capella de Santa Anna de l'Almudaina (Eleizgaray y Cia. 1933, avui a Sant Francesc d'Inca)

Si a això hi afegim l'orgue del Casal Balaguer (Walker, 1930) i l'instrument construït a partir de 1929 per Mn. Mateu Bosch per a la capella del Seminari vell (avui a la parròquia de Sant Francesc de Paula) tendrem una idea bastant exacta del que representaren aquells anys de pre-guerra: gairebé un orgue nou cada any.

Efectivament, alguna cosa es movia a Mallorca en el mon de l'orgue, encara que fos amb instruments de sèrie, imitacions dolentes dels orgues francesos instal.lats al País Basc i amb materials de baixa qualitat. Ballester ho lamen-

taria uns anys després: "Ya van tres casos de cuantiosas pérdidas en dinero por instalar órganos desastrosos e inutiles en la Diocesis: un verdadero timo" (10).

Mentrestant D. Bartomeu havia adquirit un pedaler de segona mà per adaptar-lo al seu piano. L'operació li farà Galdós mentre treballa a l'orgue de la Real (11).

Per aquell temps Charles Tournemire, deixeble de Cesar Frank i llur succesor a l'orgue de Santa Clotilde de París, començà la publicació dels fascicles de "L'Orgue Mystique", obra basada en es melodies gregorianes de cada diumenge i festa de l'any litúrgic. Ballester va publicar un article laudatori al "Correo de Mallorca" (12). Per mitjà del seu mestre va fer arribar el retall de premsa a Tournemire que contestà complagut i desijant coneixer l'autor. Ballester li preparà el concert d'inauguració de l'orgue del casal Balaguer.

Per altre banda Joan Mª Thomàs també havia convidat Tournemire a donar un concert a Domus Artis. Tournemire feia comptes passar uns dies a Montsserrat a l'estiu següent per seguir treballant en la seva obra i aprofità per venir a Mallorca. Així ho escriu a Ballester: "En quant al concert promés a l'abbé Thomàs, jo el donaré perquè som esclau de la paraula donada; L'orgue no té més que un quart de joc... Es farà el possible: algunes peces hauran de sofrir. Aquest concert haurà de passar davant a la inauguració del 32 jocs de Mr. Balaguer" (13). Per un mal entés aquest darrer concert va dur cua. Muset intervé i no amaga les seves antipaties cap a Joan Mª Thomàs. Aquestes desavinènces podien venir de més enrere: Recordem que Muset havia aconsellat la casa Dourte i els orgues foren construïts per Amezua i Eleizgaray...

L'organista consagrat: Concerts i oposicions

El 31 de març de el bisbe Miralles convocà oposicions per cobrir el benefici de l'orgue de la Seu, vacant per la mort de Joachim Engronyat. Muset animà a Ballester a presentar-se, cosa que no feu i la plaça fou per a Rafel Vich, fins aleshores mestre de capella de Cordoba. L'amistat que unia Vich i Ballester motivà que aquest el suplís en alguna festa a l'orgue de la Seu. D'aquesta època deu esser l'anècdota que conta Antoni Riera i Estarelles: "Un dia que l'Arquebisbe-Bisbe Miralles, com era costum, feia una solemníssima entrada a la Seu... Mn. Ballester volgué lluir-se en semblant ocasió, donar una mena de campanada. Va elegir com a peça d'entrada la célebre Toccata de Widor. Aquesta celebèrrima peça, com es sap, té uns aires molt marcials, molt rítmics i reiteratius. El bisbe Miralles que per la música era un ver soquet i no hi entenia papa de res, no va captar ni la majestuosa arquitectura, ni la bella grandiositat de la música de Widor. Sols va percebre la material estructura rítmica. mentre s'acostava a l'altar major va demanar al Mestre de Cerimònies, Sr. Pou,

qui era el que tocava l'orgue. -Excel.lència: -respongué el Mestre de Cerimònies- és el nou organista Mn. Ballester. -Aquest és el qui toca? I per això va anar a estudiar a París? Això que toca és una roda, una roda. Vaja una roda! (14)".

El biògraf G. Reus diu que el primer pas per donar a coneixer Mn. Ballester com organista fora de Mallorca fou sens dubte el concert que oferí en el Santuari de Nostra Senyora de Pompeia el 28 de Març de 1943. Aquesta església dels caputxins, situada en el cor de Barcelona, fou durant bona part del s. XX un centre cultural de primer ordre, en una època en que no sovintejaven els actes culturals. L'alma mater d'aquesta tasca era el seu organista P. Robert de la Riba que copmtava també amb una orquestra de cambra. Cal afegir que el seu orgue, de més de trenta jocs, fou un dels pocs de la ciutat que varen sobreviure a la cremadissa d'esglésies, perqué durant la república fou tralladat a una sala de concerts.

Encara a principis dels anys 80, durant els meus estudis d'orgue, vaig esser testimoni de la tasca de divulgació musical del P. Robert. Els concerts freqüentment eren retrasmesos per la ràdio.

Ballester presentà un programa ambiciós que començà amb la seva versiò amb pedal de la Marxa Pontifical de Capllonch seguida de la pasacaglia i la triple fuga en mi bemoll de Bach. Continuà amb una simfonia de Vierné, uns fragments dels seus estimats Muset i Tournemire per acabar amb la tocata de Widor.

Les crítiques foren molt encoratjadores. Ballester s'havia consagrat. Li plouen enhorabones i comença la seva carrera de concertista... en una època en que, en aquest país no es feien concerts d'orgue! Les úniques ocasions eren les inauguracions de nous instruments. Es per això que està en contacte permanent amb els orgueners per aprofitar les oportunitats.

El 15 d'Abril es convoquen oposicions d'organista a la Seu de Mallorca per mort del seu titular Rafel Vich. La ratio era prou exigent: A més dels acostumats acompanyaments improvisats i llegits del cant gregorià, incloia una improvització i la Fantasia i Fuga en sol menor de Bach. Aquesta vegada Ballester decideix presentar-se però sense sort. Al seu arxiu, després del protocol de les aposicions, trobam escrit:
"Nota: La presente formula de ejercicios no fue puesta en práctica por los que formaron el tribunal (D. Antonio Sancho y D. Francisco Esteve, canónigos). El ideal de elegir y nombrar lo mejor fue suplantado por el *personalismo*. Se reba-

jó la calidad para dar lugar a organista inferior. Mayo de 1945. Bartolomé Ballester."

Aquestes oposicions foren molt comentades. Els més optimistes deien que D. Julià Samper, notable pianista, que resultà elegit, havia enganat al tribunal interpretant la part de pedal amb el manual. Es va fer famosa la frase, atribuïda a D. Melcior Massot: "Hi ha dos opositors però sols hi ha un organista". Fins i tot arribà a circular un pamflet multicopiat. Consta que D. Bartomeu no va guardar rencor als membres del tribunal (15).

Entre els orgueners que mantenen correspondència amb Ballester en aquesta època destaca Antoni Alberdi, fill del famós orguener Lope Alberdi, associat amb Organeria Española i factotum de la part de llevant del territori nacional (16). Antoni Alberdi als 18 anys havia estrenat l'orgue de Santa Eulàlia juntament amb el seu titular Melcior Massot.

En 9 de Desembre de 1945 D. Bartomeu donà el concert inaugural de l'orgue de la Catedral d'Eivissa. Alberdi, que el presentà a Ramon González de Amezua, director de Organeria Española, l'adverteix: "El órgano de Ibiza tengo referencias que no es adecuado para conciertos y se trata de un trabajo de baratillo, tanto es así que ni el propio Amezua llegó a verlo" (17). Sorpren aquesta opinió d'un soci de la casa, però encara en veurem de més grosses.

Per altres cartes d'Alberdi sabem que Ballester havia proposat la restauració de l'orgue de Sant Nicolau, d'on havia estat organista a la seva joventut, que duria a terme Organeria Española. Alberdi, curiosament, recomana no posar pedalier per no llevar la cadireta. El motiu que dona és per no espenyar el balcó a més de quedar el pedal massa davall el banc (18). A la propera carta fa una recomanació sorprenent: "**Yo como Vd. no les aconsejaria el aprovechamiento de estos órganos antiguos pues invierten en ello una partida de miles de pesetas y siempre quedaran deficientes y para infinidad de años toda vez que han invertido en ello tanto dinero. Así que, si actualmente son deficientes, las nuevas generaciones lo echarán coro abajo en cuanto pese un poco su opinión pues suben formados con el conocimiento de nuevos modelos y detestarán todo lo antiguo y defectuoso (19)**". Manco mal que Alberdi no era profeta!

Sortosament Organeria Española no va tocar ll'orgue de Sant Nicolau que hagué d'esperar fins a 1969 quan els orgueners Blancafort-Capella el restauraren dotant-lo de pedaler sense llevar la cadireta.

El 12 d'Abril de 1947 Ballester inaugurà l'orgue del Buen Suceso de Madrid (un 30 jocs de O.E.S.A.) Amb obres de Buxtehude, Bach, Boëllman i Vierne. En aquest viatge aprofità per provar diversos orgues: Catedral de Toledo, Escorial, Palau de la Música de Barcelona on va tenir ocasió de retrobar el seu estimat mestre Muset que havia pasat uns anys entre París, Austràlia, Estats Units i Canadà.

El 5 de Novembre del mateix 1947 Ballester es presenta a les oposicions per organista del Pilar. Altres dos organistes de catedrals es presentaven però es retiraren, posiblement es saber que es presentava ell. Prengué possessió el19 de Gener de 1948. Aleshores era arquebisbe de Saragossa el mallorquí Rigobert Domenech.

Llevors l'orgue del Pilar estava en construcció i hi havia un instrument provisional de dos teclats i pedal de la casa Dourte que estava a una capella lateral (20). Després aquest instrument passaria a la capella del Pilar.

Feia set anys que Dourte havia començat el gran orgue del Pilar i només havia fet el tercer teclat. Finalment Dourte es va desentendre de la feina i a 1948 se'n feu càrrec O.E.S.A. A partir d'aquest moment es van succeint les cartes amb Ramon G. de Amezua que havia tingut pressa per felicitar-lo just una setmana després de les oposicions, quan encara no s'havia fet públic el nomenament.

Ballester es comisionat per supervisar les obres i hi dirá la seva com havia fet a Campos, però ara amb tota l'experiència adquirida. Com tenia per costum aprofita per escriure alguns articles de divulgació a la premsa local. El preocupava, entre altres coses, el possible retard si la consola es posava enfora dels tubs i va insistir fins a sortir-se amb la seva. Amezua intenta tranquilitzar-lo però no escoltà raons: "No debe Vd. temer en cuanto al retraso del eléctrico, pues la precisión de este sistema es muy grande y no inferior en ningún caso al mecánico... Por otra parte, sé por experiencia que el retraso si es de poca cuantia, como lo será en este caso, no molesta, sino al principio y se acostumbra uno enseguida a ello. (21)".

Finalment el 21 de Maig de 1950 Ballester donà el concert inaugural: Capllonch, Bach, Clerambault, Saint-Saenz, Tournemire, Widor i Vierne es donen la mà en el programa sense oblidar les obres pròpies.

Tornada a Mallorca: L'orgue de Santanyí i altres orgues

D. Bartomeu havia aconseguit l'orgue somniat: 102 jocs en quatre teclats i pedal, però no es quedaria gaire temps a Saragossa: El 4 de Juny de 1951 el bisbe Hervás li concedí un benefici a la Seu de Mallorca amb el càrrec de organista suplent.

Uns anys després Muset vindrà a Mallorca a inaugurar l'orgue de Sant Francesc, que no va tenir tanta sort com al de Sant Nicolau i Alberdi va fer tàbula rasa del treball de Jordi Bosch i dels antecessors Caymari i Roig a més d'endurse'n sencer l'orgue del cor, obra de Fra Bartomeu Triay. Degut a la mala situació de la consola que no permet que l'organista senti l'orgue major, a part del retard acústic, Muset va haver de canviar el programa. Degué esser la darrera vegada que Ballester va veure al seu estimat mestre que va morir a l'any següent.

Així i tot l'orgue de Sant Francesc no fou dels més dissortats dels qui caigueren en mans de O.E.S.A. Algú degué intervenir perqué es conservàs la seva façana gòtica amb afegitons barrocs i la seva trompeteria. El sistema habitual en aquella època, com contava orgullosament Alberdi als seus 90 anys, era posar unes cordes a la façana i els operaris estiraven fins que pegava per avall...(22) Així no és d'extranyar que aquest pseudo-orguener convertís el taller de Barcelona amb una tenda de guitarres elèctriques i bateries amb sucursal al carrer de la Missió de Palma.

Ja a 1932 Ballester havia proposat la restauració de l'orgue de Santanyí. El rector li agraeix l'interès però "no vou manera d'envestir". D. Bartomeu segueix el seu procediment habitual i escriu dos articles al "Correo de Mallorca": (Octubre 1932) Després de contar la història i les característiques de l'instrument, denuncia l'abandó i el mal estat i acaba amb unes pautes de restauració que encara son ben vàlides: **"La restauración debe hacerse con mucho tiento. Ni quitar, ni añadir. Se trata de restaurar, rehabilitar, poner en buenas y debidas condiciones lo característico, lo típico de una época. Meter otro tipo de registros de nuestros tiempos seria mezclar berzas con capachos, recordar un poste, que vi, de antena de radio, instalado en medio de un talayot; y en la interpretación de obras musicales sería deconcertante."**

Passà la repùblica, passà la guerra i a 1941 Leocadio Galdós s'excusa per haver-se oblidat de l'orgue de Santanyí (23).

Finalment a 1957 el rector Juan Vidal encarregà la "restauració" a O.E.S.A. que, com sabem, no va tenir gaire en compte les recomanacions de Ballester. Aquest va escriure un altre article al "Diario de Mallorca" on, després de lamentar la manca d'un pedaler, fa una lloança de la cadireta: "Es una preciosidad. ¡Que pena cuando alguna vez se ha arrancado de raiz un organo cadereta, desaparecido, sin dejar rastro, una verdadera joya!" Els treballs foren dirigits per l'orguener Rafel Puignau qui en un article a "Tesoro Sacro Musical" fa constar que D. Bartomeu havia insistit perqué es conservassin els teclats originals (24).

El dia de Sant Jaume de 1957 Ballester inaugurà l'orgue amb obre de Bach, Buxtehude, Pachelbel i Clerambouit a la primera part i Capllonch, Dubois, Lefevuri-Wely a la segona a més del Vuo-veri-vou i l'estrena de la seva Obertura de recital. Joan Mª Thomàs lamentarà l'absència d'autors espanyols (25) i Ballester el pagarà culpant-lo de la desaparició de la cadireta de la Seu: "Cuando la reforma del órgano grande se llevaron íntegro el pequeño órgano llamado cadereta, pérdida irreparable de una joya antigua de gran valor, con grave responsabilidad en la historia, contraida por quien, dándose de perito, permitió realizar-lo" (26).

Després de la inauguració de Santanyí, Puignau passà per la Seu per examinar l'estat de l'orgue. El 9 d'Agost escriu a D. Bartomeu. Pareix que no va tenir temps de pujar a l'orgue, però d'entrada proposa un orgue nou: "Ante todo creo que les hace falta un organito de coro; este órgano podria ser un modelo parecido al que se va a instalar en Cala Ratjada (només té quatre jocs reals) o algo menor, pero con dos teclados i un pedal de 30 notas. Mas adelante podria tratarse de un buen arreglo al gran órgano, bien tal cual está, o electrificándolo, que esta seria la derecha para suavizar los teclados i facilitar el manejo... " (27)

El 3 d'Agost el Capitol ja havia consultat al mestre de capella i organistes sobre aquesta proposta. Passat un temps, el 2 de Gener de 1958, Ballester fa arribar al Capitol la seva opinió, després de fer constar que no li han mostrat el projecte tot i haver-ho demanat repetidament. La seva idea és que li pareix millor arreglar l'orgue major abans de fer un orguenet de cor: "El sonido del órgano grande ya es admirado por propios y extraños. Pero téngase presente que sólo posee dos teclados. Un órgano completo debe constar de tres, llamados: gran órgano, órgano positivo y órgano recitativo. Las grandes o verdaderas piezas de música así lo exigen. Además el pedalero sólo consta de un registro, cuando debiera constar de cuatro o más. Su primer teclado pesa más del doble de lo debido, ect." (28).

Tanmateix no li feren gens ni mica de cas i acabaren instal.lant un orguet elèctric amb només dos jocs reals.

El 23 de Setembre de 1963 Ballester inaugurà l'orgue del Seminari Nou: Bach, Clerambault, Vierné Widor, Tournemire i algunes obres pròpies. Juntament amb Antoni Riera, actualment director del cor de Sant Francesc, vaig assistir a aquest concert, anant a peu per la via del tren des de la Porciúncula. A les darreres obres pujarem al cor. Record a D. Bartomeu gesticulant, suant i amb la sotana desembotonada, mentre interpretava la seva Toccata en quatre temps... A l'endemà un crític va escriure: "A través de sus ejecuciones pudimos entrever algunas de las muchas posibilidades que encierra el nuevo instrumento". Això no va agradar gens a D. Bartomeu però va deixar passar temps i el dia que es complia l'any rodó va demostrar una vegada més que no tenia pels a la llengua: Publicà un article on, després de deixar caure que havia inaugurat set orgues, va enumerant les obres i els registres utilitzats per fer una "presentación cumplida de todo el órgano." Després de "donar branca" als crítics ignorants acaba amb una lliçó del que és un orgue lamentant una vegada més el retard acústic dels sistemes pneumàtic i elèctric "sin lograr en España el remediar el retraso del sonido" (29).

Abans de morir D. Bartomeu pogué veure restaurat l'orgue del convent de Campos que ell havia conegut sempre inacabat i expoliat (recordem que a 1909 foren venuts tres registres de la cadireta al P. Cardell). L'orguener Gerhard Grenzing havia aconsellat que no el tocassin organistes "salvatges", sinó els que sapiguen apreciar la música i l'orgue barroc i va insistir: "No deberian tocarlo organistas como don Bartolomé Ballester" (30). Però a Campos D. Bartomeu era sagrat i a les Completes de la Festa de l'Obra, el 4 de Setembre de 1982, Ballester inaugurà l'orgue una any abans de l'estrena oficial.

Devia ser a la Setmana dels Orgues Històrics de 1985 que havia d'actuar al convent una orquestra de cambra alemanya i l'organitzador, el pastor Hillebrand, em demanà el meu clavicémbal. Just abans del concert l'estava afinant quan s'acostà D. Bartomeu: "I això ha de menester afinar molt!", em digué. Tot d'una que vaig acabar s'hi va asseure i improvitzà un "pasdoble" que els campaners varen apaudir davant l'estupor dels alemanys.

Aquell mateix any volgué venir provar el nou orgue de la Porciúncula: "I això també sona?", va dir palpant la cadireta.

Així era D. Bartomeu: "Com un infant", diu el seu biògraf . Però un músic de cap a peus. Li va tocar viure una època dificil. Primer socialment: El seu mestre Muset va haver d'axiliar-se començada la República. Ell mateix va haver d'esperar que passàs el Moviment per donar-se a coneixer com a concertista. Dificil també musicalment: Era l'època negra de l'orgueneria i a més no hi havia concerts. Peró Ballester exercí de músic i, com diu Pere Estelrich, exercí de campaner i jo afegiria: professà de mallorquí, fins al punt que, com afirma G. Reus. "Ballester sens revela com un pregoner anticipat de les restauracions dels orgues mallorquins."

NOTES:

1- Antoni Noguera: *La Música en Palma. Ensayos de crítica musical.* 1891.

2- Bartomeu Ballester: ÓRGANOS DE ANTAÑO. Reforma del órgano en Campos del Puerto: Correo de Mallorca, 29 març 1928.

3- Françoise Clastier i Oscar Candendo: *Organos franceses en el País Vasco.* Cuadernos de Sección. Música 7. 1994. ISSN: 0213-0815. Donostia: Eusko Ikaskuntza.

4- Gabriel Reus i Mas: *Bartomeu Ballester Monserrat,* Campos 1997. P. 66.

5- Aquest orguener basc, soci i co-director de la "Casa Amézua" després de la desapari ció d'Aquilino Amézua (1847-1912), va treballar a Mallorca en moltes ocasions a par tir de la segona dècada del S.XX, instal.lant orgues nous (Lluc, Sant Geietà, La Real, Seminari teatins, Sant joan de Malta...) o "restaurant" instruments antics (La Seu, Soller, Campos...) A l'arxiu de Mn. Ballester ès troben deu cartes d'aquest orguener.

6- Leocadio Galdós: Carta del 11-I-1927. Arxiu Parroquia Campos. Llegat Ballester. En endavant APC-B.

7- APC-B: Carta del 7-XII-1944.

8- G. Reus: O.C. p.98.

9- G. Reus: O.C. ibid.

10- G.Reus: O.C. p. 356.

11- APC-B: Carta de Galdós desde La Real 29-VI-1929.

12- B. Ballester: Nueva obra musical para órgano de Ch. Tournemire. Correo de Mallorca, 4-V-1929. Transcrit per G. Reus O.C. p. 117 i s.

13- APC-B: Ch. Tournemire, carta del 21-I 1930.

14- Antoni Riera i Estarelles: *La meva visió personal i humana de Mn. Joan Mª Thomàs - Recordances i Vivències.* In II Simpòsium sobre els Orgues Històrics de Mallorca, Inca 1995 i II Trobada de Documentalistes Musicals, Llucmajor, 1991, p. 1189-196.

15- G. Reus: O.C. p. 296-297.

16- Lope Alberdi (Guernica, 1870-Barcelona, 1948) Orguener basc deixeble d'Aquilino Amézua i llur continuador en la direcció de la fàbrica d'orgues fundada pel seu mestre a Barcelona a 1884. Lope Alberdi va introduir a la península l'orgue pneumàtic i, alho ra, mecànic.

17- APC-B: A. Alberdi, carta del 20-XII-1945.
18- APC-B: A. Alberdi, carta del 27-XII-1945.
19- APC-B: A. Alberdi, carta del 7-V-1946.
20- G. Reus: O.C. p. 315.
21- APC-B: Ramón G. de Amézua, carta del 12-VII- 1948.
22- Segons confessió de l'organista català Bernat Cabré qui entrevistà Antoni Alberdi en els seus darrers tamps.
23- APC-B: L. Galdós, carta del 28-IX- 1941.
24- Tesoro Sacro Musical, Julio-Agosto 1958, p. 73-74.
25- Tesoro Sacro Musical, Noviembre-Diciembre 1958, p. 111.
26- G. Reus. O.C. p. 357.
27- G. Reus: O.C. p. 356.
28- Ibid. nota 26.
29- G. Reus: O.C. p. 411 i s.
30- G. Reus: *Els tres orgues de Campos* p. 92.

MN. BARTOMEU BALLESTER, MÚSIC CAMPANER.

Guillem Pizà i Rosselló

És músic per naturalesa, solia repetir, sovint, D. Bartomeu, referint-se al seu pare que, segons deia, sols tenia uns coneixements elementals de solfeig.

Vista la trajectòria artística del nostre músic, es pot aplicar, perfectament aquestes condicions innates a Mn. Ballester, tota vegada que, als set anys, ja va poder cultivar unes aptituds especials per la música allà, a la casa de Mª Antonia Pocovi Tallades, que li ensenyà les primeres nocions de solfeig i piano.

D. Bartomeu no es sabia explicar ni comprendre com no va ésser cantor ni escolanet de la Parròquia, tot sabent que tenia una veu i un sentit musical ben capaç per aquella activitat.

Amb la mort prematura de la Srtª Pocovi, es varen interrompre les classes de música.

Poc temps després, el seu pare acudia a l'amic D. Pere Roten Gual, fadrí, que venia sovint a Campos per administrar la seva finca de Son Toni Amer. Aquest senyor, acceptà continuar les classes al nin veient l'interès que demostrava En Bartomeu.

En el Seminari Diocesà fou deixeble de D. Jaume Tous, organista de Santa Creu i professor de música del Seminari. També rebé classes de D. Bartomeu Nigorra i Barceló (1891-1968), Mestre de Capella de la Seu; de D. Miquel Negre Nadal (1884-1932) i de D. Miquel Capllonch Rotger (1861-1935).

La segona etapa artística de Mn. Ballester la va coordinar D. Jaume Verdera i Lladó (Campos 1865-Barcelona 1930), que a les hores vivia a la Ciutat Comptal. Era beneficiat-xantre de la Catedral de Barcelona. Segons D.

Bartomeu, Mn.Verdera tenia una veu molt potent; els dies de solemnitats locals, acudia a diferents poblacions de Catalunya, per reforçar els cors parroquials.

Entre els quals, anava a Sabadell on, a la Parròquia de la Puríssima exercia d'organista D. Josep Muset i Ferrer (1890-1957), bon amic de Mn. Verdera i aquest, amic personal del pare de D. Bartomeu, entre altres motius, perquè foren condeixebles en el Seminari Diocesà de Mallorca.

Aquest prestigiós músic, acceptà al nou deixeble, gràcies als bons oficis de Mn. Jaume Verdera que l'acollí sota el seu mestratge, proporcionant-li uns coneixements organístics fonamentals i, podríem dir, el modelà musicalment amb especial dedicació.

Als dos anys d'aprenentatge amb En Muset, aquest l'orientà, precisament, camp els mateixos professors internacionals que ell havia tingut.

I així fou con l'organista Ballester es traslladà a París, per seguir les petjades artístiques d'En Muset i completar la formació organística sota la direcció del prestigiós Abel Mª Decaux i, també, amb el Mestre Lluís-Victor Vierne, 1870-1977.

Evidentment, l'organista Ballester, va tenir ocasió d'estudiar amb destacats organistes, tot per obra i gràcia de Mn.Verdera que contactà amb En Muset.

Havent estudiat amb els millors músics de França del seu temps, hem de reconèixer que Mn.Ballester tenia una preparació artística de primer ordre, que li permetré donar recitals per moltes parts d'Europa, essent, també, un notable compositor.

Els qui hem nascut a Campos, consideram D. Bartomeu com a campaner, sense fer-ne un problema de ciutadania.

Certament, va veure la primera llum a Rubí del Vallès (Barcelona) i allà hi tingué estada durant 18 mesos amb els seus pares.

Però Mn. Ballester sempre es va considerar de Campos i prou esment tenia en que es descobrís la seva autèntica identitat.

En certa ocasió li vaig comentar aquesta discrepància i ell, en molta picardia, es posà a riure i sortir-me amb evasives. No en volia parlar!

Des dels divuit mesos, va viure i créixer al sopluig de la seva família a Campos i, ja major, mai va voler desmentir ni rectificar no haver nascut al nostre poble.

La seva vida ha estat vinculada i condicionada a Campos, tant quan prenia les primeres lletres a Ca ses monges franciscanes, com preparant-se per ingressar al Seminari, a Ca's Vicari Miquel Pomar. Ja sacerdot, va col·laborar a la Parròquia com a primatxer o dirigint el Cor Parroquial.

Si no hi hagués motius suficients per demostrar que D. Bartomeu sentia les arrels campaneres, ens deixà unes 20 composicions, originals i arranjaments que tenen una relació directa a Campos i la seva contrada.

L'Ajuntament de Campos li concedí "La Flor de taperera d`argent" pels seus mèrits artístics i per haver entregat part de la seva producció musical a l'arxiu municipal.

El 25 de novembre de 1999 i per acord del ple municipal, s`adoptà com a Himne de la Vila el "Càntic al poble de Campos", amb lletra i música del Mestre Ballester.

Pens que els qui ens sentim lligats d'alguna manera a l'art excels de la Música, podem estar satisfets, perquè la Fundació ACA ha volgut honorar al nostre paisà, amb motiu del centenari del naixement de D. Bartomeu Ballester i Montserrat. S'ho mereixia.

IMATGES SOBRE MN. BARTOMEU BALLESTER (A) CATOI. I.

Miquel Pons i Bonet

Primer fou l'anècdota a l'entorn de Mossèn Bartomeu Ballester i Montserrat, "es capellà Catoi", de Campos, mitjançant els amics de Felanitx i de Porreres, que passaven els estius a ses Covetes, aquelles Covetes d'altre temps, de silenci i de familiaritat i de mar companya... I es divertien i ens divertien repetint les historietes de Mossèn Catoi i els seus banys a la mar i la seva dedicació a la música.

Un anecdotari s'enllaça amb un altre. Un parent meu, però encara més amic des de la tendresa de la infància al no imaginar-nos com bona a l'adolescència, Jaume Bonet i Bonet, quan era seminarista i becari de la Sapiència, en temps de les vacances d'estiu, aidant al pare i germans, en les feines del camp, com era tocar i cantar damunt l'era durant les meses del batre, capell ample de palmes i amb la bicicleta, en la rabiosa i calenta hora de les dues de sol alt, per camins de pols i dreceres, a força de pedalades, arribava a Campos, amb les partitures sota l'aixella, on l'esperava al piano, el músic i compositor Mossèn Bartomeu Ballester. No sé com devien ser les classes de música donades pel gran mestre al deixeble vingut de kilòmetres enfora, remull de suor. De retorn portava impregnades a la cervellera les composicions musicals que després repetia, a ca la tia des molí, de s'Alqueria Blanca, al seu piano. I és que Jaume Bonet a més d'una dedicació entregada a l'estudi, la compartia amb la dèria de la poesia i de la música, i de la història vocacions, possiblement esvaïdes en el fundador del "Verbum Dei". No puc recordar si Mossèn Ballester pulsà l'orgue de Julià Munar, de la parròquia de s'Alqueria Blanca, quan la missa nova de mossèn Jaume Bonet, el 8 de juny de 1952, però si retinc a la memòria un retrat de Mossèn Catoi, tot enredat i enjumit dins sedes, a la vora d'un orgue que bé podia ser del Pilar de Saragossa.

La meva obsessió per intensificar l'estudi d'un dels més excel·lents orgueners del món, Jordi Bosch, treball que seria publicat a "Estudis Baleàrics,

L'orgue de Jordi Bosch a Santanyí, (1), em va animar a retre una visita a Mossèn Bartomeu Ballester, nascut a Rubí (Barcelona) el 26 de setembre de 1900, extraordinari organista, compositor, articulista de temes musicals, campaner de cap a peus nascut a Catalunya, personatge de cabòries i extravagàncies. Mossèn Ballester, el ja llunyà 1932, havia publicat a "Correo de Mallorca", dos articles delatant la necessitat i la urgència de la restauració de l'orgue de Santanyí, una de les relíquies valuoses procedents del convent dominicà de Ciutat, aterrat, en mala hora, moguts per pressions i enveges, entre el 1835 i 1837. Quan la dissortada feina d'"Organeria Española", esdevinguda el 1957, també l'organista Ballester, a més de donar un concert inaugural, amb obres de Joan Sebastià Bach, Clerambout, Miquel Capllonch, Dubois i l'obra pròpia *Obertura recital*, motivada per la restauració del monumental orgue, el mes de juliol va escriure un article amb referències a la tasca realitzada a la joia universal de l'organeria. Una munió de circumstàncies i assabentat dels coneixements musicals de l'afamat i popular mestre Catoi, m'encaminaren a vèncer els obstacles i acudir, directament a la seva llar.

La nostra trobada fou l'horabaixenc del 5 de juliol de 1983. Jo no havia anunciat la meva visita i el mossèn anava vestit d'home i com un poc abandonat. Des del primer moment fou amable i atent. No posà cap repar a les meves interrogacions, més tost em fou una mica difícil seguir el fil amb coherència. Botava d'un tema a l'altre. Estones deixava de parlar i feia parlar el piano. La seva parlaria fou polièdrica. La vida s'entrunyellava amb l'obra, les admiracions amb els rancors, els disgusts amb les afalagadures, els mèrits amb les travetes,... Els meus cinc, o més, sentits tots convergien a no perdre calada. De tot aquell trallat de la vida i de la música aport el que va romandre en mi amb aquell ordre descambuixat en què foren dites les seves paraules, envernissades d'interès, però sens cap prioritat diacrònica.

- Estic tot sol. No tinc família. Em duen es dinar i es vespre jo m'enginy, li pec de qualsevol cosa. De petit jo tenia inclinació per sa música. Sa primera professora fou na Tonina Maria Pocoví, filla de l'apotecari Pocoví, des carrer de la Bolla. La senyoreta Pocoví va morir quan jo just tenia vuit anys. Era distingida, m'estimava molt i jo a ella. Quan va morir vaig tenir sentiment. Era un nin encara. Llavors don Pedro, o Perico, Rotten i Gual, de Son Toni Amer, s'exclamava
- És una llàstima, és una llàstima.
- Jo em pensava que sa llàstima era perquè havia mort la senyoreta Pocoví i després vaig saber que sa llàstima era perquè no s'aprofités es meu talent.

Jo escolt i pos esment a les seves paraules, però, a la vegada, em ballen davant els ulls les parets de la casa atapeïdes de pintures de Faust Morell, per tot àmfores de tantes cultures, de juguetes antigues com un cavallet de cartó, de corns de mar. Llibres damunt les cadires, una bossa de plàstic plena de prunes, una capsa de "ducados",...
- Vaig seguir estudiant música, ara amb don Pedro Rotten i Gual, que era un senyor molt elegant. Anava vestit de blanc, impecable. A vegades per parar-se es sol duia una gorra amb ventalla.

Quan jo tenia just onze anys em va manar al "Círculo Tradicionalista", des carrer de Sant Jaume, de Ciutat. Vaig tocar *Fantasia de Faust,* preparada per Luybach.

Per demostrar-me les dificultats de les notes n'interpreta algunes al piano.

- Em regalaren una ruda de *dulces* i vaig estar més content que un pasco. A l'Hotel Perú la tenia damunt es comodí. De seminarista vaig ser quatre anys patge del bisbe Domenech. De mestre d'harmonia i de piano vaig tenir en Capllonch vell – Miquel Capllonch – quatre cursos. Una vegada va venir Rubinstein en es Principal. Capllonch el visità al *camerino* i Rubistein li va dir: *¿Mi maestro me he perfeccionado?* Miquel Capllonch havia estat més de vint anys a Berlín, on es casà amb una belga. Ara sols resta en Paco Capllonch.

- Un dels meus mestres fou també Josep Muset i Ferrer, de Sabadell. A París vaig tenir com a professor Abel Maria Decaux. Mr. Josep Bonnet és un des millors organistes que he sentit mai. Es diumenge de Quaresma, a Notre Dame, tocava no sé que però si molt difícil. Els alumnes el seguien amb l'original.
- Per què anàreu a opositar al Pilar de Saragossa?
Engronsa el cap.

- Me'n vaig anar a fer oposicions al Pilar per sa jugada que em feren a la Seu de Ciutat, a unes oposicions que donaren a en Julià Samper, pensé, un aficionat que havia aprés qualque cosa amb el pare Cardell, de Sant Felip Neri. En Sancho, canonge magistral, hi va tenir molta de part: *No mos trepitjaràs, què t'has cregut?*
El 4 de juny de 1945, mossèn Julià Samper, germà de Baltasar Samper, va perdre possessió d'organista de la Seu.

- Quan en Sancho estava malalt el vaig visitar i em demanà perdó. Vaig venir a la Seu, de Mallorca, cridat pel bisbe Joan Hervàs, el 1951, com a beneficiat. El

bisbe Jesús Enciso, que més tard seria bisbe de Mallorca, va passar pel Pilar i li digueren que en Ballester era es millor organista que havia tingut la basílica del Pilar. El bisbe Enciso va fer gravar es meus acompanyaments al seu capellà d'honor.

Molt seriós i pensatiu profereix:
- Un canet no aprecia sa grandesa de l'orgue.
Es meus acompanyaments eren importants. A l'entrada d'un bisbe (no esmenta de quin prelat es tractava), algú, en el millor moment, tocà una timbrada i em vaig aturar. S'escolà em deia sempre: "Vostè, ho sap, don Bartomeu, qui era", Sempre hi ha hagut enveges. Enveges... Ja ho sé qui era. Enveges.

La conversa el portà a parlar-me dels capellans músics felanitxers com en Nigorrillo, - l'anomenà així – de Mossèn Rafel Vich, ... I es delectà parlant del músic Mossèn Miquel Tortell i Simó.

Fou amb motiu del centenari de Mossèn Miquel Tortell i Simó, celebrat a Muro, el 21 d'abril de 1968, on hi anarem amb en Bernat Vidal i Tomàs, tan familiaritzat amb la clerecia, quan escoltàrem la paraula de Mossèn Catoi i les seves solemnes interpretacions de la música de Tortell, com el Te-Deum, que ja havia sentit cantar de petit a Mossèn Joan Sastre, ecònom de s'Alqueria Blanca. (2)

D'estudiant en el cor del col·legi de Monti-Sion cantàvem *S'estrella de s'auba,* i fou quan vaig sentir, fa tants d'anys, l'entusiasme i enamorament de la nostra llengua, m'invadí una alegrança de la troballa que entre Marià Aguiló i Miquel Tortell m'havien deixat per a sempre la claror de l'alba.

Més que un diàleg amb Mossèn Bartomeu Catoi, fou un monòleg, amb repeticions de les seves vivències, del seu entotsolament, de les malifetes de la vida, de les seves obsessions vitals,...

- No vull una entrevista. Ja no és hora. Deixeu-me parlar... Estic molt tot sol. Va morir na Francisqueta. Per ventura hauria resultat interessant mesclar sa conversa amb la ciència... Ja no vaig a ses Covetes tant com m'agradava i la mar. En Samper feia unes coses rares amb ses mans. S'ha de sentir sa música que es toca... Crec que aquests quadres de don Faust Morell valen molt de doblers. Avui tot val molt. Sa tia Maria, germana de mon pare, va servir a Can Morell, eren tot uns senyors, l'apreciaven molt. Ses aquarel·les són millors que els olis. Jo no hi entenc molt de pintura. Es meus acompanyaments agradaven molt...

S'asseu al piano. A la casa hi ha dos aiguavessos. Mossèn Bartomeu toca, improvisa. La música resplendeix entre els ferros modernistes, les àmfores i els corns salvats de la mar. M'ensenya unes partitures editades: *Casa pagesa*, sobre un tema de Maria Antonia Salvà, *Tres piezas para piano*,... Em signa *Mestre Piris* té un bou. Damunt el piano una Flor de taperera, finesa de l'Ajuntament de l'onso, 1982, un programa de l'homenatge de la parròquia i de la festa de santa Cecília...

A l'acomiadament em dedica una melodia original al piano. És d'agrair. El sol encén les taules colrades i grises. Per l'antic carrer des Vi, de Campos, ressonen les notes musicals catoianes que uns dits àgils i l'esperit transfigurat arranquen de l'ivori del teclat, mentre intent retenir i ordenar les paraules entrevicollades però exactes de Mossèn Bartomeu Ballester.

* * *

La sequera insistent aixuca la saba dels romanins que no els deixa florir i de les lavandes, antics tomanins evocats pel tomarinar, de Cala Figuera (3).

Campos, 6-VII-1983.
Cala Figuera (Santanyí), 14-V-2001.

Notes:

(1).- "Estudis Baleàrics", nº 25 A.V.1987.

(2).- Una referència més completa al centenari de Tortell a "Centenario d'en Tortell". M. Pons. "Felanitx" 25-V-1968, nº 1572 i a "S'Escalera", Felanitx, 1971.

(3).- *Imatge de Mossèn Bartomeu Ballester (a) Catoi,* I, fou llegida al "VII Simpòsium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears" i "VII Trobada de Documentalistes Musicals". Sant Blai, (Campos).
Si hi ha algun malencert en la interpretació del quasi monòleg de Mossèn Ballester, es deu a la possible manca d'una memòria vivaç a l'hora de sin cronitzar-me els seus esdeveniments. Pel que fa a la transcripció he procurat que sigui fidelíssima a la parau la del mestre Ballester, de Can Catoi de Campos.

PAPERS AUTÒGRAFS DE BARTOMEU BALLESTER MONSERRAT A LA BIBLIOTECA MARCH DE PALMA

Pilar González

Leonor Isern

Fausto Roldán

Presentem aquesta petita comunicació amb l'objectiu de contribuir a l'homenatge al músic D. Bartomeu Ballester Montserrat, donant a conèixer els fons relacionats amb ell que es poden consultar a la Biblioteca March.
Distinguirem dos apartats format un per documents i obres personals, tant inèdites com publicats, i un altre amb les fonts de referència biobibliogràfiques, segons el següent esquema:

I Obres.

I.1 Manuscrits i papers autògrafs.
I.2 Obres publicades.

II Fonts bibliogràfiques i de referència.

II.1 Bibliografies.
II.2 Fonts de referència.

DOCUMENTS I OBRES DE BARTOMEU BALLESTER.

El tret comú d'aquest grup de papers que ens ha motivat el títol de la comunicació és la presència de la lletra autògrafa de Ballester en ells, sigui o no íntegrament manuscrit el document o només en part, es tracte d'un text o d'una partitura musical, original seva o copiada per ell, i independentment que el document sigui original o es tracte d'una reproducció.

Els més notables són, pel que fa a partitures, un conjunt de 5 quaderns que contenen copies autenticades de composicions de Tortell recuperades per Ballester com a fruit de la seva labor d'estudi de l'obra del seu admirat mestre, i quant a textos l'esborrany de la conferència pronunciada amb motiu de l'homenatge a Tortell realitzat al *Circulo Mallorquín* de Palma, dia 30 de gener de

1966. Es conserven en un mateix lligall que fins ara no havia estat catalogat, però que era prou accesible i conegut, doncs havia pogut ser consultat a la biblioteca[1] i va ser cedit a l'Ajuntament de Muro per formar part de l'exposició realitzada a l'església parroquial amb motiu de la celebració del 125è aniversari de la mort de Tortell, el gener de 1993.

És de tots coneguda l'admiració de Ballester cap a Tortell, que el va motivar per recuperar, recopilar i estudiar la seva obra. No podem asegurar que els quaderns del nostre lligall siguin aquells dels quals Ballester diu: "era ya mozo, cuando me sentí impulsado a copiar cinco manuscritos de música para instrumento, que había en el órgano de Campos. Eran de Tortell"[2] . El que si ens atrevirem a dir és que alguns són els que Ballester va utilitzar al concert que seguí la conferència del mencionat homenatge del *Círculo Mallorquín*. El fet que es conservin replegats en un mateix lligall partitures i text del discurs n'és un indici. El programa del concert[3] anuncia les obres contingudes als nostres quaderns, concretament el quadern II (El Cuarto tono: Cuatro versículos en serie, Diez versículos: en Sol mayor; en sol menor; en Do mayor), el quadern V (Pastorella en Sol mayor; Pastorella en Do mayor; Pastorella en Re menor) i el quadern I (Ofertorio en Re menor: Adagio – Allegro; Ofertorio en La menor: Introducción – Melodia floreada; Gran Ofertorio en Mi menor: Allegro – Vivace; Ofertorio en Do mayor: Preludio – Choral; Polaca en Do mayor). També les paraules manuscrites de Ballester[4] ens ajuden a creure que són els mateixos: "después de realizada una selección de lo que tenía valor, y hecho algún retoque accidental, he podido recopilar: veinte versículos, en distintas materias, tonos o modos; tres pastorel·las; cuatro ofertorios; una Cantinela Sentimental y una Polaca, que dan un total de cuarenta y cuatro páginas" (fol. 5), les mateixes dels quaderns I, II i V.

Ballester fou un home compromés amb el patrimoni musical de Mallorca i per a ell "nuestro deber es conocer, conservar y publicar esta música de Tortell que, en la historia de Mallorca, es la más antigua que se conoce, para instrumentos de teclado"[5] (fol. IX). La seva tasca de recuperació va donar bons resultats. Els "diez y seis versículos y nueve piezas" (fol. VIII) que a la conferència anuncia com "un descubrimiento, una revelación para la generación actual" (fol. VIII), uns mesos més tard, al texte[6] redactat per publicar a la revista *Semana Santa en Mallorca* són ja "26 versículos; 10 preludios; 3 pastorel·las; 5 ofertorios; 2 polacas y Aires de Bolero. Con todo rigor se ha hecho la investigación, aceptando sólo lo que llevaba su nombre como autor" (fol. 5). Com es podrà apreciar a l'inventari que segueix, aquest es exactament el contingut dels nostres 5 quaderns. A tots ells Ballester autentifica i firma que són còpies fetes per ell, d'altres originals de Tortell.

Dins aquest apartat de documents i obres de Ballester incluorem dues partitures reproduïdes en fotocòpia de les originals manuscrites conservades a l'Arxiu Històric Parroquial de Campos, i la relació de partitures publicades disponibles a la biblioteca March, algunes amb dedicatoria autògrafa de l'autor.

FONTS BIBLIOGRÀFIQUES I DE REFERÈNCIA

Com a complement dels papers autògrafs ens sembla oportú aportar informació sobre les fonts bibliogràfiques y de referència consultables a la biblioteca en relació a la figura i obra de Ballester, tant de les obres a ell dedicades, com de les publicacions on ell va colaborar. Per a la redacció d'aquest apartat ens hem de declarar deutors de l'obra completa del prevere Gabriel Reus i Mas, plena de dades i mencions de Ballester, i molt especialment de la documentada biografía *Bartomeu Ballester Montserrat: organista de la Basílica de Ntra. Sra. del Pilar de Saragosa i de La Seu de Mallorca*, Campos: Parroquia de Sant Julià, 1997, les notes de la qual ens han servit de guia.

DESCRIPCIÓ DEL FONS

I. Obres de D. Bartomeu Ballester Montserrat

I.1 Manuscrits i papers autògrafs.

1. *[Miquel Tortell i Simó, Pbro. : Conferencia pronunciada sin lectura, en el salón del Círculo Mallorquín, el día 30 de enero de 1966...]*
Ms., paper, 215x160 mm., IX ff.
Amb correccions i anotacions del mateix autor.

2. [Conferencia dada por el presbitero y organista de la Catedral de Palma de Mallorca día 30 enero 1966 en el Círculo Mallorquín en homenage del compositor y organista D. Miguel Tortell Simo, pbro.]
Mecan., paper, 215x160, 6 ff.
Amb correccions i anotacions del mateix autor.

3. Tortell, Miquel, 1802-1868. Aires de bolero ; Preludios n. 1, 2, 3, 4, 5, 6 ; Polaca [música impresa] / Miquel Tortell ; [copia ms. de Bartolomé Ballester Montserrat]. [s.l. : B. Ballester, s.d.], 1 partitura ms. (14 f.).
Copia ms. de Bartolomé Ballester Montserrat: Todas las copias de este cuaderno fueron realizadas por mi pluma, y sacadas de originales que llevaban el nombre de Miguel Tortell, pbro.
Música Fol 7/04.

4. Tortell, Miquel, 1802-1868. Ofertorio ; Polaca [música impresa] / Miquel Tortell ; [copia ms. de Bartolomé Ballester Montserrat] .[s.l. : B. Ballester, s.d.]. 1 partitura ms. (14 f.).
Conté: 5 ofertoris. Copia ms. de Bartolomé Ballester Montserrat: Músicas de M. Tortell. Copias auténticas, realizadas por mi pluma.
Música Fol 7/07.

5. Tortell, Miquel, 1802-1868. Pastorel.la [música impresa] / Miquel Tortell ; [copia ms. de Bartolomé Ballester Montserrat]. [s.l. : B. Ballester, s.d.]. 1 partitura ms. (4 f.). Conté: 3 Pastorel.les.
Copia ms. de Bartolomé Ballester Montserrat : doy fe de la utenticidad de las copias de estas tres Pastorellas del autor Miguel Tortell, Pbro ; copias las tres realizadas por mi pluma.
Música Fol 7/03.

6. Tortell, Miquel, 1802-1868. Preludios n. 8, 9 y 10 [música impresa] / Miquel Tortell ; [copia ms. de Bartolomé Ballester Montserrat]. [s.l. : B. Ballester, s.d.]. 1 partitura ms. (7 f.).
Copia ms. de Bartolomé Ballester Montserrat.
Música Fol 7/05.

7. Tortell, Miquel, 1802-1868. Versículos en cuarto tono ; Doce versículos para tono pascual por sol con sus terminaciones para el tono octavo [música impresa] / Miquel Tortell ; [copia ms. de Bartolomé Ballester Montserrat]. [s.l. : B. Ballester, s.d.]. 1 partitura ms. (8 f.).
Copia ms. de Bartolomé Ballester Montserrat: La copia de todos los versículos de este cuaderno, fué realizada por mi pluma; y siempre sacada de originales que llevaban el nombre del autor Tortell.
Música Fol 7/06 .

I.2 Obres publicades.

3 obres corals per a veus [música impresa] / [harm. per] Bartomeu Ballester Montserrat. [Barcelona : E. Climent], DL1971. 1 partitura (10 p.). Conté: Val més un card girgoler, A la ciutat de Nàpols, Cançó dels nevaters.
Música Fol 02/26.

Costa i Llobera, Miquel, 1854-1922.
A la nit de nadal : tres obres corals per a veus [música impresa] / poesia de

Miquel Costa i Llobera ; música de Bartomeu Ballester Montserrat. [Barcelona : E. Climent], DL1970. 1 partitura (12 p.). Conté: Bressol de Nadal, Ran de mar, Lo que diu una cançó.
Música Fol 02/39.

III Canciones populares [música impresa] / [acompañamiento] Bartomeu Ballester Montserrat. [Barcelona : E. Climent], DL1970. 1 partitura (8 p.). Conté: Muñeira, De la Sierra de Gredos, Asturiana, Cantico Nacional.
Música Fol 02/27.

Salvà i Ripoll, Maria Antònia, 1869-1958.
Casa pagesa : gozo a tres veus i acompanyament / Poesia de Maria Antònia Salvà de s'Allapassa ; música de Bartomeu Ballester. [Barcelona : E. Climent, s.d.].1 partitura (16 p.).
Música Fol 02/37.

Cinc cançons nadalenques, populars, de Mallorca / [harmonització per] Bartomeu Ballester Montserrat. [Barcelona : E. Climent], DL1972. 1 partitura (4 p.). Conté: Vou-veri-vou (de Capdepera), Pastorells, Goigs de Nadal, Pastorel.la, Vou-veri-vou.
Música Fol 02/38.
Ballester Montserrat, Bartomeu.
Dos vou-veri-vou : per a orfes / Bartomeu Ballester Montserrat. [Barcelona : E. Climent], DL1973. 1 partitura (8 p.)..
Música Fol 02/34.

Ballester Montserrat, Bartomeu.
Dues cançons d'es vermadors [música impresa] / Bartomeu Ballester Montserrat. [Barcelona : E. Climent, s.d.]. 1 partitura (8 p.) Conté: Cançó d'es veremar, Cants d'es vermadors.
Música Fol 02/33

Bennàsser Alou, Guillem.
Himne del I centenari del temple parroquial de Campos : 1873- 1973 [música impresa] / Lletre Guillem Bennàsser Alou ; música Bartomeu Ballester Montserrat. [s.l. : s.n., ca. 1973]. 1 partitura ms.(2 f.).
Música Fol 06/11.

Obrador Socias, Josep.
Himne dels antics blauets de Nª Senyora de Lluc : Mallorca / Poesia: Josep

Obrador Socias ; música: Bartomeu Ballester Montserrat. [Barcelona : E. Climent], DL1970. 1 partitura (4 f.).
Música Fol 02/36.

Bennasser Vanrell, Guillermo.
Himno de los Colegios Franciscanos [música impresa] / Letra: Guillermo Bennasser Vanrell ; música: Bartomeu Ballester Montserrat. [Barcelona : E. Climent], DL1970. 1 partitura (2 p.).
Música Fol 02/28.

Ballester Montserrat, Bartomeu.
Mestre Piris ti un bou : per a orfes [música impresa] / Bartomeu Ballester Montserrat. [Barcelona : E. Climent, s.d.]. 1 partitura (8 p.).
Música Fol 02/31

Sor Thomasseta a on sou? [música impresa] / [acomp.] Bartomeu Ballester Montserrat. [Barcelona : E. Climent], DL1974. 1 partitura (2) f.
Música Fol 02/25.

Ballester Montserrat, Bartomeu.
Tres piezas para organo [música impresa] / Bartomeu Ballester Montserrat. [Barcelona : E. Climent], DL1973. 1 partitura (16 p.). Conté: Himno nacional de España, Fantasía, Entrada pontifical.
Música Fol 02/30.

Verdaguer i Santals, Jacinto, 1845-1902.
Virolai [música impresa] / [poesia: J. Verdaguer ; harmonització: Bartomeu Ballester Montserrat]. [s.l. : s.n., s.d.]. 1 partitura ms.(1 p.).
Música Fol 02/29.

Fonts bibliogràfiques i de referència.

II.1 Bibliografies.

Reus i Mas, Gabriel. Bartomeu Ballester Monserrat : organista de la Basílica de Ntra. Sra. Del Pilar de Saragossa i de La Seu de Mallorca. Campos : Parròquia de Santa Julià, 1997. 533 p.
L10-1-8

Reus i Mas, Gabriel. Francesc Xavier Ballester i Mas: missioner Franciscà Apostòlic dels Descalços en el Perú (1838-1873). Campos : Parròquia de Sant Julià, DL1995. 181 p. (Publicacions de la Parrrquia de Campos; 8).
L55-2-14

Reus i Mas, Gabriel. Els tres orgues i els organistes de Campos. Campos: Ajuntament, 1994. 108 p. (Publicacions de la Parròquia de Campos); 4.
4°349/16

II.2 Fonts de referència.

Gran Enciclopèdia de Mallorca: veu
• Capllonch Rotger, Miquel / B. Cifre. Vol. 3, p. 124-125.

Correo de Mallorca:
• 04-08-1925. Misa nueva. P. 8
• 04-05-1929. Nueva obra musical para órgano de Ch. Tournemire / B. Ballester. P. 2.
• 25-10-1932. El órgano de Santanyí / Bartolomé Ballester. P. 2.
• 29-10-1932. El órgano de Santanyí / Bartolomé Ballester. P. 2.
• 18-01-1933. La música y el arte en el órgano: el organista D. Bernardo Salas, Pbro : / B. Ballester. P. 1.
• 07-02-1934. Premio "Enrique Granados". P. 2
• 28-12-1935. El maestro Capllonch / B. Ballester. P. 1-2.
• 15-12-1943. El concierto de órgano dado en Barcelona por el Rdo. Sr. Ballester / J. B. De P. P. 3.

La Almudaina:
• 09-04-1947. Ha salido para Valencia de paso para Madrid, el notable organista Rdo. D. Bartolomé Ballester con el fin de dar un concierto inaugural del nuevo organo instalado en la iglesia de Ntra. Señora del Buen Suceso de la capital de España que tendrá lugar D.m. el día 12. P. 2.

Baleares:
• 10-06-1947. El reverendo señor Ballester nos habla de Bach / M. Roig. P. 8.
• 23-09-1963. El Obispo bendijo el órgano del Seminario. P. 4
• 20-12-1964. Don Bartolomé Ballester: "La Sibil.la es música inspirada, de fisonomía propia" / Caldentey. P. 3.
• 23-01-1966. Se prepara un gran homenaje al comppositor Rdo. Sr. Tortell. P. 15.

• 25-01-1966. D. Bartolomé Ballester: "Un sabio, Ramon Llull; un arquitecto, Sagrera; un pintor, Mesquida; un músico, Tortell" / Caldentey. P. 3.
• 16-05-1970. Tres composiciones para coro. P. 37.
• 15-10-1970. Un himno para Colegios Franciscanos. P. 10.

Diario de Mallorca:
• 18-12-1957. Visita pastoral a Pollença: el próximo sábado se tributará un homenaje a la memoria de don Miguel Capllonch. P. 6
• 21-12-1958. El arco de Sarasate y el frac de Capllonch / B. Ballester. P. 8.
• 22-09-1963. La iglesia del Seminario ya tiene su órgano. P. 8.
• 24-09-1964. El Sr. Obispo bendijo el órgano de la iglesia del Seminario Diocesano : concurrieron al acto numerosos sacerdotes y fieles ; una alocución del Prelado y concierto a cargo de Rdo. don Bartolomé Ballester. P. 16.
• 27-01-1966. El homenaje a Tortell / B. Ballester.
• 28-01-1966. Homenaje a D. Miguel Tortell Simo, pbro. P. 6
• 29-01-1966. Homenaje al hijo ilustre de Muro, el maestro Tortell / Petronio. P. 14
• 01-02-1966. Homenaje al organista maestro Tortell. P. 10.
• 09-04-1968. Foto procesión del Ram
• 09-04-1968. Comenzó en nuestra ciudad la Semana Santa. P. 9.
• 22-03-1970. Nueva composición musical. P. 11.
• 16-05-1970. Tres composiciones para coro. P. 18.
• 30-06-1970. Himno de los antiguos "blauets". P. 10
• 27-10-1971. Tres composiciones para orfeón. P. 15
• 12-06-1974. Sor Thomasseta / Luis Ripoll. P. 10.

Campos: H2086
• 08-12-1982. Cordial homenatge a Mn. Bartomeu Ballester / Miquel Roig Adrover. N. 30, p. 10-12.

El Día:
• 27-03-1985. La calle Verónica de Campos cambia su nombre por el de Bartolomé Ballester / G. Mas. P. 16.

Cort:
• 01-06-1970. Publicaciones y nuevas composiciones para coro. N. 616, p. [22]

Notes:

(1).- Vegeu l'article de Joan Parets, et. al., "Mn. Miquel Tortell i Simó, aproximació biogrà fica" *a Nit bielenca (3. 1993 Búger), Homenatge al compositor Mn. Miguel Tortell i Simó*, pàg. 11.

(2).- BALLESTER, B., "La fama de Tortell" *a Algebeli: periódico de información local.* (Muro) Núm. 69 (31 de gener de 1968), pàg. 6. També reproduït a REUS I MAS, Gabriel. *Bartomeu Ballester Monserrat: organista de la Basílica de Ntra Sra. del Pilar de Saragossa i de la Seu de Mallorca* Parròquia de Sant Julià. 1997, pàg. 432

(3).- Reproduït a *Algebeli: periódico de información local*, (Muro) Núm. 44 (31 de gener de 1966), pàg. 10. També reproduït a REUS I MAS, Gabriel. Op. Cit. pàg. 426

(4).- Vegeu el n....de l'inventari.

(5).- Vegeu el n....de l'inventari.

(6).- Vegeu el n....de l'inventari.

L'ORGUE DE SANTA MARIA D'EIVISSA*

Joan Marí i Cardona

1423. Durant una processó per l'interior del temple "tocava l'orgue i repicaven les campanes".

1498. la universitat fundà el benefici de l'orgue. Mossèn Joan Baixador, del qual l'any 1483 ja es deia que tocava l'orgue, rebia el salari de "mestre Lluís Calatrava, sonador conduït per la universitat", mentre que aquest era absent.

1535. Notícia de la conquista de la Goleta de Tunis. "En la esglesia digueren lo Te Deum ab orga fent tot lo temps lahors y gracies a Deu..."

1538. Benedicció de la capella de les Ànimes. "Y hagué molta música y sonaren los organs y trompetes..."

1569. Nicolau de Quint ordena en el seu testament que es celebri cada any una festa a sant Josep "ab missa cantada ab orga y aportada murta".

1576. Institució d'una missa cantada a la Puríssima. Es diu que fou "ab orga y ensens y repicaren totes les campanes".

1577. Entre d'altres beneficis s'esmenta el de l'orgue. N'era posseïdor Honorat Joan, que tenia per càrrega tocar l'orgue tots els diumenges i festes.

1579. Jaumeta Garau, viuda de Francesc Sunyer, fundà una missa "ab orga y sermó".

Segles XVI-XVIII. Es coneixien els noms de diversos beneficiats organistes, que també exercien sovent l'ofici de mestres de cant.

1534. Antoni Lluc fou contractat com a mestre de cant per la reverenda comunitat.

1557. Cristòfol Castelló prengué possessió del benefici de l'orgue. Joan Palerm en va prendre el mateix any perquè l'anterior renuncià.

1592. Jaume Vicent, mestre de cant, arribà de Mallorca.

1596. Nofre Ferragut arribà de València per exercir de mestre de cant i suplir el benefici de l'orgue que posseïa Antoni Torres, clergue.

1607. Joan Rubert, organista.

1609. La reverenda comunitat fa gestions perquè pugui quedar a Eivissa fra Sebastià Navarro, organista.

1610. Rafel Navarro pren possessió del benefici de l'orgue.

1623. Joan Tur, prevere, pren possessió del benefici de l'orgue.

1624. El trenta d'abril el vicari general va determinar: "Estant tots los reverents preveres en la llibreria congregats, vent la necessitat quey ha en la present Yglesia de cantors, que de vuy a quatre mesos deguen aprendre de cant tots los reverents que no en saben, y que pasat lo termini de dits quatre mesos sels priva de distribució fins y tant najen après".

1632. Fra Joan Mascaró, trinitari, vengué d'organista i mestre de capella. Poc després arribà Agustí Vergés com a organista i es determinà en consell quines serien les seues obligacions.

1635. Miquel Arabí de Jaume pren possessió del benefici de l'orgue.

1640. Nicolau Orvai pren possessió del benefici de l'orgue per mort d'Esteve Riambau.

1650. En pren possessió Felip Capella.

1655. Victorià Sanç fou acollit com a organista.

1666. "Lo patró Joan Gavara entrà per menxador".

1681. Francesc Tomàs, català, fou admès com a cabiscol i organista. Encara que no era beneficiat guanyaria com si ho fos.

1682. Joan Colomar entrà per manxador.

1689. Antoni Fiol, clergue i organista, pren possessió del benefici del rotlo.

1708. Fra Santiago León, franciscà, rep de la universitat l'encàrrec d'adobar l'orgue "de la manera y conformitat que ans estava". Se li pagaran 150 peces de vuit.

1737. Josep Marsellès comença a guanyar "la porció dels orguens".

1740. La porció dels òrguens es dóna a Pere Amorós per manament del vicari general.

1743. Francesc Tur de Joan "Savi" comença a tocar l'orgue.

1748. Era organista Josep Joan.

1784. L'orgue era situat al costat de l'evangeli de l'alta major. Només tenia uns pocs registres en bones condicions. S'havia de renovar la major part perquè d'altra manera no es podria emprar més.

1785. Estatuts de la catedral: "L'orgue és un instrument antiquíssim propi de l'església, i és un ajut molt valuós sobretot per a les solemnitats clàssiques de les esglésies que no tenen residència gaire nombrosa. No es troba cap església catedral que no tengui organista i per això s'ha cregut necessari instituir aquí un racioner organista.

L'ofici principal de l'organista serà tocar l'orgue a totes les celebracions acostumades o que el capítol determini des d'ara.

També tendrà a la seua cura directa els quatre escolanets de cor i altar, i si algun d'ells volgués aprendre cant o aplicar-se a tocar l'orgue, també haurà d'ensenyar-n'hi.

L'organista haurà de preparar amb temps suficient totes les solemnitats pel que fa al cant, i donarà avís al cabiscol, salmista i baixonista de totes

les festes, particularment de les grans solemnitats de Pasqua, Setmana Santa i Corpus..."

1855. Fou nomenat organista Josep Riera Cardona "Polit", seminarista. S'ordenà de prevere l'any 1861 i tot seguit el nomenaren beneficiat. Morí el 1891 i aleshores el periòdic El Católico Balear en féu aquest comentari: "El clericat d'Eivissa està de dol. El diumenge dia tretze de desembre morí, després d'una malaltia que s'havia qualificat de lleu, el prevere exemplar Josep Riera Cardona. Era beneficiat organista, mestre de capella de la catedral i exercia els càrrecs de vice-secretari del govern eclesiàstic i d'habilitat diocesà.

Tothom ha sentit molt la seua mort. Com a organista ha deixat un buit que tal vegada ningú no podrà omplir mai més. Amb la seua gran inspiració i raríssima execució dominava totalment l'orgue.

La funerària celebrada a la catedral el dia desset de desembre es veié enaltida per la col·laboració que varen donar-li tots els músics de l'illa d'Eivissa, la majoria dels quals eren deixebles seus".

De la vida de l'organista Josep Riera "Polit" es conten diversitat d'anècdotes com aquestes dues:

Es diu que estava molt gord i que amb gran facilitat s'adormia abocat damunt l'orgue durant les estones que no l'havia de tocar. El manxador ja ho sabia, i el despertava just abans dels moments que havia de tocar. Quasi adormit, amb els ulls tancats, es posava a tocar magníficament.

Una vegada varen passar per Eivissa alguns organistes italians i mostraren el seu desig de veure l'orgue de la catedral. Els hi acompanyaren el vicari capitular Manuel Palau Aquenza i l'organista Josep Riera "Polit". Els italians varen fer algunes interpretacions, per indicació del vicari, i mentre feien alabances de l'orgue, el vicari digué a l'organista eivissenc: Pepe, ara et toca a tu, a veure com et portes... La interpretació degué ser tan magistral que els italians ja no sabien què alabar més, l'orgue o l'organista.

L'any 1856, Josep Riera "Polit" havia comunicat al capítol l'estat llastimós de l'orgue, i el capítol prengué molt seriosament la informació i acordà que vengués aviat un organer per examinar-lo bé i que donàs un informe definitiu.

L'organer que vengué fou Gaietà Vilardebò, de Barcelona, que en haver vist l'orgue donà al capítol la informació següent: "Complint l'encàrrec d'inspeccionar l'orgue d'aquesta església i de donar el pressupost i valor d'una nova recomposició, he de dir que el seu estat és tan deteriorat que no pot emprar-se més.

En haver-lo examinat he comprovat que les flautes principals d'estany estan picades pel salobre i les de fusta estan molt gastades. Ni les primeres ni les segones poden donar cap to i només en respon una tercera part.

També estan desfets tots els registres, les manxes i una bona part de la màquina, cosa per la qual totes aquestes peces s'hauran de posar noves, si es vol tornar a deixar l'orgue en estat de funcionament.

Tenint present la carestia actual dels materials que són necessaris, el cost de tota la reparació i recomposició no podria ser inferior a 61.000 reals de billó, segons el meu entendre..."

L'any 1858 el papítol tengué notícia que les gestions fetes per aconseguir del govern la subvenció que mancava per poder adobar l'orgue no havien donat cap resultat. Es tornà a insistir, però no consta que s'aconseguís cap resultat millor. Rafel Oliver Ribes, aleshores degà i vicari capitular, avançà 500 duros dels seus béns per tal que l'organer Gaietà Vilardebò pogués començar la restauració projectada. El capítol es comprometé a tornar-los-hi tan aviat com fos possible.

A la darreria de 1858 ja pogué tocar-se l'orgue i els treballs de l'organer es consideraven quasi acabats. Li havien posat la trompeteria i les flautes noves.

Segons assegura Isidor Macabich, aquell orgue era el que l'any 1715 havia començat a fer l'organer català Josep Boscà per encàrrec de la universitat.

El mes d'octubre de 1861 el secretari capitular donà raó d'haver-se pagat la darrera quantitat a l'organer Gaietà Vilardebò. Aquest s'havia compromès a tornar després d'uns mesos per a la definitiva afinació dels registres i per considerar l'obra acabada. Aleshores el capítol encara devia una quantitat considerable al vicari capitular dels 500 duros que havia avançat primerament i d'altres que n'havia bestret després per tal que l'orgue es pogués adobar.

L'arxiu va dir: "La catedral d'Eivissa té un orgue posat a altura mitjana del mur d'enfront del presbiteri. S'hi puja per una escala que té la porta dins la capella del baptisteri. L'orgue pot qualificar-se de ben regular atenint-nos al nombre de registres i a les veus, sobretot des que fa ara uns trenta anys l'adobà i modificà notablement el conegut organer català Vilardebò" (1885)

Vicent Bonet Ferrer, company de capítol i organista de la catedral, va donar-me uns dies abans de morir algunes notes tècniques de l'orgue destruït el 1936 i de l'actual. Aquestes es veuran més endavant.

L'orgue antic tenia tres teclats, el superior dels quals només abastava la meitat o un poc més de l'amplària dels dos restants. Cada un d'aquestos dos tenia aproximadament 56 notes. El nombre dels pedals era d'uns 30 i abastaven tota l'amplària dels teclats. El nombre dels canons no es recorda. Sembla que en tenia tres fileres en posició horitzontal, a més dels verticals, naturalment.

Poc dies després d'haver-se destruït l'orgue, Vicent Bonet Ferrer va veure tirat i mig desfet el plafó que tenia davant els teclats i copià totes les notes amb la posició exacta dels registres. Podeu veure literalment com era aquell plafó desaparegut:

* Ecos voz humana			* Ecos Cor inglés
* Violins		* Flautat de 14	
* Baixons	* Trompeta real	* Ausellets	* T. Magna
* Clarí en 15ª	* Fagot	* T.R. Triple	* Clarí dreta
* Dotzena Lleno	* Simbalet menor	* Gran Corneta	* Clarí en 8ª
* Octava	* Simbalet mayor	* Nazart 12ª	* Quincena Lleno
* Flauta de 28	* Clara de 14	* Flauta de 14	* Nazart 17
CADIRETA		CADIRETA	
* Nazart 17ª	* Bordó	* Corneta	* Nazart 15ª
* Filarmonic	* Octava	* Bordó	* Flauta travesera

Cal dir que Josep Riera "Polit" va tenir un digne successor en la persona de Joan Mayans, professor de llengua castellana, llatina i francesa del col·legi de segona ensenyança d'Eivissa i sobretot gran músic.

Les seues interpretacions són encara ponderades i en certa manera ja mitificades pels qui tengueren la sort d'escoltar-les.

Isidor Macabich, gran amic i veí de Joan Mayans, li va dedicar uns versos inspirats quan morí (1932). Val la pena de recordar-los, malgrat que només fan menció a la seua habilitat com a violinista, perquè durant les llargues vetlades que solien passar junts havia pogut escoltar moltes de vegades el violí. El poema es titula Arpegis:

El dia que enterraren mon amic mestre D. Joan Mayans

Mut resta dins sa caixa
Aqueix vell violí,
Que el cor ens amarava
D'un pur encant diví.
Oh, si se'n pogués plànyer!
Oh, si pogués plorar!
Que son vellet artista
El duen a enterrar!
¿Ni dins la pau immensa
de la nit estival,
sa mística cantúria
d'argent i de cristall?

Ben segur que es moria,
quan perdé son record.
Puix que se'n va i el deixa,
Ven segur que ja és mort.
Dins el concert salvatge
De la pluja i el vent,
¿mai més ha de sentir-se
El seu tràgic lament?
I en sa lloança eterna,
qui el feia cantar així
¿no tendrà remembrança
De son vell violí?

Un quadre a l'oli de Narcís Puget titulat *Novena del Sant Crist* ens dóna l'oportunitat de veure en primer terme Joan Mayans tocant l'orgue del Convent. Al fons es veu el Sant Crist del Cementiri posat a l'altar major, com és costum de fer durant els novenaris.

Successor de Joan Mayans fou Vicent Bonet Ferrer. Cantà missa l'any 1933 i en haver exercit de vicari de Sant Josep i encarregat del Carme d'es Cubells (1933), ecònom de Santa Agnès (1934) i del Pilar de la Mola (1935), opositá a beneficiat organista de la catedral.

Entre diversitat de càrrecs que va exercir, cal recordar els de delegat diocesà de migracions, de 1956 ençà, i vocal de les comissions d'economia i de Foica.

Els darrers anys també era canonge fabriquer, i cal fer una menció molt particular del seu entusiasme i treballs que realitzà per dur a terme la restauració de les capelles gòtiques de la catedral, que la seua mort ocorreguda el setze de juliol de 1984 ha deixat acabada en gran part, i també la restauració i conservació de quadres i altres objectes d'art del museu catedralici.

1944. Les poques peces que havien quedat de l'orgue antic foren desmuntades aquell any. Arribà també l'orgue nou encarregat a Organería Española, S.A. d'Azpeitia (Guipúscoa). El mes d'octubre es celebrà el concert inaugural.

El dotze de març de 1945 es pagà el darrer termini de l'orgue per la quantitat de 20.000 pessetes. No es coneix el nombre de terminis i per això tampoc es sap quin fou el cost total.

Coneixem d'altres pagaments de 1945: per dur les caixes dins les quals s'havia tramès l'orgue a Eivissa, des del moll a la catedral, 500'15 pessetes; els nòlits pujaren a 2.969'55 pessetes: l'obra que s'hagué de fer per instal·lar el motor costà 647'15 pessetes; els nòlits del motor, 661'25 pessetes.

Les notes tècniques que va donar-me Vicent Bonet Ferrer, són aquestes:

Dos teclats manuals de 56 notes i un de pedals que en té 30.

Quatre registres del primer teclat: Flauta 8p, Violó 8p, Octava 4p i Ple 3p.

Vuit registres del segon teclat: Flauta dolça 8p, Gamba 8p, Celest 8p, Flauta 4p,

Quinzena, Címbal 3h, Trompeta 8p i Clarí 4p.

Dos registres del teclat de pedals: Violó 16p i violó 8p.

Tres enganxos: un per al primer teclat, un per al segon i un per als dos junts.

Altres dos enganxos: un per a la Llengüeteria – Trompeta i Clarí – i un per al trèmolo.

El nombre de canons no es coneix exactament perquè n'hi ha molts d'amagats.

Els darrers mesos de 1984 l'orgue fou sotmès a grans treballs de manteniment i reparació. Vicent Bonet Ferrer, mentre vivia, havia demanat un informe de l'estat defectuós en què es trobava i el pressupost de l'obra a Joaquín Lois Cabello, de Segòvia. El cost total ha pujat quasi a un milió de pessetes.

Els relleus acolorits que queden a la part superior de l'orgue, que amb l'anterior formaven un conjunt harmoniós, tenen les figures següents: a dalt de tot l'anagrama de Santa Maria, al centre santa Eulària, al costat dret sant Francesc d'Assís i a l'esquerra un sant bisbe.

* Joan MARI CARDONA: Illes Pitiüses / *V. Santa Maria d'Eivissa. Segles XIV-XVIII.* Institut d'Estudis Eivissencs. Eivissa, 1985. Pàg. 308-314.

HISTORIA DE LOS ÓRGANOS DE IBIZA

Pedro Miguel López Muñoz

- El órgano litúrgico en la Diócesis de Ibiza

En la diócesis de Ibiza contamos actualmente con tres órganos de iglesia, uno por ser el más antiguo el más importante de los tres, fue el único que logró escaparse "en parte", y más adelante especificaré porque digo en parte, de la Guerra civil española. Dos de los que existían en la Isla de Ibiza, ya que Formentera no ha tenido nunca órganos tubulares al servicio de la liturgia, estos eran de gran importancia: el órgano de la Catedral de Ibiza, destruido por completo en la Guerra y el otro el de la Iglesia de Santo Domingo "el Convent". Más tarde se comprará para la Catedral un órgano, que recientemente ha sido ampliado y restaurado a semejanza del anterior que hubo en su lugar. El tercer órgano es el que tiene la Iglesia Parroquial de Santa Cruz, el cual hace tres a_os trasladado del lugar donde se hallaba ubicado inicialmente.

A) - El órgano de Santo Domingo, "El Convent"

La primera noticia que encontramos de este magnifico órgano, que por ser el más antiguo que hay en la isla de Ibiza es el más importante, es de la época en que es fundada en Ibiza la orden de los Dominicos, la posterior erección de "el Convent" y de la iglesia de Santo Domingo, actualmente parroquia de San Pedro. Como decía la primera noticia la recoge un manuscrito que data de 1775, que recientemente ha sido estudiado, y transcrito por Felip Cirer Costa[1]. En 1679 el prior de los Dominicos P. Ramón Bru (Ibicenco) o su sucesor P.José Valespí, hace una comunicación a la "universidad de Ibiza"[2] que la iglesia no estaba provista de órgano para acompañar la liturgia y considerando que era importante para la misma, se decide encargar la construcción de un magnifico órgano para la iglesia de "el Convent" por manos de un religioso Agustino. Se tardó en construir dicho instrumento dos a_os, la dificultad para su construc-

ción no fue pequeña, ya que hemos de pensar que los materiales tenían que ser traidos de la península y además había que sustentar al organero Agustino y a su criado; por esta causa el coste del mismo fue alto y de nuevo el prior de los dominicos se dirigirá a la "universidad de Ibiza" declarando que la construcción del órgano ha costado muchos enfados y dineros.

El primer organista que nos señala dicho documento del nuevo órgano es el hermano Marcos Oliver. Este era de procedencia mallorquina y había estudiado música y órgano en el colegio de Lluc. Había entrado en el convento de dominicos de Palma, pero al ser un hombre que no gozaba de mucha inteligencia quisieron quitarselo de encima y es trasladado a la comunidad religiosa de Ibiza donde fue muy útil como organista de la misma iglesia.

Encontramos en dicho documento que el instrumento que nos ocupa es definido de la siguiente manera: *"en la parte derecha del coro se encuentra un órgano que es muy bueno y al cual el padre Lorenzo Marc, organista le ha incorporado un registro de clarines."* este organista mencionado en estas lineas era de procedencia mallorquina, para ser más exactor de Pollensa. Había ingresado en el convento de Mallorca donde profesó como religioso y más tarde es trasladado al convento de Ibiza para ser el organista de la comunidad.

De todos es sabido que este magnifico órgano del que gozaba nuestra diócesis y del que ha sido descrito tantas veces por tantos poetas e historiadores, tubo su fatídico final en el agosto de 1936 a causa de la Guerra Civil Española. Aun nos queda el recuerdo de nuestros mayores de Ibiza de la destrucción del órgano de "el convent", de los cuales he podido hablar repetidas veces . En dichas conversaciones con pesar me han contado que los magníficos tubos del órgano fueron sacados a la puerta de la iglesia y algunos de ellos rodaban por la pendiente de la calle, así como otros fueron tirados murallas abajo.

Aunque el órgano fue destruido casi en su totalidad, quedó en pie parte del mecanismo y el mueble, de esta forma permaneció muchos a_os hasta que se decidió por manos de Don Luis Llobet , conocido por todos como el gran potenciador del arte litúrgico en Ibiza y escritor, la reconstrucción de este magnifico órgano.

El órgano fue reconstruido por el organero D. José Antonio Azpiazu Gómez, y la inauguración fue a cargo del organista Mallorquín Bartolomé Veny Vidal el 1 de julio de 1987. Hoy día podemos disfrutar de nuevo de este magnifico órgano en el cual se pueden oír conciertos de órgano varias veces al año así como en las celebraciones litúrgicas más importantes.

Por fin llegará el momento más importante para el órgano del Convent después de haber pasado por su casi total destrucción, el instrumento volverá a sonar como antaño y ya en el oído de los que han hecho posible este proyecto suenan sus melodías. Para llevar adelante este gran proyecto colaboraron principalmente D. Luís Llobet , Caja Madrid y el Govern Balear , en total el presupuesto para la restauración del órgano ascendía a 1.755.600 pesetas. Don Luis Llobet se encargó de pagar las cantidades de la carpintería Matá, al pintor de la caja del órgano Adrián Rosa, los andamios de "Isidro" y los transportes.y la sustitución de los antiguos tubos de Violones por otros nuevos. Si esta empresa se llevo a cabo fue gracias al trabajo de dirección y coordinación de D.Luis , su empuje y animo por recuperar este magnifico órgano.

A.1 - características

Este magnifico órgano, el cual como he dicho data del siglo XVI, y que después de su destrucción en el 36, y restauración en 1987, presenta las siguientes características:

Tiene un teclado partido[3] de 54 notas, el órgano primitivo constaba solo de 45. Este órgano al ser de estilo español, y además en la época de máximo esplendor, no está provisto de pedalera sino que tiene un juego de pisas o contras que van de Do a Si, es decir doce notas, o la escala completa; el total de tubos que alberga es de 600 y en el su totalidad estos son metálicos.

Los registros al ser un órgano de teclado partido son dobles y estos están colocados en el vertical a ambos lados del teclado, estos son los siguientes:

Para la mano derecha: flautado, violón, octava, docena, quincena, decinovena, lleno y trompeta.

Para la mano izquierda: flautado, Violón, octava, docena, quincena Decinovena, lleno y bajoncillo.

A petición de Don Luis Llobet el 17 de abril de 1986, éste recibe del organero Azpiazu e Hijo el presupuesto para la restauración del órgano en el cual se dice: *"Visto el órgano,* (Azpiazu ya había venido a Ibiza para ver en el que estado se encontraba el instrumento), *que se encuen-*

tra en las siguientes condiciones, sus características son las siguientes: un teclado de 54 notas antes había sido de 45 de octava corta, ahora es completa y de 54 notas y doce notas de contras para los pies con enganches al manual, la primera octava.

La composición seria la siguiente, aparte bajos de mano izquierda:

-bajos....25 notas
-bajoncillo 4 pies....25 en chamada (en horizontal)
-flautado...25 en fachada
-violón ...12 de madera, 13 de estaño (más adelante se sustituirán los de madera)
-octava...12 en fachada, de estaño y 13 interiores
-docena 2/3....25 notas, de estaño e interiores
-quincena.....25 notas, de estaño e interiores
-lleno de tres hileras, 75 de estaño
-parte de tiples...54 notas
-trompeta en el chamada de 8 pies 29 tubos
-flautado de 8 pies....29 tubos interiores
-violón 8 pies...29 tubos interiores de estaño
-octava de 4 pies...29 tubos de estaño
-docena 2/3...29 tubos de estaño
-quincena de 2 pies...29 tubos de estaño
-lleno de tres hileras... 87 tubos de estaño
-contras de 8 pies...12 tubos (para el pedal)"

Todos estos tubos fueron puestos nuevos, ya que en el órgano no existía ninguno de los originales, fueron puestos según las medidas de los anteriores que había albergado el instrumento. Se le colocó fuelles nuevos y un ventilador (motor) que fuera silencioso de procedencia alemana. El teclado nuevo es de madera de ébano así como era el original. Se repararon los secretos, se le pusieron pieles nuevas, y las correderas se ajustaron y suavizaron para que no emitieran ruido ni fueran duras. Los tiradores de los registros se tuvieron que poner nuevos todos según las medidas que le correspondían. Se colocaron dentro del órgano unas luces para que fuera más fácil la reparación del instrumento y para que en el futuro se pudiera ver dentro del mueble al afinarlo. Los secretos fueron trasladados al taller de Azpiazu para poder repararlos y ajustarlos a los nuevos tubos que se posarían sobre ellos. El órgano se afino en el tono natural o en el "La" para poder tener la posibilidad de no solo acompa-

ñar a los actos litúrgicos sino que también se pudieran llevar a cabo conciertos con cualquier instrumento.

Los trabajos según Azpiazu iban a costar 1.755.600 pesetas incluyendo en el presupuesto los gastos materiales y el desplazamiento asi como la estancia en Ibiza mientras se llevaban a cabo las obras de restauración. Pedia así mismo el organero que el pago se debia satisfacer en el dos partes una al desmontar el órgano y la segunda parte del pago al finalizar las obras. Este presupuesto fue el que se llevo a cabo y como podemos comprobar Azpiazu hizo una gran labor dejando el instrumento tal y como había sido en sus orígenes.

El 1 de julio, de 1987, por fin llega el gran día. Es el momento del concierto inaugural del órgano restaurado del Convent. El evento tubo lugar a las 9 de la noche a cargo del conocido organista mallorquín Bartolomé Veny Vidal, éste nació en el Palma de Mallorca en el 1940. Tubo como maestros de piano, órgano y armonía a Antonio Matheu y Adalberto Martínez, es el titular ,actualmente, de la cátedra de órgano del conservatorio de Palma, a parte de haber estudiado Gregoriano en Salamanca en la universidad de San Pío X.

En el programa del concierto inaugural se pudieron escuchar las siguientes piezas entre otras: Obra de Clarín (anónimo), y obras de Couperin, Clñrembault, Pachelbel, Bach, Pierne, Händel, y Thomás.

En un artículo de "Diario de Ibiza", del sábado, 4 de julio de 1987, rezaba el siguiente titular: "BRILLANTE INAUGURACIÓN DEL ÓRGANO DE SANTO DOMINGO", después de hacer una breve introducción a cerca de lo que fue el evento y dar una pincelada historia a modo de guisa continua textualmente: *"gracias a la participación de Luis Llobet Tur, cuya aportación económica fue significativa, así como el seguimiento total de la restauración y a las colaboraciones del Govern Balear, Consell Insular y Caja Madrid, pudo llevarse a cabo esta histórica restauración. El acto de inauguración y bendición del órgano corrió a cargo del Vicario General de la Diócesis, Joan Mari Cardona, asistido por el Párroco de la Iglesia de Santo Domingo Josep Prats Torres, el templo se hallaba totalmente lleno...y entre los asistentes figuraban el presidente en el funciones del Consell Insular, Cosme Vidal Juan, así Como Luis Llobet y su madre Guadalupe Tur..."* pero hubo un pequeño incidente al poco tiempo de la inauguración que sigue narrando

el artículo: *"un pequeño incidente técnico ha dejado el instrumento inutilizado para poco tiempo que, esperamos sea reparado en breve"*. Después de haber mencionado lineas arriba que se tuvieron que cambiar los Violones, ya se imaginaran que el incidente narrado era el hecho de que estos violones fueron sustituidos por otros que en vez de ser de madera esta vez serian de estaño. Sigue el articulo alabando la iniciativa de los promotores de haber tenido la voluntad de recuperar tan importante instrumento y anuncia ya la restauración del órgano de la Catedral que en el apartado dedicado a éste órgano veremos.

Pero con todo, aún no habían terminado los problemas del órgano del Convent, ya que con el tiempo al levantar una de las chapas que componen el suelo donde descansa el órgano, se pudo comprobar que esta estaba totalmente podrida y con agujeros. Para subsanar éste problema se llamó al Carpintero D. José María Velasco Gómez que junto con su ayudante, levantaron todo el suelo del órgano dejando las vigas al aire pudiendo comprobar que estas estaban en buen estado pero no obstante estas se trataron con anticarcoma; se cubrió el suelo con un grueso tablero marino; de esta forma se evitarían las humedades; coste que fue abonado por D. Luis Llobet.

Para que los lectores puedan hacerse una idea de cual es el aspecto del instrumento para aquel que lo contempla diremos: Este órgano tiene un mueble sencillo aunque enmarcado en una época en la cual se presentaban unos muebles ricamente decorados, pero el hecho de que sea sencillo no le quita majestuosidad y no hemos de olvidar que fue construido por manos de un fraile agustino como más adelante explicaré. Este órgano esta situado en la parte derecha del coro según se mira hacia el presbiterio. Se accede al mismo por un pequeño escalón que une el plinto donde esta el órgano y el coro.

Tiene una fachada principal que mira a la parte opuesta de la nave lateral, donde está colocado, luego encontramos que a modo de cerramiento del mueble los dos laterales están en oblicuo de forma que de este modo hay tubos que miran de frente con respecto a su posición, otros que miran hacia la nave principal y los del otro lado hacia el coro. Cada una de estas fachadas tienen dos pisos en la primera y mas baja están situados los tubos sonoros, y en la parte más alta hay unos tubos canónigos de madera imitando a los tubos inferiores.

Entre el plinto que sostiene el órgano y el coro se colocó una placa conmemorativa, para que la historia venidera tuviera testimonio histórico escrito de quien había sido el restaurador del órgano y los patrocinadores de dicha restauración, y reza así:

ORGUE RESTAURAT PER L´ORGANER
JOSÉ ANTONIO AZPIAZU GOMEZ

1987. JULIOL. 1

TREBALLS PATROCINATS PER
D. LLUIS LLOBET I TUR
EL GOBERN BALEAR
EL CONSELL INSULAR I
CAJA MADRID

MONSSENYER DE LA PARROQUIA,
D. JOSEP PRATS I TORRES.[4]

A.2 - constructor

El constructor de este órgano según hemos podido comprobar a través del documento que habla de "el convento de los Dominicos" y del estudio realizado sobre el mismo por "Cirer Costa" fue un fraile agustino en 1679. Esta es la única documentación que existe en el archivo de la Parroquia del "convent" a cerca de la construcción de tan magnifico órgano.

A.3 - el órgano y la guerra española

Como tantas y tantas cosas, el órgano de "el convent" fue destruido, como ya he mencionado en la introducción a este apartado que nos ocupa. El órgano se vio afectado casi en su totalidad a causa de la destrucción quedando inservible ya que desmontaron todos los tubos y mecanismos, algunos para fundirlos y utilizarlos después en la fabricación de material bélico, otros sencillamente rodaron calle abajo o fueron precipitados por las murallas abajo de este modo y juntamente con el órgano de la Catedral, la diócesis perdía sus dos magníficos órganos que hoy podríamos escuchar deleitandonos con su sonoridad y podríamos contemplar y al mismo tiempo sentirnos orgullosos de tener semejantes instrumentos en nuestras iglesias de la Catedral y de "el Convent", pero

a veces la historia no hace justicia y la ignorancia emprende acciones inconscientes destruyendo aquello que es un valor no solo para la iglesia sino para toda la sociedad y la cultura de un lugar.

Durante muchos años los ibicencos que hemos visitado el "sant Crist del Cementeri" o asistido a Misa, así como visitando la iglesia dentro del marco cultural de nuestros colegios hemos podido contemplar lo que había dejado la guerra a su paso por "el convent", esa caja o mueble del órgano vacía recuerdo de lo que había sido en su época más feliz, y las aberturas del mueble donde se albergaban los tubos tapadas con unas chapas, tan solo se podían contemplar los tubos canónigos de la parte alta del mueble.

A.4 - la reconstrucción e inauguración del órgano

Después de la destrucción parcial del mismo instrumento en el 36, siendo párroco de la parroquia del "Convent" Don José Prats y Administrador Apostólico El Exmo. y Rvmo. Don Miguel Roca Cabanilles se decide la restauración del órgano y se encarga la tarea de reconstrucción al el organero de Azpeitia José Antonio Azpiazu. La obra de restauración se llevó a cabo entre preparativos y restauración en el curso de dos años abarcando el periodo de seis meses largos, y el concierto inaugural corrió a cargo de Bartolomé Veny.

A.5 - el órgano y la orquesta de "el Convent"

De todos es sabido que en la iglesia de "el convent", se había cuidado mucho la liturgia, llegandose a poder escuchar misas conciertos. Este magnifico marco de la iglesia con sus maravillosos cuadros, retablos (sobretodo el retablo principal) su fresco de la bóveda y como no, su magnifico órgano era un marco inmejorable para poder disfrutar del órgano juntamente con la orquesta y el coro, coro que fue fundado por el que fuera en esta época el Chantre de la Catedral Don Bartolomé Tur Guasch "Fornás". Fueron tan famosas y tan frecuentes las misas-conciertos (de manos del coro llamado de "Santa Cecilia, en el que cantaban voces femeninas y la orquesta que era formada por miembros de las familias ibicencas: Marí, Bufón, Soriano, Agudo Clará...), tan multitudinarias y digamoslo así "apoteósicas" que el obispo de la época, el Ilmo. y Rvdmo. Don Antonio Cardona ("Frit"), tubo que poner cartas en el asunto y aprovechando el documento que el Papa Pío X titulado "De Motu propio" , que

contenían las pautas a cerca de la liturgia y los instrumentos músicos, y pensando que estas misas finalmente más que actos de culto habían llegado a ser espectáculos populares quedan reducidas, tan solo a la "novena del Santo Cristo del Cementerio". Aún quedan entre nosotros personas mayores que en su juventud habían sido miembros del coro de "el Convent".

A.6 - compositores y organistas de "el Convent".

Para iniciar este apartado tengo que remitirme de nuevo al documento estudiado por "Cirer Costa" y como mencioné en la parte introductoria el primer organista que tubo "el Convent" fue el Dominico mallorquín Marcos Oliver, habiendo sido estudiante de música y órgano en "Lluc", profesando como religioso dominico en su Mallorca natal siendo posteriormente trasladado a Ibiza para ser el primer organista de "el Convent". El siguiente organista del que tenemos constancia histórica es Lorenzo Marc que era organista de "el Convent" y fue el autor de la ampliación del órgano agregandole un registro de clarines. Desgraciadamente no he podido encontrar más información sobre los organistas que fueron titulares de tan magnifico órgano, de este modo tengo que dar un considerable salto en la historia y situarme en nuestro pasado reciente y a través de un oleo que pintó Narciso Puget encontramos al gran músico ibicenco Juan Mayans tocando el órgano de "el Convent", uno de los muchos organistas que tubo la dicha de poder tocar el órgano antes de ser destruido en 1936.

De la época del 1835 al 1936 el órgano del convent con el paso de los años entra en el una espiral de deterioro en el la cual peligrara su exitencia, así lo recogerá el Semanario "Ibiza" del 12 de agosto de 1890 en su numero 2. Aprovechando que el organero Vicente Arbona estaba construyendo un órgano nuevo para la diócesis: en la Parroquia de San Salvador (Sant Elm), se le pide que se avenga a pasar por la Iglesia del Convent para arreglar el órgano que esta alberga. Y que es de máxima importancia para las celebraciones litúrgicas.

B) - el órgano de la Catedral de "Santa María d´Eivissa"

Para empezar ha hablar del órgano de la Catedral y precursor del órgano que hoy conocemos, nos adentraremos mencionado la primera noticia escrita que existen en los archivos catedralicicios: en 1423 "durante una procesión por el interior del templo tocaba el órgano y repicaban las campanas"[5], otra nota es la

siguiente: "la universidad fundó el beneficio del órgano en 1498"[6] . Estas dos notas nos dan la idea de que en la Parroquia de Santa María, que con los siglos seria elevada a la categoría de Catedral, ya en el siglo XV estaba provista de un órgano. Más adelante hablaré de sus organistas y compositores; ahora nos disponemos a ir describiendolo poco a poco: parece ser que éste primer órgano estaba situado en el lado del "evangelio" del altar mayor, solo tenia unos pocos registros, según reza no en muy buenas condiciones. También se menciona que se tenia que renovar la mayor parte del mismo ya que de otra forma no se podría utilizar más; esta nota data de 1784.

En el año 1856 se comunicó al Capítulo Catedralicio el estado deplorable en el que se encontraba el órgano, y éste tomó la decisión de llamar al organero Cayetano Vilardebó (Barcelonés) para que lo revisara e hiciera un presupuesto para su arreglo. El estado del órgano era deplorable de forma que no se podía utilizar de ninguna manera: las flautas principales estaban picadas por el salobre, los tubos de madera estaban gastados del uso, y tanto unos como otros tubos funcionaban en parte. Por otro lado los registros estaban deshechos, así como los fuelles y una parte importante de la maquinaria. En 1858 después de dos largos años de arreglo del instrumento ya se pudo tocar, dando por terminado el trabajo del organero Barcelonés; pero la tarea no terminaría hasta unos meses después cuando se afinarían los tubos. En el archivo de la Catedral de Ibiza, y con motivo de la visita del Archiduque Luis Salvador que acontecerá unos treinta años después de que el organero Cayetano repara el órgano, reza una nota que dice: *"La Catedral de Ibiza cuenta con un órgano colocado a una altura media del muro de enfrente del presbiterio. Se sube por una escalera que tiene la puerta dentro del baptisterio. El órgano se puede cualificar de bueno ateniendonos al número de registros y a las voces, sobre todo desde hace unos treinta años que lo arregló y modificó notablemente el conocido organero catalán Vilardebó.(1885)*[7]

Como habrá podido comprobar el lector, se supone que anterior a este órgano que estamos describiendo, hubo otro que como he mencionado en lineas anteriores, estaba situado en el lado del Evangelio del altar mayor, lo que no sabemos es si éste fue trasladado de lugar y puesto en el que hoy conocemos como lugar del órgano, o fue sustituido por un nuevo órgano

B.1 - características del primer órgano

Este órgano que se ubicaba en el lugar donde hoy día está el actual órgano, constaba de tres teclados. El tercer teclado o de ecos; solo tenia la mitad de extensión con respecto a los dos restantes. Cada uno de estos dos teclados tenia

56 notas, la pedalera constaba de treinta notas . El numero de caños o tubos no se sabe con exactitud. Parece ser que tenia tres hileras de tubos horizontales y el resto de caños eran verticales.

Los registros con los que contaba este magnifico órgano eran los siguientes:

-de mano izquierda:- para el tercer teclado o ecos: ecos de voz humana y violines.

-para la cadereta: nazardo de 17-, filarmónica, bordón, y octava.
- para el primer teclado: bajoncillo, clarín 15-, docena de lleno, octava, flauta de 28p, trompeta real, fagot, címbalo mayor y clara de 14-.

-de mano derecha: - para el tercer teclado o ecos: ecos de Cor inglés y flauta de 14p.

- para la cadereta: corneta, bordón, nazardo 15- y flauta travesera.

- para el primer teclado: pajarillos, T.R.triple, gran corneta, nazardo 12-, flauta de 14p, trompeta magna, clarín derecha, en 8-, quincena lleno y nazardo 17-.

Este magnifico órgano con el que contaba la Catedral de Ibiza, fue destruido completamente, en la guerra civil española en 1936. En 1944 los restos de éste órgano que nos ocupa fueron desmontados del todo para dar paso al órgano que conocemos en la actualidad y que está ubicado en el mismo lugar donde estuvo su esplendido antecesor.

B.2 - La compra del nuevo órgano después de guerra.

En el año 1944, el cabildo de la Catedral de Ibiza decide comprar un órgano nuevo, el cual se ubicará en el mismo sitio donde estaba el anterior, se encargará la construcción del mismo a Organeria Española Sociedad Anónima (O.E.S.A.) De Azpeitia (Guipuzcoa), llegando el mismo año a la isla. El ocho de marzo de 1945 será bendecido por el Sr.Obispo Don Antonio Cardona Riera celebrandose así en el principal templo de la Diócesis el concierto inaugural. Gracias a Don Luis Llobet y a su amabilidad he podido tener en mis manos la estampa que se imprimió para tal evento en la que reza: *"Recuerdo de la bendición del órgano de la S.I. Catedral, efectuada por el Excmo y Rdmo. Sr.*

*Obispo de la Diócesis. Ibiza, 8 Marzo 1945".*Este mismo año de 1945 se efectuará el último pago del instrumento.

Aunque es un órgano capaz de llenar con su música todo el templo, nunca se podrá comparar al anterior, tanto por la riqueza de voces y registros como en la calidad del mismo. Este órgano ha sido ya protagonista en muchos conciertos celebrados en la isla así como en las grandes celebraciones como por ejemplo el día de Santa María o el de San Ciriaco.

B.2 - características del nuevo órgano.

Las características del nuevo órgano son las siguientes (antes de la restauración): consta de una consola o pupitre que mira al altar de forma que ésta queda de espaldas al mueble del órgano. Tiene dos teclados manuales de 56 notas y una pedalera de treinta notas.

Los registros son los siguientes: para el primer teclado: flauta 8', violón 8', octava 4' y lleno 3'.

Para el segundo teclado: flauta dulce 8', gamba 8', voz celeste 8', flauta 4', Quincena, cimbal 3h, Tropeta 8' y Clarín 4'.

Para la pedalera: violón 16', y violón 8'.

Por otra parte también tiene tres enganches de teclado: uno que conecta el primer teclado con el segundo, uno que conecta el primer teclado con la pedalera, y otro que conecta el segundo teclado con la pedalera, así como un enganche para la lengüetería (trompeta y clarín) y otro para el trémolo. La cadereta a diferencia del órgano anterior que la tenia en pórtico, se encuentra dentro del mueble en la parte trasera y más elevada del mismo. Tiene un pedal de expresión que actúa sobre la cadereta y que abre y cierra unas persianas de forma que al ejecutar una pieza musical permite matizar en fuertes y suaves las melodías.

Desde su construcción hasta el año 1984 el órgano nuevo fue poco a poco deteriorandose, ya sea por el poco uso del mismo o por la acción del ambiente húmedo de la isla, de forma que tubo que dejar de utilizarse por el mal estado en que se encontraba. En el año 1984 fue sometido a una profunda restauración que fue llevada a cabo por Joaquín Luis Cabello de

Segovia, el cual dejó al instrumento en perfecto estado de funcionamiento; aunque esta no será la restauración más profunda que tendrá el órgano, como veremos a continuación..

B.4 Ampliación y restauración del nuevo órgano.

Siendo obispo de Ibiza el Excmo. Rvdmo. Sr. Don Javier Salinas Viñals (actual Obispo de Tortosa), y por causa del deplorable estado en el que se encontraba el órgano de la Catedral, empujados por Don Luis Llobet, la Conselleria de Cultura y su Conseller Don Juan Mari Tur, así como el obispado y el cabildo; deciden invertir una importante suma de dinero en la reforma y restauración del órgano. Después de un largo estudio profundo y con la colaboración del Delegado del Patrimonio de la Iglesia del Obispado de Ibiza, se decide restarurar el instrumento tomando como modelo una fotografía que existía del antiguo órgano desaparecido en guerra.

El primer paso que se dará por parte de Don Luis Llobet es pedir presupuesto para el arreglo del órgano, de este modo, y como ya se tenia experiencia de que D.José Antonio Aspiazu era un buen organero y restaurador, se le encomendará la tarea de la restauración del instrumento. En el presupuesto, después de trasladarse Azpiazu a Ibiza y haber visto el estado del órgano declara lo siguiente:

"Visto y estudiado el órgano que se encuentra en las siguientes condiciones, 2 teclados de 56 notas y pedalero de 30 notas, la composición es la siguiente:

primer teclado: flautado 8, violón 8, octava 4, lleno de tres hileras.
Segundo teclado: flauta dulce 8, gamba 8, voz celeste, flauta 4, quincena, trompeta 8, zimbala, clarín 4.
Pedal: violón 16, violón 8,
enganche de primer teclado con segundo
del primer teclado al pedal
del segundo teclado al pedal
expresión
lengueteria
trémolo
combinaciones fijas de: piano, medio, anulador, tutti.

Los teclados y los secretos son mecánicos, el pedalero neumático así como los sacaregistros. Aconseja así mismo Azpiazu que los sacaregistros deberían

ser electrificados, ya que según él, estos son la causa de todos los fallos que tiene el órgano.

Para su restauración completa el organero aconseja desmontar todo el instrumento y darle un baño en liquido antipolilla, tanto el mueble como los tubos de madera.

Piensa que seria bueno ampliar el instrumento añadiendole un nuevo juego de tubos a la fachada de modo que con él se podría hacer un "principal de ocho pies" y otro de "4 pies para el pedal", ya que éste es muy pobre, y según veía en la fotografía existente del órgano primitivo tenia intención de agregarle una trompetería exterior en "chamada" (en horizontal) que seria regida por el primer teclado. Los sacaregistros serian todos eléctricos para que fuera más fácil el cambio de registración. Las correderas y los mecanismos serian ajustados todos y reparados. Los teclados y la consola serian reparados así como se colocarían nuevos fieltros y guías, las tetillas, los muelles, topes, etc, todo ello seria reparado. Se repasarían los fuelles y los conductos. Se colocarían unas luces dentro del órgano para que los trabajos posteriores que se realizaran en el instrumento fuera más fácil. Los tubos de la fachada serian de Zing pintados de nuevo, y los de madera barnizados. Todos los tubos serian repasados y limpiados. La armonización seria en el tono que ya tenia el instrumento antes de la reparación, es decir en tono natural o en "La".

El importe de esta gran reparación ascendía a la cantidad de 1.865.000 pesetas. La forma de pago se iba a satisfacer de la siguiente forma: el primer pago al desmontar el órgano y comenzar los trabajos. El segundo al comenzar la afinación y armonización y la tercera parte al finalizar los trabajos.

Este presupuesto fechado el 27 de julio de 1987, nunca se llevó a cabo, ya que se considero por parte tanto de Don Luis Llobet como de las autoridades tanto Eclesiásticas como civiles, que ya que se decidía reparar el órgano, no se podía hacer una reparación tan escasa sino que había que emprender una importante empresa y dejar el órgano en perfecto estado de uso, y lo más parecido al órgano original. Es por eso que se le vuelve a pedir presupuesto a Azpiazu para que haga en el instrumento una verdadera reparación, así el 4 de octubre de 1993 Azpiazu manda de nuevo un presupuesto para el órgano de la catedral que será el que se lleve a cabo.

En el informe-presupuesto vuelve a incluir las características del instrumento anteriormente mencionadas en el primer presupuesto, y continua con la exposición de lo que él cree que debería hacerse en el instrumento:

"Los teclados y los secretos son mecánicos, el pedalero neumático, así como los sacaregistros. Aconsejamos púes que estos se podrían electrificar ya que de éstos salen todos los problemas.

Lo que difiere del presupuesto anterior, y lo que lo hará más caro, es la ampliación del mueble, el cambio de la consola empotrandola en el mueble, quedando de espaldas al altar mayor a diferencia de la anterior que estaba de espaldas al mueble y de cara al altar mayor y en su lugar se colocaría un pequeño positivo que miraría hacia el altar mayor al modo del órgano primitivo, por otro lado se le iba a poner un motor-ventilador de fabricación alemana nuevo. En el primer teclado se le incorporará un registro de Quincena de 2 pies, este registro se pondrá a parte de la octava de 4 pies para el lleno pues existía un gran vacío.

El importe de todos estos trabajos ascendía a la cantidad de 4.151.000 pesetas. La forma de pago se estipulaba como en el presupuesto anterior. En este presupuesto, como en el anterior se incluían los gastos de materiales viajes y estancias.

La composición del órgano iba a quedar de la siguiente forma:

-dos teclados de 56 notas y pedalera de 30 notas

I teclado:
-flautado 8 pies . . . . . .56 tubos
-violón 8 pies . . . . . .56 tubos
-octava 8 pies . . . . . .56 tubos
-quincena de 2 pies . . . . . .56 tubos
-lleno de tres hileras, ...168 tubos
-trompeta de batalla de 8 pies.. . . . .56 tubos

II teclado:
-viola de gamba de 8 pies. . . . . .56 tubos
-voz celeste de 8 pies . . . . . .56 tubos
-flauta de chimenea de 8 pies. . . . . .56 tubos
-flauta de 4 pies . . . . . .56 tubos
-quincena de 2 pies . . . . . .56 tubos

-zimbala de tres hileras .....168 tubos
-trompeta real de 8 pies .....56 tubos
-clarín de 4 pies .....56 tubos

Pedal:
-subajo de 16 pies. .....30 tubos
-violón de 8 pies .....30 tubos
-flauta de 8 pies .....30 tubos
-octava de 4 pies .....30 tubos

los enganches del primer teclado con la pedalera, del segundo teclado con la pedalera, enganches del primer y segundo teclado de la octava, lengüetería, y trémolo. El total de tubos que iba a albergar el órgano era de 1128 tubos.

Por fin éste será el presupuesto que se llevará a cabo, y parece ser que no sin dificultades ya que ahora había que estudiar quien sufragaría los gastos de la reparación del órgano.

Para empezar a recaudar fondos para la restauración del órgano de la Catedral, el que ya era presidente de la asociación de vecinos de Dalt Vila; Don Luis Llobet, crea la asociación de "amigos de la Catedral", cuya función no sera otra que recaudar fondos para esta ambiciosa empresa. Esta nueva asociación que se presento en público en un acto organizado por la Conselleria de Cultura del Consell Insular cuyo presidente era en ese momento Juan Mari Tur ("Botja"). En este acto actuo la "Jove académia Instrumental", y además se presento el libro de Doña Rosa Vallés: "Dalt Vila, ciutat d´Eivissa"(estudi de geografía urbana). El discurso inaugural corrió a Cargo del presidente de la Asociación y del Obispo de Ibiza, Don Javier Salinas Viñals. Amigos de la Catedral, contaba en ese momento con sesenta socios. En el discurso inaugural del Presidente de la Asociación de Amigos de la Catedral, así como lo recogía el Diario de Ibiza el Lunes 20 de Diciembre de 1993, hace un llamamiento para que la asociación : *"vaya más allá de las murallas renacentistas y se impliquen en ella todos los ciudadanos de Eivissa y Formentera"*. A su juicio decía que la restauración del órgano *"permitirá dar un mayor impulso a nuestra vida cultural, ya que la música es un elemento imprescindible de la cultura y un arte que nos eleva a lo más sublime"*. Entre los socios que contó la asociación podemos encontrar personalidades relevantes dentro del mundo cultural de las Pitiüsas, que no sacamos a colación para no romper su anonimato.

En la publicación de Diario de Ibiza del viernes, 8 de julio de 1994, rezaba el siguiente titular: "EL ÓRGANO DE LA CATEDRAL, CASI RESTAURADO".

Se esperaba que para el mes de agosto la restauración del órgano estaría ya terminada, según afirmaba el organero encargado del trabajo José Antonio Azpiazu. La presentación de los trabajos fue a cargo del Obispo Don Javier Salinas Viñals, el Conseller de Cultura Joan Marí Tur, el presidente de Amics de la Catedral Don Luis Llobet y Doña Rosa Gurrea en representación del Ayuntamiento de Eivissa.

Los gastos que comportaban los arreglos del órgano iban a ser satisfechos entre el Consell Insular, el Obispado, el Ayuntamiento de Eivissa y la Asociación Amics de la Catedral, así como a titulo personal Don Luis Llobet.

Las autoridades presentes en el acto de presentación de las obras del órgano propusieron crear una plaza de organista, y fomentar de esta forma el estudio del órgano por parte de los alumnos del conservatorio de Ibiza.

En un articulo de Diario de Ibiza, fechado el domingo 14 de agosto de 1994 se leía el titular: "CONCLUYEN LAS OBRAS DE RESTAURACIÓN DEL ÓRGANO DE LA CATEDRAL". Por fin había llegado el momento tan ansiado por todos aquellos que esperaban que concluyeran las obras del órgano. Después de tres meses de trabajo y un gasto de cinco millones de pesetas, el órgano de la Catedral estaba listo, para que en otoño se llevara a cabo la inauguración del mismo y los ibicencos pudieran de nuevo volver a escuchar sus melodías.

En el "Rincón del Lector" de Diario de Ibiza, el jueves 18 de agosto de 1994 aparecía una nota de agradecimiento hacia el impulsor de la cultura pitiüsa como es Don Luis Llobet haciendo referencia a las dos grandes restauraciones que se habían llevado a cabo gracias a su empuje como era el órgano del Convent y ahora el de la Catedral, así como otra nota aparecida el miércoles 24 de agosto del mismo año.

Por fin llega el día soñado y el Obispo de Ibiza y Formentera: Don Javier Salinas Viñal se dirige por Carta a la Madre de Don Luis Llobet, Doña Guadalupe Tur de Montis, con fecha del 19 de septiembre de 1994, para ponerle de manifiesto el interés que tiene de que sea ella y no otra, la Madrina del acto de bendición del órgano de la Catedral junto con el joven músico Adolfo Villalonga; que tendrá lugar el 14 de octubre del presente año a las 20 horas.

En contestación a la misiva del Sr. Obispo, Doña Guadalupe acepta la invitación y da las gracias en nombre de ella y de su hijo Luis, carta fechada el 6 de octubre de 1994.

En "Diario de Ibiza", el martes 11 de octubre de 1994 se hace eco de la inau-

guración del órgano con el siguiente titular: "EL VIERNES SE ESTRENA EL ÓRGANO DE LA CATEDRAL TRAS SU RESTAURACIÓN: *el próximo viernes se inaugura la restauración del órgano de la catedral de Eivissa con un concierto del Organista de la Catedral de Palma. Con este acto se abre el ciclo de conciertos "Eivissa clásica 1994", que se prolongará hasta el domingo".*

Y llega el gran día: del 14 al 16 de octubre se llevará a cabo el "primer festival de música "EIVISSA CLÁSICA" 1994, patrocinado por el Consell Insular. El concierto inaugural del órgano de la catedral es el día 14 y es llevado a cabo por Bartolomé Veny Vidal, que ejecutará en el nuevo órgano piezas de Bach como el famoso "tocata y fuga en Re menor", piezas de Buxtehude, Boellmann, H. Noguera, B. Balllester y A. Guilmant, el segundo día sera dedicado al órgano del Convent y el tercer y último día a la Catedral de Ibiza con piezas de Bach, P.A.Soler, B. Juliá y en la segunda parte del concierto tomo protagonismo tanto el órgano como la Coral del Conservatorio de Música de Ibiza con piezas polifónicas de: Tomás Luis de Vitoria, Beethoven, H.H.Pater Otto Laidol y Bach.

El Domingo 16 de octubre de 1994, Diario de Ibiza se hace eco de la inauguración del Órgano de la catedral.

Al igual que se hiciera con el órgano precedente a éste se hicieron unos recordatorios del evento en la que estaba impresa por un lado la imagen de Santa María de las Nieves y por la otra se podía leer el siguiente texto: *"Solemne bendició de l´orgue de la S. I. Catedral de Santa María, presidiada per l´Excm. I Rvrdm.Sr.Javier Salinas Viñals, Bisbe d´Eivissa i Formentera. Acte apadrinat per Dña.Guadalupe Tur de Montis i D. Adolfo Villalonga Juan. Eivissa, 14 d´octubre,1994."* [8]

Al igual que se hiciera con el órgano del Convent, se colocó una placa conmemorativa del evento, en la parte derecha del órgano, sobre la pared, según se mira de frente al instrumento, que reza:

ORGUE RESTAURAT PELS ORGANERS D´AZPEITIA JOSÉ ANTONIO AZPIAZU I FILL.
14 D´OCTUBRE DE 1994
TREBALLS PATROCINATS PER:

CONSELL INSULAR D´EIVISSA I FORMENTERA-CONSELLERIA DE CULTURA
BISBAT D´EIVISSA
AJUNTAMENT D´EIVISSA
EL SR. LLUIS LLOBET I TUR

SENT BISBE DE LA DIÒCESI L´EXCM. I RVDM.
SR. JAVIER SALINAS VIñALS[9]

El importe de la restauración del órgano se repartió entre: el Consell Insular, el Ayuntamiento de Ibiza , el Obispado de Ibiza , Don Luis Llobet , y una colecta que se hizo en la Catedral para esta finalidad , en total la suma aportada por todas estas instituciones y personas, ascendía a 4.950.000 pesetas.

Pero con todo ello no se había terminado aún con el órgano, ya que más tarde volverían a surgir problemas que amenazaban al órgano sino directamente, si indirectamente. un tiempo después se recibía un presupuesto para cortar de inmediato un ataque que estaba sufriendo la madera. Se encontraba infectada por las larvas del insecto "anobido puntatum" (carcoma pequeña). Es por eso que se le pide presupuesto a Don José María Velasco Gomez, quien llevara a cabo el trabajo de exterminio de este insecto que no solo afecta al órgano, sino que puede llegar a afectar a todas las obras de arte de madera que existen en la Catedral, como son las imágenes o los retablos. El presupuesto según el técnico es el siguiente:

descripción de la obra:

-eliminación de toda la tablazón del piso, a excepción de la dispuesta bajo el órgano, que es imposible sustituir sin trasladar este.

-limpieza del espacio entre solería y techo inferior, actualmente lleno de depósitos de polvo y suciedad.

-desmonte, tratamiento y recolación de la baranda perimetral y balaustrada del antiguo acceso.

-tratamiento contra carcoma de la viguería y techo inferior.

-colocación de un nuevo piso de tablero machihembrado, con tornillería inoxidable, tratado contra insectos, de acuerdo con la disposición del actual y barnizado en dos manos".

Todo este trabajo de desinfección de la carcoma de la madera del órgano y del piso que lo sostiene, fue sufragado por Don Lluis Llobet.

Para recapitular diré: que el año de 1994 se empezó la restauración llevandola a cabo el organero José Antonio Azpiazu, el cual empezó por ampliar el mueble del órgano a semejanza del antiguo, como ya he mencionado y la restauración de todo el mecanismo así como la restauración y ampliación de la tubería. Esta será la restauración más profunda que se efectuará en este instrumento desde el día de su adquisición hasta el momento.

Se le han ampliado la serie de tubos, así como el mueble, se le han añadido a ambos lados dos columnas circulares en las que están albergados los tubos nuevos. Por otro lado se cambio de lugar la consola sustituyendo el antiguo teclado por otro que esta empotrado en el mueble, de forma que el organista ya no mira al altar sino que está de espaldas al mismo. Para facilitar que el organista pueda ver como se desarrolla la ceremonia, encima del teclado se le ha instalado un espejo que posibilita que éste esté en comunicación con el celebrante. Por otro lado se sustituyó la pedalera antigua por otra nueva, ya que la anterior estaba en muy mal estado. La trompetería que anteriormente estaba situada dentro del mueble de forma vertical, se sacó al exterior, colocandola por encima de la cabeza del organista de forma horizontal o en batalla, dando al órgano una gran espectacularidad. Así mismo en el lugar donde estaba la antigua consola se colocó un positivo, o pequeña cadereta rematada también con dos columnas circulares en las cuales también hay tubos. En esta cadereta hay una serie completa de tubos que se accionan con una palanca de registros.

Todo el mueble exterior tiene un nuevo aspecto similar al antiguo órgano, con remates tanto en la cadereta como en el mueble del mismo. En la parte alta del mueble hay los siguientes remates: en ambas columnas hay floreros flamígeros a modo de pebeteros, y en el centro del mueble en la parte superior está el escudo episcopal del Obispo Salinas cuya leyenda es: *"Gaudete in Domino" (alégrate en el Señor)*, este escudo se engarza por medio de unas guirnaldas a las columnas circulares que están en la parte lateral. Cierra el mueble a ambos lados unos remates verticales de madera en forma ondulada.

He de decir que aunque el aspecto exterior ha sido modificado, estructuralmente el órgano sigue siendo el mismo, es decir, que tanto los registros que ya existían, como los tubos, como el mecanismo es el mismo, excepto aquellos tubos nuevos que se han incorporado para darle mayor espectacularidad y soni-

do y las piezas que se han restaurado o cambiado así como el motor-ventilador.

B.5 Compositores y organistas de la catedral:

El número de organistas así como compositores que ha tenido la Catedral es grande y data desde 1498 , aunque se supone que anteriormente ya había organistas, dado que hay escritos anteriores que nos narran que el órgano ya se tocaba. la primera noticia que tenemos data desde esta fecha (anteriormente mencionada) hasta nuestros días.

En 1498 la Universidad de Ibiza funda el beneficio de organista, y el reverendo don Juan Baixador que anteriormente ya tocaba el órgano recibe el beneficio del mismo. En el año 1557 era organista de la Catedral Honorato Juan. En 1557 tomará posesión del beneficio del órgano Cristóbal castelló y en el mismo año después de renunciar este toma posesión Juan Palerm. En 1596 el Valenciano Onofre Ferragut sustituye como organista a Antonio Torres. En 1607 era organista de la Catedral Juan Rubert. En 1609 asume el oficio de organista Fray Sebastián Navarro. En 1610 Rafael Navarro tomo posesión del órgano como beneficiado. En 1623 el reverendo don Juan Tur toma posesión del beneficio del órgano. En 1632 el fraile Trinitario Juan Mascaró toma posesión del beneficio del órgano siendo sustituido poco después por Agustín Vegés. En 1635 toma posesión del beneficio del órgano Miguel Arabí. En 1640 Nicolás Orvai tomo posesión como beneficiario del órgano a la muerte de su sucesor Esteban Riambau. En 1650 toma posesión Felipe Cabella. En 1655 toma posesión del órgano Victoriano Sanz. En 1689 es organista el clérigo Antonio Fiol. en 1737 es organista beneficiado Pedro Amorós. En 1743 es organista Francisco Tur de Joan. 1748 era organista José Juan.

En 1855 el seminarista José Riera Cardona "Polit" fue nombrado organista de la catedral, el cual en 1861 fue ordenado sacerdote obteniendo el beneficio del órgano. Falleció en 1891, fue un gran músico y organista.

El último beneficiado del órgano de la Catedral fue el reverendo don Vicente Bonet, gran músico y compositor. Después de éste no ha habido ningún otro beneficiado del órgano, aunque si fue tocado durante mucho tiempo por Don Bartolomé Rosello. Hoy día se sigue utilizando éste para las fiestas, solemnidades y domingos, de mano de diferentes músicos que tenemos en nuestra Diócesis de Ibiza, como por Ejemplo la Directora del Conservatorio de música de Ibiza Doña Catalina Bufí, así como otros aficionados a la música orgánica.

C) El órgano de la Parroquia de Santa Cruz

C.1 Construcción de un nuevo órgano en la Diócesis, para la Iglesia de Santa Cruz

En 1933 se erige una nueva Parroquia en la ciudad de Ibiza que será heredera de San Cristóbal (ses Monges tancades") y una ayuda de la Parroquia de San Pedro; ésta será inagurada en 1957.

Siendo Parróco Don Bartolomé Roselló y Obispo el Excmo. y Rvdmo. Don José Gea Escolano, y aprovechando que en la parroquia se van a llevar a cabo unas obras importantes en el templo, se decide construir un órgano de tubos para la parroquia en 1978.

Dado que en la disposición del presbiterio y la existencia en el mismo de tres grandes arcos detrás de los cuales estaba la sacristía, se decide colocar el órgano entre los arcos, dando al instrumento gran vistosidad.

El órgano es construido en tres partes de modo que en el arco central estará albergado la mayor parte del mismo junto con la cadereta, los teclados y las palancas de los registros así como la pedalera y la banqueta del organista dando la espalda a la sede principal del presbiterio. Por encima de la cabeza del organista estaba situada la trompetería a modo de batalla, es decir en posición horizontal.Las dos partes restantes ocupaban en parte los dos arcos laterales, haciendo una especie de torres iguales.

C.2 Constructor

Después de la decisión de la construcción del órgano, el segundo paso será elegir el constructor del mismo, de forma que se piensa que quien llevara la obra a cabo fuera Blancafort, gran organero que cuenta en su haber la construcción y restauración de órganos a nivel nacional, e internacional. Así podemos mencionar la restauración del órgano histórico de la catedral de Astorga entre muchos otros. De este modo en 1978 se empieza la construcción del órgano de Santa Cruz y en el mismo año será la inauguración del instrumento a cargo de la organista María Teresa Martínez, de la cual diré alguna cosa más, en las líneas siguientes.

Acto seguido de pedir presupuesto al organero Blancafort para consturir el nuevo órgano, este remite el presupuesto y las características que reunirá el ins-

trumento:
órgano de transmisión directa. Dos teclados manuales de 56 notas cada uno (de Do a Sol). Un teclado de pedal de 30 notas (de Do a Fa). 20 registros reales, más tres de extensión. 1482 tubos en total, de los cuales 58 son de madera, los restantes de estaño.

La disposición de los registros es la siguiente:

primer teclado	*Segundo teclado*	*Pedal*
flauta de cara 8'	*Salicional 8'*	*Subajo 16'*
flauta 8'	*Bordón 8'*	*Contras 8'*
octava 4'	*Octava 4'*	*Trompeta 8'*
tapadillo 4'	*nazardo 12a*	
quincena 2'	*Quincena 2'*	*Por exten-*
sión:		
llenos de 4-5 1,1/3'	*Nazardo 17a*	*bajo 8'*
corneta de 4	*Cimbalillo 3-4 2/3'*	*Coral 4'*
trompeta 8'	*Regalias 8'*	*Bajos 4'*
clarines 4'	*Expresión*	

la fachada del órgano se compone:
19 tubos del flautado 8', en la parte central. 48 trompetas y 44 clarines en posición horizontal. 8 tubos de contras 8', cuatro por cada lado. 16 tubos de contras 8', ocho por cada lado. 8 tubos de subajo de 16', cuatro por cada lado, en la parte posterior del órgano.

Como había mencionado lineas arriba el concierto inaugural del órgano fue llevado a cabo por la organista María Teresa Martínez, nacida en Reus y que había cursado sus estudios de Piano y Órgano en el Conservatorio de música de Barcelona y perfeccionó sus estudios de órgano en la academia de música de Viena.

En el concierto inaugural se pudieron escuchar piezas de: Francisco Correa de Arauxo, Juan Bautista Cabanilles, Francois Couperin, Juan Sebastian Bach y Marcell Dupré.

La construcción de éste magnifico instrumento llevada a cabo, como he dicho repetidas veces por Blancafort, tubo un coste total de 4.452.824 pesetas.

Para el efecto se recogieron de diversas personas de la Parroquia donativos que ascendieron a casi cuatro millones cien mil pesetas, que se destinarían tanto al órgano como a las profundas y necesarias reparaciones, que necesitaba el Templo de Santa Cruz.

C.3 la ubicación del órgano

A la hora de ubicar el órgano se decidió que el lugar más conveniente para instalarlo era en el presbiterio, entre los arcos que separan éste con la sacristía de forma que al mismo tiempo a modo de retablo, hacia que el sonido se proyectara hacia adelante y así llegar a todos los rincones de la amplia iglesia, y por otra parte hacia de pared de separación entre el presbiterio y la sacristía. En éste lugar ha permanecido desde su construcción, siendo párroco Don Bartolomé Rosello. Este lugar lo ocuparía hasta en año de 1997, que se decidió hacer reformas en la parroquia de manos de su Parroco actual don Juan Torres, y el órgano fue desmontado y ubicado en otro lugar, para ello se consultó a su constructor así como a varios entendidos.. Hoy día podemos contemplar este magnifico órgano de Blancafort en el lateral derecho de la iglesia, elevado sobre un plinto, que está entre los dos arcos anteriores a la capilla de la Comunión, lugar privilegiado tanto para el órgano que ahora tiene una sonoridad esplendida por estar elevado y para el organista que puede seguir las celebraciones litúrgicas de forma más cómoda.

Por otro lado al unir a la caja principal las primitivas columnas laterales, se cubrió el órgano con un guardapolvo vistoso, que a la vez que le da mayor vistosidad y resguardar tanto la maquinaria como los tubos del polvo, le da mejor sonoridad, ya que el sonido no sale directamente hacia arriba sino que rebota en el guardapolvo y sale hacia adelante haciendo de este modo de resonador del sonido.

C.4 organistas de Santa Cruz

La parroquia de Santa Cruz, que es relativamente joven, inaugurada en 1957, no ha tenido en su haber organistas titulares, pero nunca han faltado personas que lo hayan tocado, como por ejemplo su anterior párroco Don Bartolomé Rosello, así como aficionados de diversos puntos de la diócesis y fieles músicos de la misma parroquia.

- Los desaparecidos órganos de "Nuestra Señora de Jesús" y "San Salvador de la Marina".

Leyendo la" historia de Ibiza" de Don Isidoro Macabich, nuestro Gran

Prelado Doméstico, Canónigo e Historiador, me he encontrado con la sorpresa de que no solo en nuestra querida Ibiza hemos tenido los órganos de la Catedral, el Convent y el recién construido órgano de Santa Cruz. Hay constancia histórica, y esto lo sabemos a través de la investigación de Don Isidoro Macabich y de su obra de que en nuestra diócesis habían habido otros dos órganos más, que desgraciadamente han desaparecido. Estos son el órgano de "Jesús" y el de "san Salvador".

Con respecto al órgano de San Telmo, ya en el apartado que dedicaba al órgano del Convent, mencionaba que el semanario "IBIZA", del 12 de agosto 1890 en su numero 2 mencionaba que el organero D. Vicente Arbona estaba construyendo un órgano para la Iglesia de Sant Elmo, órgano que tambien sucumbiria en la Guerra Civil, y que represento otra gran perdida para la cultura musical y litúrgica de nuestra diócesis.

Una sorpresa fue para mí y supongo que también para los lectores, fue el descubrimiento, leyendo a D. Isidoro Macabich, de que la Iglesia de Nuestra Señora de Jesús alvergó dentro de sus paredes un órgano de tubos. No sabemos como era ni quien lo construyo tan solo tenemos la noticia de que existió y esto posiblemente es debido a que los documentos históricos del instrumento que debían estar depositados en el archivo parroquial de "Jesús" fueron quemados en la guerra española, de modo que a Don Isidoro supongo que le daría tiempo de poder leerlos, y de ese modo lo menciona en su obra; pero ahora nos encontramos con la imposibilidad de poder hacer un estudio serio del mismo al no existir ninguna documentación.

Es de suponer que el órgano fue construido por mandato de los Dominicos, que como es sabido, ántes de fundar la comunidad de Dalt Vila, fundarían un convento en las afueran de la ciudad, lugar que anteriormente había sido convento Franciscano. También es lógico que si la comunidad que residía en Dalt Vila, y siendo los Dominicos dados al cuidado esmerado de la liturgia, y habiendo construido en el Convent un órgano, lo mismo hicieran en el lugar donde habían residido anteriormente y que aún estaba bajo su cuidado. Como hipótesis nos viene a la mente que porque no podría haber sido su constructor el mismo fraile que construyó el del Conven; pero esta afirmación no la podemos dar como valida al no tener ningún atisbo de fundamentación, tan solo hipótesis al respecto. Tampoco podemos hablar de las dimensiones, ni del lugar de su ubicación aunque nos induce a pensar que debía ser un órgano de pequeñas dimensiones, dado que la Iglesia no es muy grande y posiblemente

estaba colocado en el coro de la misma. También tenemos la duda de cuanto tiempo existió este órgano y cuando dejó de existir, ni cuales fueron las causas de su desaparición, lo que si es cierto es que ya en el siglo XX había desaparecido.

NOTES

* Copiado del libro *"Historia de los Órganos de Ibiza"* EDICEP, 2000, con permiso del autor y editor.

(1) *"El convent del Pares Dominics d´Eivissa"*, introducció, estudi i transcripció d´un manuscrit de 1765. Felip Cirer Costa.1998. Trad.:*"El Convento de los Padres Dominicos. Introducción, estudio y transcripción de un manuscrito de 1765. Felipe Cirer Costa.1998".*

(2) Órgano administrativo y político que regia la isla de Ibiza. hoy diríamos el Consell Insular.

(3) El teclado esta dividido en doble juego de registros para de esta forma poder ejecutar la melodia y el acompañamiento con diferentes voces.

(4) Traducción castellana : "órgano restaurado por el organero José Antonio Aspiazu Gomez. 1 de Julio de 1987.Trabajos patrocinados por: D. Luis Llobet Tur. Gobierno Balear. El Consell Insular y Caja Madrid. El cura de la Parroquia D. José Prats Torres".

(5) *Santa María d´Eivisa.* Joan Marí Cardona.1985. Trad.: Santa Maria de Ibiza. Juan Marí Cardona. 1985.

(6) op.cit.

(7) op.cit.

(8) Traducción catellana: "solemmne bendición del órgano de la S.I.Catedral de Santa Maria, presidida por el Excmo. Y Rvdmo. Sr. Javier Salinas Viñals, obispo de Ibiza y Formentera. Acto apadrinado por dña. Guadalupe Tur de Montis y de Don Adolfo Villalonga Juan. Ibiza,14 de octubre de 1994".

(9) Traducción castellana: "órgano restaurado por los organeros de Azpeitia José Antonio Azpiazu e Hijo. 14 de octubre de1994. Trabajos patrocinados por: Consell Insular de Ibiza y Formentera-Conselleria de Cultura. Obispado de Ibiza. Ayuntamiento de Ibiza. El Sr. Luis Llobet Tur. Siendo Obispo de la diócesis el Excmo y Rvmo.Sr. Javier Salinas Viñals".

ANTONI BELTRAN, PREVERE ALCUDIENC; ORGANISTA A VALÈNCIA (SEGLES XVI - XVII)

Ramon Rosselló i Vaquer

Joan Parets i Serra

ANTONI BELTRAN, prevere Alcudienc (13.9.1573)*; Organista a València (segles XVI-XVII). Dins la secció anomenada de Convents (nº 4.730 s.f.) que es conserva a l'Arxiu del Regne de Mallorca hi he localitzat el testament d'Antoni Beltrán, prevere que exercia d'organista de la capella del Corpus Christi de la ciutat de València, testament que fou fet dia 29 de maig de l'any 1633, el qual resumiré a tot seguit: deixa diversa obra pia a València. Referent a Alcúdia el testador disposa que els seus quadres, guadamassils (cuiros pintats) i l'orgue que té dins la seva casa sia per a la capella del Rosari (Roser), construïda i edificada dins l'església major de la ciutat d'Alcúdia de l'Illa de Mallorca, manant expressament que sia per a dita capella i no pugui esser tret i que els marmessors tenguin cura d'entregar-ho als obrers de l'església d'Alcúdia. Vol que el seu germà Guillem Beltran sia l'encarregat de la conservació d'aquest llegat, i després de mort se n'encarreguin els hereus.

Fa deixes als seus parents, entre els quals cita la seva neboda Tecla Beltran que serveix de criada a Carrica.

Els marmessors miraran de cobrar dels jurats d'Alcúdia de Mallorca 1.260 ducats que li deuen i per altra banda el seu germà Guillem li deu 100 lliures, moneda mallorquina, segons els papers que estan en el seu escriptori.

Nomena hereua la seva ànima. Morí al cap de pocs dies d'haver disposat aquest testament, dia 3 de juny de 1633.

Eren anomenats francs de la sal aquestes persones eclesiàstiques, convents i monestirs i pares de 12 infants que prenien la sal de la Gabella de Ciutat sense gravàment d'imposts. Dia 8 de març de 1605, mossèn Antoni Beltran, organista de la Seu, va prendre 2 barcelles de sal que valgueren 3 sous i 6 diners. (ARM AH 1.069 f. 4v)

Dia 7 de setembre de 1607, el capítol de canonges va tractar sobre la distribució que s'havia de donar a Antoni Bertran, prevere organista, i es va acordar pagar-lo els dies que sonaria l'orgue. Dia 12 de setembre els canonges conclouen que el bosser de Sant Bernat pagui la distribució i encarreguen Gil Amorós perquè faci la valoració de les distribucions. (ACM Actes Capitulars 1604-20 f. 159-159v)

Pegant una ullada al llibre de Distribucions d'aquest any 1607, trobam que dia 15 d'abril fou la Pasqua de Ressurrecció i foren donats 5 sous a l'organista i 2 sous al manxedor. Dia 30 de juny, commemoració de Sant Pau, es donà un sou a l'organista i 6 diners al manxedor.

Dia 24 de desembre, vigília de Nadal, s'havien de donar 3 sous a l'organista i un sou i 4 diners al manxedor si era música de dos cors, i si era d'un cor no tendrien res. Dia 25, Nadal, l'organista havia de rebre 3 sous i el manxedor un sou i 4 diners "per esser música a dos cors". (ACM Llibre de Distribucions de 1607 s.f.)

HAN ESCRIT REFERENT A MN. ANTONI BELTRÁN:

1962.- Piedra Miralles, Joaquim. *Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII. A) Organistas del Colegio de Corpus Christi.* Anuario Musical XVII (1962) 141-150

"ANTONIO BELTRÁN es el primero que ocupa la plaza de organista de la Capilla de Corpus Christi. Tomó posesión de su cargo en los primeros días de noviembre de 1607, siendo aún clérigo. Fue capellán segundo desde su ingreso hasta la ordenación sacerdotal, acaecida en agosto de 1610, fecha en que ascendió a capellán primero. Percibía, además de las distribuciones, el salario de cien libras anuales cobradas por tercias.

Su preocupación por tener los órganos en las debidas condiciones es un hecho bien probado:

"En 27 de dicho (julio 1614) pagué 18 sueldos a mosén Antonio Beltrán, organista, por los registros que hizo hacer para el órgano pequeño con albalán de su mano en dicho."

(Lib. Gastos Sacristía, f. 25).

El Colegio tenía convenido con Pablo Sabater, maestro de órganos, un contrato anual por valor de diez libras para la reparación y afinación de los

órganos. Un recibo del año 1621 dice así:

"Yo, Pau Savater, Maestro de órganos, otorgo aver recibido de Mosén Antonio Barberán, Sacristán del Colegio de Corpus Christi, diez libras por su salario de afinar y espolsar los órganos deste presente año 1621 y por la verdad y no saber escribir hize hacer el presente de mano agena ... en diez de deciembre 1621." (Archivo Sacristía.)

El mencionado maestro de órganos murió pronto. Entonces su viuda, Ana Cerveró, recurrió a Fray Juan Raga para que le redactara el siguiente recibo:

"Sertifico yo, Fr. Juan Raga, que Ana Cerveró, viuda de Pau Sabater, maestro de órganos curatriu de sus hijos y herederos de Pau Sabater, q° su marido, A resebido del Sr. Lisenciado Juan Martínez, presbitero, sacristán del Colegio del Sr. Arsobispo, sinco libras de salario que se les responía cascún año de adobar los órganos de dicho Colegio y por no saber escribir dicha viuda ... yse el presente y lo firmé de mi mano oy, a 21 de noembre de 1624. Fr. Juan Raga."

Para Beltrán la muerte del Maestro de órganos no fue un contratiempo. Su espíritu de observación le había convertido en experto mecánico. En adelante él corregirá las averías, compondrá las roturas y afinará los órganos. Debió de ser competente en la materia, pues el Colegio le asignó las 10 libras anuales señaladas para el organero.

"Yo, Antonio Beltrán, Pbro., y organista del Colegio de Corpus Xristi; confieso aver recibido diez libras, digo 10 libras, por manos del Sr. Licenciado Juan Martínez, sacristán del sobredicho Colegio. Y dicha cantidad me ha pagado por aver limpiado y affinado los tres organos de dicho Colegio, los quales empecé a affinar a los primeros del mes de Setiembre año de 1625, y por ser assí la verdad ago el presente albalán de mi propia mano oy, que contamos a 28 de Junio de 1626. Firmado."

Mosén Beltrán sirvió al Colegio por espacio de veintiséis años, y murió el día 3 de junio de 1933. Todos los capellanes rezaron las tres misas de hermandad

"... por el alma de Mosén Beltrán, organista, hermano nuestro. Murió en 3 de junio." (Lib. Racional.)

Tres días más tarde se dijo la misa exsequial:

"Jueves, a 6 de junio 1633, se dixo la misa Conventual de cuerpo presente para Mosén Antonio Beltrán, organista hermano nuestro." (Lib. Misas Conventuales, fol. 53.)

Nada ha llegado hasta nosotros de la obra de Beltrán. El inventario del año 1675 cita solamente el Salmo *Nunc Dimittis*, a ocho voces".

1965.- Bernardo Julià Roselló; *Maestros y músicos de la Catedral de Mallorca* (Roma, 1965) p101

"Antoni Beltran (1602 a ?) un joven llamado Antonio Beltrán aparece como suplente de Roig entre los años 1602 y 1607, al ordenarse que se le dieran distribuciones dobles los días que tocara el órgano, ausente el organista. A.C. 7 y 12 sept. 1607 fol. 159 a 159v.

Indice nominal de organistas
Antonio Beltrán Sustituto 1602 a 1607'

1989.- Vicente Ros; *Orgues portàtils a Valencia,* Cabanilles 29 (1989) 11-12 "Segle XVII. Quasi amb aquest segle s'obriran les portes d'una gran institució a València, el Reial Col·legi del Corpus Christi, més conegut potser pel nom del Patriarca..."

"En 1614 rifà alguns registres Antoni Beltran
En 1621 l'afina i repassa Pau Sabater
En 1625 se n'encarrega de nou Antoni Beltran"

1994.- Antoni Gili i Ferrer, *"Contribució a la història musical de Mallorca,* BSAL 50(1994)101

"12.1.1605 Antoni Beltran, organista de la Seu (ARM-AH-1069 s/f."

*Agraïm a Santiago Cortés la localització de la partida de baptisme. ADM/I/2-B/3.

"Die XXVIIII mensis maii anno a nativitate Domini MDCXXXIII
En nom de nostre senyor Déu Jesuchrist y de la gloriosa y humil verge Maria mare sua advocada mia y de tots los peccadors y de tots los sants y santes de la

cort celestial amèn. Com sia cosa natural certa e indubitada la mort per lo que diu lo apòstol statutum est hominibus semel mori y com sia cosa incerta lo dia y hora de aquella, perquè axí mateix diu lo evangeliste sent Matheu ne scitis diem neque horam. Per lo qual tot bon christià deu prevenir-se pera jornada tant certa en e per amor de açò yo mossèn Antoni Beltran prevere organiste del col·legi de Corpus Christi de la present ciutat de València y habitador de dita ciutat, estant malalt en lo llit de greu maltia corporal de la qual temch morir, estant emperò ab mon bon enteniment, paraula clara y manifiesta y ab tal disposició que indubitadament puch testar, codicil·lar y fer qualsevols últimes y darreres voluntats mies segons que als notari y testimonis dejús escrits clarament consta e apar, cassant primerament, revocant y anul·lant tots y qualsevols testament o testaments, codicil o codicils y altres qualsevols últimes y darreres voluntats per mi fets y fetes fins al present dia de huy en poder de qualsevol notari o notaris sots qualsevol forma de paraules, encara que fossen derogatòries de les quals no'm recorde e vull haver assí per insertes y expressades. Ara convocats, pregats y demanats los notari y testimonis davall escrits, fas y ordene mon últim y darrer testament, última y darrera voluntat mia del qual y de la qual elegeixch en marmesors y del present meu últim y darrer testament executors al doctor Antoni Berenguer Barberà y a mossèn Blay Yvanyes, preveres habitadors de dita y present ciutat de València als dos junts o al altre de aquells en cas de absència, nol·lència o altre qualsevol just impediment al qual o als quals done ple y bastant poder puguen tart de mos béns pendre e aquells vendre, los preus rebre que basten a fer y cumplir les coses pies per mi dejús ordenadores e açò puxen fer y facen sens auctoritat ni decret de jutge algú ecclesiàstich ni secular en dites coses no demanada ni obtesa sinó per sa pròpria auctoritat, la qual ara pera entonces los done e atribueixch sens que dany algú de dita marmesoria los vinga ni venir puxa.

Primerament y ans de totes coses vull, ordene y mane que tots mos torts, deutes e injúries sien pagats y satisfets, aquells emperò y aquelles que verdaderament aparexerà yo esser tingut y obligat ab cartes públiques, albarans, testimonis o altres llegítimes proves tota prescripció apart posada for de ànima y bona conciència sobre açò benignament observat.

En aprés acomanant la mia ànima a nostre senyor Déu qui la ha creada, elegeixch sepoltura al meu cos esser feta en lo vas o sepoltura ahon se soterren los capellans de dit col·legi de Corpus Christi.

Prench de mos béns per ànima mia, de mos pare y mare y de tots fels diffunts y en remissió de mos peccats cinquanta lliures, moneda reals de València, de les quals vull sia fet lo meu soterrar a coneguda de dits mos marmesors, y

pagat que sia lo dit meu soterrar, de lo que sobrarà vull sia instituïda y fundada per los dits mos marmesors en lo dit col·legi de Corpus Christi una doble de sent Antoni abat a cant de orgue, celebradora tots los anys lo dia y festa de sent Antoni abat, patró y advocat meu y que de dites cinquanta lliures sia pagada la caritat que serà menester pera instituhir y fundar dita dobla y vull ser acollit al privilegi de amortització que té dit col·legi de sa magestat y fet y pagat tot lo desús dit, si cantitat alguna sobrarà, vull sia distribuïda per los dits mos marmesors en fer dir y celebrar tantes misses de requiem per la mia ànima quantes dir y celebrar se podran, ço és, la mitat en lo dit col·legi y l'altra mitat en la capella de nostra senyora del Rosari construïda dins la iglésia de sent Domingo de la present ciutat.

Ittem done, dexe y llegue al il·lustríssim y reverendíssim senyor Archebisbe de València cinch sous per qualsevol dret que en mos béns tinga y tenir puxa.

Ittem done, dexa y llegue un anell de or ab una pedra de esmeralda a la imatge de nostra senyora que solen y acostumen portar en les professons que's fan en dit col·legi de Corpus Christi de la present ciutat per aquel aporte en un dit de la mà dreta perpètuament.

Ittem done, dexe y llegue altre anell de or ab una pedra blaua a la imatge de nostra senyora del Rosari del convent de st. Domingo de la present ciutat que solen portar a les professons que's fan los primers diumenges de cada mes pera que servixca pera adorno de dita imatge perpètuament.

Ittem done, dexe y llegue a dit mossèn Blay Yvanyes, prevere, altre de dits mos marmesors, uns agnus de plata sobredaurats ab moltes relíquies a fer de aquells a ses pròpries planes e llíberes voluntats com de cosa pròpria.

Ittem done, dexe y llegue a Juan de Estrada, llaurador, un anell de plata apropriat pera molts mals a fer de aquell a ses pròpries e llíberes voluntats com de cosa pròpria.

Ittem done, dexe y llegue a Guillem Ventallol, nebot meu, un vestit, ço és, lloba y manteu lo que ell voldrà y triarà per los bons servicis que de aquell he rebut, a fer de dit vestit a ses pròpries planes e llíberes voluntats com de cosa pròpria.

Ittem done, dexa y llegue tots los quadres y guadamacils y lo orgue que yo al present tinch en ma casa a la capella de nostra senyora del Rosari, cons-

truïda y edificada dins la iglésia major de la ciutat de Alcúdia de la isla de Mallorca, los quals dits quadres, guadamacils y orgue vull que servixquen per al adorno de dita capella y que de allí no puguen ser trets, tots los quals quadres, guadamacils y orgue vull que per los dits mos marmesors sien donats y entregats ab inventari als obrés de dita iglésia major de Alcúdia o a qui son poder tindrà pera dit effecte, volent y disponent que Guillem Beltran mon germà tinga conte en que dits quadres, guadamacils y orgue estiguen en dita capella y puga demanar conte de aquells a dits obrers y aprés òbit de dit mon germà tinga lo mateix conte lo hereu de aquell y sos descendents, y morint dit mon germà sense fills ni hereus (lo que Déu no vulla) vull y és ma voluntat tinga lo mateix conte lo més propinch parent meu, com ma voluntat e intenció sia que dits quadres, guadamacils y orgue servixquen pera adorno y servici de dita capella com desús és dit.

Ittem done, dexe y llegue a Juseph Salvador Beltran, nebot meu, lo qual està en casa y servici de Juan de Estrada, cent lliures, moneda reals de València, les quals vull y és ma voluntat sien donades y lliurades per los dits mos marmesors al dit Juan de Estrada per lo molt que yo de aquell confie pera que aquelles sien esmersades a censal o a cambi en part segura y la renda y procehit de dites cent lliures servixca pera ajudar alimentar a dit Juseph Salvador Beltran y que aprés quant aquell voldrà pendre estat o tindrà edat cumplida de vint y cinch anys li sien donades dites cent lliures y puga fer de aquelles a ses pròpies planes e líberes voluntats com de cosa pròpria.

Ittem done, dexe y llegue a Anna Maria Beltran, neboda mia que està en casa y servici de Gaspar Pujaçons altres cent lliures de dita moneda, les quals axí mateix vull y és ma voluntat sien donades y lliurades per los dits mos marmesors al dit Gaspar Pujasons per lo molt que yo de aquell confie pera que aquelles sien espersades a censal o a cambi en part segura y la renda y procehit de dites cent lliures servixca pera ajudar alimentar a la dita Anna Maria Beltran y que aprés quant aquella voldrà pendre estat de casada o religiosa o tindrà edat cumplida de vint y cinch anys li sien donades dites cent lliures y puga fer de aquelles a ses pròpies, planes e lliures voluntats com de cosa pròpria.

Íttem done, dexe y llegue a Tecla Beltran, donzella, neboda mia que està en casa y servici de Francisco Madalena, llaurador del lloch de Carrica, cinquanta lliures, moneda reals de València, les quals vull y és ma voluntat sien donades y lliurades per los dits mos marmesors al dit Francisco Madalena per lo molt que yo de aquell confie pera que dites cinquanta lliures sien esmersades a censal o a cambi en part segura y la renda y procehit de aquelles servixca pera

ajudar a alimentar a la dita Tecla Beltran y que aprés quant aquella voldrà pendre estat ade casada o religiosa o tindrà edat cumplida de vint y cinch anys li sien donades dites cinquanta lliures y puga fer de aquelles a ses pròpries, planes e llíberes voluntats com de cosa pròpria.

Íttem vull y és ma voluntat y en quant menester sia done facultat, ple y bastant poder als dits mos marmesors per a que aquells cobren dels jurats de dita ciutat de Alcúdia de la isla de Mallorca tots aquells mil doscents setanta reals, salvo just conte, que aquells me són deutors, y de Guillem Beltran mon germà cent lliures, moneda de Mallorca, que aquell me és deutor conforme constarà ab libres y papers de dits deutes que's trobaran en lo meu escriptori y que del que cobraran fer-me'n àpoques y cautheles necessàries y oportunes.

En tots los altres béns meus mobles e inmobles, deutes, drets y accions meus e mies e a mi pertanyents y pertànyer podents y devents, lluny o prop, ara de present o en l'osdevenidor per qualsevol títol, causa, via, manera y rahó, hereua mia pròpria e universal y encara general per dret de justícia fas e instituheixch a la mia ànima, volent y disponent que tots los dits mos béns mobles com unmobles sien venuts per los dits mos marmesors y lo procehit de dits béns (pagats que sien los meus deutes y llegats y complit y effectuat tot lo per mi desuper dispost y ordenat en lo present meu testament) vull y és ma voluntat sia distribuït y gastat per los dits mos marmesors en fer dir y celebrar per ànima mia y de mos pare y mare y de tots fels diffunts tantes misses de requiem resades quantes dir y celebrar se podran en lo altar privilegiat y en lo altar de la capella de nostra senyora de la Antigua de dit col·legi de Corpus Christi de la present ciutat, per al qual effecte los done e attribueixch als dits mos marmesors tot lo poder necessari y oportú y que a semblants marmesors se'ls sol y acostuma donar y atribuhir, conforme furs y privilegis, usos y bons costums de la present ciutat y Regne de València y tot lo poder que yo puch donar-los y attribuir-los pera que posen en execució tot lo per mi dispost y ordenat en lo present meu testament si e segons en aquelles contengut.

Aquest és mon últim y darrer testament, última y darrera voluntat mia lo qual y la qual vull que valga per dret de darrer testament, última y darrera voluntat e si no podrà valer per dret de darrer testament vull que valga per dret de darrers codicils o de testament nuncupatiu o per aquells furs, lleys y privilegis que més y millor de justícia valer y tenir puxa en la mia intenció sia aplicable, lo qual fonch fet en la dita ciutat de València en vint y nou dies del mes de maig, any de la nativitat de nostre senyor Déu Jesuchrist mil siscents trenta y tres. Senyal de mi mossèn Antoni Beltran, prevere testador sobredit qui lo present meu testament fas, lloe y aprove, lo qual aprés mort mia vull sia portat a deguda y real execució.

Presents foren per testimonis a la confecció y ordinació del present testament per dit testador convocats, pregats y demanats mossèn Blay Yvanyes prevere, Miquel Pla olim plano doctor en medicina y Juan de Estrada, llaurador, habitadors de dita y present ciutat de València, los quals interrogats per mi Juan Jacinto Tàpia notari rebedor de dit testament si conexien a dit testador y si estava aquell en disposició de poder testar e tots digueren que si e yo dit notari coneguí a dit testador y testimonis y ells a mi.

En aprés en cinch dies del mes de juny any de la nativitat de nostre senyor Déu Jesuchrist mil siscents trenta y tres, dos dies aprés de seguida la mort de dit testador, lo preinsert testament, a instància y requiesta del doctor Antoni Berenguer Barberà y de mossèn Blay Yvanyes preveres marmesors en dit testament nomenats fonc aquell llegit y publicat ab veu alta e intel·ligible des de la primera línea fins a la darrera inclusive per mi Juan Jacinto Tàpia notari rebedor de aquell. Lo qual llegit y publicat en continent los dits doctor Antoni Berenguer Barberà y mossèn Blay Yvanyes preveres dixeren que per amor de nostre senyor Déu Jesuchrist y per lo molt amor y bona voluntat tenien a dit mossèn Antoni Beltran testador desús dit, acceptaven lo càrrech de la marmesoria per dit testador a ells dexada en dit son testament, offerint-se promptes a fer y cumplir les coses pies per dit testador dispostes y ordenades sempre y quant a son poder vindran béns bastants de dits diffunt pera dites coses y en respecte de la restant administració de tots los demés béns de dit diffunt dixeren que's returarien a cort pera acceptar o repudiar y delliberar lo que'ls convinga, requerint de dites coses los sia rebuda carta pública per haver-ne memòria en lo esdevenidor, la qual per mi dit notari los fonch rebuda en la dita ciutat de València en lo col·legi de Corpus Christi, en la celda de dit doctor Barberà los dias, mes e any desús dits, essent presents per testimonis a dites coses Jaume Fuster ciutadà y Francés Valero sucrer, habitadors de dita y present ciutat de València.

Copia hujusmodi testamenti in hiis quindecim papiri cartulis propria manu scriptis contenta fuit abstracta a prothocollo mei Joannis Hyacinthi de Tapia auctoritatibus apostolica civitatisque et regni Valencie notarri publici illuis receptoris in cujus fidem hic meum solitum appono Sig-num.

Protestor de salario testamenti mihi nondum soluti".
(Arxiu Regne de Mallorca, secció Convents nº 4.730 s.f.)

L'ORGUE COMENÇAT PER JOANOT D'OSONA PER A LA CIUTAT D'ALCÚDIA (1595)

Antoni Mulet i Barceló

Joanot d'Ozona (Dosona, de Ozona, Desones, etc.), és encara entre nosaltres un orguerer bastant desconegut. Sabem que era natural de la vila de Muro. Algun testimoni no gaire explicit li atribueix la recomposició de l'orgue de Soller i la construcció de dos orgues nous a Inca i Valldemossa (1).

Efectivament el seu nom apareix lligat a aquesta darrera població a 1575.

A 1579 i a 1599 el trobam treballant a l'orgue de LLUC (2).

A 1592 el capítol de la Seu fa constar que l'orgue es troba en molt mal estat: "organum tendit ad totalem ruinam". El seu organista, l'orguener Joan Gaspar Roig, es nega a efectuar la reparació, probablement perquè llevors estava fent un orgue nou a Felanitx (3). El 13 de Novembre d'aquest any el capítol feu tractes amb Joanot d'Osona pel preu de 74 lliures per la feina (4).

El mateix any de 1592 d'Osona treballa a l'orgue del seu poble, Muro.

La documentació que present fa referència a l'orgue de la parròquia d'Alcúdia i va apareixer a l'arxiu municipal d'aquesta ciutat mentre investigava sobre l'origen d'uns altres orguerers, els Caymari (5).

El primer document és un albarà en que l'orguener reconeix haver cobrat 3 lliures pel manteniment de l'instrument durant la mitja anyada que va del diumentge de Passió fins a mitjans d'Agost. De la mateixa font deduïm que d'Osona era l'encarregat "ciscun any de trempar i espolsar l'orgue".

Però el 26 de Desembre de 1595 la Universitat d'Alcúdia, esperonada el mes anterior per la visita pastoral del bisbe Vich i Manrique, determinà fer un orgue nou. Amb aquesta mateixa data es donà potestat als Jurats per "fer acte de

concòrdia i conveniència de dita obra amb mestre Joanot Dosona organista" (Document II).

Entre els mesos de Febrer i Novembre de 1598 mestre Joanot cobrà un total de 138 lliures en quatre diferents pagaments (Documents III-VI)

A partir d'aquí no tornam a trobar res més d'aquest orgue fins dos anys després. Dia 21 de Juliol de 1600 els Jurats decideren per unanimitat "desfer mandato i notificar-lo a Mestre Joanot de Ozona que sobressega en la obra del orga fins altre cosa sia proveida per Monsenyor Reverendissim..." (Document VII).

Entretant varen determinar "donar un sermó a Fra Ferragut, religiós de Sant Domingo i que en ser ací puga judicar lo dit orga..." També es parla de la possibilitat que l'acabin altres mestres perquè, es diu, "lo fet per Joanot de Ozona no tenguí bon principi ni molt manco se pressuposa que tenga bon fi". Al cap i a la fi el que importa es "que tingam bon orga i ben sonant" (Document VII).

Però el 8 de Desembre del mateix any, davant la insistència de d'Osona en acabar l'orgue, els Jurats decidiren "fer-li restituir lo que sues mans ha rebut per la fabrica del dit orga" (Document VIII). Com que l'orguener afirmava que ja havia rebut el metall, la Universitat el se va quedar. Com sabem per altres fonts aquest estany seria aprofitat uns anys després per Guillem Barrera per fer l'orgre dels franciscans de la mateixa ciutat d'Alcúdia (6).

Joanot D'Osona ja havia passat per un cas semblant al d'Alcudia, precisament al seu poble nadiu. El 9 de Juny de 1596 a la Universitat de Muro es parla de que s'haurien de fer uns orgues nous. Com és lògic el mestre elegit fou Joanot d'Osona. Però un any després, el primer de Juny de 1597, quan l'orguener demana que li paguin el que ha gastat "en el negoci dels orgues", els Jurats decideixen no pagar-lo perquè el bisbe en la visita pastoral l'havia condemnat (7).

NOTES

1- Antoni Mulet i Barceló: *Llista cronològica de mestres orgueners que han treballat a Mallorca fins a 1935.* II Simpòsium sobre els Orgues Històrics de Mallorca. Inca 1995. P. 63-74.

2- P. Rafel Juan: *Hojas de Lluc.* N. 27.

3- Pere Xamena: *Anys enrera.*

4- A. C. M.: Reg. 1634, f. 37v. 39v. 40.

5- L'Arxiu Municipal d'Alcúdia estava aleshores (estiu de 1990) sense classificar i en un cert desordre. Per aquest motiu la documentació que present pot no esser exhaustiva.

6- Antoni Mulet i Barceló: *Els orgueners Barrera.* Alcúdia 1996. P. 85-94.

7- Arnau Reynés i Florit i Pere Fiol i Tornila: *Orgues i Música a Muro.* Muro 1994. P. 40.

DOCUMENTA

I

Joan Joanot Dozona he rabut del Senyor Juan Procurador del Senyor Ga[briel] Cog[ullada] clavari lo any p[rese]nt tres lliuras dic III II. y son p tantes men deu fer la Ciutat de Alcudia ciscun any per trempar y espolsar lorga de dita ciutat y son per la Pasio de lany 1581 fins XVII degost 1581.

A.M.Alcúdia: Clavaria 1581-1582 f. lv.

II

Die XXVII mensis desembris Anno a Nat. Dom MCLXXXXV

Honor i savi consell: recordam ab ins. com moltes y diverses vagades se ha tractat en consell per nostres antecessors jurats se fes orga p lo honor de Deu nor sor y ornament del culto divino honra de la p[rese]nt Uni[versita]t y singular de aquella: y are ab la Visita General feta en la pnt ciutat p lo Illsm y Rmo bisbe don Jn Vich y Manrique en los primers de novembre lo qual entre les altres coses nos ha manat sots grans penes fasem dits orguens que tant importa p lo sobredit effecta: sobre la present proposicio correguts los vots y parers dels consellers de un el altre com se ptany; y per mes de les tres parts dels consellers fong demenat concertat, deffinit y determinat que sien fets horgans com sta proposat y Uni[versita]t no aya ni dega pagar quantitat alguna sino p dar principi a le obre se exhigescan las promesas ja ab[an]s fetas p convenir de la pnt ciutat en benefici de dits organs aplicant hi las charitats de totes las cofrarias lexant o tot a la bona discretio y providentia dels hons Jurats donant los plena potestat de fer acte de concordia y convenientia de dita obra ab Mo Jo[ano]t de Ozona horganista com a ses m[erc]es ben vist lo sera tot a profit y utill[itat] de la pnt Unit. y singular[men]t de aquella ab totes les clausules necessarias ab obltg de bens del Mtre y que la Unit largt y q lo horga sia mudat a le part entrant lo Altar de St Pera p que stera ab mes decentia y a la millor part restant les altres determinations en e. sobre la dita obre se fas y deterninades an la forsa y valor com sta en aquellas determinat ala quals mos referim.

A.M. Alcúdia: Determinacions n.4 (1592-1606)

III

Item ha pagat amo Ju[an]ot d'Ozona organista vuytanta y vuyt lliures dihem 88 11 y son a bon compta del preu del orga com appar ab polisa dels Jurats fet a 28 de fabrer 1598.

A.M. Alcúdia: Clavaria 1597-1598

IV

Item ha pagat lo dit clavari a mre Joanto de Ozona organista dotze lliures y son ... pagades a bon compte del preu del orga falta acabar de la Iglesia parrochial de la present ciutat conforme lo acord fet ab los Jurats passats fet com appar p po dels Jurats fet a 29 de abril 1598.

A. M. Alcúdia: Clavaria 1597-1598

V

Item ha pagat a Mo S Joanot de Ozona organista tretze lliures dich 13 11 a bon compte del que la Unit li te donar p la fabrica del orga com appar p po dels Jurats a 25 de Juny 1598.

A. M. Alcúdia: Clavaria 1597-1598

VI

Item ha pagat a Mo Jo[an]ot d'Ozona organista vint y sinc lliures y son a bon compte de la obra y fabrica dels orguens de la iglesia parrochial de la pnt Ciutat p. conc ho feta ab los Jurats passats com appar p po de 16 de No[vembre] de 1598.

A. M. Alcúdia: Clavaria 1597-1598

VII

Die XXI Juli i MDC

Mes anant sobre lo del orga son de parer tots una cosa concordant sobre del orga que fassen refer man[da]to y notificasio a Me Joanot de Ozona que sobressega en la obra del orga fins altre cosa sia provehida per Mon Sor Rmo y que en lo entretemps sia donat un sermo a fra ferragut religios de St domingo y que en ser assi judica i puga judicar lo dit orga y lo fet fins assi per saber sobre la relasio y judicassio se don p Rnt frare ferragut se pens a pr[ove] hir en acabem lo dit orga per medi dels m[es]tres que are se ofereix en tostemps que se judicat que lo fet per Jon de Ozona no tengi bon principi ni molt manco se presuposa que tinga bon fi finalment son de parer que se fasse so de ver sols que tingam bon orga y ben sonant.

A. M. Alcúdia: Determinacions 1592-1606

VIII

Die VIII dsebris MDC

Y sorti la questio y differnti te la pnt Unit ab Mtre Joanot de Ozona sobre lo que te rabut del orga a effecte de ferli restituhir lo que suas mans ha rebut per la fabrica de dit orga puix ja ha remesa la pretensio que venir de ver lo fer com ja tinga rebut lo metall...

A. M. Alcúdia: Determinacions 1592-1606

LLISTA DELS ORGANISTES MALLORQUINS NATS EN EL SEGLES XIV-XV-XVI I APÈNDIXS

Joan Parets i Serra

Aquesta comunicació és la darrera de totes d'aquests anys passats (1); és una llista i apèndix dels oganistes dels segles XIV-XX.

Hem ordenat, com sempre, la llista per ordre alfabètic: llinatges, nom, poble i data de naixement i de mort, si s'escau.

Sens dubte aquesta llista, avui per avui, és inacabada. Agrairem qualsevol informació que ens permeti corregir-la, completar-la o ampliar-la.

Tots els noms que van precedits del signe * ja tenen petites biografies al *Diccionari de Compositors Mallorquins,* Mallorca, 1987; *Gran Enciclopèdia de Mallorca,* 1989-1998 i *Compositors de les Illes Balears,* Mallorca, 2000.

(1) "Llista d'Organistes Mallorquins nats en el segle XIX" III SIMPÒSIUM, Ciutat d'Alcúdia, 1997, p. 161-173, "Llista d'Organistes Mallorquins nats en el segle XX" IV SIMPÒSIUM, Muro, 1998, p. 141-156, "Llista d'Organistes Mallorquins nats en el segle XVIII" V SIMPÒSIUM, Pollença, 1999, p. 85-100, i "Llista d'organistes Mallorquins nats al segle XVII". "VI SIMPÒSIUM, Artà, 2000, p. 175-187.

SEGLES XIV-XV

BARCELONA, Pere. Prevere
(Llucmajor segle XV)

CATANY, Guillem
(Ciutat de Mallorca segles XIV-XV)

DIEGO, organista castellà
(Segle XV)

FELIU, Ponç. Prevere
(Porreres segles XIV-XV)

FERRER, Gabriel. Prevere
(Llucmajor segle XV)

GALLARDET
(Llucmajor seglex XIV-XV)

JAUME
(Segle XVI)

MARCADER, Antoni. Prevere
(Llucmajor segles XIV-XV)

MAYOL, Joan de – organerius –
(Segle XIV-XV)

OLESA, Jacma, organer
(Segles XIV-XV)

OLIVER, Miquel "barber i parter"
(Manacor segles XV-XVI)

PALAU, Ramón
(Segles XIV-XV)

PASCUAL, Miquel. Prevere
(Segles XV-XVI)

REXACH, Nadal. Prevere
(Segles XVI-XVII)

REXAC, Bartomeu. Prevere
(Manacor segles XV-XVI)

ROSSELLO, Pere. Sabater
(Segle XIV)

SANCHO, Esteve
(Segles XIV-XV)

SANXO, Esteve
(Manacor segles XV-XVI)

TOMÀS, Miquel. Clergue
(Llucmajor segles XV-XVI)

SEGLE XVI

ALEMANY, Bartomeu. Clergue
(Segles XVI-XVII)

ARBONA, Joan Baptista. Prevere
(Sóller segle XVI-1634)

ARMENGOL. Prevere
(Segle XVI)

ARMENGUAL, Antoni
(Inca segle XVI)

BALLESTER, Jaume. Prevere
(Campos segle XVI-1651)

BALTASAR, Jordi – alies Malo –
(Porreres segle XVI)

BARCELÓ i NEBOT, Joan. Prevere
(Porreres segle XVI – 26.5.1609)

BARCELÓ, Ramon. Clergue
(Porreres segle XVI-XVII)

BARRERA, Guillem "fuster i organista"
(Alcúdia segle XVI-XVII)

BELTRÁN, Antoni. Prevere
(Alcudia 13.9.1573 - València 3.6.1633)

BELTRAN d'Alcúdia
(Alcúdia segles XVI-XVII)

BERTRAN, Bernat. Prevere
(Segles XVI-XVII)

BLANQUER, Jaume
(Segle XVI + 1580)

CANTALLOPS, Miquel. Clergue
(Inca segles XVI + 1620)

CARRERAS, Pere Antoni. Clergue
(Santa Margalida segle XVI + 1661)

CIFRE
(Algaida segle XVI)

COCH, Miquel. Prevere
(Inca segles XVI-XVII)

COLL, Lluc. Prevere
(Segles XVI-XVII)

COLLELL, Antoni. Prevere
(Seglex XVI-XVII)

COMAS i ROIG, Antoni
(Segle XVI)

COMPANY, Cristòfol. Prevere
(Segles XVI-XVII)

CORTES, Francesc
(Sóller XVI)

DOMÈNECH, Gabriel. Diaca
(Sineu segle XVI + 1603)

DOMENGE, Agustí
(Segles XVI-XVII)

DURAN, Bartomeu. Prevere
(Inca segle XVI)

ESTADA, Pau
(Barcelona segle XVI - Ciutat de Mallorca)

ESTRANY, Antoni
(Segles XVI-XVII)

FELIU, Ponç
(Segles XVI-XVII)

FEMENIA i POU, Rafel. Prevere
(Muro segle XVI-5.5.1649)

FERRAGUT, Joan. Dominic
(Segles XVI-XVII)

FERRAGUT, Antoni. Prevere
(Porreres segle XVI-24.2.1591)
"Fou organista de la Catedral de Menorca i l'any 1558 fou empresonat i portat com esclau a Turquia"

FERRER, Miquel. Prevere
(Segles XVI-XVII)

FLORIT, Antoni. Prevere
(Sineu segle XVI-24.2.1636)

FULLANA, Mateu. Vidu i prevere
(Campos segle XVI-23.11.1629)

FULLANA, Miquel. Prevere
(Campos segle XVI-25.7.1623)
GACIES, Miquel. Prevere
(Sineu segle XVI-1631)

GALMES, Tomàs. Clergue
(Petra segles XVI-XVII)

GILI, Nicolau. Prevere
(Santa Margalida segle XVI+1636)

GRIMAL, Antoni. Prevere
(Manacor segle XVI+8.5.1590)

HARO i VILA, Blai de. Prevere
(Campos segles XVI-XVII)

JENER, Cosme i Damià, fuster
(Manacor segle XVI)

JUAN, Antoni
(Segle XVI)

JUAN, Antoni, alies Curt. Prevere
(Manacor segle XVI+8.12.1600)

LLOMPART, Juan. Prevere
(Inca segle XVI + 1598)

MASSO, Antoni. Franciscà
(Segles XVI-XVII)

MESQUIDA, Bartomeu. Clergue
(Manacor segles XVI-XVII)

MIRO, Franciscà
(Segle XVI)

MIRO, Gabriel
(Segles XVI-XVII. Rep a Campanet 32 lliures anuals per "tocar l'orga")

MOLINES, Rafel. Clergue
(Santa Margalida segles XVI-XVII)

MULET, Joan
(Valldemossa segles XVI-XVII)

MULET, Mateu
(Algaida segles XVI-XVII)

NADAL, Miquel. Prevere
(Manacor segle XVI-8.4.1652)

NICOLAU, Bartomeu. Clergue
(Porreres segles XVI-XVII)

NICOLAU, Joan. Clergue
(Petra segles XVI-XVII)

PASQUAL, Miquel. Prevere
(Segles XVI-XVII)

POU, Pere
(Segles XVI-XVII)

PUIGDORFILA
(Segles XVI-XVII)

PUIGSERVER, Miquel. Prevere
(Ciutat de Mallorca segle XVI+1582)

REXACH, Nadal. Prevere
(Seglex XVI-XVII)

RIERA, Joan. Clergue
(Manacor segles XVI-XVII)

RIERA, Miquel
(Lluchmajor segle XVI-1666)

RIUTORT, Bartomeu. Prevere
(Petra segle XVI+1633)

RIUTORT, Raimundo. Acólit
(Segles XVI-XVII)

ROIG, Joan Gaspar. Clergue
(Segles XVI-XVII)

ROIG, Joan Gaspar
(Segles XVI-XVII)

ROIG, Gaspar
(Ciutat de Mallorca segle XVI+1565)

ROIG, Jeroni. Prevere
(Segle XVI+1652)

ROS, Tomàs. Prevere
(Petra segle XVI+1615)

ROSSELLI, Miquel. Prevere
(Alaró segles XVI-XVII)

ROSSELLÓ, Gabriel. Diaca
(Segles XVI-SVII)

SANCHO, Esteve
(Segle XVI)

SANCHO, Jaume. Prevere
(Artà segles XVI-SVII)

SARAGOSSA, Pere
(Segles XVI-XVII)

SASTRE, Bernat. Clergue
(Inca segles XVI-XVII)

SEGUÍ, Miquel. Prevere
(Porreres segle XVI+1641)

SERRA, Martí
(Inca segles XVI-SVII)

SERRA, Miquel
(Segle XVI)
"Et domini de Lluch prestet servitium... in organa punsando"

SIMO, Joan. Prevere
(Segles XVI+1653)

SITJAR, Bartomeu. Clergue
(Porreres segle XVI+1660)

SITJAR, Miquel. Prevere
(Porreres segle XVI+10.1.1669)

SOCIAS, Joan. Prevere
(Segles XVI-XVII)

SOT, Sebastià
(Porreres segle XVI)
"L'any 1562 obtingué el benefici, però no sabia sonar ni tocar lo orga"

TAULER, Guillem. Prevere
(Segles XVI-XVII)

TRIES, Ramon. Prevere
(Sóller segle XVI+1656)

VANRELL, Antoni
(Sineu segles XVI-XVII)

VANTAYOL, Miquel. Prevere
(Manacor segle XVI+20.10.1679)

VERI, Antoni Bernat. Prevere
(Segles XVI-XVII)

VICENS, Antoni. Prevere
(Segles XVI-XVII)

VICENS, Miquel. Prevere
(Segles XVI-XVII)

VIDAL, Antoni. Prevere
(Sóller segle XVI)

VILAR, Bernat. Prevere
(Manacor segle XVI)

VILLALONGA, Pau
(Segle XVI-Ciutat de Mallorca 1609)

APÈNDIX SEGLE XVII

ARROM, Bartomeu. Dominic
(Segle XVII)

BASSET i GELABERT, Antoni Georgi. Carmelità
(Sineu 28.1.1657 – Ciutat de Mallorca 3.10.1690)

CARDONA, Jeroni. Prevere
(Mallorca 1658-)

LLAMPIES, Bartomeu. Llicenciat
(Segle XVII)

LLINAS i MASSANET, Antoni, Missioner Franciscà
(Artà 22.1.1633 – Madrid 29.6.1693)

MIR, Jaume. Llicenciat
(Segle XVII)

OLIVER, Joan. Llicenciat
(Segle XVII)

RIBOT, Miquel. Llicenciat
(Segle XVII)

RIERA, Miquel. Prevere
(Llucmajor + 1666)

RIERA, Pere
(Segle XVII)

SALLERES, Bartomeu
(Segles XVII-XVIII)

SEGUÍ, Joan. Llicenciat
(Segle XVII)

APÈNDIX SEGLE XVIII

ADROVER, Damià
(Segle XVIII)

ALCOVER, Joan
(Segle XVIII)

ALZAMORA, Sor Barbara Mª Clarissa
(Segle XVIII)

AMENGUAL, Guillem. Prevere
(Segle XVIII)

AMENGUAL, Joan Baptista
(Segle XVIII)

ARROM, Bartomeu. Dominic
(Segle XVIII)

AULET, Joan. Dominic
(Segle XVIII)

BALAGUER, Jaume. Prevere
(Segle XVIII)

BALLESTER, Martí
(Segle XVIII)

BAUZÀ, Joan. Prevere
(Segle XVIII)

BONET, Antoni. Franciscà
(Segle XVIII)

BUADES, Massià
(Segle XVIII)

CABOT, Guillem. Minim
(Segle XVIII)

CAMPINS, Josep. Prevere
(Segle XVIII-15.10.1840)

CARLES, Joan
(Segle XVIII)

CLADERA i CANTALLOPS, Antoni. Prevere
(Sa Pobla 2.5.1764)

ESTARÀS, Domingo. Dominic
(Segle XVIII)

ESTEVA, Marià. Dominic
(Segle XVIII)

FAR i VALLORI, Joan. Prevere
(Santa Maria del Camí 8.1.1729)

FERRER, Mateu. Prevere
(Segle XVIII-29.11.1799)

FERRER NOU, Jaume Joan
(Artà segle XVIII)

FIOL, Domingo
(Segle XVIII)

FRAU, Simó. Carmelità
(Segle XVIII)

FRONTERA, Antoni
(Segle XVIII)

GARAU, Jaume. Prevere
(Segle XVIII)

GARCIES, Bartomeu. Prevere
(Santanyi segles XVIII-XIX)

GELABERT, Guillem. Clergue
(Segle XVIII)

GIL, Bartomeu. Religios
(Segle XVIII)

GIL. Miquel. Prevere
(Segle XVIII)

GINARD i MORA. Prevere
(Campos segle XVIII)

GONZALEZ i ESPI, Josep
(Ciutat de Mallorca segle XVIII)

GONZALEZ, Joaquim
(Segle XVIII)

JUAN i PUJOL, Pere
(Capdepera segle XVIII)

LOPEZ, Francesc
(Ciutat de Mallorca segle XVIII)

LLABRES i POU, Andreu
(Ciutat de Mallorca, segle XVIII)

LLULL, Llorenç. Prevere
(Segle XVIII)

MAIMO, Sebastià. Prevere
(Felanitx segle XVIII-1832)

MARCH, Llorenç. Dominic
(Pollença segle XVIII)

MASCARO, Bernat
(Segle XVIII)

MAS i TALLADES, Bartomeu. Prevere
(Campos 30.1.1787 – segle XIX)

MAURA, Joaquim. Prevere
(Valldemossa +1.8.1751)

MOYA, Melcion
(Binissalem segle XVIII)

MULET i RIBAS, Jaume. Metge i clergue
(Algaida segle XVIII)

MUNTANER, Mateu
(Segle XVIII)

NICOLAU i SERRALTA, Miquel. Clergue
(Segle XVIII)

NOGUERA i VIDAL, Llorenç. Prevere
(Llucmajor +8.10.1791)

OLIVER, Marc. Dominic
(Mallorca, segle XVIII)

PASTOR, Bartomeu
(Segle XVIII)

PASTOR, Joan. Trinitari
(Segle XVIII)

PAVIAS, Andreu
(Segle XVIII)

PLANAS, Miquel. Prevere
(Segle XVIII)

PONS, Gabriel. Clergue
(Segle XVIII)

PONT, Joan. Franciscà
(Segle XVIII)

PUIG, Jaume
(Sóller segle XVIII)

PUIG i DURAN, Antoni
(Llucmajor 15.1.1728)

RAMIS, Guillem Ramon. Prevere
(Inca + 18.5.1766)

REAL, Pere
(Sineu, segle XVIII)

REURA i COLL, Gabriel. Prevere
(Inca 29.5.1746-29.10.1817)

REURA i MESQUIDA
(Segle XVIII)

RIBAS i AMENGUAL, Rafel
(Algaida segle XVIII)

RIERA, Joan
(Segle XVIII)

RUBI, Marià. Franciscà
(Llucmajor 3.26.1756-California 1793)

SOLIVELLAS, Pere Lluc
(Segles XVIII-XIX)

TERRASSA, Bartomeu. Prevere
(Segle XVIII)

TERRASSA, Domingo. Minim
(Segles XVIII-XIX)

TORRENTS, Cristòfol. Franciscà
(Artà 1780)

TROBAT, Joan
(Artà segle XVIII)

VICENS, Antoni. Prevere
(Fornalutx 1777)

APÈNDIX SEGLE XIX

ADROVER, Antoni Aleix
(Felanitx segle XIX-1937)

ALBERTI, Antoni. Trinitari
(Sóller 1802-)

ALBERTI, Gabriel. Prevere
(Sóller 1801-)

ALBERTI i ARBONA, Bernat
(Fornalutx 1893 – Sóller 1981)

ALBERTI i ARBONA, Rafel
(Fornalutx 16.5.1898-10.4.1966)

ALBERTI i TOMAS, Pau
(Banyalbufar 1890-1969)

*AMENGUAL i SUÑER, Guillem
(Mallorca segle XIX)

BENNASSAR, Joan. Blavet de Lluc
(Sencelles segle XIX)

BIBILONI i BIBILONI, Sebastià. Prevere
(Santa Eugenia 1836-25.9.1911)

CALAFELL i MULET, Gabriel
(Esporles 1885-1920)

CALAFELL i NADAL, Joan
(Esporles 1894-1960)

CALDENTEY i PERELLO, Pius. Dominic
(Manacor 27.11.1815-15.7.1880)

CAPO, Joan. Organista de l'Hospital
(Segle XIX)

CASTELLA i MANERA, Antoni
(Montuïri 26.10.1898-25.5.1952)

CATALÀ, Francesc
(Inca segle XIX)

CECILIA, Clarissa
(Binissalem segle XIX – Ciutat de Mallorca segle XX)

CORRO, Catalina
(Segle XIX)

ENSENYAT, Antoni
(Sóller segles XIX-XX)

FERRER, Guillem
(Manacor segle XIX)

FLAQUER i JUAN, Miquel
(Capdepera 1899)

FONT, Miquel. Prevere
(Segle XIX)

FONT i ALBERTI, Bartomeu
(Banyalbufar 1844-1926)

FONT i MORAGUES, Bartomeu
(Banyalbufar 1884-15.1.1954)

* GAMUNDI i CANTALLOPS, Jaume
(Muro 29.8.1884 – Ciutat de Mallorca segle XX)

GOMILA i MAYOL, Gabriel. Clergue
(Montuïri 11.1.1804)

JORDÀ i GELABERT, Josep Maria. Teatí
(Llorito 1802-29.11.1884)

* JUAN I SERRA, Miquel. Teatí
(Valldemossa 28.12.1892 – Madrid 12.4.1984)

LLABRES i MARIMON, Margalida. Clarista
(Segle XIX)

LOPEZ, Miguel. Caputxí
(Ciutat de Mallorca segle XIX)

MANEJA i CASADES, Rafel
(Mallorca 1840)

MASSANET, Llorenç
(Artà 1804-1818)

MASSOT i PLANES, Marià
(Ciutat de Mallorca 1874-1960)

MATEU i JAUME, Arnau
(Llorito 24.3.1897 - 7.8.1961)

MELIÀ i MERCADAL, Joan. Prevere
(Menorca, segle XIX)

MORELL i PUIGRÒS, Miquel
(Manacor 2.8.1863 – Santanyi ?.8.1924)

MOREY I MARTORELL, Bartomeu
(Puigpunyent segles XIX-XX)

MUNAR i CAMPANER, Pere Josep
(Costitx 24.2.1882-19.8.1972)

NADAL, Guillem. Clergue
(Bunyola segle XIX)

OLIVER, Antoni
(Ciutat de Mallorca segle XIX)

OLIVER i DEL PALAU, Antoni
(Manacor segle XIX)

ORDINAS i CRUELLAS, Margalida. Canongesa Regular
(Santa Maria del Camí 1873 – Ciutat de Mallorca 22.10.1937)

PARETS i SANTANDREU, Rafel
(Santa Eugènia 1887-1946)

PONS, Miquel
(Binissalem segle XIX)

PUIG, Joan
(Segle XIX)

PUIG, Mateu
(Segle XIX)

QUETGLES i MARGOT, Antoni
(Manacor segle XIX)

RAMIS i LLINAS, Joan. Prevere
(Sencelles 1833)

* REAL i HORRACH, Francesc
(Ciutat de Mallorca, segle XIX - 1946)

REYNES i CALDES, Rafel. Mestre
(Sa Pobla segle XIX – 2.10.1947)

RIERA, Sebastià
(Capdepera segle XIX)

ROSSELLO, Guillem
(Manacor segle XIX)

SALLERAS i OLIVER, Antoni. Mestre
(Sa Vileta segle XIX)

SALLERAS i OLIVER, Francesc. Mestre
(Sa Vileta segle XIX-1951)

SALLERAS i OLIVER, Jeroni. Mestre
(Sa Vileta 1885 – Banyalbufar 14.11.1918)

SANTANDREU i ALOMAR, Pere Antoni. Clergue
(Muro segle XIX)

SANTANDREU i GUAL, Joan. Clergue
(Petra 1810)

TORRANDELL, Antoni
(Muro segle XIX)

VICENS i JAUME, Jaume
(Calvià 1861-23.8.1937)

VIDAL i FULLANA, Antoni
(Llucmajor 1855 – Ciutat de Mallorca 1927)

APÈNDIX SEGLE XX

ALBERTI i CUNILL, Jesús
(Banyalbufar 1944)

ALENYAR i TRUYOLS, Geroni
(Alcúdia 2.8.1977)

AMBROS i ALBERTI, Catalina
(Banyalbufar 1944)

ANTICH i FERRÀ, Amador
(Ciutat de Mallorca 1960)

BELTRAN i AMENGUAL, Joan Pau
(Llorito 9.2.1985)

* BENNÀSSAR i BIBILONI, Miquel
(Sa Pobla 9.7.1964)

BENNÀSSAR i ROSSELLÓ, Joan
(Segles XX)

CRESPÍ i COLL, Maria
(Pla de Na Tesa segle XX)

DEYA i DEYA, Miquel. Prevere
(Deià 31.1.1940)

FIOL i MARTORELL, Miquel. Francisca TOR
(Inca 29.4.1974)

JOFRE i NICOLAU, Maria Dolors. Clarissa
(Biniamar 31.12.1901 – Ciutat de Mallorca 30.8.1984))
JORDÀ i JAUME, Antoni
(Pla de na Tesa 1905-1995)

LOPEZ i BONET, Miquel. Caputxí
(S'Arenal segle XX)

LLABRÉS i RAMIS, Pere
(Sencelles 1932)

LLOMPART, Gabriel
(Alcúdia segle XX)

MARTÍ i BISBAL, Salvador
(Colònia de Sant Pere/Artà 25.11.1942))

MAS i POCOVI, Jaume
(Pla de Na Tesa 1913-1989)

MATAS i ALBERTÍ, Mercè
(Esporles 1940)

MATAS i ALOMAR, Joana Maria
(Pla de Na Tesa segle XX)

MESTRE i SUNYER. Pere
(Felanitx 1924-1989)

MOLL i RIBES, Bartomeu. Prevere
(Montuïri 24.11.1943)

PERAL i SANTIAGO, Vicenç
(Ciutat de Mallorca 21.6.1969)

PUIG i SERVITJE, Francesc Miquel
(Rajadell/Barcelona 26.10.1947)

RAMIS i FERRER, Antoni
(Sencelles Segle XX)

SASTRE, Catalina. Clarista
(Segle XX)

SEGUI. Bartomeu
(Segle XX)

VALLS, Francesc
(Sóller segle XX)

VICH, Leonor
(Sóller segle XX)

VICENS i RAMON, Antoni
(Calvià 17.5.1921)

VIGO i CAMPINS, Joan
(Sóller 1948-23.8.2001)

VITALLER i FELIPE, Manolo
(Mancor de la Vall +segle XX)

VII TROBADA DE DOCUMENTALISTES MUSICALS

CAMPOS - 2000

PONÈNCIES

I

COMUNICACIONS

ANTROPOLOGIA, HISTÒRIA I MUSICOLOGIA

Sebastià Trias i Mercant

1.- Documentos, tradición y cultura tradicional

La reciente antropología musical (Lomax, McAllester, Merriam, Blacking) se centra en el *study of music in culture* (1). Interesa estudiar la música como un factor más de un sistema sociocultural en cuyo seno se produce (2) y superar distintos antagonismos: La restrictiva dicotomía de Redfield entre una "pequeña tradición" (*Little Tradition*) musical, popular, oral y rural, y una "gran tradición" (*Gret Tradition*), urbana, elitista y documentada. La antinomia de Freedman entre una "antropología anticuaria" urgente y una "antropología modernista" relevante. La dialéctica de la etnomusicología clásica entre exotismo-oralidad y civilización-documentación.

Hoy sabemos que los documentos, sobre todo los textos -los textos en general i los textos musicales en particular- permiten registrar en mayor detalle las implicaciones sociales de la tradición, aunque pierdan la polisemia que tenía la oralidad (3). Son esas implicaciones sociales las que han facilitado la cultura tradicional como esfuerzo generacional por crear un patrimonio cultural

La lucha generacional de una familia por constituir, trozo a trozo, un patrimonio agrario determina su tradición patrimonial, documentada en las herramientas e instrumentos de producción, así como en las escrituras notariales de propiedad, testamentos y contratos laborales. De la misma manera sucede en una comunidad cultural. La tradición es un patrimonio cultural generacional y documentado, que implica, en consecuencia, información transferida y testimonialidad histórica. Cuanto más antigua es la lucha patrimonial y menor el número de trasnmisiones mayor es el valor de la palabra dada, apoyada siempre por los objetos materiales que componen el patrimonio. A medida que el tiempo discurre y los objetos se deforman y se transforman y las palabras se modifican y se difumina su semántica testimonial, es necesario documentar por escrito y descifrar la palabra que se ha transmitido oralmente y recomponer e interpretar el sentido de los objetos para fijar sus versiones y diferencias. La

música, tanto por su inmediata expresión oral como por su transferencia instrumental, incide muy directamente sobre esa compleja problemática antropológica.

1.1. La cultura tradicional como patrimonio

La etnomusicología moderna ha puesto de manifiesto dos líneas de investigación al relacionar la música y la danza con la estrutura social.

Una, con el fin de definir la identidad cultural de comunidades concretas, plantea el estudio de la cultura musical de grupos determinados en función del interés social. La otra se preocupa por el estilo musical de una cultura, en la medida que refuerza el tipo de conducta esencial de una comunidad (4).

Ambas posturas intentan esclarecer que el "arco hermenéutico" (5) de Coreth tiene su clave en el carácter patrimonial de la cultura. Romanticismo, etnocentrismo y marxismo, cada uno a su manera, han insistido en que la cultura tradicionaes patrimonio del pueblo o de las clases dominadas. Burke, en cambio, sin negar el carácter popular, piensa que la cultura tradicional es también una especie de segunda cultura de las élites, que éstas ocultan o esgrimen de acuerdo con su contexto y conveniencias (6)

La defensa radicalizada del carácter patrimonial de la cultura tradicional ha movido a ciertos nacionalismos y etnocentrismos a reivindicar aquellos fondos documentales que consideran fundamento político de la comunidad y testimonio de su identidad intrahistórica

Sin duda el patrimonio documental define la identidad cultural, pero, cuando su defensa se queda en puro y duro localismo reduccionista, la cultura tradicional y la tradición documental se cierran territorialmente y pierden contacto con aquellas áreas con las que ha existido una comunicación y una confluencia de intereses. Los instrumentos musicales y los protocolos de las fiestas sanjuaneras pitiusas, por ejemplo, confluyen con tradiciones interterritoriales -ideologías arcaicas, reviviscencias orientales, resabios de costumbres romanas, recuerdos medievales- y constituyen una fuerza mítica de cohesión global de otros elementos regionalmente variables.

Si los reduccionismos nacionalista y etnocéntrico empobrecen la riqueza poliédrica de un patrimonio cultural, las llamadas "culturas de globalización" lo desvirtuan y lo convierten en una farsa folk. Lo popular se hace lo público y lo tradi-

cional acaba en lo típico, potenciando una industria de imitación en la que se entiende el pasado como un conjunto de antigüedades.

El reduccionismo étnico parece retar la globalización y ésta avanzar destruyendo la etnicidad. No obstante son procesos complementarios dentro del equilibrio dinámico de la readaptación de la cultura (7).

Readaptación, en primer lugar, por lo que Gadamer ha llamado la "resonancia" (8). El contenido de una tradición se despliega en una gama de sentidos siempre nueva y siempre ampliada por los receptores. Cuando un documento nos habla, en una nueva apropiación de la tradición, no hay un ser en sí mismo que se va desvelando cada vez un poco más, sino que ocurre, como en una conversación, que surge algo que ninguno de los interlocutores abarcaría para sí mismo.

En segundo lugar, en expresión de Coreth, por el "momento selectivo" de cada interpretación del efecto histórico (9). Todo lo que en el pasado se hizo, dijo o cantó no ha penetrado ni de igual forma en la tradición. La esencia de la tradición jamás puede ser alcanzada en la plenitud de sus contenidos semánticos y entrar totalmente en la historia. La historia y semántica de la tradición son magnitudes proporcionales dependientes de la comunidad.

Por último, la "variabilidad secundaria" de significación y de efecto histórico. Un suceso no llega necesariamente al efecto histórico como en realidad ocurrió en el pasado, sino tal como ha sido entendido y contestado, tal como penetra en la conciencia común histórica (10). Nuevos documentos, pueden refutar una determinada concepción como inconsecuente, pero no pueden suprimir ni denegar los efectos históricos.

1.2. Los documentos como información transferida.

Un documento tiene siempre una cara histórica y una cara sociológica; es patrimonio de una cultura ya finida y herencia de la sociedad presente.

En este sentido amplio, el documento comporta una doble dimensión. La dimensión tecnológica o - como dice Malinowski - conjunto de "concomitantes culturales": artefactos para satisfacer las necesidades humanas y artefactos para mejorar la eficacia adaptativa y potenciar el bienestar de un pueblo. La dimensión textual, bien bajo la forma de relatos directos, bien bajo el aspecto de tradición reconstruida. Algunos han dicho que los artefactos son garantes

culturales, incluso más seguros que los textos, porque ofrecen una información de mayor calidad (11) y proporcionan una documentación fundamental (12).

La arqueologidad objetiva la tradición etnotecnológica y permite reconstruir e interpretar la estructura social y las relaciones ecológicas. Hoy se ha abandonado el intento de comprender las relaciones entre la tecnología y la sociedad en términos de una simple interacción de niveles (13). La documentación etnotecnológica ha de ser analizada en relación al capital, los conocimientos y los ideales de la sociedad que los ha utilizado.

El estudio etnotecnológico, por ejemplo, de los instrumentos musicales tocados por los ángeles en el pórtico de la "Puerta del Mirador" de la catedral de Palma de Mallorca confirma no sólo una técnica escultórica y musicológica, sino también el grado de cultura musical de la sociedad religiosa del siglo XIII. Este es el sentido del "Test del pasado perfecto" de Peter Eisenman. La arquitectura, como cualquier artefacto, es un documento que permite mirar atrás para decirnos lo que necesitamos saber sobre una época (14)

Los artefactos, las ruinas, los restos arqueológicos son información transferida Para el materialismo cultural esa información no sólo es la fuente primaria, sino también la única garantía de un conocimiento de calidad (15), ya que la cultura material se ha de estudiar en el contexto de su producción, de sus usos, de sus rehabilitaciones y restauraciones (16).

La antropología cognitiva, en cambio, piensa que la información ha de ser completada mediante cierto diálogo con los protagonistas culturales. Este diálogo, en el caso de los artefactos, no puede ser una conversación inmediata, sino un diálogo hermeneútico condicionado por epìstemologías mediáticas. La etnografía, en este caso, - ha escrito Freedman - ya no es la observación de la vida presente, sino aquella que recurre a intérpretes distintos (17). La tradición como puente que se tiende, desde un suceso pretérito, por encima de su interpretación histórica, hasta la intelección actual.

Lo que en los tiempos ancestrales eran "ritos originales primitivos" pasaron a ser ritos narrados, recordados y festejados dentro del marco de la cultura agraria, hasta que, a comienzos de la revolución industrial fueron recopilados en textos escritos para su conservación y evitar su desaparición.

Para algunos, este coleccionismo folk-literario no es imprescindible, ya que, al renovarse constantemente la cultura tradicional, ésta revive en los elementos culturales modernos (Hartland, 1886) o, incluso, persiste en decadencia en las capas rurales y urbanas (Machado, 1885; Carreras, 1915) (18). La actualidad audiovisual es, en realidad, un esfuerzo por recuperar el estatuto de la comunicación. Desde esa actualidad, la etnomusicología acepta el desplazamiento del grafocentrismo documental a favor de mecanismos iterativos de comunicación humana total (19) y convierte la tradición en una porción del mundo colectivo.

Para otros, en cambio, la objetivación documental de la oralidad folk no sólo consolida en un manuscrito un mundo pasado, sino también garantiza la continuidad de la memoria (20).

Se trata de romper la separación entre lo arqueológico y lo textual, pensando que sólo son aspectos diferenciales de un criterio documental común (21). Un buen ejemplo es el libro *Terrissa* (22): Un informe sobre la cerámica del siglo XVI en el que los documentos escritos y los documentos arqueológicos, perfectamente entramados, dan a conocer el punto de vista de los protagonistas históricos, al recrear la etnohistoria de los textos y de los restos.

1.3. Testimonialidad histórica

El carácter testimonial de un documento depende de la tradición que contiene y le da significado. Un utensilio arqueológico, una escultura, una pintura, una moneda, una crónica, una partitura, etc. adquieren un valor testimonial por lo que significan.

En su origen, normalmente no se hicieron para la historia. Una sinfonía, una miniatura, un monumento, una carta, una escritura notarial, tienen una finalidad específica, independiente de su historicidad. Esta les viene a medida que se llenan de pasado. Por este motivo Schelenberg distingue en los documentos un "valor primario" -aquel que se deriva de sus objetivos inmediatos- y su "valor secundario" o de interés histórico (23).

Este doble carácter documental, que define la testimonialidad histórica de la cultura tradicional, exige esclarecer el alcance de su autoridad y su valor de verdad.

La sociología weberiana y durkhemiana hablaron de la relativa inconexión del pasado con el presente, para afirmar la interdependencia orgánica de los elementos como partes funcionales de un documento como un todo íntegro. Esto da a la tradición una cierta intemporalidad que la sitúa fuera de la historia, originando lo que M.G. Smith ha calificado de "falacia del presente etnográfico". Gadamer insiste en que la tradición no es nunca una mera "persistencia" ni es tampoco la integración del pasado en el presente, según afirma Collingwood. La tradición es mas bien la base de la eficacia histórica de una generación por construir, como se ha dicho al comienzo, un patrimonio cultural.

Tampoco cabe confundir el "tiempo presente" del historiador, más dinámico, con el "presente etnográfico", más estructural. Son dos perspectivas adoptadas respectivamente por la etnomusicología europea, más interesada por los documentos musicales recopilados en archivos fonográficos, y por la norteamericana, preocupada por el trabajo de campo destinado a delimitar áreas de cultura musical. Tales divergencias hoy se van superando, al convertirlas en una cuestión de énfasis histórico o etnográfico (24)

La historicidad suma y resta elementos a la orginalidad de la tradición. Gadamer ha demostrado que el momento de la tradición en el comportamiento histórico se realiza a través de la comunidad de prejuicios fundamentales y sustentadores. El que quiere comprender la tradición está vinculado al asunto que se expresa en ella (25) en función del valor crediticio de su autoridad y del valor de verdad que transmite

La razón ilustrada puso en duda la autoridad testimonial de la tradición, advirtiendo que la única posibilidad crediticia de la cultura tradicional depende del valor que se conceda a la razón. Critica la falsa inclinación a favor de lo antiguo, ya que la antigüedad por sí misma carece de garantía de autoridad.

El romanticismo, en cambio, considera que lo consagrado por la cultura tradicional posee una autoridad anónima, capaz de condicinar nuestro ser histórico. La cultura tradicional se justifica por su persistencia histórica y por la herencia de experiencias y decisiones de los antepasados. Sin embargo el romanticismo, al anteponer la urgencia de la recopilación a la reflexión teórica y metodológica, provocó el puro coleccionismo en perjuicio de la interpretación etnohistórica. De ahí la pérdida del carácter testimonial de la tradición.

Gadamer busca una tercera via conciliadora. La tradición más venerable no se realiza en virtud de la capacidad de permanencia de lo que nos viene dado, sino de la necesidad de ser afirmada, asumida y cultivada. La tradición es la pluralidad de voces de un pasado que resuenan en nuestra conciencia histórica. El carácter testimonial de un documento es como un desplazarse hacia el acontecer de la tradición en el que pasado y presente se hallan en continua mediación (26)

Es evidente que cualquier documento folk está lejos de "ser neutro" (27) ya que su literalidad viene condicionada por los criterios culturales y morales de los compiladores. Ante una misma fuente poseemos, por ejemplo en Mallorca, dos compilaciones muy diferentes. El archiduque Luís Salvador excluye de la tradición popular por espúreos aquellos cuentos en los que figuran animales no insulares. Mn. Antoni Alcover, en cambio, recoge de la misma tradición todas las versiones orales y redacta con ellas un documento definitivo en el que quedan censurados, por motivos de conciencia, todos los episodios eróticos.

Alan Dundes ha señalado que para que los documentos folk adquieran un carácter testimonial debe tenerse en cuenta su textura lingüística, su texto literario, su contexto sociológico-antropológico (28). En definitiva, encuadrarlos en el ámbito de la etnohistoria, sin perder nunca de vista si el documento es la verdad sobre un episodio de la cultura tradicional o si es toda la verdad sobre el mismo

2.- El Mediterráneo o una tradición bien documentada.

Pese a las filias y fobias mediterraneistas, nadie niega que nuestro Mar posea una cultura tradicional bien documentada: Un conjunto de restos arqueológicos y de ruinas monumentales y un legado de textos clásicamente modélicos.

En el Mediterráneo la gran y pequeña tradición, en el sentido de Redfield, son dos corrientes de pensamiento y de acción que cabe distinguir, pero que fluyen una de otra. Así Burke habla de una cultura intermedia bien documentada, bautizada como *Chap-book Culture* o cultura de los "semieducados".

2.1. El Mediterráneo, un mar de restos y ruinas

El Mediterráneo - han afirmado algunos - es un mar rodeado de ruinas, de muchas épocas (29). Pero no todos entienden las ruinas de la misma manera.

Para el humanismo, y para todos los clasicismos, las ruinas mediterráneas son monumentalidad de "lo clásico". Gadamer analiza este "lo clásico" como "lo

que se conserva porque se significa e interpreta a si mismo [como] intemporal" y se convierte en modélico (30). Lisón, después de decribir un pueblo de nuestra geografía, escribe: "La comunidad que como paradigma acabo de proponer [...] homologa en más de un aspecto a la polis griega"(31); es decir, se trata de la fidelidad a "una tradición étnica, a una unidad espiritual, a una ortodoxia mediterránea aprendidas en la historia clásica"(32).

Esta monumentalidad clásica es una monumentalidad urbana. Braudel había afirmado que el "Mediterráneo es una zona dominada por las ciudades", una idea que ya había puesto de manifiesto el itinerismo del siglo XIX, al considerar la ciudad como el marco dentro del cual se dibujan los mejores elementos artesanos y artísticos. Sin embargo, tras la brillante fachada de las ciudades -clásicas, bizantinas, árabes, medievales o rencentistas- se ha escondido siempre un espacio rural original (33), cuyo peso cultural reside, dada la falta de agua, en el control, tanto técnico y político como religioso y simbólico de una tradición hidráulica. La escasez de agua es tema de muchas leyendas mediterráneas de base islámica(34).

Para el fatalismo, en cambio, "las ruinas son testimonio de la miseria de los hombres [y] el Mediterráneo es el lugar histórico de su saber amargo" (35), polarizado en torno a los conceptos de "distancia" -los otros como lejanos- y de "decadencia", los otros como antiguos.

Las ruinas como decadencia son documentos que reviven temporalmente el recuerdo desengañado de la tradición. Para unos ha de asociarse con el monolitismo o con una conservación cerrada; para otros, en cambio, con la diversificación o interacción abierta.

Pero no es el envejecimiento cultural el principal enemigo, sino la flaqueza de los confines, la experiencia de la distancia. "Siempre y en todas partes -escribe Braudel - la distancia es el enemigo. Desgastó los hombres, los estados y los imperios. Estos resultan vencidos, paralizados por el espacio, en los extremos de sus territorios [...], donde se hace evidente su flaqueza [porque] el espacio devora el tiempo y los esfuerzos [tecnológicos] de los hombres del Mediterráneo" (36).

Pero Braudel va más lejos al afirmar que el espacio es la base de la idea de civilización y, en consecuencia, de la cultura tradicional mediterránea. "Las civilizaciones son antes de nada unos espacios, [cuyos] fundamentos permanecen [...], mantienen sus masas inmobles bajo el movimiento de los siglos" (37).

Sea cual sea la interpretación es evidente que debemos aceptar la unidad de la cultura material mediterránea, aunque sea diferente el curso regional. Esta cultura se ha movido tradicionalmente de Este a Oeste, para invertirse después de su industrialización. Sin embargo el movimiento orientalista, embebido siempre de recursos políticos y sociales, religiosos y simbólicos, no ha tenido idéntica repercusión en todas las zonas.

2.2. El Mediterráneo y su historia textual

Cuando los antropólogos oxfordianos empezaron sus investigaciones en el Mediterráneo, se percataron que esta zona no sólo disponía de una larga y amplia tradición, sino que además era la más documentada. ¿Cómo compaginar el trabajo de campo con el análisis de los documentos? ¿La observación etnográfica ha de ser sustituida por una antropología de archivo?

La posible síntesis de ambas perspectivas no resolvía, no obstante el grave poblema de cómo usar históricamente esa tradición. De ahí, el uso de distintos modelos que Davis ha resumido en cuatro grupos (38):

Tanto el "paisajismo", que hace de la historia un simple telón de fondo ante el cual los fenómenos culturales son meros accidentes, como el "procesalismo", que la convierte en un "cuento sociológicamente plausible", dejan la tradición fuera de una historia causal.

El modelo de la supervivencia considera que la tradición, objetivada en determinadas instituciones y costumbres, puede rastrearse, por su continuidad, hasta èpocas remotas. Herzfeld (1973), por ejemplo, ha llegado hasta las antiguas canciones folclóricas griegas. Levy (1965), en cambio, es cauto al respecto, porque piensa que se puede influir sobre la tradición y variarla en múltiples direcciones. ¿ Acaso no es factible, dada la riqueza de la tradición mediterránea, reinventarla en situaciones similares a las originarias? ¿Quizás, al nacionalismo, no le conviene reajustarla a los momentos de esplendor ? ¿Por ventura, no adquiere a veces una estrutura tan general que diluye las variaciones locales y temporales? ¿Cómo explicar que algunos elementos, que tienen una base común, hayan sobrevivido en determinados lugares y no en otros?

Este modelo, a diferencia de los anteriores, es un sistema que pretende clarificar las relaciones entre la cultura, el medio y la sociedad en lugares determinados durante un periodo de tiempo concreto y resaltar la cultura de zonas definidas en una serie de secuencias .

El creacionismo social, representado en gran medida por la teoría de la generaciones de Lisón, pese a que usa archivos y documentos, apela, más que a la etnohistoria, a la psicología social. La historia incorpora la sociología mediante la determinación de categorías que sirven para explicar la conducta y la relación de las personas que asumieron una misma tradición.

2.3. Riqueza de la música tradicional mediterránea y sus limitaciones antropológicas

Freedman ha puesto de manifiesto las limitaciones de la antropología musical, así como las deficiencias de la etnomusicología y -cabe añadir también- de la etnohistoria musical. Unas y otras constituyen las "parientes pobres" de la musicología (39).

La antropología musical porta en sí misma las semillas de su propia división (40), por su falta de competencia musical y por sus dificultades por relacionar la estructura de la música con la cultura en la que se ha gestado. La musicología, en cambio, conoce las técnicas y estructuras musicales, pero desconoce el alcance y las implicaciones de su integración sociocultural. La historia de la musica dialoga con los documentos que testimonian a través del tiempo hechos musicales, pero no llega a alcanzar, como hace la etnomusicología, la estructura y procesos sociomusicales.

No se podrá abordar la música como una cultura -conluye más tarde Freedman-hasta que deje de ser una materia específica y se convierta en una parte más de los intentos globales. Pero, y ésta es la dificultad, "lo total" es víctima tanto de la especialización musicológica como de la falta de competencia técnica de la antropología (41).

Los intentos globales no han de entenderse, pues, como la convergencia de métodos y resultados de distintas disciplinas. La globalidad interdisciplinar -escribe Havet- se encuentra hoy en el corazón mismo de cada disciplina y en la consideración de la multidimensionalidad del objeto -de la música, en nuestro caso-(42), sin pretender el ideal de la unidad de los distintos enfoques musicales.

Hay acuerdo entre las disciplinas musicológicas en que el estudio de la música tradicional ha de valerse de los documentos en su dimensión icónica y textual, aunque luego no se aplique efectivamente. Los autores del *Dossier. Música antiga de Mallorca* (43), por ejemplo, reconocen la necesidad de con-

jugar textos y fuentes iconícas, aunque luego no van más allá del paisajismo y procesalismo históricos, sin llegar a un *study of music in culture*, pese al comparacionismo musical que a veces usan.

3. Estudio de un caso: Las canciones populares de siega y trilla

Comprobemos las dificultades señaladas mediante el análisis de la bibliografía sobre las canciones de siega y trilla de Mallorca.

Los viajeros románticos fueron los primeros en señalar el "sello árabe" de tales canciones (44). A partir de aquí folcloristas y musicólogos del XIX repiten la misma idea, aunque varían la época de referencia

Antonio Noguera en 1893 establece la "conjetura" del mudejarismo, ya que tales canciones, más que a una influencia directa de la cultura islámica, están vinculadas a los esclavos musulmanes que quedaron como trabajadores agrarios en las islas reconquistadas (45). En el mismo año Alvaro Campaner adelanta la fecha porque considera más natural la importación de aquellas tonadas por cautivos sarracenos que llenaron los campos insulares (46).

Las conjeturas ochocentistas se han convertido en el siglo XX en hipótesis documentadas o en nuevos análisis musicológicos.

Restos icónico-arqueológicos (unos tambores, un siurell, la arqueta de ivori), situan el origen de la música popular, bien entre la llegada de los almoravides y la conquista de la isla por Jaime I, bien dentro de la reconquista (47). Dos textos de la época cristiana sobre esclavos musulmanes que bailaban al son sarraceno producido por la flauta, situarían las tonadas populares en la etapa de la postconquista (48).

La musicología reciente ha dado un giro total al tema. Después de un análisis del sistema modal griego, Antonio Martorell afirma que la música popular balear, al igual que la de toda la ribera mediterránea, es de modalidad griega. Pese a esa rotunda afirmación, añade que las canciones de trabajo son ricas en alteraciones y variantes, como mezclar un modo dórico con otro griego o árabe (49). La tesis de Martorell no está tan lejos de la que había formulado años ha Schneider (50).

Extrapolando las palabras de Broegger, para aplicarlas a los ensayos anteriores, cabe afirmar que los habitantes de un pueblo son concientes de que su música oral tiene antecedentes en la música clásica, arábica o en ambas, pero

desde esta perspectiva no resuelven el problema de la integración social de su tradición musical.

En 1975 Urvoy publica un estudio con el fin de articular el rol cultural entre la mentalidad islámica y el pensamiento de Ramon Llull desde el contexto musical del siglo XIII. En el fondo configura, aunque indirectamente, una etnohistoria musical en la que descubre que la música popular de las Baleares sólo puede entenderse desde la cultura musical de una Al-Andalus integrada en el Mediterráneo (51).

Urvoy piensa que en el Mediterráneo occidental, aunque no podamos hablar de un *continuum* entre la sensibilidad arábico-musulmana y la cristiana meridional del siglo XIII, debemos reconocer una triple tradición con epicéntro en Al-Andalus. Esta tradición se difunde, desde el siglo VIII al XIV , mediante un sistema modal diferente del usado en Oriente, gracias a las influencias locales. Ello permite hablar de un cierto "espíritu" de la cultura musical andalusí, sostenido por una lírica destinada a ser cantada y por la fuerte conexión de la filosofía y la teoría musical.

Ese espíritu musical andalusí pudo llegar a Mallorca directamente con Ibn Hazm, que defendía el canto con acompañamiento, (52) y en cuya isla consolidó un grupo de seguidores (53), e, indirectamente, a través de Ibn al-Arabí, que apostaba por la práctica del "concierto religioso" contra el fanatismo de ciertos almoravides (54). La presencia andalusí en Mallorca no convierte su cultura en una copia exacta de aquella, porque la tradición de la Mayurqa islámica es el resultado, a causa de infidelidades ideológicas, de un sincretismo zahirita-asharita, irreconciliables en su pureza (55).

Urvoy da un paso importante, aunque tangencial, respecto a la integración social de las canciones tradicionales de siega y trilla de Baleares, al fijar documentalmente un posible contexto cultural originario. De todas formas el tema ha de revisarse a la luz de los conceptos antropológicos antes expuestos, para situarlo dentro de una antropológica más inclusiva: la estructura agraria y sus componentes sociales, la mentalidad y afectividad del hombre rural, etc.

NOTES

(1) MERRIAN,Alan P.*The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press, 1964, pág. 7.
(2) "Ethnomusicology", 14(1970)
(3) GOODY, Jack (ed), *Literary in Traditional Societies*. Cambridge, University Press, 1968.
(4) LOMAX, Alan, *Folk Song Style Culture*, Washington, American Association for the

Advancement of Science, 1968, pág. 133.
(5) CORETH, Enrich, *Cuestiones fundamentales de hermenéutica*, Barcelona, Herder, 1972, pág. 170.
(6) BURKE, Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe*, New York, Harper and Row Publishers, 1981.
(7) GEANA,Geoghita, *Etnicity and globalization. Outline of a complementarist conceptualisation*, "Social Anthropology", 5(Cambridge, 1977) 197-209.
(8) GADAMER, HANS-GEORG, *Verdad y método*, Salamanca, ediciones Sigueme, 1977, pág. 553.
(9) CORETH, Emerich, *Cuestiones...*, pág. 170.
(10) CORETH, *Cuestiones...*, pág. 179.
(11) DUNDES, Alan, *The Study of Folklore*. Englewood Cliffs, Price-Hall, 1965.
(12) HODDER, I.*The interpretation of documents and material culture*, Handbook of Qualitative research" (California,Sage Publications, 1994).
(13) DUVERGER, Maurice, *Métodos de las ciencias sociales*, Barcelona. Ed. Ariel, 1981, pp. 139-144.
(14) R. B., *Entrevista a Peter Eisenman*, "El Semanal" (Madrid, 21 de septiembre), 1997, 35-40.
(15) HARRIS, Marvin, *El materialismo cultural*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
(16) HODDER, *The interpretation...*, pág. 399.
(17) FREEDMAN, Maurice, *Antropología social y cultural*, en VV.AA. "Corrientes de la investigación en las ciencias sociales", Madrid, Tecnos-Unesco, 1981, val. 2, pág. 162.
(18) TRIAS MERCANT, Sebastià, *Los documentos y la cultura material* en AGUIRRE,A. (ed) "Etnología. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural", Barcelona, Ed. Boixareu-Marcombo, 1995, pág. 163.
(19) GUBERN, Roman, *La imagen y la cultura de masas*, Barcelona, Ed Bruguera, 1983, pp. 2332-235.
(20) Decía Alfonso X en el proemio al título XVIII de la Partida II: "La antigüedad es cosa que faze a los omes olvidar los fechos pasados. E por ende fue menester que fuesse fallada escritura, porque lo que antes fuera fecho non se alvidasse e supiessen los omes por ella las cosas que eran establecidas".
(21) TRIAS MERCANT, Sebastià. *Los documentos...*, pág. 162-165
(22) ROSSELLO, Guillem y BARCELO, María. Terrissa. *Dades documentals per a l'estudi de la ceràmica mallorquina del segle XV*, Palma de Mallorca, Canon editorial, 1996.
(23) SCHELENBERG, Theodore R., *Manuel d'Archivistique*, Paris, Ministère des Affaires Culturelles, 1970, pág. 119.
(24) TRIAS MERCANT, *Los documentos...*, pág 166.
(25) GADAMER, *Verdad ...*, pág. 365.
(26) GADAMER, *Verdad...*, pág. 353.
(27) BOUVIER, Jean, *La notion d'ethnotexte*, en Jean-Noel et Martel (ed) "Les voies de la parole. Etnhotextes et littérature orale approches critiques", Provence, Univ. de Provence, 1992, pág. 20
(28) DUNDES, Alan *Woirk Hard and You Shall Be rewrded Urban Folklore from the paperworrk Empire*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.
(29) TERRADES, Ignaci. *"Les runes a l'entorn de la Mediterrània. Una reflexió sobre les idees de prosperitat i decadència de les nacions i dels imperis*, en MOLL, Isabel (cord.), "La Mediterrània. Antropologia i història", Palma de Mallorca,Institut d'Estudis Baleàrics, 1990, pág. 9.
(30) GADAMER, *Verdad...* pág. 359-360.
(31) LISON, Carlos. *Invitación a la antropología cultural de España,* Galicia,Ed. Adara, 1977,

pág. 74.
(32) GAY, Rafael, *Mediterraneismo y atlantismo*, Barcelona, Ed. Juventud, 1943, pág.
(33) PEREZ ,María.T., *Las transformaciones del campesinado en el mundo mediterráneo, siglos XIX-XX*, en MOLL, *"La Mediterrània...*, pág. 87-101. LOPEZ ONTIVEROS, Antonio, *Chasse et activité agricole en Espagne et Andalousia: evolution récente*, "Revue geographique des Pyrénées et du Sus-Ouest, 56 (Toulouse, 1985) 203-223.
(34) TRIAS MERCANT, Sebastià, Valldemossa. *Una història, una cultura, un poble*, Llucmajor, Imp. Moderna, 1980, pp. 39-41.
(35) TERRADES, *Les runes...*, pág. 11.
(36) BRAUDEL, Ferdinand, *La Mediterranée et le Monde mediterranéen à l'èpoque de Philippe II*, París, A. Colin, 1949, pp. 541
(37) BRAUDEL, *La Mediterranée...*, pág. 310.
(38) DAVIS, Jonh, *Antropología de las sociedades mediterráneas*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1977, pp 243- 2 .
(39) FREEDMAN, *Antropología social...*, pág. 126.
(40) VV.AA. *Current Anthropologiy*, 7 (1966). Amplio estudio multidisciplinar del libro de MERRIAN *The Anthropology...*
(41) FREEDMAN, *Antropología social...*, pág. 130.
(42) HAVET, Jacques. *Prólogo*, en "Corrientes..., pág. 39.
(43) "Estudis Baleàrics", 20 (Palma de Mallorca, 1986) 3-40.
(44) LAURENS, Jean B. *Souvenirs d'un voyage d'art à lile de Majorque*, Paris, Arthus Bertrand,Libraire-editeur, 1840. TASTU, Joseph, *Memoire su la litterature catalane*, París, 1841. *GEROGE SAND, Un hivern à Majorque*, París, 1842. HABSBURG, Ludwig, *Märchen aus Mallorca*, Würzburg und Leipzig, Leo Woerl, 1895
(45) NOGUERA, Antonio, *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la Isla de Mallorca*, en "Ensayos de crítica musical", Palma, Est. tipográfico de J. Tous, 1908, pp. 20-22
(46) CAMPANER, Alvaro, *Influencia árabe en la música popular mallorquina*, en NOGUERA, *Memoria...* "Apéndice A", pp. 81-86.
(47) ROSSELLO, Guillem, *Siurells*, "Boletín de la Cámara Oficial de Comercio", 636 (Palma de Mallorca, 1962) 185-190. ROSELLO, Guillem, *Antropomorfismo y figuración en las Islas Orientales*, Ministerio de Cultura (Madrid, 1982) 425-438.
(48) XAMENA, Pedro, *Historia de Mallorca*, Palma de Mallorca, Ed. Moll, 1978, pág. 123. El segundo documento fue publicado en el "Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana", 34 (Palma de Mallorca, 1975), 575-576. El profesor Miguel Barceló ha identificado el "esclavo borde", que tocaba y bailaba la música sarracena, según el documento, con un tal Guillermo Biscarra, que vivió en torno a 1341. "L'Avenç (Barcelona, decembre de 1980), pág. 5. COMPANY, Joan, *Aportacions a l'estudi de la música mallorquina: del s. XII al s. XIV*, "Estudis Baleàrics", 20 (Palma de Mallorca, 1986) 9-16.
(49) MARTORELL, Antoni, *Breu introducció a l'estudi i coneixença de la teoria modal grega de l'època clàssica,"* Annex teòric de Sempreviva", Palma de Mallorca, Direcció General d'Educació, Imp. Politècnica, 1992, pp, 16-17.
(50) SCHNEIDER, Mario, *A propósito del influjo árabe. Ensayo de etnografía musical de la España medieval,* "Anuario Musical" (Barcelona, 1946), 38-141.
(51) URVOY, Dominique, *Le role des facteurs culturels comme lien entre la mentalité islamique et la pensee lullienne: L'exemple de la musique*, "Estudios Lulianos", XIX (Palma de Mallorca, 1975) 71-80.
(52) TERES, Elías, *La epístola sobre el canto con música instrumental de Ibn Hazm de Córdoba,* "Al-Andalus" XXXVII (Madrid-Granada, 1971) 203-214.
(53) TRIAS MERCANT, Sebastià, *Història del pensament a Mallorca*, Mallorca, Ed. Moll,

1985, vol I, pp. 21-22.
(54) FARMER, Hans G. *History of Arabian Music to the XIII the century*, London, Luzac and Co. 1967, pp. 195-196.
(55) URVOY, Dominique, *La vie intellectuelle et spirituelle dans les Baleares musulmanes*, "Al-Andalus", XXXVII (Madrid-Granada. 1972) 87-132.

L'ARXIU DE MÚSICA DE LA SEU DE MALLORCA

Cristina Menzel Sansó
José Joaquín Esteve Vaquer
Andreu Julià Serra

INTRODUCCIÓ

L'arxiu de la Seu de Mallorca compta entre els seus fons amb una important col·lecció de llibres i papers de música, sobretot per us litúrgic, que són, sense dubte, fonamentals per l'estudi del fet musical a Mallorca.

L'arxiu de música, com d'ara endavant s'indicarà aquest fons musical, ha estat durant molts d'anys abandonat. Pocs són els estudis dels quals n'és protagonista i sobretot d'una manera rigorosa. Segurament el fet que la musicologia fos gairebé inexistent, d'una forma acadèmica, fins fa molts pocs anys, va fer que la història i la filologia musical a les Balears no tinguessin la mateixa fortuna que ha tingut la història o l'art. L'arxiu de música de la Seu també se n'ha ressentit d'aquesta situació. S'han realitzat comptades investigacions sobre el material i la documentació musical que conserva. Entre elles s'han de destacar les investigacions de Felip Pedrell, qui va transcriure algunes peces del llibre de faristol de Pau Villalonga, Higini Anglés, que va consultar alguns dels llibres litúrgics de cant pla de l'arxiu vers l'any 1926, investigació que es reflexà posteriorment el seu llibre *La música a Catalunya fins al segle XIII*[1]. Ja devers la meitat d'aquest segle Mossèn Bernat Julià va realitzar la seva tesi pel magisteri de cant gregorià sobre la música i els músics de la Seu de Mallorca[2] que representa fins ara l'únic estudi de caràcter general sobre el fet musical a la Seu, encara que a l'estat actual de les investigacions les notícies que reflexa resulten en alguns casos incompletes i en alguns altres incorrectes. Entre els estudis de caràcter més específic s'han d'assenyalar les investigacions de Knud Jeppesen[3] sobre el paper de cantus conservat a l'arxiu de l'obra Messa, mottetti e canzoni novamente stampate libro primo, un recull editat per Nicoló de Judici a Roma l'any 1526[4], així com els estudis de Maria Teresa Ferrer[5] sobre l'obra d'Ortells, on a la Seu es conserven tres obres seves, i els de Anna Cazurra[6] sobre Joan Rossell. Altres articles que s'han fet sobre material de l'arxiu de música són l'ar-

ticle de Joan Company sobre el llibre de faristol de Pau Villalonga (Estudis Baleàrics) i la col·laboració feta per Joan Parets, Biel Massot i Pere Estelrich al llibre la Seu de Mallorca sobre la música a la Catedral.

Certament la bibliografia és escassa i molt fragmentària i que en molts casos manca de profunditat. La present ponència, lluny de ser el remei a tots els mals de la musicologia balear pel que fa a l'arxiu de música de la Seu de Mallorca, intenta, començant des del principi, i atenent sobretot a les fonts, posar ordre a aquest immens arxiu musical, sigui als llibres i papers de música, mitjançant la seva completa catalogació, sigui a totes les noticies musicals contingudes en els documents presents a l'arxiu.

CATALOGACIÓ DE L'ARXIU DE MÚSICA DE LA SEU DE MALLORCA[7]

El procés de catalogació de l'arxiu de música ha estat llarg i complicat degut a l'estat en que es trobava tot el fons. Hi ha dos grups ben diferenciats, un constituït pels llibres litúrgics de cant i l'altra per papers i partitures de música. La dificultat principal amb la qual ens trobarem a l'hora d'enfrontar un arxiu com el de la Seu fou aquella de la heterogeneïtat del fons musical i sobretot, en aquest cas, l'estat de desordre en el qual es trobava. La secció musical havia estat l'única part omesa en la catalogació de l'arxiu feta pel Canonge-arxiver Josep Miralles entre 1898 i 1904. No obstant Miralles va fer una sèrie de fitxes descriptives dels llibres litúrgics de cant, sense cap referència musical ni de classificació, on, però, s'indicaven incipit del llibre, tipus de suport escriptòric, tipus d'escriptura, nombre de folis, dimensions i sobretot provinença; aquesta darrera noticia ha estat molt útil a aquesta catalogació per determinar els tres fons que actualment constitueixen l'arxiu de música: Seu, Cartoixa i Santa Magdalena. Pel que fa als papers de música polifònics impresos i manuscrits el canonge-arxiver Miralles va fer un simple llistat indicant títol, autor (en el cas compareguès) i si l'obra es trobava completa. Tots aquests llibres i papers de música es trobaven dispersos en quatre distints llocs dins la Catedral: dues sales de l'arxiu, la capella de la Trinitat i el museu de la catedral. Aquests llibres no tenien cap classificació ni nombre d'ordre. L'única referència que presentaven els llibres litúrgics de cant era un nombre i un asterisc que indicaven d'una forma ambigua el fet de ser antics. Els papers de música estaven tots desordenats, presentant nombroses vegades parts d'obres distintes ajuntades dins una mena de fascicle de paper, o també parts d'una mateixa composició conservades en fascicles distints. La primera feina que es va haver de fer fou una reordenació de tot el material per tipus de composició i per autor, ajuntant les parts

d'una mateixa composició que per misteriosos motius havien estat separades o també separant composicions distintes entre elles, que es conservaven juntes. Pels llibres litúrgics el treball de determinació dels fons va ser més fàcil gràcies a les fitxes realitzades pel Canonge-arxiver Miralles. Aquests fons, a la vegada, varen ser dividits entre llibres manuscrits i impresos. Mitjançant aquesta catalogació es va procedir també a l'assignació d'una signatura que pogués servir per identificar el volum y per ordenar la seva col·locació dins l'arxiu. La signatura pels llibres litúrgics de cant va ser atribuïda segons el tipus de categoria de llibre més freqüent i a la seva provinença:

SA= Seu - Antifonari
CA= Cartoixa - Antifonari
SMA= Santa Magdalena - Antifonari
SG= Seu - Gradual
CG= Cartoixa - Gradual
SMG= Santa Magdalena - Gradual
SV= Seu - Varis
CV= Cartoixa - Varis
SMV= Santa Magdalena - Varis
SPr= Seu - Processional

Els papers de música pertanyen tots al fons de la Seu pel qual s'ha establerta una única sigla SP (Seu - Papers, partitures) per indicar aquest material.
Una vegada organitzat tot el material es va procedir a la creació de les fitxes per cada tipus de llibre i d'obra. L'arxiu de música està compost tant per llibres com per papers de música que presenten música polifònica o monòdica, impresa o manuscrita. Aquesta diversitat ha provocat que les fitxes catalogràfiques no siguin uniformes per tots els volums; en aquests s'han tingut en consideració les característiques intrínseques a cada tipus d'unitat. S'ha intentat, no obstant aquesta circumstància, de mantenir una certa homogeneïtat dins l'estructura de la fitxa, mantenint per tots els tipus les mateixes àrees de descripció i els mateixos criteris de puntuació.

Estructura de la fitxa

0.SIGNATURA
1.TITOL UNIFORME
2.TITOL PROPI/PORTADA/COLOPHON

3.DESCRIPCIÓ GENERAL
3.1: copia/autògraf

3.2: tipus suport
3.3: lloc edició
3.4: editor
3.5: datació
3.6: núm folis o pàgines
3.7: mesures

4. DESCRIPCIÓ INTERNA:
4.1: fascicles
4.2: tipus escriptura
4.3: decoració
4.4: tipus de notació
4.5: claus
4.6: extensió escriptura
4.7: conservació
4.8: eventuals notes de contingut o internes

5. ENQUADERNACIÓ
5.1: tipus de tapa
5.2: tipus coberta
5.3: elements metàl·lics
5.4: conservació
5.5: notes

6. PROVINENÇA:
6.1: lloc de conservació actual
6.2: lloc de provinença
6.3: antiga signatura
6.4: notes de possessió

7. INCIPIT
8. BIBLIOGRAFIA
9. NOTES GENERALS

Pel que fa a les obres polifòniques s'indica abans de la descripció interna el nombre de fascicles que composen l'obra així com el nombre de les veus conservades

ARXIU DE MÚSICA

Després del treball de catalogació l'arxiu de música de la Seu de Mallorca s'ha dividit en dues seccions principals; una reuneix els llibres litúrgics de cant, l'altra les partitures i papers de música. Actualment ambdues seccions es troben en les noves instal·lacions de l'arxiu reunides en una única prestatgeria. Els llibres estan ordenats primerament per provinença i a un segó nivell per datació, encara que s'ha hagut de tenir en compte les diferents dimensions dels llibres a l'hora de la col·locació. Les partitures i papers de música es conserven en carpetes; a cada carpeta correspon una obra. Les carpetes a la seva vegada es tenen en caixes de cartró ordenades segons la seva signatura.

Llibres litúrgics de cant

Aquest grup consta de 157 llibres, dels quals 140 són manuscrits i 17 impresos, dividits en tres grups depenent de la seva provinença[8]. Cada un d'aquests grups està dividit segons el tipus de llibre ordenat del més antic al més modern; la divisió és: antifonaris, graduals, processionals i varis. Baix el nom de varis s'han catalogat tipus de llibres dels quals es comptava amb pocs exemplars; aquests són: himnaris, responsorials, misses i oficis de sants, salteris, passions etc.

Santa Magdalena

El fons que prové del Convent de Santa Magdalena de Palma consta de vuit llibres: 2 responsorials, 3 graduals, 2 antifonaris i 1 himnari. No existeixen dades que ens permetin afirmar quan els llibres varen ser dipositats en la catedral; amb tota seguretat fou abans del segle XX ja que aquests llibres s'indicaven ja en les fitxes del bisbe Miralles. Són tots llibres manuscrits que es poden datar des de finals del segle XIV a mitjans del segle XV. Tots estan escrits en notació quadrada negra sobre línia vermella i groga. L'excepció està representada per l'himnari[9], del qual, algunes de les seves parts foren escrites novament en notació mensural negra, devers el segle XV.

Cartoixa

Aquests llibres provenen de la Cartoixa de Valldemosa i arribaren a l'arxiu a causa de la desamortització de Mendizábal, devers el 1835. Aquest fons està constituït per cinquanta llibres, tots de cant pla, datats des de la meitat del segle XV fins el segle XVIII. Entre ells, hi ha:

-18 antifonaris, dels quals: 15 manuscrits i 3 impresos, escrits tots ells en notació

quadrada negra sobre tetragrama o pentagrama.

-10 graduals: 8 manuscrits y 2 impresos, tots ells escrits en notació quadrada negra sobre tetragrama o pentagrama.

-2 himnaris, un manuscrit i un imprès. Ambdós estant escrits en notació quadrada negra sobre tetragrama.

-2 invitatoris, ambdós manuscrits, escrits també en notació quadrada negra del segle XVI.

-13 *Missae et Officia Sanctorum*, dels quals: 11 manuscrits y 2 impresos, escrits amb el mateix tipus de notació.

-1 *Officia propria*, imprès, del qual es conserven tan sols les darreres 18 pagines amb el colofó que ha permès la seva identificació.

-*Psalterium*, imprès.

-*Officium Sanctorum*, manuscrit (s. XVIII)

-2 *Passios* manuscrits, ambdós escrits en notació quadrada negra del segle XV.

Seu

Aquest fons està constituït per noranta-cinc llibres propis de la Catedral, amb una antiguitat que va des del segle XV al XIX. Consta de:

- 20 antifonaris: 18 manuscrits i 2 impresos.
- 9 graduals, tots manuscrits
- 2 himnaris manuscrits
- 1 *Kyriale-Hymnarium* manuscrit
- 2 *lectionarium* manuscrits
- 9 *missae et officia sanctorum* manuscrits
- 1 *officia* manuscrit
- 2 *officia sanctorum* manuscrit
- 1 *officium* manuscrit
- 1 *officium Hebdomadae Sanctae* imprès.
- 1 *officium defunctorum*, manuscrit
- 41 processionals manuscrits. En realitat el nombre de volumens és molt major ja que existeixen en alguns casos 6 ó 7 exemplars per cada processó.
- 2 *psalterium* un manuscrit i un imprès.
- 1 *Te Deum*, manuscrit.

Tots aquests volums presenten una notació quadrada negra sigui sobre tetragrama o pentagrama.

D'aquest fons de la catedral s'han de destacar dos llibres litúrgics polifònics.

El primer és el llibre de faristol de Pau Villalonga, primer mestre de capella de la Catedral de Mallorca entre el 1564 i el 1609. El títol uniforme del volum és Magnificat, Himnes, Missa i la datació correspon a finals del segle XVI. Conté composicions a 3, 4 i 5 veus i està escrit en notació mensural blanca sobre pentagrama. Manquen les primeres 11 pàgines i moltes d'elles són il·legibles a causa de l'acidesa de la tinta, que ha fet desaparèixer moltes línies de música Al final del volum podem observar la firma de l'autor. En concret conté: 4 magnificats, 13 himnes, 3 antífones i 1 missa ordinària.

L'altre volum interessant és el *Missarum liber secundus* de G. P. Palestrina, imprès a l'oficina dels germans Dorico a Roma l'any 1567. Aquest volum és també acéfal encara que s'ha conservat el colofó, fet que ha facilitat la seva identificació.
Posteriorment a la catalogació es va trobar un llibre que va pertànyer a Pau Villalonga i que el va deixar a la Seu després de la seva mort. Aquest llibre estava catalogat en la secció de cabreus i còdex, i el canonge-arxiver Miralles en va indicar la presència de música. El llibre és un passionari i conté les passions i evangelis pel cicle de Pasqua. Data de l'any 1557, per tant probablement Pau Villalonga el va portar de Barcelona, ja que ell fou contractat a la Seu l'any 1564. Segurament fou aquest llibre el que va ser copiat per Sebastià Canet per ordre del comú de preveres de l'església de la verge Santa Maria de Ciutadella i que havia de ser com el que hi havia a la Seu o el de Mossén Pau Villalonga[10].

Papers de música

Totes les obres que comprenen aquesta secció es troben guardades en caixes de cartró del tipus "arxiu definitiu", col·locades, cada una d'elles, en carpetes. Es troben ordenades alfabèticament per autor i les anònimes per ordre alfabètic de l'incipit literari o títol uniforme. En el cas d'obres polifòniques impreses, aquestes estan ordenades indiferentment per autor i/o per tipus d'obra establert en el títol uniforme. Les obres polifòniques manuscrites presenten una peculiaritat: el 50% de les obres conservades presenten parts escrites en èpoques distintes i per mans distintes; en alguns casos la part escrita per una mà distinta és únicament la d'orgue. En el catàleg aquesta circumstància està evidenciada en cada una de les descripcions de les parts que componen una determinada obra. A continuació es mostrarà una taula de compositors dels que es conserven obres en l'arxiu, indicant cas per cas el tipus de composició .

AUTOR	OBRA
Babán, Gracián	1 missa

Barter, Juan	2 villancets
Casals	1 vespres
Ciervo, Jaime	1 vespres y 1 passió
Doz, Jaime	1 villancet
Escorihuela Isidro	1 villancet
Ferrán	1 missa
Figuerola, Mateo	1 responsori
Galán, Cristóbal	1 sequencia
García Vicente	2 missas
Gaz, Josep	1 villancet
Hernández, Francisco	1 salm y 2 vespres
Herrera Francisco	1 vespres
Hinojosa, Josep	1 missa
Isaac, Heinrich	1 antífona
Llitzà, Fra	1 missa
Martí, Joan	"cant de l'endavallament"(attr.) y 1 completa
Martí, Miquel	1 salm
Micieces, Tomás	1 villancet
Monserrat	1 copla
Ortells, Antonio Teodoro	2 villancets y 1 missa
Roldán	1 romance
Romero	1 missa
Rossell, Joan	1 antífona
Sancho, Joaquín	3 passions
Sarrió, Francisco	1 Domine ad adjuvandum

A més d'aquestes obres d'autor conegut existeixen altres 79 obres anònimes d'àmbit cronològic que oscil·la entre el segle XVI i el segle XIX[11] .

Segles XVI-XVIII

COMPOSICIÓ	VEUS	ESTAT DE L'OBRA
Ave maris stella	4-8V	complet
In dedicatione ecclesia	4-8V	complet
Cum invocarem	8V	incomplet
Christus resurgens	8V	complet
Decora lux	4-8V	complet
Dixit Dominus	12V	incomplet
Domine ad adjuvandum	12V	complet

Ecce mater nostra	1V	complet
Gloria tibi Deus,	12V	complet
In lectulo meo	8V	incomplet
In lectulo meo	8V	incomplet
In te Domine speravi	4V	complet
Iste confesor	8V	complet
Lauda Sion	12V	incomplet
Miserere mei Deus	12V	complet
Qui habitat	12V	complet
Sacris solemniis	4-8V	incomplet
Tenent tympana et citaram	8V	incomplet
Tu es Petrus	8V	complet
Veni de Libano	4-9V	incomplet
Veni Sancte Spiritus	8V	complet
Verbum caro	12V	incomplet
3 antífones In assumptione B. Mariae Virginis		incomplet
Completes	12V	completo
2 motetes	8V	incomplet
Novena	12V	incomplet
Vespres		incomplet

Segle XVIII

COMPOSICIÓ	VEUS	ESTAT DE L'OBRA
Al santo que aplaca, villancet	8V	incomplet
Beatus vir		incomplet
Cantemos amor, villancet	4V	complet
Custodes hominum	4-8V	complet
De lamentatione	8V	complet
Deus tuorum milites	8V	incomplet
Deus tuorum milites,		incomplet
Domine ad adjuvandum	12V	incomplet
Et secundum multitudinem		incomplet
Himnos	8V	incomplet
Jesu Redemptor omnium		incomplet
Jesu Redemptor omnium		incomplet
Incipit lamentatio	8V	complet
Martine celebri	4-8V	incomplet

Martine celebri	8V	incomplet
Missa del corpus	4V	incomplet
Missa del Rey	8V	complet
Missa	4-8V	incomplet
Missa de la batalla	8V	incomplet
Missa		incomplet
que bien paran, villancet	4V	complet
Pange lingua	8V	complet
Pange lingua	8V	incomplet
Quodcumque in orbe	4-8V	complet
Salutis humane	4-8V	complet
Scripta sunt celo	4-8V	complet
Scripta sunt celo	4-8V	incomplet
Vaya de xacara nueva cantando, villancet	12V	complet
Veni creator spiritus	4-8V	complet
Vexilla regis	4V	incomplet
3 himnos	8V	incomplet
Vespres	8V	incomplet
Vespres	8V	incomplet
Vespres		incomplet
Vespres	8V	incomplet
Vespres sine nomine	8V	incomplet

Segle XIX

COMPOSICIÓ	VEUS	ESTAT DE L'OBRA
Benedictus	8V	incomplet
Crudelis Herodes		incomplet
Jesu redemptor omnium	9V	incomplet
Magne Deus potentia	2-4V	complet
Missa	6V	incomplet
Missa	8V	complet
Nuntius celso	4V	incomplet
Quale cum celum	4-8V	incomplet
Ut queant laxis	2-4V	complet
Veni creator spiritus		incomplet
2 antífones	2V	complet
Vespres	7V	incomplet

Pel que fa a la música polifònica impresa, la Catedral compta entre els seus fons 8 obres impreses totes elles en Itàlia. Resumim breument la seva descripció:

[Missa, Motets i Cançons]
Roma, Niccoló de Judici, 1526
Incomplet, presenta només la part de C

Aquest volum ha estat ja estudiat per Knud Jeppesen[12] i per Ian Fenlon i James Haar[13] en els seus respectius treballs sobre els madrigals italians. A l'estat actual dels estudis es pot afirmar que aquest exemplar podria considerar-se un *unicum*.

Amato, Vincenzo
Concerti 2-5V
Palermo, Giuseppe Bisagni, 1652
Incomplet es conserven les parts de A, B i bc

Asola, Giovanni Mateo
Composizioni vocali sacre, 5V
Venezia, Ricciardo Amandio, 1587[14]
Incomplet, es conserven les parts de C i B

Costantini, Fabio
Cantiones 8V
Roma, Bartolomeo Zanetti, 1614
Incomplet, es conserven les parts de C1, A2, B i bc.
RISM BI, 1614/3

Anerio, Giovanni Francesco
Salmi 3-4V
Roma, Giovanni Battista Robletti, 1620
Complet
RISM AI, A1109

Cifra, Antonio
Salmi 8V
Assisi, Giacomo Salvi, 1620
Incomplet, es conserva la part de A1

RISM AI, C2204 – BI 1620/5

Costantini, Fabio
Salmi 8V, Op. 5
Orvieto, Bartolomeo Zanetti, 1620
Incomplet, es conserven les parts de C1, A2, B i bc
RISM BI, 1620/1

Melani Alessandro
Mottetti 2-5V, Op. 1
Roma, Giacomo Fei, 1670
Complet
RISM AI, M2212

Introiti, 4V
[s.d.], [s.l.], [s.n.]
Aquest volum presenta una part impresa i una manuscrita[15]

DOCUMENTACIÓ I NOTES HISTÒRIQUES

L'arxiu de la Seu de Mallorca compta, a més de l'esmentat fons musical, amb una important col·lecció documental en la qual hi ha inclosa molta informació sobre el fet musical, sobre els músics i mestres que hi treballaren, així com sobre les decisions capitulars que són fonamentals per traçar el recorregut de la història de la música a la Seu i, per extensió, de Mallorca.

L'arxiu fou catalogat entre els anys 1896-1901, pel llavors canonge-arxiver Josep Miralles Sbert. Ell va ja assenyalar l'estat d'abandó en el qual es trobava la documentació de la Seu, fet que va afavorir que alguna documentació no arribes a les seves mans i de conseqüència a les nostres. No obstant s'ha d'assenyalar que l'arxiu de la Seu ha arribat bastant complet als nostres dies. No són molts els arxius peninsulars que poden gaudir de sèries completes de documentació. Aquesta és una gran sort sigui per la Seu que per nosaltres els investigadors.

La documentació que conté notícies sobre la música a la Seu és bastant nombrosa i pràcticament es pot fer el recorregut des del segle XIII fins avui en dia sense molts de buits. Destaquen per la seva importància les sèries de Actes

Capitulars, on trobem tota casta de notícies de música, com planes de músics, disposicions i celebracions musicals, sous de músics, ordenacions de capella. Pel que fa als pagaments de la música i dels músics hom es pot adreçar als llibres de sagristia, mesa capitular, almoines, aniversaris i mandes pies. En molts d'ells es pot trobar informació complementària, ja que molts de pagaments eren detallats, i en alguns també es pot trobar la firma del músic que rebia la paga. Altres notícies sobre defuncions o sobre testaments es troben en els llibres de sagristia i protocols notarials, a més del llibre de defuncions que però inicia a meitat del segle XVII. Un grup apart el representa els llibres de fàbrica; en aquesta documentació trobem noticies sobre la construcció dels distints orgues, dels organers que hi intervenen, i en alguns casos també sobre organistes. També és interessant la informació sobre la comanda de confecció de llibres pel cor. La secció de quaderns i papers solts també compta amb documentació musical, sobretot les caixes 50 i 51, encara que es pot trobar puntual informació musical a altres caixes. Finalment són essencials les consuetes, sobretot pel que fa a la disposició litúrgica i com els cants en formaven part. La Seu compta amb 4 consuetes, la *consueta de tempore*, la *consueta de sanctis*, ambdues del segle XIV, la *consueta antiga* del segle XV, i la *consueta de sacristia* del 1511.

A continuació assenyalarem de manera breu i concisa les notes històriques més relevants de cada un dels segles, dels quals tenim informació. Certament s'ha omès el segle XX ja que la capella de música de la Seu va desaparèixer definitivament i tot el pes musical va passar a la *schola cantorum* del seminari.

Segle XIII

Al 28 de febrer de l'any 1259, es fa la primera institució de l'església de Mallorca, en la qual se assenyala quins Canonicats eren preveres, diaques, i sotsdiaques, així com la institució de dignitats, quatre domers, un diaca, un sotdiaca i un mestre de gramàtica. Successivament es funden els primers Beneficis (institució del benefici de Tots Sants el 9 d'agost de 1273 i institució del benefici de la Candela el 22 de febrer de 1283). Al 1277 es creen dues places de primatxer. En definitiva es un segle marcat per l'ordenació de l'església.

Segle XIV

Al llarg d'aquest segle es fan les distintes ordenacions de cor, la primera l'any 1332 a càrrec del Bisbe Berenguer Batle, posteriorment els anys 1373 i

1391 per part del Bisbe Lluis de Prades. L'any 1384 es creen 2 places més de primatxer, a causa de l'augment de persones que seguien la celebració litúrgica. També són d'aquest segle les consuetes de tempore i sanctis, que ens demostren l'activitat musical de la celebració litúrgica, també amb inclusió de verbetes i de músiques en vulgar com la *sibil.la* i els planys. Existeixen alguns inventaris de finals de segle que ens mostren la gran quantitat de llibres de cor de la que disposaven.

Segle XV

Aquest segle es caracteritza per les notícies sobre l'escola de música, fet que ens demostra que la música era important i aquesta venia ensenyada acadèmicament a tots els preveres, canonges i minyons de cor. Les primeres dades sobre l'escola de música apareixen l'any 1401, i eren regents de l'escola Antoni Bru i Antoni Pasqual. Les notícies van avant en els anys indicant distints regents de l'escola, que en molt de casos eren també primatxers. S'arriba llavors l'any 1472 amb Arnau Piris com a mestre de cant, i successivament amb Joan Minguet i Miquel Felix que fou substituït molt probablement per Pau Villalonga ja en el segle XVI. És evident que ja en aquest segle l'activitat musical era intensa i important, confirmat sigui pels pocs llibres que es conserven, així com pels inventaris de llibres de cor.

Segle XVI

Segurament la figura més important del segle XVI és sense dubte Pau Villalonga. No obstant tenim notícies que la escola de cant seguia activa amb els mestres Joan Minguet i Miquel Fèlix. A aquest darrer segurament el va substituir Pau Villalonga. De totes formes ell tenia ja relació amb la Seu de Mallorca ja que en el 1554 on va prendre un benefici a la capella de S. Gabriel. L'any 1564 va ser contractat pel Capítol de Canonges per prendre l'encàrrec de Mestre de Capella; llavors Pau Villalonga era mestre de capella a l'església Santa Maria de la Mar a Barcelona. L'encàrrec tenia com a funció dirigir el cor i ensenyar música a clergues i minyons; al 1572 pren també l'encàrrec de primatxer. Fou molt probablement gràcies als seus impulsos que en el 1595 es va crear oficialment la capella de música de la Seu, ja que fins aleshores, encara que el cor estava ben organitzat, la capella no existia com a tal. Un any després de la creació de la capella deixava l'encàrrec de mestre de capella a favor d'Antoni Viçens, encara que va continuar lligat a la capella com a tenor.

Segle XVII

El segle XVII comença amb la mort de Pau Villalonga l'any 1609. Antoni Viçens fou el seu substitut. La capella va viure en aquest segle una gran evolució; era l'única capella de Mallorca i actuava regularment sigui a la Seu que en altres parròquies de Ciutat, el que es coneix com a música de dins i de fora. Els mestres de capella es succeïen sense cap incident i sense cap buit: Antoni Vicens, Miquel Serra, Jaume Antoni Bordoy i Matgí Fiol. Els problemes començaren durant la segona meitat de segle. L'any 1668 es creava la capella de música de Santa Eulàlia que feia forta competència a la de la Seu. Alguns dels músics de la Seu decidiren anar a cantar a la nova capella. Tot plegat va fer que el Capítol de Canonges es sentís ofès i va decidir no assistir a cap representació on actues la nova capella. Al mateix temps es va presentar un greu problema econòmic que acabà en causa a Roma: el nou Bisbe (P. Fernández Manjares de heredia) no volia pagar la seva part corresponent a la capella de la Seu; això creà moltes controvèrsies i polèmiques dins la capella.

Segle XVIII

Durant el 1700 aquestes qüestions varen prosseguir. L'encàrrec de músic de la Capella de Música de la Catedral era un lloc molt ambicionat ja que la capella era nombrosa i mes o manco estable. Així trobem peticions de cantors al capítol per mantenir llur plaça durant un temps considerablement llarg per poder anar a perfeccionar els estudis musicals a una altra capella de la península: un exemple d'aquesta petició és aquella feta per Antoni Font de la Terra que va demanar de poder anar a aprendre composició a les millors capelles d'Europa durant un any, demanant que, al mateix temps, li fos mantinguda la seva plaça en la Capella. Els problemes principals es varen verificar entre la Capella de Música i el capítol a causa de la concessió dels llocs vacants. En el 1727 Antonio Romero, músic de Nàpols, demanava al Capítol que li fos pagada la seva part com a component de la Capella de Música del moment que el que llavors era mestre substitut, Miquel Suau, s'havia negat per que el músic no havia assistit a les execucions sigui internes, sigui externes a la Catedral. En realitat Romero no havia estat mai avisat per tals execucions perquè era considerat un músic de poca preparació: però no obstant això, ell gaudia del favor del Capítol que insistia perquè el Mestre Suau el crides per realitzar totes les execucions i li fos pagat allò que li pertocava. Va ser sobretot aquest cas, juntament a retards en els pagaments dels sous, que provocà el grau enfrontament entre músics i Capítol que es va concloure amb l'expulsió del Mestre Miquel Suau i de 4 músics. Aquesta polèmica arriba fins i tot a la Rota Romana, que es va decidir

a adoptar la decisió presa pel Capítol. Per aquest motiu es va produir una insurrecció entre els músics i 14 d'ells varen decidir anar-se'n amb el Mestre Suau. A causa d'aquest fet hi va haver una reorganització de la Capella sencera que comptava llavors amb 39 components. Amb aquestes dues capelles, enfrontades sigui geogràficament que musicalment, es va arribar al 1772. A aquest any, segurament per motius econòmics, les dues capelles es varen unir, o millor dit, la Capella de música de S. Aina fou absorbida per aquella de la Catedral. Aquesta unió, de totes formes, no va durar llarg temps; problemes sorgits per assistir amb eficàcia les celebracions litúrgiques van derivar al 1792 amb una nova divisió de les dues capelles aprovada per decret del Capità General. Després d'aquesta divisió el Capítol va decidir promoure una nova organització de la Capella; Aquest nou procés va durar uns quants anys: en els documents trobem actes que ens informen d'aquests esforços, sobretot de aquells complerts de la ma del mestre substitut Jaume Sancho. Sense dubte aquest es el segle mes ric pel que fa a noticies musicals.

Segle XIX

Al 1800 el nombre de components es va reduir a 40. Uns quants anys després, per raons econòmiques, es va decidir reduir encara el nombre, intentant també augmentar la qualitat dels músics. Aquest pla de reestructuració no es va realitzar i en el 1817 el Capítol insistia de nou per fer un nou pla de música. Aquest pla fou dissenyat pel Canonge Juan Muntaner i presentat successivament per a l'aprovació del Capítol. Ni tan sols aquest pla va ser posat en pràctica. La Capella de música va entrar en un període de decadència progressiva, i no va aconseguir mai recuperar-se. Durant els primers anys del '900 els seminaristes varen ser convidats a unir-se a aquesta causa del escàs nombre de cantants. No obstant tots els esforços complerts, la Capella de música de la Seu en va dissoldre el 1909 quan fou substituïda per la *Schola Cantorum.*

***

Aquesta ha estat una petita mostra de les potencialitats que presenta la documentació i les obres musicals presents en l'Arxiu Capitular de la Seu. Encara hi ha molt per fer; totes les fonts han de ser encara estudiades i les obres musicals transcrites i analitzades per poder traçar una bona història de la música a Mallorca. És evident la importància cabdal que l'Arxiu Capitular té en aquest tipus d'investigacions: aquesta institució fou l'eix sobre el qual girava tota la activitat musical de Mallorca. No obstant s'han de tenir en compte altres centres que també foren decisius a l'hora de configurar la encara desconeguda història de la música a Mallorca com són el Monestir de Lluc, les distintes parròquies i convents de Palma i de la part forana i les cases nobles.

Per dur a terme totes aquestes investigacions d'una forma continuada, rigorosa i institucionalitzada hem constituït el Centre d'Investigació Musical de la Seu de Mallorca, amb seu a la mateixa Catedral que té com a objectiu principal estudiar la història de la música a la Seu i les seves influències en la resta de l'illa, així com les relacions que es feren amb altres llocs fora de Mallorca.

Finalment volem agrair a Caixa de Balears "Sa Nostra" la seva generosa col·laboració en la realització d'aquesta investigació a través de la beca per l'ampliació d'estudis a l'estranger concedida a Cristina Menzel Sansó per realitzar el treball de tesi durant el curs 1998-1999 a la Universitat de Pavia (Itàlia) que va tenir com a argument la catalogació i l'estudi de l'Arxiu de Música de la Seu de Mallorca.

NOTES

(1) ANGLÉS Higini, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans i Biblioteca de Catalunya, 1935.

(2) JULIÀ ROSSELLÓ, Bernat, *Maestros y músicos de la Catedral de Mallorca*, Tesi pel magisteri de cant gregorià, Istituto Pontificio di Música Sacra, Roma, 1965.

(3) JEPPESEN, Knud, *An unknown pre-madrigalian music print in relation to other contempsrany italian sources (1520-1530)*, in *Studies in musicology: essays in the history, style and bibliography of music in memory of Glen Haydon*, Wesport, Greenwood press, 1976, pp. 3-17.

(4) MENZEL SANSÓ Cristina, *L'archivio di música de la Seu di Mallorca, catalogo e note storiche*, Tesi de diploma en Paleografia i Filologia Musical, Universitat de Pavia-Itàlia, 1999, fitxa núm. 284, signatura SP 126

(5) FERRER BALLESTER, Maria Teresa, *Antonio Teodoro Ortells (1647-1706). Estudio biográfico y estilístico del repertorio musical*, Tesis doctoral, Universitat de Valladolid, 1998

(6) CAZURRA BASTÉ, Anna, *El compositor i mestre de capella Joan Rossell i la seva aportació al pre-classicisme musical hispànic*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1992

(7) Aquesta catalogació es va dur a terme com a Tesis de Diplomatura en Paleografia i Filologia Musical en la Universitat de Pavia-Italia per Cristina Menzel Sansó, amb el títol *Archivio di musica de la Seu di Mallorca. Catalogo e note storiche*, presentada en desembre de 1999. Aquesta tesi va tenir el suport de Caixa de Balears "Sa Nostra" a través de les beques per l'ampliació d'estudis a l'estranger que aquesta entitat concedeix anualment.

(8) S'han determinat tres distintes provinences: Catedral, Convent de Santa Magdalena i Cartoixa de Valldemossa.

(9) Aquest himnari es cita en ANGLÈS, Higini, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Institut d'Estudis Catalans y Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1935, pp. 211, 216, 221, 226. En el catàleg està descrit en la fitxa núm 57.

(10) Aquest document es pot trobar a ARM P-595, f. 51v-52v, document que va ser estudiat per Ramón Rosselló Vaquer.

(11) Molts papers de música presenten per una sola obra, parts escrites en èpoques distints. Podem trobar, per exemple, que les parts de Tiple i Tenor siguin del segle XVI i que les parts de Baix i Alt siguin del XVII i fins i tot del XVIII. Aquesta circumstància es presenta sigui en les obres amb autor conegut, sigui en les obres anònimes. Es probable que aquesta circumstància ens mostri la fortuna que algunes de les obres presents en la catedral han tingut al llarg dels segles.

(12) JEPPESEN, Knud, "*An unknown pre-madrigalian music in relation to other contemporany italian sources (1520-1530)*", en "Studies in musicology, essays in the history, style and bibliography

of music in memory of Glen Haydon" (ed. James Pruett) University of North Carolina, 1969, pp. 3-17.
(13) FENLON, Ian y HAAR, James, *"The italian madrigal in the early sixteenth-century, sources and interpretation"*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 210-211
(14) *El Sistema Bibliotecario Nazionale* italià senyala una altra copia d'aquesta obra en la Biblioteca de la *Fondazione Ugo e Olga Levi* de Venècia, de la qual es conserva només la part de Baix. La fitxa catalogràfica d'aquesta copia es pot consultar "on line" a http://opac.sbn.it.

Aquest volum és acèfal, falta el final i moltes de les seves pàgines, motiu pel qual no ha pogut ser identificat.

COMPOSICIONES DE MÚSICOS MALLORQUINES QUE FIGURAN EN EL INVENTARIO DEL ARCHIVO MÚSICAL DEL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LLUCH

Rafel Forteza i Forteza (1904-1951)

Amengual – Misa a 4° (cuarteto) – 1831
Gamundí Lorenzo.- Completas a 3 v
Suau?.- Nunc dimitis a solo y 4 v – 1731, 1826
Sastre Guillermo.- In manus tuas, a 4° sin violines 1795
Alcover Juan.- Misa a. Tono 8°
Amengual Gmo.- Misa de Requiem con violines.- Al Colegio de Lluch.
Auli Juan, O.P.- Misa de coro
Deyá J.- Pbro.- Misa pequeña a 3 v
Deyá J. Pbro.- Misa grande a 3 v
Gamundí Lorenzo.- Secuencia y ofertorio de Difuntos 3 v
Torrens Andrés.- Misa a tres voces y piano
Albertí Juan, Pbro.- Judici final
Amengual Gmo.- Jesús, de amor inflamado, Orquesta 1831
Miralles.- Cantata al Samo. Sacramento
Miralles.- Floretas al Santísimo Sacramento
Pont Juan.- Tantum ergo, 3 voces
Miralles.- Himno a los SS. CC. a 3 v.
Amengual.- Ave Maris Stella
Amengual Miguel.- Al monte, cristianos – A los Dolores 1759
Amengual Miguel.- Salve, a 4 y 8, violines y trompas
Escales.- Stabat Mater, a 3° y violines – 1810
Gamundí Alemany.- Aria al Nombre de María
Gamundí Alemany.- Letanía a tres voces
Massot Gmo.- Ave, María
Massot Gmo.- Venid y mamos todos, a 3 v
Ramis Rafael.- Aria a Ntra. Sra. de Lluch, a solo y violines 1828
Rosell Juan.- A la limpia Concepción – 1759
Sastre Gmo.- Gozos a Ntra. Sra. de Lluch, 2, 4 y violines
Torrens.- Salve (vuelve a nosotros) coro

Tortell.- Coro a María Santísima
Tria Bernardo.- Nativitas tua
Rosell.- Vuy que del amor divino, a 4º - 1750 Villancico.
Rosell.- Un Betlem havem de fer.- 1822 Villancico.
Albertí Juan.- Doce padrenuestros a tres voces
Albertí Juan.- Siete Padrenuestros a 4 voces
Albertí Juan.- Avemaría a tres voces
Bonnin Nicolás, Pbro.- Dos Padrenuestros a coro
Bonnin Nicolás, Pbro.- Un Padrenuestro a 3 voces
Bonnín Nicolás, Pbro.- Tres Padrenuestros a 4 voces
Campins.- Avemaría
Cañellas J.- Tres Padrenuestros a 4 voces
Cañellas J.- Avemaría a dos voces
Cardell.- Padrenuestros a tres voces (colección)
Cruz, Juan de la.- Padrenuestros a 3 voces, nº 2
Massot, Gmo.- Padrenuestros a 2 v. la mayor
Massot Gmo.- Padrenuestro a duo en fa mayor
Massot Gmo.- Tres Padrenuestros a 3 v. (colección)
Massot Gmo.- Cuatro Padrenuestros a coro
Massot Gmo.- Cinco Avemarías a 3 voces
Miralles G.- Padrenuestros y 6 Ave M. a 3 voces
Noguera Honorato.- Ocho Padrenuestros a 3 voces
Ribot Sebastián.- Avemaría a coro, piano
Torrens.- Avemaría a tres voces
Torrens.- Avemaría a cuatro voces
Torrens.- Padrenuestro a dos voces
Torrens.- Padrenuestro a cuatro voces - do
Torrens.- Dos Padrenuestros a tres voces - Editado
Torrens.- Dos Padrenuestros a tres voces - Colección
Torres.- Tres Padrenuestros a tres voces
Tortell.- Tres Padrenuestros a tres voces
Salas.- Un Padrenuestro a tres voces
Vich Bartolomé.- Avemaría
Amengual.- Salmodía – 1831
Massot Gmo.- Salmodía – 1889
Massot Gmo.- Versículos fáciles para el Matinal
Massot Gmo.- Versículos fáciles para el Te-Deum
Tortell.- Dos salmodías
Albertí Juan.- Credo a coro
Cerdá, SS.CC.- Misa a los SS.CC., 3 v. alternada

Cerdó.- Misa de Angelis, 2 v. Alternada
Massot Gmo.- Misa a la Virgen de Lluch, tres voces
Miralles.- Misa a tres voces alternada
Torrens.- Misa a dos voces
Torres.- Misa de la Peregrinació a Lluch – 1884
Miralles.- Te-Deum, a tres voces
Riutort Salvador.- Te-Deum, a dos voces
Nicolau.- Te-Deum a dos voces
Salas.- Te-Deum, 3 v. Tiple (1923).- Estreno órgano Lluch
Tortell.- Te-Deum, a coro
Albertí.- Postrados, a coro
Cerdá.- Ad regias Agni, 4 v
Cerdá.- Els nins devant el Sagrari, 2 v
Cerdá.- Cor de Jesús, 2 v
Cerdá.- Oh cCor de Jesús, coro
Cerdá.- Himno misional, coro
Cerdá.- Hora Santa, coro
Cerdá.- Corona de oro bilingüe, 1, 2, 3 v
Cerdá Bernardo.- Perdón, oh Dios mio, coro
Cerdó.- Ven, cordero, 2 v
Martínez Bisbal.- Dómine non sum dignus, a solo
Massot G.- Se nascens (motete al Smo.) 2 v iguales
Massot G.- Cantic popular al Cor de Jesús
Capllonch.- O, señor, mon cor no es, 3 v iguales
Miralles.- Laudate Deum, 4 v
Miralles.- Miserere, 4 v
Miralles.- Exercici als SS.CC. bilingüe, 1, 2 v
Miralles.- Himne als SS.CC., coro
Miralles:- Trisagio, 2 v
Miralles.- Himno a los SS.CC., coro
Miralles.- Veante mis ojos, 3 v
Miralles.- Vexilla, e 3 v
Miralles.- Miserere, 3 v
Miralles.- Himno a los SS.CC.
Reynés F.- Unam petii, 3 v
Reynés F.- Dixit Dominus: hymnus mis. 3 v
Reynés F.- Dos "Corona d'or"
Simonet M.- Adoro te, 2 v
Thomás.- Yo soy de Dios, 1 y 2 v – 1926
Torrens.- Despedida al Cor de Jesús, coro

Torres.- Tantum ergo, 4 v
Torres.- Trisagio
Torrens.- Inflama mi corazón
Capllonch.- Querite primum
Reynés F.- Letaniae Sacratísimi Cordis, 3 v
Sancho A.- Jubilate, solo y 3 v ig.
Cerdá.- Tantum ergo, 4 v ig.
Salas.- Quid retripuam, 4 v m
Salas.- II Resp. Feriae IV Cinerum, 4 v m
Vich R.- Psalmus CXXVII, 3 v y coro – 1940
Capllonch.- Himnes de les Filles de Maria
Cerdá.- Magníficat, 2 v
Cerdó.- Virgo singularis, coro
Cerdó.- Venid y vamos todos, 3 v
Cerdó.- Tres motetes, coro
Cerdá.- A la Virgen de Monte Toro, 2 v
Cerdó.- Venid y vamos todos, 2 y 3 v
Massot G.- Bentita sea, coro
Massot José.- Bendita sea, 2 v
Miralles.- La Flor de Mayo, 3 v
Miralles.- Cantad, oh niños, 3 v
Miralles.- Dos magnificats, 4 v
Miralles.- Al amor hermoso, 4 v
Torres.- Tota pulcra, 1 y 3 v
Torres.- Praeclara, solo
Torres.- Plegaria, 4 v
Torres.- A la Virgen del Buen Consejo, coro
Torres.- Salve del mundo, coro
Torres.- Noche y día
Torres.- Oh María
Torres.- Corona de roses
Torres.- Salve, Señora
Torres.- Venid y vamos todos, 3 v
Torres.- Tercetino, 3 v
Torres.- Madre Divina, 3 v
Torrens.- Aucells de María, 2 v
Torrens.- Dos Venid y vamos todos, coro
Thomás.- Despedida a la Virgen, coro
Nicolau.- Dos Letanías, 2 v
Torrens.- Letanía, 2 v

Payeras J.- Sub tuum praesidium
Thomás.- Seis Cantics de Maig, coro
Cerdó.- Venid y vamos todos, 3 v m y 2 v ig
Albertí J.- Salve, 1 y 3 v
Capllonch.- Salve (en castellano), 4 v
Cerdá.- Salve, 2 v
Miralles.- Salve armonizada, 3 v
Payeras C.M.- Salve
Reynés.- Salve, re mayor, 3 v
Reynés F.- Salve, sol mayor, 2 v
Sancho A.- Salve, 3 v m
Torres.- Salve, 4 v
Torres.- Salve, reducción de la anterior, 3 v
Torres.- Salve, coro
Torrens.- Salve, coro
Reynés F.- Salve, coro – 1939
Vich R.- Salve, 3 tiples, - Dedicada a Lluch
Cerdá.- Dos Letanías, a 3 v
Esteve F.- Letanía, 3 v
Nicolau.- Dos Letanías, a 2 v
Pascual Juan.- Letanía, 3 v
Simonet Sebastián.- Dos Letanías, coro
Torrens.- Letanía, 2 v
Reynés F.- Salve, coro – 1939
Vich R.- Salve, 3 triples, - dedicada a Lluch
Cerdá.- 2 Letanías, a 3 v.
Esteve F.- Letanía, a 3 v.
Nicolau.- 2 Letanías, a 2 v.
Pascual, Juan.- Letanía, a 3 v.
Simonet, Sebastian.- 2 Letanías, coro
Reynés F.- Letanía, 2 v ig – 1939
Reynés F.- Letanía, 3 v ig – 1940
Albertí.- Padrenuestro, 4 v
Cardell.- Padrenuestro, coro
Cañellas.- Padrenuestro, coro (colección)
Cerdá.- Padrenuestro, coro
Cerdó.- Dos Padrenuestro, 2 v ig
Cerdó.- Padrenuestro, 3 v
Coll Pablo.- Avemaría, 2 v
Esteve Francisco.- Padrenuestro, coro

Lliteras.- Avemaría, 2 v
Massot G.- Padrenuestro, coro
Nicolau.- Dos Avemaría, 2 v
Salas.- Avemaría, 2 v
Salas.- Avemaría, 3 v
Simó Barmé.- Avemaría, 3 v
Torrens.- Seis Padrenuestros, coro
Torrens.- Seis Padrenuestros, 2 v
Torrens.- Dos Padrenuestros, 3 v
Torres.- Seis Padrenuestros, coro
Torres.- Un Padrenuestro, 2 v
Torres.- Dos Padrenuestros, 3 v
Torres.- Un Padrenuestro, 4 v
Payeras Juan, C.M.- Dos Avemaría
Esteve Franco.- Parenostro, 3 v m – 1938
Binimelis.- Corones, coro
Binimelis.- Allá dins l'infinit, coro
Cerdó.- Cantich de la Verge de Lluch, coro y 3 v ig
Capó M. de los S.- Verge de Lluch, Coro y 3 v ig
Cerdá.- Cantic d'escomesa, 3 v
Cerdá.- Himne a Lluch, 2 v
Cerdá.- Puig de l'Illa de Mallorca, coro y 2 y 4 v
Cerdá.- Virolay, coro y 2 v
Esteve Franco.- Coro a la Virgen de Lluch
Llorens Vicens.- Dins el cor de la Muntaña, coro
Massot G.- Gois a la Mare de Deu de Lluch, 1 y 2 v
Massot G.- Improvisació (Es nostra Mare), coro
Massot G.- Lloch de muntanyes i neu, 2 v
Massot G.- Per empinada costa, coro
Torres.- Puig de Deu, coro, solo
Torres.- A Lluch té son trono, coro y solo
Torrens.- Ama els penyals, coro
Torrens.- Ama el penyals, 2 v
Torrens.- Salve, Reina coronada, coro y 3 v
Vicens Antº.- L'Avemaría de Lluch, coro
Vich R.- A damunt l'Illa daurada, solo y 3 v ig
Binimelis M.- Anem companys, 4 v
Cortés Rafael.- Anem a Lluch, coro
Cerdá.- De cap al Santuari, coro y 2 v
Sancho A.- Haec est Jerusalem, solo y 3 v

Capllonch.- Tot me vaig alegrar, dos coro, 3 v
Capllonch.- Oh, Senyor, mon cor no es, dos coros y 3 v
Payeras Juan.- Reyna de les muntanyes, coro
Cerdá.- Jesu, corona Virginum, 3 v
Martorell, Fr. Antonio.- Himne de les Juventuts Sefáriques, coro
Miralles.- Recreo de muñecos, 2 v
Payeras Juan.- Cap al blau, coro
Pol A.- Canso de sa son, 2 v
Pol A.- Cansó del munyr
Noguera.- Balanguera
Noguera.- Vou-veri-vou (hora baixa, post el sol), coro
Noguera.- Vou-veri-vou (2 no-ni-nó li diu se mare)
Noguera.- Serra ma nerra
Noguera.- Arri muleta
Noguera.- Cansó d'esveyá
Noguera.- Cansó de batre
Noguera.- Cansó de segá
Noguera.- Cansó d'espedá
Noguera.- Cansó de tondre
Noguera.- Cansó de vermar
Noguera.- Ximbomba (2)
Noguera.- El Rei ha fetes fer crides
Noguera.- Codolada
Noguera.- Sibi-la
Noguera.- Cansó de Sant antoni
Noguera.- Deisem lo dol (3)
Torrens.- Cansó infantil (del treball) coro
Torrens.- Cansó infantil (A jugar) 2 v
Torrens.- Cansó infantil (Mau) coro
Tortell.- Aubada, 3 v
Sabater Maria.- Patria, coro
Torres.- Cantos populares de Mallorca
Cerdá Barmé.- Danzas típicas de Mallorca.- Piano
Massot José.- All'antico, piano
Massot G.- Dulces reconvenciones, capricho-piano
Massot G.- Romanza sin palabras, piano
Massot G.- Estudios progresivos para piano
Mas Porcel.- Tonades y balls popuilars de Mallorca, piano
Simonet Miguel.- Recuerdos de Puerto Montt, piano-polca
Torrens.- Las Pastorcitas, 4 m y piano

Simonet.- Musicologia. Teoria e Historia
Miralles.- Breves nociones de solfeo y Canto llano
Cerdá.- Salmodía de Lluch, órgano
Capllonch.- Marche pontificale, órgano
Capllonch.- Suite gothique, órgano
Capllonch.- Menuet gothique, órgano
Capllonch.- Ofertorio, órgano
Massot G.- Elevación, órgano
Massot G.- Ofertorio, órgano
Thomás.- Rosetón 12 piezas en mi, órgano
Tortell.- Tres ofertorios, órgano
Tortell.- Dos elevaciones, órgano
Tortell.- Versículos Te-Deum, órgano
Tortell.- Polaca, órgano
Tortell.- Ofertorios, (2), órgano

Torres.- A Lluch te son trono
Vicens A.- Mallorca ditchosa (Lluch)
Torres.- A Dios, Reina del Cielo
Miralles.- Magnificat, 4 v
Miralles.- Miserere, 3 v
Miralles.- Vamos pastores (villancico)
Massot G.- Callad, oh amor (villancico)
Torrens.- Vamos Compañeros

Maestros de Capilla.

P. José Nicolau 1928-1934
P. José Amengual 1934-1942
P. Miguel Ollers 1942-

Miralles.- Venite adoremus (villancico)
Massot M.- No lloreis mis ojos (villancico)
Nicolau.- Misa de San José (Lluch, Pascua 1929) 2 v

Nicolau.- Las pajas del pesebre (villancico)
Nicolau.- Avemaría, 4 v
Nicolau.- María al cel, solo y coro
Cerdó.- Verge... Madona, 3 v
Capllonch.- O Senyor, mon cor... 3 v
Capó M. de los S.- Verge de Lluch, 3 v
Torres.- A Deu siau, 3 v
Miralles.- María es la flor, 3 v y solo
Torres.- Madre divina, 4 v y solo
Miralles.- Vexilla Regis, 3 v
Salas.- Dignare me, coro
Miralles.- Corona d'or, VI, 3 v
Miralles.- Corona d'or, V, 2 v
Reynés.- Corona d'or, 3 v
Miralles.- Corona d'or, IV, coro
Cerdá.- Corona d'or, I, 3 v
Cerdá.- Corona d'or, II, 3 v
Miralles.- Laudate Dominum, 4 v
Cerdá.- Corona d'or, IV, 3 v
Reynés F.- Non vos me elegisti, 4 v
Sancho A.- Libera me Domine, 3 v ig
Esteve Fco.- Verge de Lluch de gloria, 2 v
Miralles.- Cor de Jesús inflamat, coro
Cerdá.- Cor de Jesus, coro
Esteva Fco.- Petita sou (Lluch) 2 v
Thomás.- Triumphos regum, Himno nación ¿? 4 v
Amengual José SS.CC.- Vou-veri-vou
Torrens.- Aucells de María, 2 v
Miralles.- Oh, mi Dios chiquito (Villancico)
Miralles.- Os adoramos postrados (Navidad)
Miralles.- Cantad, oh niños, 3 v ig
Torres.- Estrella dèl mar
Ballester.- Coronita, a – 3 v ig. Estreno 1943
Thomás.- In dulci jubilo (Navidad)
Thomás.- Wieschon (Navidad)
Capllonch.- O ben hajeu
Capllonch.- Y ara beniu al Senyor
Vich R.- Vestiré al Sacerdote, 5 v m
Vich R.- Himno al Sagrado Corazón de María

Las funciones de Navidad son encantadoras.
Las funciones de Semana Santa son pletóricas de emoción y misticismo.
El mes de Maria es algo extraordinario, cada día se suele cambiar de repertorio.
Desde 1941 residen en Lluch los Hermanos Escolares. Ello ha hecho posible la creación de la Schola Lucana. Los Blavets no han perdido carácter por ello.
Las visitas de importancia son regaladas en la llamada Sala de la Infanta con conciertos y audiciones.

FESTA DE LA DIADA DE 1943.- Después de explicar al público e interpretarlo en la Sala de la Infanta, se estrenó por la noche en la Iglesia el "Pequeño Oratorio, LLUCH" a 5 y 8 voces mixtas compuesto por nuestro distinguido amigo D. Rafael Vich, Pbro, organista de la S.I.C.B., con letra muy apropiada y no menos inspirada del poeta mallorquín. Dr. D. Andrés Caimari, Canónigo de la S.I.C.B. Fue muy del agrado de todos, recibiendo así los autores como la Sachola Cantorum del Santuario, que estuvo insuperable y animadísima muy sinceras y bien merecidas felicitaciones.

En 1939 los Blavets asisten a las Fiestas de la Victoria, acompañando a la Virgen de Lluch.

En 1944 asisten los Blavets a la solemne bendición de la Capilla de Ntra. Sra. de Lluch en la Iglesia de los Sagrados Corazones de Palma. Por la noche se canta el oratorio "LLUCH" tocando el órgano el propio Sr. Vich.

Navidad 1945 toca el órgano en Lluch el Rdo. D. Bartolomé Ballester.

Navidad 1944 toca el órgano el Rdo. Bartolomé Ballester. Se estrenó también su Vou-veri-vou.

Este Libro-Inventario del Archivo Musical de Lluch, en el cual constan programas y notas alusivas al mismo, me fue remitido por correo certificado el día 30 de julio de 1947. Se devuelve a la mañana siguiente por correo certificado también.

Constan en aquel libro inventario valiosísimas obras corales, instrumentales y didácticas de celebradísimos autores nacionales y extranjeros, desde fechas remotas hasta nuestros días.

El archivo de Lluch es de veras interesantísimo.

LA MÚSICA A L'ESGLÉSIA DE L'ANUNCIACIÒ, (LA SANG)

Antoni Gili i Ferrer

La bul·la fundacional de l'Hospital General de Mallorca, firmada a Roma, dia 3 de juny de l'any 1458, concedia el permís per la projectada unió dels hospitals particulars ja existents a la Ciutat de Mallorca, com a resposta a la petició del rei Alfons V d'Aragó i dels jurats de la Ciutat i Regne de Mallorca. Entre altres finalitats i avantatges del nou hospital assenyala que a la seva església hi florirà un culte no mediocre, amb la celebració de les misses i de les hores canòniques[1] . Això mateix és remarcat a la bul·la del papa Pau II de l'any 1464[2] .

Semblantment, el document de la fundació del Col·legi de Torrella, en el maig de l'any 1496, fa referència expressa al cant i anota ja l'existència del cor: Item que los qui staran en lo cor sien vestits de capas blancas e tinguen bordons en las mans. Item que sien tinguts dir matines cantades lo dia de Nadal; lo dia de Capdany; lo dia dels Reys; lo dia de Pasqua; lo dia de Assentio; lo dia de Sincogesma; lo dia de St. Joan; lo dia de Sanct Pera; y de Sancta Anna; i de Sanct Vicent e totes les festivitats de nostra Señora y lo dia de tots Sancts. Mes los diumenges y festes colents sien tinguts los Preveres dir missa ab solemnitat, e que sonin los organs quant ni haura[3] .

Més tardanament, l'any 1548, el capítol i canonges de la sacrosanta Església del Laterà posa i col·loca l'església de l'Anunciació baix de la seva pròpia jurisdicció, dóna llibertat per escollir la creació d'una nova confraria – la confraria de la Sang – i notifica que els capellans necessaris i inamovibles celebrin les misses i els altres oficis divins amb cant i amb pompa solemne[4] .

Totes les disposicions esmentades feren que el culte i el cant a l'església de la Sang arrelàs i es desplegàs amb esplendor.

Els orgues i els organistes

La primera notícia de l'existència de l'orgue és de l'any 1517. Mestre Bartomeu

Ballester, aquest any, ha comprat uns orgues procedents de l'església de sant Miquel i els ha donat a l'Hospital General amb la condició que la Universitat haja de fer el lloc adient per posar-los. Dia 5 d'octubre de l'any 1517, el Gran i General Consell acorda concedir 60 lliures per acabar el cor per col·locar-hi els orgues[5]. Dia 8 de gener de 1518, s'ha pres molt de llenyam per adobar els porxos de Portopí i per fer el cor de l'hospital[6] .

En el segle següent, és el llicenciat Francesc Rubí, prevere i prior de l'Hospital General de qui parteix la iniciativa de comprar un nou orgue per l'església d'aquella santa Casa, per 140 lliures amb la confiança de trobar les caritats oportunes per pagar-lo. Arribat el temps del pagament, no té diners per pagar-lo a causa que les caritats són primes, suplica al Gran i General Consell, empar i senyor de l'esmentat hospital, un ajut. Dia 18 d'abril de 1630, és determinat, per més de les dues parts del Gran i General Consell, amb el vot del senyor Joan Torrella, ja que l'hospital és Casa de la Universitat i té obligació de sustentar-lo, un donatiu de 50 lliures, atès majorment com és per honra del culte diví[7] .

En el segle successiu, l'orgue resta amb mala qualitat i és indispensable reparar-lo. L'any 1716, el pare Josep Vinyes, carmelita, el vol adobar, solament per 2 doblons. El prior Joan Bestard cercarà un dobló, per la seva banda, i el Gran i General Consell contribuirà amb l'altre dobló[8] .

Algunes dècades després, Mateu Bosc i els administradors de la confraria de la Sang de Jesucriost concerten la fabricació d'un nou orgue, pel preu de 450 lliures, dia 21 de febrer de l'any 1749. De seguida, Mateu Bosc comença la seva construcció. En el mes de setembre del mateix any ja ha cobrat 87 lliures i 10 diners a bon compte pel nou orgue en què treballa per l'església de l'Hospital General. Igualment, en el mes de novembre, ha rebut de mestre Antoni Bosc, sobrepossat de la confraria de la Sang de Jesucrist 59 lliures, 13 sous i 10 diners. L'orgue resta acabat l'any següent 1750. Pel novembre d'aquest any, Mateu Bosc ha rebut 120 lliures, 13 sous i 1 diner, en una partida, i 10 lliures, en una altra, a bon compte per un orgue que treballà per l'església de l'Hospital General[9] . Mateu Bosc morí el 4 de juny de 1751, a l'edat de 42 anys.

Des de l'acabament de l'orgue fins l'any 1759, fou l'organista Pere Josep Bosc el qui tingué cura de mantenir-lo en el primitiu estat, sense cap remuneració. Però en el mes de gener de l'any 1759, fou avisat un altre organista Jordi Bosc -el seu nebot i fill de l'organer Mateu Bosc el qual fabricà l'orgue-

per tenir aquesta incumbència i, per una sola vegada que el visità, se li donà 8 lliures. Davant el fet, Pere Josep Bosc demana als administradors de la confraria de la Sang de Jesucrist li donin la remuneració que els apareixerà. Dia 3 de febrer, els majordoms de la confraria informen del cas: És vera que han pagat a Jordi Bosc 8 lliures pel treball de descompondre, netejar, tornar a compondre, i trempar tot l'orgue –treball mai fet des de la construcció de l'orgue-. Abans no pagaven res perquè Pere Josep Bosc donava solament una vista al registre de clarins, feina de poca importància, cosa feia el mateix Pere Josep Bosc a altres esglésies i orgues. El mateix ha fet Jordi Bosc a l'orgue de l'hospital i havent trempat els clarins en diferents ocasions no ha cobrat res. Mort ja l'autor Mateu Bosc pareix molt just que, trobant-se un fill seu, home capaç, fora avisat per la referida tasca, atesos els mèrits del seu pare i la molta habilitat del mateix Jordi Bosc, sense fer cap desaire, per això, a Pere Josep Bosc, majorment, essent el seu nebot[10] .

Diverses recomposicions de l'orgue de l'església de l'Hospital General consten en el segle següent. L'any 1837, són donadess 13 lliures i 10 sous a Antoni Portell, per espolsar i trempar l'orgue[11] i, l'any 1860, són donades 150 lliures per la confraria de Nostra Senyora del Carme per atendre a la recomposició de l'orgue de l'església de l'hospital, segons el manament de D. Ramon Despuig, prevere i arxiprest, i el senyor Nicolau Ripoll, individu de la Junta Provincial de Beneficència[12] . Ja en el segle XX, dia 16 d'agost de l'any 1929, és projecta la reforma i modernització de l'orgue, presentat pels senyors Amézua i Companyia de San Sebastián al prior de l'església de la Sang. L'orgue restarà de la següent manera: Una consola nova de dos teclats de a 56 notes de DO a SOL. Tot mecànic-tubular i un teclat de peus de 30 notes de DO a FA amb 18 registres complets pels teclats a mà i un per transmissió independent pels pedals. Import total de 13.450 pessetes[13] .

Nòmina dels organistes

Any en què apareix per primera vegada organista:

1555 Joan Mulet
1653 Mº Pere Antoni Tries
1663 Antoni Adrover
1667 Mn. Miquel Riera
1669 Pere Riera
1670 Jaume Mir, llicenciat
1670 Bartomeu Llampaies, llicenciat

1670 Mº Miquel Ribot, llicenciat
1674 Jaume Burgos, llicenciat
1684 Joan Seguí, llicenciat
1684 Jeroni Cardona
1719 Bartomeu Salleres
1750 Doménec Fiol
1760 Joan Baptista Amengual
1761 Mateu Ferrer, clerga
1762 Clement Amengual, clerga
1778 Nadal Torrents, subdiaca
1778 Bernat Mascaró
1779 Joaquim Gonzàlez
1683 Joan Oliver, llicenciat
1684 Joan Seguí, llicenciat
1684 Jeroni Cardona, llicenciat
1785 Pere Real
1823 Bartomeu Pastor
1904 Joan Puig
1906 Joan Capó
1930 Francesc Real i Horrac

La capella de música.

El punt de partida per la formació de la capella de música de l'església de l'Anunciació de l'Hospital General és el testament de Tomàs Torrella, fill de Guillem, firmat, dia 12 de març de l'any 1647. A més de deixes per camises pels pobres malalts i per un llit en què s'ha de mantenir un malalt, perpètuament, en el lloc de la Congregació de l'Hospital General, deixa a la seva esposa Eleonor Despuig 5000 lliures per comprar-se renda, una meitat a les almoines de la seu i l'altra meitat al col.legi de preveres de l'hospital, per amor de Déu, perquè servesqui per a mantenir, sustentar i vestir dos o tres minyons que tinguen bona veu, fills de pares honrats pobres, i adoctrinats en virtuts, bones lletres, i música, servesquin a tots els oficis divins que se celebraran en el Col·legi, en particular el de Torrella, conforme fan els de Nostra Senyora de Lluc. Finalment, si no es poden complir les disposicions, del que resti, una meitat a les almoines de la Seu i l'altra meitat en subvenció dels pobres malalts de l'Hospital General, perquè es mantenguin set minyons pobres que seran ensenyats per un mestre de tota virtut i lletres per efecte de cantar els oficis i servir el culte a l'església del mateix hospital. Tomàs Torrella morí el 22 de maig de l'any 1652[14] .

Però hagueren de passar 26 anys perquè es fundàs la capella de música de la Sang, l'any 1678. En els anys passats, es trobaven, a la Ciutat, dues capelles, una de les quals, molt fàcilment es destruí, per no estar en diguda forma, i per no haver-se feta l'elecció de mestre. Els músics fundadors, tots menors de 25 anys, Sebastià Morei, Gabriel Mora, Bartomeu Blanquer, àlies Refila, Joan Benajam, de 16 anys, Pau Noguera, de 19 anys, Andreu Mir, de 21 anys, Pere Barrera, Felip Pasqual, de 18 anys, Arnau Pons, Josep Borràs, Joan Baptista Bolitxer, de 19 anys, Antoni Josep Parets, Sebastià Mestre i Pere Bal·le, volent de nou agregar música i ajustar capella, dia 16 de febrer de 1678, elegeissen com a mestre, el prevere Jaume Mir Vanrell, músic de la capella de la seu, el qual tinga facultat i potestat de corregir i privar els músics que no cumplin les seves obligacions, baix els pactes i condicions següents:

Primo som de pacta que V.M. dit Señor Jaume Mir pre. Tinga obligatio de enseñar los musichs, y miñons de le Capella ab tota la diligentia y cuydado que sera necessari per le conservatio y aument de aquella.

Item som de pacta, que V.M. dit Señor Jaume Mir pre. hajau de cuydar de totes les musicas, que se offeriran y dels papers seran necessaris.

Item som de pacta que V.M. dit Señor Jaume Mir pre. haja de tenir en se Casa un miño musich per servey de la Capella durant tot lo temps de se vide,o, son magistrat sustentant lo de menjar, y baure a ses costes; lo calsar y vestir empero se haja de pagar del munto major de la Capella.

Item som de pacta que del munto major de la Capella se haja de treura quinsa lliures cada añy les quals juntament ab altres 15 (lliures) que ja estan designades per altre part se hajan de donar a V.M. dit Señor mestre per lo salari de la enseñansa, y axi matex, ultra ditas trenta lliures se haja de donar a V.M. dit Señor Jauame Mir pre. Casa condecent a son puesto, y capas per el carrech ocupa, en le qual hi haja lloch per poder asetjar les musicas, y aso a costes y despesas de la Capella.

Item som de pacta que V.M. dit Sr. Mestre novement alegit ultra tot lo de sobre referit haje de tenir dos pars complides en dita Capella ço es una y mitje per V.M. y le mitje per el sustento de dit miño tindra en se Casa.

Item per quant avem experimentat que en altres ocasions se han fets semblants agregos de musichs, los quals per no haverse posat ab la digude forma facilment se han desbaratat y del tot destruit acomodantse alguns en altre

Capella, y restant descomodats los demes (sens poder continuar en la sua facultat, y scientia, que an intentat adquirir) per ço que sempre se procure per el qui intenta destruir semblants agregos acomodarlos que enten saran la destructio de le tal agregatio, perque de ordinari lo seu fi no es acomodarlos sino desbaratar y estorvar, que en esta Ciutat no es tropia mes de una Capella de musica, lo que es ab gran perjuy, y dany notable, no tan ssolement de la republica, y als qui estudien le facultat de musica pero enchare de la asistentia en los officis, y festividats, que tant de ordinari se estan celebrant en esta Ciutat y Regna de Mallorca, y tambe matex per los Convents, Comuns, y particulars de ella que an de pagar com de ordinari se experimenta. Per escusar tot lo qual, y a fi de evitar alguns enfados,o, estorvos, que purian ocurrir, y tambe matex de conservar perpetuament la dita Capella per la utilidat Comuna y servey del culto divino: Som de pacta que V.M. dit Sr. Jaume Mir pre. mestre hara novement elegit de la dita Capella no puga dexar lo carrech de mestre durant la seva vida per a pasar en altre Capella dins la present Ciutat, en cas de contrafactio del present pacta dega restituir la mitat de lo que aura guañat en dita Capella tant per la sua part com del miño en aument de la dita Capella be empero podra V.M. dexar lo dit Carrech per qualsevol altre causa, titol, via, o, raho sens haver de restituir cosa alguna.

Item som de pacta que V.M. dit señor mestre en manera alguna puga ser expellit de dit Carrech per alguna causa, via, ni raho durant lo temps de se vida si ja dons no fos a consentiment de V. M., y tots los musichs sens contradiccio del menor, y en tal cas se li haja de donar del munto major de la Capella antes de dexar lo carrech de mestra doçentas lliures moneda de Mallorca.

Item som de pacta, que ningu de nosaltres dits musichs puga dexar le present Capella per pasar en altre Capella dins la present Ciutat sots obligatio de haver de restituir la mitat de lo que aura guañat per el discurs de temps haura asistit en dita Capella en aument de ella.

Item som de pacta que V.M. dit Sr. Mestra en manera alguna puga expellir de la Capella a nigu de nosaltres per qualsevol via, causa, ni raho, be empero puga V.M. privar en lo que li aparaxara de justitia el qui dexara de adimplir a ses obligations, y en cas de expellirne algun haja de ser a vots dels matexos musichs per la major part, y en cas de paritat tinga V.M. dit Sr. Mestra, o, el qui per temps sera dos vots donant en aquell tal primer y antes de expellirlo 50 lliures moneda de Mallorca del munto major de la Capella.

Item som de pacta, que quiscu de nosaltres dits musichs hajem de donar bones y sufficiens fianses per lo sobre dit antes de reber cosa alguna de la dita Capella, y ab la matexa conformitat se hajen de obligar y donar fianses per est effecta, y observar los pactes continguts en lo present acta, los qui de nou intentaran entrar en esta Capella a contento de V. M. Sr. Mestra, o, el qui per temps sera[15] .

Ben prest, es procurà l'encartament de minyons a la nova capella. Dia 2 de maig de 1676, són encartats dos minyons: Antoni Ballester i Ferrà, fill d'Antoni, difunt, de la vila de Campos, i de Joana de la vila de Valldemossa, i Llorenç Castelló i Galmés, fill de Joan, difunt, i de Caterina, esposos de la vila de Manacor, per tot el temps que tindran tiple, per aprendre de música amb el senyor Jaume Mir, prevere i mestre de la capella de l'Hospital General i de la Universitat de la Ciutat de Mallorca[16].

Moltes voltes, les capelles de música foren planter i cau de vocacions eclesiàstiques i musicals. Joan Mestre de la vila d'Artà, pare de Sebastià Mestre, membre fundador de la capella, dia 22 de maig de 1678, emancipa el seu fill, mentre sia envers de la música o capella de l'Hospital General i de la Universitat[17]. Mentrestant, Sebastià Mestre, ja acòlit, aleshores habitant de la Ciutat de Mallorca, dia 22 de setembre de l'any 1678, ordena el seu procurador Mn. Jaume Arbona, prevere de la vila d'Artà, per a prendre possessió del simple benefici eclesiàstic instituït i fundat a l'església parroquial d'Artà, baix la invocació de l'altar major pel servei de tocar l'orga i d'ensenyar cant, un poc abans a ell colat per resignació feta per Mn. Jaume Sanxo, prevere, el seu darrer posseïdor. Són testimonis Jaume Mir, prevere i mestre de la capella de l'Hospital General i el discret Gabriel Llull, escrivent[18]. Mn. Sebastià Mestre fou beneficiat organista d'Artà fins a la seva mort en què fou substituït, l'any 1685, per Mn. Joan Martí, prevere, el qual, posteriorment, fou organista, lloctinent de mestre i, finalment, mestre de Capella de la seu[19] .

La Capella Nova es troba agregada a la Casa de l'Hospital General, baix la protecció dels magnífics jurats i regidors del dit hospital[20] .

La capella de música de l'Hospital General actuava en els distints actes religiosos de l'església de la Anunciació. Així, Pau Noguera, músic i cobrador de dita capella, cobrava, l'any 1683, 3 lliures per la música de la festa de sant Josep[21] . Mn. Jaume Mir, prevere i mestre de capella de l'Hospital General, any 1684, rep 10 lliures a compliment de 20 lliures pel Miserere del Dijous Sant[22].

Jaume Gelabert, cobrador de la música de l'Hospital General, cobrava, l'any 1684, 4 lliures per la música de la festa de la Sang[23]. Mn. Jaume Mir, mestre de la Capella Nova i de l'Hospital General, rebia 20 lliures pel Miserere del Dijous Sant de l'any 1684 per acompanyar la Preciosa Sang de Jesucrist[24].

Dia 28 desembre de l'any 1685, Mn. Jaume Mir i Vanrell, prevere i mestre de Capella de la música de l'Hospital General i de la Universitat, nadiu de Campos, fa testament i elegeix sepultura a Sant Antoni de Viana[25].

Sembla que la capella de música de l'Hospital General no fou de massa durada perquè, l'any 1690, Pau Noguera, acòlit i procurador de la música de la seu, rebia 21 lliures per la caritat de les músiques dels diumenges, festes i divendres de la quaresma d'aquest any[26].

El cor

El cor, lloc de l'església on estan els cantors, ja existeix a l'església de la Anunciació, lány 1495. El Gran i General Consell, l'any 1517, veu la conveniència d'acabar-lo. Per això, l'any següent 1518, determina fer el cor de l'església de l'Hospital General, compra llenyam i ordena un tall comunitari de 1.500 lliures pel cor i per altres despeses[27].

L'actual cor de l'església de la Sang és feu, juntament amb l'obra de repicar l'església, l'any 1748. Dia 28 de juliol d'aquest any, el Dr. Joan Llampaies, prevere i prior de l'Hospital General i en el seu nom rector de la Confraria de la Preciossísima Sang de Jesucrist, d'ordre expressa del noble senyor D. Ramon de Verí, regidor de l'Hospital General, protector de la Confraria, i Gabriel Ferrer, administrador de la mateixa, en consentiment i voluntat dels sobreposssats i prohomens en presència d'alguns del regiment de la dita confraria, desitjosos de beneficiar l'església de l'Hospital, tenen resolt i acordat fer novament el cor i repicar l'església, del producte de la confraria, i donar l'obra a escarada, a les persones qui oferiran fer l'obra, a manco preu i cost, pel qual efecte, tenen convocat el gremi dels picapedrers, als quals s'ha manifestat la planta i els pactes per fer l'obra, els quals pactes següents:

Primo fer el cor nou de pedreny de Llucmajor, y empeyment de mitjans de Campos, i la balustrada de pedreny de Santanyí y les gornises qui corren del mateix pedreny de Santanyí.

Item fer la escala de dit Cor caragolade de pedreny de Santanyí ço es lo tros de escala de pessas cenceras, y la part del Cargol, ço es los caps encoxinats de los escalons de mitjans de St.Añy ab una naya. qui a de desenbarcar dit Caregol, y de tenir deset palms de llargaria, per anar dins el Cor, y empeymentade de padreny de St.añy.

Item de fer la volte de la Capella del St. Esperit, y ferna altre de munteria a llivell del Cor.

Item fer altre volte demunt dita volte de Carrossa, y fer un Archiu, o, lo que voldran dits Administradors, tot axeubat de dins.

Item umplir lo [...] buyt delo Arch delo enfront,ço es, fora,y dins, padreny picat, y dins la Caxa pedra murter.

Item fer una Clara Voya, y repicar lo enfront fins baix dela clasta, y en dita Clara Voya heya de ver una flor, conforme sen troben en altres Iglesias, y a, coneguda de dits Administradors dita Clara Voya.

Item repicar [...] dita Iglesia de alt fins baix, bovedas, claus, archs, sivas, y capellas, tot fora la capella dela Preciossissima Sanch de Jesuchrist, y embatumar, si es gust del Administradors.

Item la Confraria done el pedreny de Lluchmajor, el que se haura menester per fer el Cor, y nomes.

Item la Confreria donera las jasseras per lo bastiment, y las solas que te dita Confraria.

Item la Confraria donera de contans 200 lliures, y dins mitx añy 100 lliures, y lo dames lo pagara dins de un añy contador del die de lo ajust, y dins deu mesos haje de donar acabat.

Item es pacte, qui el qui pendrà dita escarada, tindra obligacio de posar tots los pertrets etc., y axi lo firmam vuy ut supra = Gabriel Ferrer, Administrador firm de orde, y de los Sors. Sobreposats, y Confraria dela Preciossissima Sanch de Jesusucrist, y demes Administradors = Dia 21 corrents se remeté i remetà dita escarada a favor de mestre Josep Baltran, picapedrer, per preu de 365 lliures[28].

Dins els dos anys s'acabà l'obra i durant aquest termps morí mestre Josep Beltran.

Dia 27 de desembre de l'any 1750, Martí Bauçà i Josep Canet, picapedrers estimadors i visuradors, verbalment elegits, per reconèixer i visurar l'obra, novament feta, en l'església de l'Hospital General, donada a escarada a mestre Josep Beltran, ja difunt, pel prior Mn. Joan Llampaies i en el dit nom rector de la confraria de la Preciosíssima Sang de Jesucrist i d'ordre expressa del regidor de l'hospital Ramon de Verí i de l'administrador de la confraria Gabriel Ferrer, en consentiment dels soprepossats i prohoms de la mateixa i en presència d'alguns d'ells, mitjançant acta continuat en la cúria i conservaduria de l'hospital als 28 de juliol de l'any 1748. Havent-se recorreguda tota l'obra, resolgueren i acordaren que cap de les parts resta perjudicada. Els escaraders, ni pel que s'han excedit ni manco pel que han deixat de fer, no deuen pretenir cap remuneració ni ser obligats a pagar res a la confraria. De fet, els escaraders han realitzat obres que no entraven en el pacte formalitzat, com és, esbucar un tros de tàpia i pujar-la de pedreny, posar les carteles per les barrades de l'encortinada, tapar i destapar finestres, posar les manxes i canonades de vent en el parartge on se troben, fer assistència per a posar l'orgue, compondre la bomba del rellotge i fer en el rellotge una finestra, molturar els arquets de l'escala i altres diferents remendos adobs. Totes aquestes feines vistes recompensades amb els treballs que han deixat de fer en l'escarada, com és, compondre la claraboia i fer la balustrada del lloc on està l'orgue i el que falta de la naia se recompensa amb les voltes de pedreny picat de l'escala. Les dues parts firmaren, dins l'arxiu de la confraria, en presència de Miquel Morei, notari i escrivà racional de l'Hospital General, essent testimonis Jaume Martorell, sabater, i Jaume Caldés, mariner[29].

NOTES

1 AGCM-III-336/4
2 AGCM-III-445/3
3 ARM-AT-455
4 ARM-H-28
5 BSAL-LXVIII, 212
6 AGC-58,74
7 AGC-58,13v.
8 AGCM-VI-981
9 AGCM-III-380/4
10 AGCM-III-380/3 i 5
11 ARM-H-736
12 ARM-H-736
13 Arxiu de la Sang

14 ARM-Arxiu Torrella-Testaments-Armari 10-Fardell 15.
15 ARM-Prot-T-341,127
16 ARM-Prot-T-341,156
17 ARM-T-343,38v
18 ARM-Prot-T-341,206
19 GILI,A. "Orgues i organistes d'Artà" *Estudis Baleàrics*. 39,26
20 ARM-Prot-T-341,154
21 ADM-Provissions
22 ARM- h-659
23 ARM-H-380/1
24 ARM-H-148
25 ARM-Prot-B-768,124
26 ARM-H-149
27 AGCM-58,74 i AGCM-2
28 ARM-Prot-S-199 i ARM-H-27
29 ARM-Prot-H-22

PETITA HISTÒRIA D'UN BOMBARDÍ

Miquel Pons i Bonet

A Bernat Vidal i Tomàs amic, narrador de les històries de bombardins i al músic Joan Perelló, tants d'anys acaronador del bombardí municipal.

Miquel Pons

No puc concretar amb exactitud, la memòria també envelleix, quan Bernat Vidal i Tomàs, em relatà la petita història d'un bombardí santanyiner. Bé podria ser la nit del Divendres de Passió, de l'any 1962, a Pollença, o una altra Setmana Santa, que amb el 600 tan funcional, visitàrem el convent de les monges concepcionistes de Sineu, sor Maria de l'Amor Hermós, santanyinera, que havia entrat a la clausura gràcies a la seva bona veu. Passàrem per Búger. Sojornàrem uns dies a Pollença gaudint del commovedor espectacle de Davallament. Retornàrem per Sineu, per sa Pobla, ... i fou a l'entrada de sa Pobla, ja a les foranes, quan va aparèixer un grup de devots i entre ells un músic de mitja edat, que enlairava un bombardí.

Tot plegat em du a pensar que devia ser un Divendres Sant, finida la processó, que Bernat Vidal exclamà:

- Un bombardí! O les faules dels bombardins.

I durant el camí de tornada a casa, Petra amb aquella porta històrica, gòtica? Felanitx, nit de silencis, Bernat Vidal ens referí la historieta d'un bombardí, esdevinguda precisament a Pollença. Era en temps de la *Institución Libre de*

Ensenyanza, fundada per Francisco Giner de los Ríos. Els dies 15 i 16 de febrer de 1885, els alumnes de la Institució Mallorquina d'ensenyança, de Ciutat, acompanyats dels professors senyor Alexandre Rosselló, fundador de la Institució a Palma, i el senyor Mateu Obrador, que va caure en desgràcia de l'arxiduc Lluís Salvador d'Àustria i en conseqüència brotà el lul·lista, visitaren Pollença. Era preceptiu de la Institució deixar l'aula per sortir a contemplar i admirar la natura, parlar directament amb les persones identificades amb els indrets. Bernat Vidal, àvid de papers antics i de diaris i de publicacions del segle XIXè, recordava que al "Boletín" de la Institució Mallorquina, un alumne d'onze anys, Joan Manera, aportà una redacció sobre l'excursió a sa Pobla i Pollença. A Pollença s'hostejaren a la posada del monestir de Lluc, on els havia acomodat el senyor Guillem Cifre de Colonya, que acudí a saludar-los juntament amb el senyor Joan Albis. Durant l'estança, professors i alumnes complimentaren el senyor de Colonya a la seva mansió. Visitaren el Puig, el Calvari, el cementiri nou, el claustre dels dominics,...

Havien fet el trajecte amb tren fins a sa Pobla i després amb carruatges, un d'ells propietat de l'institucionista Guillem de Colonya, (1), *un sant que no anava a missa*. Com de costum els alumnes cantaren i a Pollença gaudiren de la interpretació de l'Ave Maria, del parisenc Charles Gounot, pel professor de la Institució de Pollença, Nicolás de Castro Porto, músic i, entre altres oficis, oficial segon de la secretaria de l'Ajuntament Pollencí fins que deixà totes les dedicacions per atendre, solament, com a secretari i professor de la Institució de Pollença. L'execució fou amb bombardí. Bernat Vidal, tan addicte a la *Institución*, s'emocionà quan ens ho explicava. Emoció que es féu perdurable a l'article: *Solo de bombardino*, dictat a un dels constants amics, durant la convalescència. (2)

No obstant és la petita història d'un altre bombardí que vull recordar. I aquesta petita història contempla un capítol de la intrahistòria de Santanyí del XIXè, que pot encabir santanyiners de variades ideologies socials, polítiques, religioses, culturals,... i, en particular fer referència a la nissaga dels Adrover i dels Adrover de Haro, familiars de protocols notarials.

No tinc replegades del tot les branques de l'arbre familiar dels Adrover de tanta revalidació i significança en els segles XVIIIè i XIXè en el terme de Santanyí. Reconstruir la geneologia dels Adrover seria una comesa, encara que àrdua, que m'agradaria satisfer. Avui, sols, compilaré algunes branques i branquells a l'espera de la descoberta de la soca i arrels principals.

El notari Antoni Adrover signa testaments i altres documents els anys 1802, 1803, 1806, 1808, 1815,... De 1803 és un document vinculat a una reunió, a Can Barres, de veïns de s'Alqueria Blanca, motivada per l'erecció del primer oratori... *yo Antonio Adrover, Ecribano por su Majestad y Notario Público de Reynos y Dominios de España en el lugar la Alcaria Blanca...* (3).

De Damià Lluís Adrover sabem que el 1820 rep una disposició referent a la venda del pa cuit. (4). De 1824 és un expedient presentat per Damià Lluís Adrover sobre la previsió del Consell Suprem de Castella en relació al seu examen d'escrivà. Una carta del rei Ferran VII, del 26 d'octubre, que li concedeix la notaria de Santanyí. Comencen els conflictes. El 1853 el Ministeri de Gràcia i Justícia vol informar-se sobre l'actitud del notari. Segons el jutjat de Manacor, fa nou anys, se seguí una causa criminal contra Damià Lluís Adrover *"per falta en el desempeño de su oficio"* i fou condemnat a tres anys de presó i absència perenne de l'ofici. El 1855 fou restablert com a notari de Santanyí. (4). En poder seu, molts de testaments de 1829, 1830, 1831, 1832, abundants els d'aquest any, 1834, 1835, 1836, 1837. Si bé aquest any hi ha difunts que no han testat i són pocs els que ho verifiquen davant Damià Lluís Adrover i el 1838 encara se'n contabilitzen menys.

El 13 de juliol de 1862, Jaume Escales, comunica l'impediment del seu fill, Jaume Escales, notari de Santanyí, atacat d'apoplexia i sol·licita que els seus protocols passin a la notaria de Damià Lluís Adrover. Jaume Escales era notari des de 1841, títol signat per la reina Isabel II. El rector Sebastià Cerdà certificà la defunció el 6 d'agost, quan el notari Jaume Escales tenia 47 anys.

El notari Damià Lluís Adrover, que dóna nom a Cal Senyor Damià, devia tenir una vinculació amb la cultura i una relació pel que fa a l'orgue de Jordi Bosch, de Santanyí. El 18 de febrer de 1837, Pere Joan Vila li comunica noves sobre l'orgue adquirit per l'Ajuntament-la Parròquia. "El órgano se halla todo desarmado, no falta más que dos días de trabajo, uno para echar a tierra el balcón y otro para ponerlo en disposición para embarcarlo". (5)

Cal Senyor Damià està ubicat al carrer des Rafalet, nº 11. Les actes municipals ens recorden que el 19 de març de 1927, s'acordà retolar el fragment de carrer des de la costa d'en Verger al carrer de la Pau, amb el nom de Damià Lluís Adrover. L'acord no progressà i el nom del notari encapçalador de les obres de s'Abeurador, restà sens carrer.

Del matrimoni del senyor Damià Lluís Adrover i Bonet i la senyora Maria Ventura de Haro i Burguera, el 1817 va néixer Antoni Mª Lluís Adrover i Dearo (sic) i el 1820 Jaume Adrover i Dearo. Antoni es casà amb Antonia Maria Nicolau i morí, a 73 anys, el 28 de gener de 1880. En el llibre "Defunciones de adultos" consta com a propietari. Al cementiri de Santanyí es conserva la seva tomba: "JHS – 23. Sepultura de D. Antonio Adrover y de Haro su señora esposa Dª Antonia Nicolau y Vidal y Família. E.P.D." (6)

Sens dubte de la família Adrover i de Haro el que demana, amb urgència, una biografia plenària per la seva complexitat, és Jaume Adrover i de Haro. Amb tota seguretat romandrà, involuntàriament, alguna minúcia, sens escorcollar, però amb l'ànim de tornar als arxius i als papers per arrodonir les arestes del perfil d'aquest "Homenot", amb paraules manllevades a Josep Pla, de Jaume Adrover fill de Dn. Damià y Dña Maria Ventura Dearo Conjs. Nat Dia 2 – Marts a 1820 y Bapxat. Dia 3 dits. Paterns a D. Antoni Adrover y de Dña Magda. Bonet conjs. Materns a Dn. Jaume Dearo, y Agne Adrover = Ministre Dn. Benet Vadell pre y Rr. (7)
Notícia de la mort amb tornes:

"Como Vicº propio de la parroqa. De la villa de Santañy, Obispado de Mallorca mandé dar sepultura no eclesiástica, en el día de la fecha al cadáver de D. Jaime Adrover Natl. De esta villa de edad de sesenta años, sin profesión, hijo de D. Damian Natl. De esta, Notario, y de Dª. Maria Ventura de Haro su mujer, casado con Dª. Magdalena Cañellas, falleció de angina de pecho, según certificación de facultativo y no hizo disposición. Fueron testigos D. Sebastian Cerdá Pro. Y Rector y D. Cosme Burguera Pro. Y Vicº. I para que conste lo firmo en Santañy a los cinco de febrero de mil ochocientos ochenta. Agustín Muntaner Pro. y Vicº (Rúbrica). (8)

Segons els Llibres Sacramentals de l'A.P.S., la vida i la mort de Jaume Adrover i de Haro, una i altra, tan turbulentes, esdevenen entre el 1820 i 1880. Bernat Vidal i Tomàs, profund coneixedor de la història del segle XIXè tant de Mallorca i en tot detall la de Santanyí, entre altres títols cronista oficial de la vila nostra, ens deixà amb la golosia de saber el que restava en el seu cervell i que, malauradament, no va ser a temps de dictar-me, amb aquella fermesa que l'evidenciava. Coneixia el cas de Jaume Adrover i de Haro que el relacionava amb un bombardí, un altre bombardí, com a punt de discòrdia en la política, la música, la ideologia, la befa, la cultura, les classes socials de Santanyí. Una espipellada d'aquestes circumstàncies s'alliberaren de l'oblit gràcies a dues Cartes, publicades el febrer de 1971 i dirigides a mi. Al seu contingut hi he integrat algunes de les meves apuntacions, més tost de caràcter oficial. (8)

No he pogut localitzar quina casta d'estudis tenien els fills del notari Damià Lluís Adrover. Jaume devia conèixer i comunicar les ideologies del segle, essent fidel a elles fins el darrer moment vital, que motivaria l'aldarull entre la gent d'església i àdhuc arribarien al bisbat. Els cantells de poeta i de músic no són massa abundosos per palesar les qualitats. Bernat Vidal transcriu una dècima original de Jaume Adrover de Haro, dedicada a l'honor Bartomeu Rigo i Bonet, - l'honor en Tomeu de sa Vall - conductor d'una finca de les més vastes del terme i de Mallorca, sa Vall, i que es féu edificar una enaltida mansió, al carrer de Palma, 42, de Santanyí i un mausoleu fastuós, amb la Divina Pastora, escrita potser de Joan Salom – "es Trepan" – o de mestre Marc de l'Obra. A la inscripció que féu gravar, al seu túmul, l'honor de sa Vall, fou a temps de mudar la titulació rural per un don manllevat i inadequat, pedra d'escàndol i de sarcasme que dictà la següent dècima a Jaume Adrover i de Haro:

"Las cenizas guardo aquí / en este gran panteón / de un ilustre varón / del pueblo de Santanyí. / Las armas que están aquí / lo demuestran sin dudar / arar, sembrar y trillar siempre esta su vida fue / mas el Don si que no sé / donde lo pudo encontrar".

L'acabalat pagès, siulat per alguns dels seus protegits o perquè els versos corrien de porta en porta, rellevà el *Don* per l'honor. És ben perceptible, sobre la definitiva làpida de pedra patrimonial de Santanyí, la lectura de l'epitafi memorial. (9)

La història de la música a Santanyí, de bandes municipals i no municipals, de músics i cantaires, de compositors populars i de les bregues entre els components i protectors de les bandes, d'orguers i d'organistes,... és encara molt grenyal, si bé s'ha encetat alguna cosa que voldria enllestir quan em sia faedor. A hores d'ara tinc identificat el senyor Jaume Adrover i de Haro com a director de la Banda municipal, el 1870. Quina fou la duració del manejament de la batuta? El 1872, "La Ignorància" amb el seu encuny irònic i, a vegades, sarcàstic, referint-se a Santanyí, amb expressions tant seves, manifestava: *tenen una cosa com una música*. En veritat no ens feia molt de favor. El 1892 era director Joan Manresa i Rigo. Entre els dos directors esmentats hi cal un buit o una mancança d'informació. (19)

El senyor Jaume Adrover i de Haro fou el fundador del *Casino santañinense*. El mes d'abril de 1870, santanyí fou l'escenari d'una manifestació republicana, organitzada pel fundador del Casino santañinense, Jaume Adrover de Haro, president, i un tal Pomar. Hi havia representacions de Ciutat i dels

republicans dels encontorns i, segurament, com a Campos, pel mes de setembre del mateix any, acudiria la Banda de Música, de Llucmajor, que animaria i sonoritzaria els carrers de la vila. Enderrocada la reina Isabel II, la corona a rodolons i l'exida reial d'Espanya, enaltien els crits de la *Gloriosa, Visca Prim! Mori la reina!*

El senyor Jaume Adrover i de Haro i els seus addictes, com és obvi, haurien estat testimonis del flamejar i de les cuspires del fogaró que engolia, la nit de 2 a 3 d'octubre de 1868, tot un fons manuscrit i documental santanyiner de tants d'entanys.

El *casino santañinense* tenia una banda de música per esbargir els balls i folgances dels socis. Entre els instruments musicals no hi mancava un bombardí i el bombardí seria l'aparell de les desavinences i de la inspiració d'alguns lletraferits. Damià Adrover i Pere Ferrando insten al senyor Jaume Adrover i de Haro, qual és el destí del bombardí. I el fundador del Casino respon que el bombardí està a recobre amb tots els altres instruments de la banda.

Bernat Vidal recordava del seu oncle Marc Escales una cançoneta, lletra i música del senyor Jaume Adrover i de Haro, conegut amb l'àlias del senyor Jaume Bragues:

Qui l'ha perdut, qui l'ha trobat? / Qui l'ha perdut, qui l'ha trobat / es bombardino?

De la madona de Can Parra, Joanaina Vidal i Tomàs, recentment finada, arxiu vivent i memòria prodigiosa, que tant enyoraré, és una variant:

Tribunal, tribunal / que tens? Que ha estat? / El m'han robat / es bombardino. / Qui l'ha perdut? / Qui l'ha trobat? / Qui l'ha perdut? / Qui l'ha trobat? / es bombardino.

Amb tot i amb això al senyor Jaume Adrover i de Haro, fill de notari, se li acaba la meta de viure. Una boira espessa guarneix la manera de comportar-se del fill del notari Damià Lluís Adrover. Seria una excel·lent troballa per a la nostra intrahistòria ensopegar amb uns papers, encara que focin grocs i amb la randa obrada pels peixets de plata, que ens confirmassin, que ens donassin llum verda sobre aquest santanyiner atípic. Fins ara ens hem de conformar amb les apuntacions puntuals dels Llibres Sacramentals de l'arxiu de la parròquia: Hi

ha que fer-se càrrec del mal estar del comú de preveres de la parròquia vilatana de Sant Andreu, davant una conjuntura d'aitals magnituds.

El dia 4 de febrer de 1880 com consta a Defunciones de Adultos, (8), que signa el vicari mossèn Agustí Muntaner, morí el senyor Jaume Adrover i de Haro. L'òbit i d'una manera especial l'enterrament, en lloc no sagrat, s'ha de considerar un altre rebombori quan encara eren calentes les cendres del fogaró de l'octubre de 1868. El rector Sebastià Cerdà i Cáffaro el mateix dia de l'enterratge laic, fa avinent al prelat Jaume i Garau, la mort d'un senyor santanyiner, casat, amb fills i filles legítimes, "Su conducta antirreligiosa, sus propagandas públicas y privadas, su adhesión y conformidad con las doctrinas protestantes y por consiguiente su falta de fe le mantenia alejado de toda práctica religiosa, burlándose de los sencillos que las practicaban". El comportament del fill de senyors, durant més de dues dècades del rectorat de mossèn Cerdà, no l'ha vist mai observar el precepte pasqual, la qual cosa el mou a no adjudicarli sepultura a l'interior del cementiri catòlic, sinó a una de les dues fosses aprofundides, amb tal finalitat, a l'esplanada enfront del portal principal.

Des del palau episcopal insistiren en l'aclariment del faïment. Amb data del 7 de febrer, el rector Cerdà facilita indicis biogràfics, filiació, casament, paternitat, la formació religiosa proporcionada pels seus progenitors, més l'aportació d'algunes declaracions que manifesten com es mofava dels senzills piadosos, de la devoció als sants, de la immortalitat de l'ànima, del purgatori,... (4). Equivoca els anys del difunt, són seixanta i no setanta.

Les autoritats civils servaren l'ordre – el 1874 s'havia establert la monarquia borbònica – més els seus prosèlits, a punta de ganivet esmolat, gravaren damunt la llosa de l'improvisat vas profà: *Braques, te reivindicaremos.* Amb la llei de secularització les despulles de Jaume Adrover i de Haro, santanyiner singular, foren exhumades. Ignor on reposen.

La terra no està amarada, li manca aigua del cel i escup el lent gotellimar perquè no l'alegra. La grogor senyoreja a les cunetes. De la terra estèril, com un miracle bíblic, eixen els trapons, les vares de card, les herbes de sant Joan, la cèlcia crètica, desconeguda pel germà Macià, botànic de Lluc i de Sóller,... Cromatisme grogós com una tardor esdevinguda fora temps

Sant Blai de Campos, 4-XI-2000.
Cala Figuera (Santanyí), solstici d'estiu de 2001-07-04

Notes:

(1).- Pere Salas Vives. *Guillem Cifre de Colonya. Un sant que no anava a missa.* (Pollença. El gall editor, Xisco Prats gràfiques. Temes pollencins. 1999)

(2).- Bernat Vidal i Tomàs. "Diario de Mallorca", 16-I-1971.

(3).- Miquel Pons. *L'oratori de l'any 1803.* S'Alqueria Blanca. Festes de Sant Roc. 1984.

(4).- Ramon Rosselló Vaquer. *Noticiari de Santanyí (Segles XIII-XIX).* (Santanyí. 1300-2000). (Felanitx, Gràfiques Llopis, 2000, pàgs. 193, 195, 204, 205).

(5).- Miquel Pons i Bonet. *L'orgue de Jordi Bosch a Santanyí.* "Estudis baleàrics", 1987.

(6).- Llibres Sacramentals de l'A.P.S. "Defunciones de adultos". (1871-1887). 10, 95v.

(7).- Llibres Sacramentals de l'A.P.S. "Llibre de Baptisme de la Parròquia de Santanyí de l'any 1810 fins el 1817.

(8).- Llibres Sacramentals de l'A.P.S. "Defunciones de adultos. Años 1871 a 1887. 10, 95v.

(9).- Bernat Vidal i Tomàs. *Carta a Miquel Pons sobre el bombardino,* "Diario de Mallorca", 5-II-1971 i *Segunda carta sobre un tratamiento inadecuado,* "Diario de Mallorca", 11-II-1971.

(10).- MONUMENTO que se hizo erigir el honor Bartolomé Rigo y Gonet, de profesión labrador, para custodiar sus cenizas, las de su consorte Antonia Vallbona y Rigo e hijos. MDCCCLXVI.A.E.R Y P.A. "S'adjunten dos textos d'Ezequiel i de Jacob i en baix relleu els estris de treballar el camp.

(11).- Miquel Pons. *Anotacions per a una possible història de la música en el terme de Santanyí.* "Lliçó inaugural del curs 2000-2001, a l'Escola Municipal de Música de Santanyí". 15-X-2000. (Inèdita).

L'OCARINA A MALLORCA. APROXIMACIÓ HISTÒRICA I MUSICOLÒGICA

Joan Parets i Serra

Andreu Ramis i Puig-gros

Introducció

En un intent d'aproximació al coneixement de la relació entre aquest instrument popular i les nostres illes dibuixam una panoràmica sobre les distintes referències -escadusseres i esparses- que hem pogut localitzar. La informació recollida abasta fonamentalment tres grans blocs: la fabricació i construcció d'ocarines a les illes i els constructors més destacats; els interprets i les formacions musicals que han fet servir aquest instrument; el repertori musical interpretat a casa nostra especialment adaptat per a ocarina i, finalment, un recull bibliogràfic que permeti als interessats acudir a les fonts de forma directa.

Paral·lelament, com és costum a les publicacions del Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca, s'han incorporat el major nombre de referències biogràfiques i musicològiques de tots i cada un dels personatges esmentats a fi i efecte de contribuir al coneixement dels protagonistes de la història musical de les nostres illes.

L'ocarina és un instrument musical de forma ovoidal d'entre vuit i dotze forats fet de fang cuit o altre material[1] .Tècnicament, l'ocarina s'inclou dins la categoria dels aeròfons en el grup dels instruments de vent amb un sol conducte intern, com el flageolet, la flauta de tres forats, la flauta dolça, la filomena, el gemshorn o el siurell[2]. Això no obstant, és un instrument molt freqüent i molt variat a altres cultures. A tall d'exemple, són destacables els instruments de Sudamèrica que reben aquest nom i es conserven al Museu de la Música de Barcelona[3]. Des del punt de vista històric la seva introducció a Occident seria una renovació dels instruments xinesos coneguts com a *Hiven, Him, Hiuen, Hisce* o *Huy Sheng*.

L'ocarina a Mallorca

L'ocarina que coneixem a Mallorca i que es va popularitzar a finals del segle XIX i el primer quart del XX és l'ocarina de tradició europea, és a dir, la que té el seu origen a l'instrument dissenyat per Giuseppe Donati a Budrio (Itàlia) el 1853[4].

Sembla que es tracta d'un instrument de relativament recent introducció. De fet, l'Arxiduc no el cita a cap de les illes Balears ni Pitiüses. És un instrument que, procedent d'Itàlia, s'implantà a nivell diríem-ne acadèmic i que posteriorment es popularitzà de forma important. Curiosament no el citen Joan Amades, en el seu *Costumari*, ni tampoc altres folkloristes mallorquins de la postguerra.

Els constructors d'ocarines

Sembla evident que es pot parlar, almenys a Mallorca, de la construcció d'ocarines que, juntament amb les d'importació, devia complementar la demanda. Tot tractant-se d'un instrument de terrissa trobam referències procedents dels noticiaris i documentació de caràcter musical, però també als estudis específics sobre ceràmica.

La primera referència precisa sobre construcció d'ocarines és del 1879, atribuïda al professor de música italià Luiggi Cussini que, juntament amb Cesare Vicinelli, "...abrieron una biblioteca musical y venta de instrumentos, entre ellos ocarinas de su fabricación, en la calle de Jovellanos núm. 5[5] . Igualment, hi ha hagut constructors a Manacor, Palma i Bunyola[6].

Una altra vertent d'anàlisi d'aquest instrument esdevingut popular és el de la seva elaboració i, per tant, la seva vinculació al món dels terrissers. Com ja hem dit, l'ocarina no figura a la relació de producció ceràmica que ofereix l'Arxiduc. Sembla que el primer que esmenta la producció local d'ocarines per part dels terrissers és Joan Llabrés i Ramis (1977) que l'inclou dins el repertori de formes ceràmiques propies, reprodueix una peça i en fa la següent descripció "Instrumento musical de viento, elaborado a base de *terrissa*. Es de forma ovoidal, con un largo *broc* para soplar y ocho orificios, que se tapan con los dedos para obtener los diferentes sonidos. Existían diferentes tamaños. El nº 6 era el mayor. En Manacor existía un taller de esta clase de instrumentos musicales, que trabajó hasta bien entrado el presente siglo"[7].

Precisament, a partir d'aquestes peces conservades al Museu de la Porciúncula, es recupera, durant el darrer quart del segle XX, la tradició d'elaboració d'ocarines per part de **Benet Mas Vaquer** (Santa Maria del Camí, 1932-1987), de **Carme Hermoso Capllonch** (Palma, 1955) i de **Catalina Payeres** (Inca). Aquests artesans, especialment Benet Mas i Gori Negre, recuperaren la tradició perduda arran de la guerra civil.

A la *Guía de la artesanía de Baleares* (1982), dins el bloc d'oficis orientats a la producció destinada a les festes populars es dóna notícia de la pervivència de producció d'ocarines a l'illa de Mallorca. "Hemos de añadir también el *Ocariner* o Artesano que elabora ocarinas a base de barro cocido. Da unos sonidos muy dulces. En el siglo pasado se fabricaron en Manacor, hoy en día en Santa María del Camí y Pollença"[8], en alusió explícita a Benet Mas Vaquer de Santa Maria. Posteriorment, als catàlegs de les tres primeres edicions de la Fira del Fang de Marratxí (1984-1986), l'ocarina s'inclou al repertori, acompanyat d'una reproducció fotogràfica, i es fa la següent descripció: "Instrument musical de forma irregular, un tant allargada i arrodonida i amb una protuberància que serveix per bufar-hi. Tenen vuit forats que, tapats, emeten diferents tons. La gama completa consta de tretze tamanys. Producció: Benet Mas (Sta. Maria del Camí)". Al catàleg de la tercera edició (1986), en el grup de ceràmiques procedents d'altres països, es reprodueixen cinc ocarines zoo i antropomòrfiques procedents de Colòmbia[9].

A l'obra de síntesi sobre ceràmica de Guillem Rosselló Bordoy i Baltasar Coll es prén també en consideració la producció local d'ocarines. Aquests autors, a la seva catalogació formal de la ceràmica antiga i entre els atuells de la casa, incorporen l'ocarina al grup de peces relacionades amb l'oci, el joc i la diversió (pastorets, rossinyol, campanina, siurell, fireta, bolles i bollots, vidriola, ximbomba i ocarina)[10]. Igualment incorporen una reproducció d'una peça amb només set orificis i anseta per penjar (fig. 79).

Jaume Llabrés Mulet i Elisenda Pipió Gelabert, en el seu documentat article sobre els instrumensts musicals de terrissa a Mallorca, dediquen un apartat al malhauradament desaparegut Benet Mas en el qual detallen, "Benet fa ocarines fins a tretze mides diferents. Deu d'elles serveixen per a obtenir les distintes notes musicals i les restants són de mida gran, però no van en relació amb les anteriors. L'ocarina es fa amb motlle i té una forma bastant oval; l'instrument té vuit forats i un bec suau amb un foradet per on es bufa. El seu so és dolç i molt harmònic (...) Benet fa ocarines d'acord amb els models existents als museus mallorquins, ell mateix coneix les del museu de la Porciúncula i

altres que ens digué custodiades en el museu del Seminari. La novetat que hi ha aportat és la d'una anseta perquè es pugui fermar un cordell i portar l'ocarina penjada. Les ocarines que fa en Benet se sonen amb vuit forats igualment que les antigues, però s'ha d'observar que set forats apareixen a l'anvers de l'instrument i dos al revers, dels quals en roman un de tapat a l'hora de tocar."[11]

Pel que fa a la producció actual, Carme Hermoso, que es dedica a la construcció d'aquest instrument de fang des del 1987, n'elabora tres models: la grossa afinada en to de Sol, la mitjana en to de Do i la petita en to de Mi. A més de les ocarines de tradició italiana, elabora teuladers i teuladers d'aigua, petits instruments de terrissa destinats a ser emprats com a joguina[12]. Cas a part és el de **Jesús Maria Palazón** (Saragossa, 1947) que inicià la construcció d'ocarines cap al 1970 i, avui per avui, ha esdevingut el millor coneixedor d'aquest instrument, tant pel que fa a la seva construcció a la que es dedica amb rigor a partir del 1992, com a intèrpret amb nombrosos enregistraments[13].

Bandes d'ocarines

Pel que fa a la participació o l'ús de l'ocarina com a instrument destacat a les manifestacions musicals de la nostra illa, pareix esser que les primeres notícies es remunten al 1879, vint-i-sis anys després de la "invenció" per Giuseppe Donati a Budrio, i gairebé totes les referències tenen com a denominador comú el músic italià **Luiggi Cussini** i altres mestres italians com és ara Attilio Bruschetti o Cesare Vicinelli. Potser, però, el més destacat difusor de l'ocarina a Mallorca hagi estat Luiggi Cussini (s. XIX-XX), que figura entre els membres de la nova Junta del Conservatori Balear. De fet, la seva vinculació amb el Conservatori és palesa i en queden alguns testimonis: "Con motivo de la fiesta de las Vírgenes fueron muy lucidas las serenatas de ocarinas que dieron los aficionados del Conservatorio Balear, dirigidos por el profesor Cussini; entre otras piezas tocaron *Rigoletto*"[14].

Luiggi Cussini a finals del segle XIX va estar molt vinculat al "Círculo" Mallorquí, que s'havia fundat el 1851, i que disposava d'una Secció Filharmònica amb professor propi (ho foren Joan Goula, Bartomeu Torres, Antoni Noguera i el mateix Cussini). El 1894 es creà una Secció de Literatura i el 30 d'octubre es féu un homenatge a Àlvar Campaner, Josep Lluis Pons i Gallarza i Joan Gelabert Gordiola, morts els mesos anteriors, en el qual, després de les pertinents lectures hi hagué un final musical en què Luiggi Cussini dirigí la interpretació de peces de Reimberger, Mozart i Hummel. El 20 de novembre següent se celebrà una conferència del metge Bernat Riera sobre *Neurastenia social*. "Tot seguit hi

hagué sessió musical a càrrec de la petita orquestra que dirigia Lluís Cussini: s'interpretaren peces de Schumann, Hummel i el *Minuet a l'antiga* d'A. Noguera"[15].

Cussini destacà, a més, com un autèntic activista cultural que el dugué, com ja hem esmentat, a obrir, juntament amb **Cesare Vicinelli**[16], una mena de biblioteca musical i de venda d'instruments, entre d'altres ocarines de fabricació pròpia, al carrer de Jovellanos de Palma[17]. Sembla, així mateix, que aquest personatge era l'empresari del teatre Líric, construït en el lloc del teatre Balear, en el moment de la seva inauguració el 1902. Interpretava també de forma assídua alguns concerts a *La Taurina* dels quals ens han arribat cròniques força explícites com és ara la del concert celebrat el 21 de març de 1887, "En *la Taurina* diose un gran concierto. Los profesores y el Sr. Cussini fueron estrepitosamente aplaudidos. Una gran ovación merecieron los aficionados que constituyen el concierto de ocarinas, especialmente al interpretar el *Misserere de Il Trovatore*. El 4 d'abril següent, "En la sede de *Taurina* consiguieron otro resonante éxito los concertistas de ocarina dirigidos por el Sr. Cussini. Tuvieron que añadir al programa una conocidísima malagueña y un paso doble, entre los aplausos de la numerosa concurrencia que llenaba el salón" i, finalment, el 13 de maig del mateix any "Concierto musical en los locales de *La Taurina*, en él participaron el nonetto del Sr. Cussini y la sección de ocarinas". Igualment participava a actes de caràcter festiu i religiós com és ara el cas (29.8.1887) "En el oratorio de San Bartolomé de Son Rapinya se cantó misa solemne con motivo de conmemorarse el séptimo aniversario de la bendición del nuevo templo y haberse concluido su edificación. Participó en la liturgia el Octeto dirigido por el Sr. Cussini y predicó el Rdo. D. José Ordinas, párroco de Campos del Puerto" o les festes de sant Joan del 1901 a sa Indioteria que es recullen a la següent crònica de *La Almudaina* "El lunes, festividad del Santo, por la mañana a las diez se cantarán horas y acto seguido la misa mayor en la que se cantará a gran orquesta la partitura del maestro Gounod. Dirigirá la orquesta el maestro señor Cussini, tomando parte en la ejecución varios aficionados de esta capital"[19].

En un àmbit més acadèmic, ensenyava a tocar, juntament amb Attilio Bruschetti, l'ocarina i com a compositor, conjuntament amb el músic Manuel Ribes musicà la sarsuela *Caras y caretas* (1900), amb lletra de Ricard Salvà i Andreu Corzuelo.

Pel que fa a **Attilio Bruschetti** hem de dir que el 1881 ensenyava a tocar ocarina a Palma[20]. Juntament amb Joan March, ensenyà solfeig i cant al barítton Joan Rubí (s. XIX) que debutà (1884) al teatre del Buen Retiro, de Madrid, i posteriorment actuà als principals teatres espanyols.

El 1881, segons el *Almanaque Balear El Isleño*, al Conservatori Balear hi havia classe d'ocarina[21]. Així mateix, com ja hem esmentat, l'ocarina es popularitzà com a instrument vinculat a moltes celebracions festives. El programa de la festa de Portopí de 1887 n'és una mostra: "Concért d'ocarines, ball d'aferrats (com diuen e pagesos), ball de boleros com no s'en es vist d'altre; teresetes..."[22]. Altrament, en el Seminari de Mallorca s'ha de destacar "...l'octeto d'ocarines que s'estrenà tocant «Amanecer» partitura armonitzada per don Antoni Sancho, dia 15 de novembre de 1914 en l'acte literari-musical que es celebrà en el Seminari presidit per l'Excm. Mons. Francesc Ragonesi, Nunci del Papa a Espanya, els bisbes de Sion, de Mallorca i el nou bisbe de Lleida, Mns. Josep Miralles i Sbert"[23]. Ambdues circumstàncies havien de propiciar la difusió de l'instrument així com la creació de diverses orquestines i bandes d'ocarines esparses per diverses localitats de la nostra illa. A hores d'ara tenim referències de l'existència d'interprets o petites formacions musicals d'ocarina a les següents localitats:

A Manacor i la seva comarca, l'existència de grups d'ocarines està constatada. A més de la presència a Son Macià[24], a Manacor tenim una referència del 26 de gener de 1896: "En el colegio de Primera y Segunda Enseñanza que en esta ciudad dirigieron Francisco Pascual, se celebra la fiesta del Beato Ramon Llull. Hay misa, oficio y velada literario-musical en la que una Banda de Ocarinas, bajo batuta del Sr. Frau ofrece un singular concierto de música clásica y popular"[25]. Es tracta segurament de **Sebastià Frau i Timoner** (Manacor, 1859?- XX), del qual sabem que l'any 1896 era director de la banda d'ocarines de Manacor i que amb la Capella de Manacor i en solitari, realitzà concerts a diversos indrets de Mallorca. Coneixem una composició seva titulada *En el harem*; es tracta d'un pas-doble donat a conèixer el 1908[26].

Els primers anys del segle XX, **Bartomeu Caldentey Maimó**[27] esdevingué un dels divulgadors del nou instrument. Aquest músic felanitxer residí a Capdepera des del 1903 fins al 1911. Tocava l'orgue i ensenyà música a gran nombre d'al·lots. A més, sabia tocar la lira, la flauta i l'ocarina i, d'aquest darrer instrument, en formà una orquestra.

A Porreres, gràcies a la precisa informació aportada per Damià Duran[28] i Sebastià Melià, coneixem de l'existència d'una petita orquestra d'ocarines (1920) anomenada *Sa Cameta*. Estava integrada per Gabriel Ramonell, Guillem Mora, Joan Guasp, Joan Feliu, Bartomeu Ribas i Miquel Sala i tenia un component lúdic important. No obstant això sembla que es va composar una mena d'himne de l'orquestra (1921) que amb tota probabilitat s'havia d'incorporar al repertori procedent, a través de **Pasqual Martorell i Miró**[29], d'un altre grup conegut com a *Septimino de Ocarinas El Palmesano*.

On també va arrelar la tradició fou a Esporles (1920), sens dubte vinculada a la figura de **Joan Calafell i Nadal** (Esporles 1894-1960)[30], el qual formà una banda d'ocarines Aquest músic, va estudiar piano i solfeig amb Andreu Torrens i harmonia amb el mestre Jaume Albertí Ferrer (Inca, 1889- Pollença, 1979); impartí classes de solfeig i piano i tocava el piano al cinema *Sa Pansa* (Esporles). Féu el servei militar a la Banda del Regiment, on tocava els platerets. Durant aquesta època formà una banda d'ocarines i també una orquestrina. Des del 1912 al 1915 fou el director de la Banda de Música d'Esporles. A la mort del seu pare passà a ser l'organista de la parròquia. Conegué personalment a Pere Miquel Marquès i harmonitzà la seva obra *Nova Aurora*. Aquesta petita agrupació musical, a més de les actuacions locals, donà a conèixer el seu repertori a altres localitas de l'illa com és ara Felanitx, "Entrada del nuevo rector Sr. Mora... "El Orfeón del Círculo Recreativo canta la misa de Perosi "Hoc est Corpus meum..." Amenizó el banquete de honor la Banda Municipal y la de ocarinas, venida expresamente de Esporlas (2 octubre 1920)". També a Esporles tenim constància del músic Vicenç Calafell que formà part d'una banda d'ocarines vinculades a la rectoria[31].

A Llorito, en un moment d'embranzida de l'activitat musical amb la creació de la banda de música (1918) i la presència de músics com és el vicari Mateu Duran Real (Sineu, 1896-1955) o del també vicari **Macià Noguera i Amengual** (Biniali, 1902-Palma, 1971)[32] apareixen referències de l'existència d'ocarinistes. Fou segurament sota l'impuls del vicari Noguera, que es fundà aquesta formació musical . Malgrat les referències orals, l'únic cas constatable d'intèrpret local que dominàs aquest instrument és el de **Martí Puigserver Gual** (Llorito, 1905-1998), que disposava d'una ocarina fabricada per Cesare Vicinelli i una altra de metall (fusa o estany cromat), comprada al carrer Jaume I de Palma fa més de 50 anys[34].

A Calvià, **Pere Antoni Alemany i Palmer** (Palma, 1862-1952)[35] fundà una orquestra d'ocarines que feu una gira per Europa. Aquest músic i inventor fou guitarrista i professor de Bartomeu Calatayud Cerdà. Amb Jaume Vicens Canyelles, acompanyà musicalment pel·lícules de cinema mut a Calvià[36]. Compongué algunes cançons, que dedicà a la ballarina Maria Rosa Cabrer, la *masurca Brillante* i un vals. El 1913, inventà una màquina de batre, que registrà amb el nom de *Victòria*.

A més de les localitats esmentades hi ha referències, sense documentar, de l'existència d'ocarinistes a Lluc, Montuïri, Pollença i a Santa Maria del Camí, on es té constància que un dels darrers concerts d'aquest instrument tengueren lloc al Convent el 1920.

Molt més recentment s'han de ressenyar el "Quartet d'Ocarines", integrat per Tomàs Oliver, Agustí Aguiló, Jesús Palazón i Christian López Guerin (Palma, 1972) i el compositor Joan Valent (Palma, 1964) que prepara un concert introduïnt l'ocarina[37]. Així mateix, alguns grups musicals com *Coanegra o Al-Mayurqa*[38] l'han incorporada al seu repertori instrumental. Finalment s'ha de destacar el paper del músic i ocariner Jesús M. Palazón que ha participat en enregistraments de la Tuna de Farmacia de Madrid i de músics com Jaume Sureda, Tomeu Penya, Toni Morlà, Joan Bibiloni i altres. La incorporació de l'ocarina a les composicions de músics actuals que l'utilitzen en els seus enregistraments és un fet interessant que cal estudiar amb més detall.[39]

Repertori Musical

Quant al repertori ocarinístic, ja hem vist que abasta des d'interpretacions clàssiques fins a composicions de caràcter popular. Deixant de banda les primeres, ens centrarem en les referències de caràcter local que, per les seves pròpies característiques, són les menys documentades. En primer lloc hem d'esmentar l'harmonització per ocarines d'Antoni Sancho Nebot de la composició "Amanecer"[40] i especialment la col.lecció de partitures del repertori del *Septimino de Ocarinas El Palmesano*, del qual Damià Duran ens havia ofert una primera relació i havia reproduït la partitura del vals de R. Mestres *"El Palmesano"* . Aquestes partitures, procedents com ja hem dit, del *Septimino de Ocarinas El Palmesano* havien estat usades per la banda *Sa Cameta* de Porreres i conservades per la senyora Francisca Sala. El llibret de música, que correspon a l'ocarina 7ª Do i duu segellats el nom de l'agrupació musical a més del de P. Martorell[42], conté denou partitures numerades més altres tres sense numerar que ressenyam a continuació:

Nº 1 Mazurka La Primavera.
Nº 2 El Triunfo. Paso doble
Nº 3 A Media Noche. Danza
Nº 4 ¡Benone benone! Polka
Nº 5 Amalia. Mazurka por S. Frau
Nº 6 Serenata
Nº 7 Vals Breve por R. Mestres[43]
Nº 8 El Poeta. Vals por L. Cussini
Nº 9 Lucero. Polka por L. Cussini
Nº 10 Rosita. Mazurka por R. Mestres
Nº 11 El Arlequin. Vals por A. Gelabert[44]
Nº 12 El Ciclista. Polka por A. Gelabert

Nº 13 Preludio de Il Veditore di Uccelli
Nº 14 El Palmesano. Vals por R. Mestres
Nº 15 Excelsior. Mazurka
Nº 16 Canto de amor
Nº 17 Le Jeune Danseur. Polka
Nº 18 La Première Violette. Vals por V. Lebierre
Nº 19 Garotte royale por A. Czibulka
Mariana. Vals Ocarina 7ª Do
Capricho. Vals por M. Martorell Ocarina 7ª Do
Flores de España. Jota Ocarina 7ª

A títol gaierebé anecdòtic hem de fer esment que la constructora d'ocarines Carme Hermoso, juntament amb els seus instruments, ofereix un full amb la taula de digitacions per a ocarina i la trascripció musical de les cançons populars *"La lluna, la pruna"* (infantil) i *"Tira-li cossetes"* (jota).

Bibliografia

ADVERSI, Aldo (1963) *L'ocarina di Budrio*. Bologna: Bongiovanni.

AULÍ GINARD, Antoni i GARAU MORANTA, Bartomeu (1998) *La Banda de Música d'Esporles*. Govern Balear; Ajuntament d'Esporles; Banda Lira Esporlerense

DURAN, Damià (1989) *Roda de folklore pagès. Màgia, jocs i festes de son Macià*. Manacor: Ajuntament de Manacor

DURAN, Damià (1994) *L'enginy de l'oci. Estudi etnogràfic dels jocs, festes i altres diversions tradicionals de Porreres*. Porreres: Ajuntament de Porreres.

ESCAFI i TOUS, P. (1994) *Vocabulari del fang*. Ajuntament de Marratxí.

FERRER PASCUAL, Sebastià (1990) *Capdepera i els Reis*. Ajuntament de Capdepera, pàg. 16.

FORD, Terence (1999) *Lista de instrumentos de música occidentales*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical.

HERMOSO CAPLLONCH, Carme (1996) "Les ocarines" a *Revista de la Mancomunitat Pla de Mallorca,* nº 3 desembre, pàg. 13.

HOMENATGE A BRUSCHETTI (1986) Xàtiva: Fundació Pérez-Bruschetti.

LLABRES BERNAL, Joan (1971) *Noticias y Relaciones Históricas de Mallorca. Siglo XIX.* Tom V (1871-1880). Palma de Mallorca: Societat Arqueològica Lul·liana.

LLABRÉS MULET, Jaume i PIPIÓ GELABERT, Elisenda (1987) "La terrissa i els instruments de la música popular de Mallorca" a *Butlletí Informatiu de Ceràmica,* 33 (juny 1987), pàgs. 36-43.

LLABRÉS RAMIS, Joan (1977) *La cerámica popular en Mallorca. Aportación al estudio de la misma en los últimos cinco siglos.* Ciutat de Mallorca: Museu de la Porciúncula.

LLABRÉS RAMIS, Juan i VALLESPIR SOLER, Jordi (1982) *Guía de la artesanía de Baleares.* Palma: Consell General Interinsular. Conselleria d'Indústria i Comerç.

MASSOT i MONTANER, B.; MUT i SUREDA, M.; HOMAR SOLIVELLAS, B. (1984) *I Fira del Fang a Marratxí.* Ajuntament de Marratxí.

MASSOT i MONTANER, B.; MUT i SUREDA, M.; HOMAR SOLIVELLAS, B. (1985) *II Fira del Fang a Marratxí.* Ajuntament de Marratxí.

MASSOT i MONTANER, B.; MUT i SUREDA, M.; HOMAR SOLIVELLAS, B (1986) *III Fira del Fang a Marratxí.* Ajuntament de Marratxí.

Museu de la Música. 1/Catàleg d'instruments (1991) Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

PALAZÓN, Jesús M (1996) *Mi querida ocarina.* Pliegos nº 6. Monografías de la Asociación de Gaiteros de Aragón.
PALAZÓN, Jesús M. (1997) "Hablando de la ocarina" a *Gaiteros de Aragón. Revista de Música y Cultura Popular.* Zaragoza: Asociación de Gaiteros de Aragón. nº 11, pàgs. 11-13.

PEDRELL, Felipe (1992) *Diccionario Técnico de la Música.* Barcelona: Isidro Torres Oriol.

PARETS SERRA, Joan; ESTELRICH MASSUTÍ, Pere; MASSOT MUNTANER, Biel (1987) *Diccionari de compositors mallorquins.* Segles XV-XIX.

Mallorca: Ed. Cort.

PARETS SERRA, Joan; ESTELRICH MASSUTÍ, Pere; MASSOT MUNTANER, Biel (2000) *Compositors de les Illes Balears*. Pollença: El Gall; Conselleria d'Educació i Cultura del Govern de les Illes Balears..

PONS PONS, Damià (1998) *Ideologia i cultura a la Mallorca d'entre dos segles (1886-1905). El grup regeneracionista de l'Almudaina*. Palma: Lleonard Muntaner.

POU MUNTANER, Joan (1987) *Noticias y Relaciones Históricas de Mallorca* Tom VII (1886-1890). Palma de Mallorca: Societat Arqueològica Lul·liana.

ROSSELLÓ BORDOY, Guillem i COLL TOMÀS, Baltasar (1997) *Ceràmica popular a les Balears*. Institut Balear de Disseny; Àmbit ed.

VARELA DE VEGA, Juan Bautista (1981) "Anotaciones históricas sobre la ocarina" a *Revista de Folklore*, 6:14-19. Valladolid: Caja de Ahorros Popular.

NOTES

(1) Segons l'autoritzada opinió de Jesús Palazón, l'ocarina clàssica italiana té deu forats. Posteriorment s'han fet intents d'ampliar l'extensió afegint un o dos forats més que corresponen a notes descendents (Si, Sib, La) malgrat que són d'execució torpe. A mesura que anam pujant a l'escala tònica, els forats són de cada vegada majors amb el resultats que el major (el 9è i més agut) correspon al dit petit de la mà esquerra. Aquest fet implica que quan l'ocarina és grossa (Sol greu i Fa greu), aquest orifici és de difícil obturació. Per aquesta raó, els baixos només tenen set forats que corresponen a les devuit notes de l'octava cromàtica, suficient per fer notes sostingudes o baixos. El mateix Cesare Vicinelli, que feia les sopranos de deu forats, només en disposava nou a les ocarines greus. En definitiva, el número de forats depén de les dimensions de l'ocarina.

(1) Vegeu FORD, Terence (1999) *Lista de instrumentos de música occidentales*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical. L'ocarina és un aeròfon tancat per excel·lència i és el representant més genuï de les flautes globulars. A tall de curiositat, s'han construït ocarines polifòniques com a mínim de dues veus simultànies a costa de sacrificar el disseny original de l'instrument. Aldo Adversi (1954) parla de l'ocarina "doppia" i Helmut Hoos a Frankfurt disposa d'un exemplar de dos cossos de forma clàssica.

(3) (1991) *Museu de la Música. 1/Catàleg d'instruments*. Ajuntament de Barcelona, núms. 611-616. Al museu s'exposa, així mateix, un exemplar "clàssic" construït per E. Salinas (Madrid, 1900-1950).

(4) La més àmplia i precisa descripció de l'ocarina com a instrument, les seves variants, la seva construcció i afinació la podeu trobar a PALAZÓN, Jesús M. (1996) *Mi querida ocarina*. Pliegos

nº 6. Monografías de la Asociación de Gaiteros de Aragón.

(5) Vegeu LLABRES, Joan (1971) *Noticias y Relaciones Históricas de Mallorca.* Tom V, pàg. 573 (29.9.1879)

(6) Segons informació de Jesús Palazón, hi ha hagut ocarines de dues peces i vuit forats fetes a Bunyola amb la inscripció manual *Can Fura, Bunyola.*

(7) LLABRÉS RAMIS, Joan (1977) *La cerámica popular en Mallorca.* pàgs. 51-53. Al Museu de la Porciúncula (s'Arenal) hi ha diversos exemplars segellats a Manacor

(8) LLABRES RAMIS, Juan i VALLESPIR SOLER, Jordi (1982) *Guía de la artesanía de Baleares.* pàg. 102 i fotografia a la pàg. 41. No hem pogut localitzar el centre de producció de Pollença.

(9) Vegeu MASSOT i MUNTANER, B; MUT i SUREDA, M i HOMAR SOLIVELLAS, B (1984) *I Fira del Fang a Marratxí.* Ajuntament de Marratxí. Vegeu igualment ESCAFI i TOUS, P. (1994) *Vocabulari del fang.* Ajuntament de Marratxí. pàgs. 41-42.

(10) Vegeu ROSSELLÓ BORDOY, Guillem i COLL TOMÀS, Baltasar (1997) *Ceràmica popular a les Balears.* Institut Balear de Disseny; Àmbit ed. A la relació de peces de terrissa hi hauríem d'afegir la castanyeta localitzada, el 1999, al carrer Major, núm. 11 de Llorito.

(11) Vegeu LLABRÉS MULET, Jaume i PIPIÓ GELABERT, Elisenda (1987) "La terrissa i els instruments de la música popular de Mallorca" a *Butlletí Informatiu de Ceràmica,* 33 (juny 1987), pàgs. 36-43.

(12) Sobre Carme Hermoso vegeu: SERRA, Miquel (1990) "Una xerradeta amb... na Carme Hermoso" a *Es Saig.* Algaida, núm 114, juny 1990. pàgs. 27-28; "La ocarina, presente en la 'Mostra' artesanal de Pollensa" a *Diario de Mallorca,* 10 desembre de 1989 Comarca d'Inca, pàg 6.; LILLO, Pilar (1993) "Ocarinas: reviviendo una tradición" *a Baleares,* 11 de novembre de 1993, pàgs. 22-23; FRAU, Joan (1996) "El precís art de construir ocarines" a *Diari de Balears,* 2 de juny de 1996, pàg. 19; BASSA, A. (1998) "Bufen bons vents per a l'ocarina" a *Diari de Balears,* 14 de juny de 1998, pàg. 38; FRAU, Catalina (1999) "Carme Hermoso. Artesana de ocarinas" a *Diario de Mallorca,* 15 d'abril de 1999, pàg. 20.

(13) Com a intèrpret, Jesús M. Palazón és un autèntic virtuós de la música amb un ampli domini d'instruments tant diversos com és ara l'armònica, l'ocarina, la guitarra o l'acordió. Es formà musicalment a Saragossa i a partir del 1977 actua com a amateur amb músics com Bartomeu Estaràs i *Els Valldemossa,* Sergio Cuevas, Hans Schwegler o Salvador Font "Mantequilla". El 1979 descobreix les possibilitats de l'armònica en el món del jazz de la mà de Cosme Adrover i ha tocat acompanyat del piano amb Jorge Cancí, Lluís Sampol, Juan M. Escobedo, Sergio Nicoli, Ramon Ramis, Tito Laplanquet, Wilfried Rapp, Gus Aguiló, Miquel A. Pericàs, Jacobo Sureda, Rubén Andreu, Venancio García, Armando Tirelli i amb guitarristes com Manolo Bolao, Abel Monzón o Martín Diaz. Ha publicat diversos treballs sobre l'ocarina entre els que s'han de citar PALAZÓN, Jesús M. (1996) *Mi querida ocarina.* Pliegos nº 6. Monografías de la Asociación de Gaiteros de Aragón i (1997) "Hablando de la ocarina" a *Gaiteros de Aragón. Revista de Música y Cultura Popular.* Zaragoza: Asociación de Gaiteros de Aragón. nº 11, pàgs. 11-13.

(14) LLABRES, Joan (1971) *Noticias y Relaciones Históricas de Mallorca.* Tom V, pàg. 575 (20.10.1879). El 1891, segons la *Guía Manual de las Islas Baleares* de Pere d'A. Penya, apareix documentat a Palma com a professor de música, resident a Merced, 7 (pàg. 174).
(15) PONS PONS, Damià (1998) *Ideologia i cultura a la Mallorca d'entre dos segles (1886-1905). El grup regeneracionista de l'Almudaina.* Palma: Lleonard Muntaner, pàgs. 264 i 266.

(16) (Budrio, s. XIX-1920) Músic i constructor d'ocarines. Interpret d'ocarina, guiterra, trombó i bombardí. El 1878, a partir de l'emigració de Giuseppe Donati a Bolònia, començà a fabricar ocarines a *l'anomenat Fornace Silvani.* El seu taller fou continuat per Guido Chiessa.

(17) LLABRES, Joan (1971) *Noticias y Relaciones Históricas de Mallorca.* Tom V, pàg. 573 (29.9.1879)

(18) POU MUNTANER, Joan, *Noticias y Relaciones Históricas de Mallorca* Tom VII, pàgs. 101; 104 (4.4.1887); 116 (13.5.1887) i 143 (29.8.1887)

(19) La Almudaina, sábado 22 de junio de 1901 Pàg. 2.

(20) Attilio Bruschetti i Mariotti (Bolònia, XIX –Barcelona, 1932) Filòsof, pedagog, publicista, músic i mecenes. Com a pedagog el podem vincular a la Institució Lliure d'Ensenyament. Representant dels corrents teosofistes i vinculat amb la maçoneria i el republicanisme. Casat amb Carme Pérez Pascual i promotor, juntament amb la seva esposa, de la Fundació Benèfica i Docent Pérez-Bruschetti (1933). Fill adoptiu de Xàtiva (1925). Autor d'obres filosòfiques i pedagògiques: *Antes de que te cases*; *Ciencia práctica de la vida (1922)*; *Ángel femenino* (1922); *Cuando seas madre. Consejos a una joven esposa* (1923); *Latidos del corazón*; *El suspiro eterno; El despertar del alma; Alma diáfana; Salvemos a los niños. Sugestiones a padres y maestros; El Catecismo de la obrera (1922); Idealismo práctico; Regeneración.* Com a compositor musical hem de citar les següents obres: *L'Addio. Scena Dramática per Soprano e Cori (1878); Una Sera Sui Colli Enganer. Idillio, Scena campestre, Duetto (1879); Notturnino Eco; Hivern (romança); Invocación; Mensaje divino. Salmo; Marcia salvaggia (1882); Marcia Funebre. Partitura per banda (1890); Messa a tre voci (1893); Setabis (1887); Anis celeste Gavota per a piano (1900); Jarabes para refresco. Minuet para piano (1900); Salve Regina; Marcha triunfale; Ideas musicales; Preludio sinfónico nº 2; Cassandra; Ah vien barcarola; Colombo; La Peña Roja. Recuerdo de Játiva; Polka Orientale; La serenata del orfeón.*

(21) Entre els membres de la nova Junta del Conservatori Balear hi trobam Lluís Cussini (solfeo) a més de Càpó (coros), Attilio Bruschetti (ocarina), Joan Lladó (armonia), Guillem Lladó (vocalització) i Torres (bandurria). Vegeu *Almanaque Balear El Isleño 1881-1882.*

(22) Vegeu ABEN-ASSAR (1887) "Sa Festa de Portopí" a *La Roqueta. Periodich Independent. Sortirá á rotlo, per los presents, cada dissabte.* Any I (6 agost 1887) núm. 32 Pàg [1-2].

(23) Vegeu FIOL I TORNILA, Pere (1996) "L'Schola Cantorum del Seminari de Mallorca" a *II Simposium sobre els Orgues Històrics de Mallorca. II Trobada de Documentalistes Musicals.* Inca-Llucmajor 1995-1991. Fundació ACA; Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca. Pàg. 213.

(24) DURAN, Damià (1989) *Roda de folklore pagès. Màgia, jocs i festes de son Macià* Pàg. 90.

(25) Vegeu R.F.M [Rafel Ferrer Massanet] (1974) *Fechas para Manacor I*, s.p.

(26) Vegeu PARETS SERRA, Joan; ESTELRICH MASSUTÍ, Pere; MASSOT MUNTANER, Biel (2000) *Compositors de les Illes Balears*. Pàg. 73.

(27) Bartomeu Caldentey i Maimó (Felanitx, 28/1/1884 – Roma, 11/1/1939). Músic, poeta i ligorí. Destinat al convent de Capdepera (1903-1911). Autor de l'obreta de teatre *El Rei Herodes*, publicada per primera vegada el 1990. Vegeu PONS, Miquel (1992) "«El Rei Herodes» del felanitxer Bartomeu Caldentey i Maimó" a *Felanitx* (15/2/1992), pàg. 5. Vegeu igualment FERRER PASCUAL, Sebastià (1990) *Capdepera i "els Reis"*. Ajuntament de Capdepera, pàgs. 15, 16 i passim.

(28) DURAN, Damià (1994) *L'enginy de l'oci*. Pàgs. 225-229.

(29) (Palma, s XIX-XX) Músic. Propietari d'una botiga d'objectes musicals, fou professor de música i féu arranjaments musicals. És autor de diverses pólques, com *Geraldine (1899), Tabeau (1899), París (1900) i La mascarita (1900); pas-dobles, com Hommage à la France (1899), Viva el descanso dominical i Fiesta torera (1900); masurques, com Cacho cielo i Risas y flores; havaneres, com Gotas de rocío i Plagas de oro, i valsos, com Capricho, Todo amor, Gloria, Vals doble i El Ebro*. Vegeu PARETS SERRA, Joan; ESTELRICH MASSUTÍ, Pere; MASSOT MUNTANER, Biel (2000) *Compositors de les Illes Balears*. Pàg. 101.

(30) Vegeu AULÍ GINARD, Antoni i GARAU MORANTA, Bartomeu (1998) *La Banda de Música d'Esporles*. Govern Balear; Ajuntament d'Esporles; Banda Lira Esporlerense. Pàgs 36-37.

(31) Informació facilitada per Jesús Palazón que el conegué personalment.

(32) Havia nat a Biniali el 9 de setembre del 1902 i fou ordenat prevere el 19 de juny del 1925 a l'església de Sant Jeroni de Palma. El 30 de novembre del mateix any era nomenat vicari de Llorito, per ajudar al rector de la parròquia Bernat Orell. Sembla que la seva estada a Llorito fou relativament breu ja que el 1930 era promogut a vicari *in capite* de Moscari. Després d'haver estat capellà a Sencelles i a la Misericòrdia, morí el 10 de febrer de 1971. Des del punt de vista musical fou organista de Sencelles i compongué *Himne a Sant Cristòfol, Patró de Biniali*. Vegeu PARETS SERRA, Joan; ESTELRICH MASSUTÍ, Pere; MASSOT MUNTANER, Biel (2000) *Compositors de les Illes Balears*. Pàg. 120.

(33) Informació oral (1991). Segons informació de Pere Bibiloni Horrach (23/12/2000), l'orquestrina d'ocarines fundada per Macià Noguera a Llorito estava conformada pels germans Joan i Rafel Picornell "Beato", Miquel Gili "Llubí", Miquel "Recolat", Pep Garcia "Ferrer", Martí Puigserver "de sa Farinera", Miquel "Pellusco", Miquel Jaume "Panxó" i Benet Amengual "Senyora".

(34) Martí Puigserver Gual *de sa Farinera* fou un dels membres destacats de la Banda Municipal de Llorito a la que hi tocava el requint. A partir de la desaparició de la banda passà a la de Montuïri. Així mateix, fou una persona molt implicada amb la vida associativa i política local. Procedent de les JAP (Joves d'Acció Popular), el 1936 s'afilià a Falange. Fou regidor de l'Ajuntament constituït el 6 de febrer de1955 i regidor de l'Ajuntament constituït el 2 de febrer del 1958 El mestre, escriptor i músic Josep Rosselló Ordines (Palma 1882-1966) també tocava una ocarina de metall que actualment conserva la seva família.

(35) Vegeu *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, Tom, 18, pàg. 286. Vegeu igualment PARETS SERRA, Joan; ESTELRICH MASSUTÍ, Pere; MASSOT MUNTANER, Biel (2000) *Compositors de les Illes Balears*. Pàg. 25.

(36) Vegeu ROMERO GIL, Encarnación (1997) "Música y cine mudo en Mallorca" a *III Simposium sobre els Orgues Històrics de Mallorca. III Trobadà de Documentalistes Musicals*. Ciutat d'Alcúdia 1996. Fundació ACA; Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca. Pàgs. 197-216.

(37) Per a ambdós autors vegeu *Gran Enciclopèdia de Mallorca,* s.v. LÓPEZ GUERIN, CHRISTIAN. Vol XIX, 77-78 i VALENT CAPELLÀ, JOAN. Vol. XVII, 394.

(38) En el cas del grup Al-Mayurqa, el disc *Projecte Roig* (1995) conté la cançó "Concert per a quatre guitarrons" que compta amb una introducció d'ocarina.

(39) A tall d'exemple, Jesús M. Palazón ha enregistrat amb Jaume Sureda als discs de llarga durada "Jaime Sureda" i "Notes de tardor", amb Tomeu Penya el disc "Tomeu", amb Toni Morlà al disc "Idò" i amb Joan Bibiloni el DC "For a future smile", entre d'altres.

(40) Vegeu nota 23.

(41) DURAN, Damià (1994) *L'enginy de l'oci.* Pàgs. 227.

(42) Gràcies a Sebastià Melià hem recuperat una fotocòpia d'aquest llibret que ha estat dipositada al Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca (Sineu).

(43) Rosa Mestre i Carola (Palma, 1875- segle XX). Vegeu PARETS SERRA, Joan; ESTELRICH MASSUTÍ, Pere; MASSOT MUNTANER, Biel (2000) *Compositors de les Illes Balears*. Pàg. 108.

(44) Andreu Gelabert i Cano (Palma, 1873-Barcelona, 1939). Vegeu PARETS SERRA, Joan; ESTELRICH MASSUTÍ, Pere; MASSOT MUNTANER, Biel (2000) *Compositors de les Illes Balears*. Pàg. 80.

CONSIDERACIONS HISTÒRIQUES SOBRE L'ORIGEN DE LES BANDES DE MÚSICA A MALLORCA

Albert Carvajal

Joan Lliteras

Antoni Gomila

Quan ara fa dos anys començàvem les tasques de recerca bibliogràfica per dur endavant un estudi sobre el naixement i desenvolupament de les diferents bàndes de música que existiren a Manacor fins el 1935 (moment de l'aparició de l'actual Banda Municipal de Música), ens cridà fortament l'atenció l'abundància de treballs i monografies que s'havien anat publicant sobre el tema en els darrers anys. Tots ells havien permès donar una nova perspectiva a una part de la nostra història tan poc estudiada fins a llavors, si bé quasi sempre ho feien des d'un punt de vista massa local. Molts pocs autors havien intentat donar una visió de conjunt a nivell illenc que servís de punt de partida per a altres estudiosos que, com nosaltres, preteníem conèixer com, quan i per què havien sorgit les primeres bandes a Mallorca abans de descriure el seu desenvolupament a la nostra Ciutat.

Sobre aquesta curiosa mancança tinguérem llargues converses al Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca, fruit de les quals nasqué la idea de presentar una comunicació que resumís les conclusions a les quals havíem anat arribant. La majoria d'elles es fonamenten en altres estudis de caire militar, musical i religiós, encara que també hem duit a terme recerques documentals (principalment a l'Arxiu Municipal de Manacor) que han tingut com a resultat la troballa de dades fins ara inèdites i de gran interès.

La comunicació s'estructura en quatre apartats. En el primer analitzam la nul·la repercussió que tingueren en la formació de les bandes actuals les antigues milícies illenques. El segon se centra en l'arribada des de la Península de les primeres xarangues i bandes militars en el sentit modern de la paraula. De com aquestes agrupacions anaren generalitzant-se a Ciutat i a moltes viles al llarg dels primers anys del segle XIX a través de la Milícia Nacional és el tema principal del tercer apartat. I en el quart volem deixar constància d'altres elements aparentment manco importants però que també han d'estudiar-se a l'hora d'entendre les primeres passes de moltes de les bandes actuals.

Si les dades que oferim tot seguit poden ajudar futurs estudiosos que decideixin un dia remoure papers antics per trobar clarícies del nostre passat, ja ens donam per satisfets.

I

Actualment, sembla no haver cap mena de dubte en el fet que l'origen de les actuals bandes de música és a l'Exèrcit. Com assenyalen Esteve i Parets[1], la utilització d'instruments musicals per part de les forces militars és molt antiga, si bé primerament es limitaven a una sèrie de tasques que res no tenen a veure amb les actuals agrupacions: s'usaven durant les maniobres, en els combats, etc[2].

Si més no, fou durant el regnat de Lluís XIV (1638-1715) quan es començaren a organitzar a França les primeres bandes militars de música, essent imitades ràpidament per altres estats europeus com Prússia o Espanya[3]. Aleshores, els instruments emprats eren els pitos, els oboès, fagots, clarins, timbals i tambor[4].

Tota aquesta anàlisi és vàlida a l'hora d'explicar el naixement de les bandes militars i civils d'arreu d'Europa, però és inevitable fer-se la següent pregunta: provenen les bandes mallorquines de les forces militars illenques o, pel contrari, foren una simple imitació d'altres grups forans? Per poder donar una resposta amb fonament històric cal analitzar què entenem per exèrcit. Quan més amunt hem utilitzat aquest mot ens referíem a grups professionals mantinguts per l'Estat. En el cas de la Monarquia Hispànica, l'exèrcit professional era tan car que els reis hagueren de conservar les primitives milícies locals medievals. Es tractava de forces barates formades per homes d'entre 16 i 60 anys mobilitzats en casos de necessitat i mantinguts per les autoritats locals de les diferents viles. Així, el rei pagava l'exèrcit pròpiament dit per a les grans guerres del continent mentre que les milícies "defensaven" els territoris hispànics.

Les milícies locals foren prou importants a Mallorca a causa de la situació geogràfica del Regne, especialment exposat als atacs enemics. La presència de forces professionals era pràcticament inexistent i només es generalitzà arran de la Guerra de Successió i el posterior Decret de Nova Planta (1715).

Així doncs, disposaven les milícies illenques d'instruments músics que poguessin donar lloc a agrupacions semblants a les europees o simplement aquests grups foren introduïts al llarg del segle XVIII per les forces militars

professionals arribades de la Península? Els estudis sobre el fet militar mallorquí són escassos, malgrat que dels existents es desprenen dades curioses i interessants sobre el tema que ens proposam estudiar. Si exceptuam el període medieval (del qual hem trobat poques referències) sembla que les milícies mallorquines incorporaren diferents instruments abans del segle XVI, en particular tres: la trompeta o clarí, el pito i, sobretot, el tambor.

Pel que fa a la **trompeta**, Weyler[5] assegura que va ser un dels primers instruments usats pels exèrcits. Era present en els combats, a les maniobres, a les cerimònies civils i festes religioses, als pregons, a les proclamacions[6]... A Mallorca, la trompeta gaudí de gran popularitat durant els segles XIV i XV. A les festes de l'Estendard de 1332 i 1444, per exemple, hi participaren fins a mitja dotzena de trompeters[7]. A més, a tots els castells hi havia un trompeta o anafil que anunciava els canvis de guàrdies i, el que és més important, eren moltes les viles que l'empraven per fer les crides públiques[8]. Si tenim present que les autoritats locals tenien sota la seva responsabilitat les milícies de les viles, cal suposar que emprarien també la trompeta a les ressenyes dels homes d'armes.

Però tot i aquesta situació d'aparent privilegi, l'instrument començà a caure en desús a partir del segle XVI, segurament desplaçat pel tambor. En opinió de Weyler, la trompeta s'anà limitant a les companyies de cavalleria, essent molt probable que els capitans tinguessin cura de la seva provisió. Aquesta teoria queda plenament refermada pel "Cronicón Mayoricense", a partir del qual es dedueix també la gradual generalització del clarí, instrument de metall molt semblant a la trompeta però més petit i de sons més aguts[9]. Veiem-ne un exemple: durant la mostra i ressenya de totes les milícies celebrada el 6 de juny de 1623 davant la sospita d'un possible desembarcament enemic, es repartiren pel baluard de la murada totes les companyies de Ciutat; "las de caballería voluntaria de la ciudad y su término (...), armadas de lanzas, escuadronadas, cada una con su estandarte y trompeta, lo propio que los caballos forzados". En el moment de desfilar, presidia la comitiva el capità Albertí Dameto, "acompañado de trece caballos suyos con lanzas, trompeta y estandarte; seguíanle, cada uno con sus compañías, clarín y estandartes respectivos, Jerónimo Salas, Jaime Anglada (...)" ("Cronicón", pp. 377-378).

La trompeta i el clarí quedaren deslligats quasi totalment de les milícies (manco de la cavalleria) i limitaren les seves actuacions a cerimònies civils i religioses, on acompanyaven les autoritats juntament amb els tambors, els tabals, els lleonats i els macers. Un dels molts exemples que podríem citar

entre l'abundant documentació de l'època és el del 26 de juny de 1621. Per celebrar la presa de possessió del Regne de Mallorca en nom del rei Felip IV, es feren a Ciutat grans festes i lluminàries: "Acabada sexta vingueran los Jurats ab gramalles, tambors, trompetas y clarins y devant la porta del castell reberen lo Virrey (...), y acabadas completas vingueran los magnifichs Jurats, los dos Sindichs Clavaris y alguns cavallers y tots los oficials ab las trompetas devant"[10].

A tot això podem afegir que a Ciutat i a la majoria de viles la trompeta també hagué de compartir l'ús a què sempre l'havien destinada (fer les crides públiques) amb el tambor, que, a poc a poc, acabà per imposar-se. Les cites de què disposam són igualment nombroses, principalment referents a Ciutat:

- *1627, 6 de maig*: Comencen les festes per haver-se rebut de Roma la notícia de la beatificació d'Alonso Rodríguez. "El sepulturero de la catedral dio un bando por las calles á son de trompetas y tambores"[11].
- *1645, 16 de febrer*: És pregonat bandejat el Vicari General de la diòcesi en ban públic, "con asistencia de tambores y trompetas y muchos alguaciles y notarios á caballo"[12].
- *1665, 20 de desembre*: "Publicóse un bando á son de tambores y trompetas (vestidos de estameña verde) mandando que en aquella noche y la siguiente, iluminase el vecindario las puertas y ventanas en señal de regocijo por la toma de posesión del Reino á nombre de la Reina[13] .

El segon instrument present a les milícies mallorquines fou el **pito**, nom genèric que englobava diferents classes de flautes petites, ja travesseres (com el flautí, l'octaví i el pifre), ja rectes (com la caramella i el flabiol). En qualsevol cas, tenien petits forats per a la producció d'una escala, i es tocaven tot sols o en companyia del tambor[14]. Weyler sosté que eren originaris de Suïssa, des d'on passaren a França i, després, a Espanya. A Mallorca els documenta per primera vegada l'any 1575, quan el Governador disposà que a un d'ells li pagassin el sou que li pertocava[15]. D'aquí és fàcil deduir que la seva arribada a l'Illa era més antiga.

Si més no, les poques possibilitats musicals que oferia el pito feren que la seva utilitat fos ben minsa: sabem que el 1599 estava obligat a acompanyar diàriament les forces que entraven de guàrdia.

Seguint l'evolució de la trompeta, el pito anà desapareixent de la documentació militar, especialment a partir del segle XVII, alhora que quedava lligat al cos de alabarders en companyia del tambor[16].

Quant a la seva utilització no militar cal dir que no és molt coneguda, si bé coneixem que entre finals del segle XVIII i primers anys del segle XIX existí a Manacor una banda (en el sentit de grup) formada únicament per aquest instrument i que participà, sota la direcció de Mn. Onofre Rosselló, a les festes organitzades el 1814 per la pujada al tron espanyol de Ferran VII[17].

I arribam així al **tambor**, element indiscutible i definidor de les nostres milícies. Conegut en els segles moderns amb els noms de "caixa" i "atambor", fou introduït a Espanya pels àrabs juntament amb el tabal o trampa[18]. Les notícies més reculades a Mallorca són de 1328, quan el Col·legi de Sabaters de Ciutat signava un contracte amb Antoni Artal, tamborer de Porreres, perquè tocàs i sonàs davant el rei En Jaume III[19]. Aleshores, aquests músics tenien categoria de joglars, motiu pel qual exercien una funció eminentment civil com a comitiva de les autoritats a les festes més importants.

No obstant això, es clar que el tambor s'ha considerat sempre un instrument militar. Els pocs autors que han estudiat el tema asseguren (tal vegada seguint les informacions oferides per Weyler) que el tambor es generalitzà dins l'àmbit de l'exèrcit arran de les Germanies (1521), tal i com es feia a València des de temps enrere. Certament, l'any 1529 es feia present que faltaven tambors per a la instrucció de les milícies, i el 1532 se'n repartien entre les companyies ciutadane[20].

La seva implantació a les viles es va fer de forma gradual però eficient al llarg de la segona meitat del segle XVI i suposà, com hem vist, la pèrdua de l'hegemonia de la trompeta. El tambor passà a emprar-se per a serveis del Consell (crides públiques i citació dels Jurats) i, sobretot, per a les mostres i ressenyes dels homes d'armes, on era de major utilitat que la trompeta perquè permetia millor que la tropa formada pogués avançar alineada. En unes "Instruccions de lo que han de fer los amats y fayels de sa Majestad los Capitans, Balles y Jurats y demes vilas de la part del pla i de la muntanya, per exercitar la infanteria"[21] datades el 3 de maig de 1627 llegim com tots els diumenges i dies de festa els milicians s'havien d'exercitar en l'ús de les armes, en el tir al blanc i a les marxes sota la direcció dels seus capitans i de

les autoritats locals, que anirien desfilant davant "ab lo so de atambor". Es posa especial èmfasi en la idea "que tot lo sobredit ho fassen dits soldats sens pararse sino caminant, seguint lo so del atambor sens desmandarse de la filera".

Paral·lelament, el caire civil de l'instrument es reforçà amb l'aparició dels Tamborers de la Sala de Ciutat entre els darrers anys del segle XV i els primers del segle XVI, el naixement i l'evolució dels quals ha estat magníficament estudiat per Joan Parets i els seus companys[22].

Com a nota complementària a tot el que hem dit, és curiós constatar com la documentació de l'Arxiu Municipal de Manacor ens assabenta que en aquesta vila la trompeta tingué una posició de superioritat sobre el tambor fins a ben entrat el segle XVIII malgrat els intents per incorporar aquest darrer seguint el costum de l'època. Les primeres informacions sobre els tambors a Manacor són de 1521: aleshores era batle Jaume Vives, qui "anà ab la bandera i tambors a la sglesia[23]". L'any 1575 el Consell determinava fer dues banderes i un tambor per a la propera vinguda del mestre de camp. I el 1589 el Clavari pagava 4 lliures a Rafel Bou per tocar el tambor i citar el Consell, a més de 4 sous i 8 diners a Pere Llull per llendera comprada per als tambors de la Vila[24]. Però quan el nou instrument havia de trobar-se consolidat, l'any 1599 els jurats decidiren comprar una trompeta per al missatger fins al preu de 10 ducats[25]. Des de llavors ençà, són molt nombroses les despeses referents a la trompeta: el 1602, per exemple, el Clavari pagava 10 lliures a Miquel Jover "p. Pertit li fa la vila p. Trompeta[26]. El problema sorgí quan l'ús del tambor es féu imprescindible per a les mostres, i el Consell hagué d'obligar els trompetes a conèixer i saber tocar el tambor, no sense dificultats, perquè alguns anys hagueren de venir missatgers d'altres pobles puix que els de Manacor no el sabien tocar. Vegeu a continuació totes les notícies que hem pogut arreplegar sobre el tema, extretes dels llibres de determinacions del Consell i de sentències custodiats a l'Arxiu Municipal de Manacor (algunes publicades al Full Parroquial dels Dolors):

-1613: La Vila necessita un missatger per fer les crides amb un tambor. Com no pogueren trobar a Manacor cap persona que el volgués tocar, els Jurats hagueren de contractar temporalment els missatgers de Felanitx, Artà i Petra.

-1620: El Clavari paga 14 sous a Rafel Bassa "p. aportar los tambos a dobar y tornarlos".

-1621: Es paguen 6 lliures "p. una trompeta en Ciutat".

-1622: El capità Bartomeu Togores ordena tenir un bon trompeta. L'elegit

fou Ramon Gardell, "y aquell tinga obligació de aver de tocar a tenbor".

-1623: Antoni Frau cobra 3 lliures 1 sou 4 diners "p. haver aportats pregamins y atambos".

-1625: El Sr. Arnau Moix suplica als Jurats que "per quan se te de fer mostra general a la Ciutat de tots los cavalls y lo temps es breu per aver de manar an els cavalls ques fasen vestes cada un, a lo menos ques fase una veste an el trompeta de nostre Universitat". Els responsables municipals decidiren fer-li una vestimenta vermella, una gorra i unes banderetes.

-1626: El Capità de la Vila recorda als Jurats l'obligació de matenir trompeta i tamborer. De fet, aquell mateix any Nicolau Gomila cobrava 8 sous "p. adobar los atambos".

-1628: El Clavari entrega 2 lliures 4 sous a Francesc Riera "p. 4 coreges a portades per los atambors".

-1632: Es paguen 13 sous 6 diners a Antoni Riutort "per aber aportat los tambos y trompeta".

-1634: 8 lliures entregades a Antoni Mas, missatger, "p. lo preu y valor de una trompeta que los honors Jurats han comprada".

-1655: El missatger de Felanitx, Pere Jordi Uguet, percep 1 lliura 10 sous "p. haver tocade la caxa els dies de la mostre general". És curiós si tenim present que aquell mateix any Miquel Mas, missatger de Manacor, cobrava 17 lliures 10 sous "per servir de misatje y trompeta".

-1665: El fuster Bartomeu Riera rebia 3 lliures 8 sous "per adops de dos caxas de arcabus, trompeta y attambor".

-1680: Mestre Bartomeu Riera, fuster, percebia del Clavari 3 lliures 10 sous "y son p. adops de la trompeta, tembos".

Amb l'arribada del segle XVIII la trompeta desapareixé totalment i a la Sala es consolidà l'ús del tambor. En una data que no coneixem d'aquella centúria es creà un cos de tamborers semblant al de Ciutat i compost per quatre membres en els seus primers moments, malgrat que al llarg del segle XIX es reduí a dos. Vestien color caqui i tenien com a funcions principals fer de comitiva les autoritats locals a les principals festes i publicar els bans municipals. Igualment eren presents a la processó del Divendres Sant i al Dissabte de Glòria quan, sortits de la Sala, anunciaven amb els seus tocs que el Bon Jesús havia ressuscitat. Desapareixeren durant la primera meitat del segle XX.

La primera conclusió seria, doncs, que les milícies mallorquines disposaren durant els segles XV, XVI i XVII de pocs instruments musicals, usats principalment a funcions estrictaments militars, si bé eren també presents a actes civils.

II

Com ja s'ha dit abans, l'exèrcit professional s'establí permanentment a la nostra Illa arran del Decret de Nova Planta (1715). Foren molts els Regiments de diferents cossos vinguts de fora, alguns dels quals portaren les seves pròpies agrupacions musicals. El "Cronicón Mayoricense" ens en dóna puntual informació referida principalment a la segona meitat del segle XVIII. Es pot observar que un dels cossos que més degué influir en la formació de les futures bandes civils va ser el dels Dragons, curiosament de cavalleria, fundat a França l'any 1554 i introduït als exèrcits hispànics el 1634. La notícia més antiga referent a aquest Cos és del 21 de desembre de 1763 ("Cronicón", p. 556) quan, amb motiu de la solemne entrada del bisbe Francisco Garrido de la Vega, concorregué "un piquete de dragones, cuya banda tocó mientras pasó la procesión que fue a recibir al Prelado". L'any 1771, en una altra comitiva feta pel feliç part de la Princesa d'Astúries, es torna a documentar la banda de Dragons ("Cronicón", p. 567), "con sus trompas de caza y abueyes (¿pitos?)". A més d'aquestes dues referències, Joan Parets i Ramon Rosselló han publicat dues partides de naixement dels anys 1790 i 1793 de fills de soldats músics pertanyents als Dragons[27], i que demostrarien com la banda continuà existint a les acaballes del segle XVIII:

- 1790, 18 d'abril: És batiada una filla de José Pujol, "músico de los Dragones del Rey".
- 1793, 12 de gener: És batiat un fill de José Arias, "músico del Regimiento de Dragones del Rey".

D'altres cossos que tinguessin música ens han arribat poques clarícies. Sabem únicament que l'1 de gener de 1792, a una processó organitzada pels Religiosos Agustins a honra de la venerable Sor Catalina Thomàs, "concurrió la capilla de música de la Seo y las bandas de los Regimientos de Milicias y Suizos" ("Cronicón", p. 596).

Afirmar que aquests grups fossin certament bandes en el sentit actual de la paraula és força agosarat. La banda s'hauria d'entendre com un cos d'executants d'instruments de vent i de percussió sota la direcció d'un músic major. Sembla que, històricament, hauríem de parlar de xarangues, és a dir, música de regiment composta únicament d'instruments de metall i de fusta, no entrant per a res els de percussió, com a les bandes. És important remarcar que ambdós conceptes tenien una aplicació exclusivament militar: els grups de músics professionals o afeccionats que tocaven a moltes viles per les festes patronals

rebien el nom típicament mallorquí de "sa música", tan comú a la documentació del segle XIX com oblidat actualment.

Les bandes militars modernes degueren implantar-se a començament del segle XIX. Un document de gran valor és un inventari sobre el vestuari i els instruments del Regiment núm. 2 d'Infanteria de Línia de Mallorca datat el 1812, i que Joan Parets i Ramon Rosselló publicaren al BSAL:

"*Vestuarios:*

1° Diez y seis casacas de paño azul con forro encarnado, cuello y vuelta de grana con galón de oro, y botones dorados.
2° Veinte pantalones de paño blanco.
3° Veinte pares de medias, botines de paño negro.
4° Veinte sombreros negros armados con presillas de oro, y encandas de cuerdas.

Instrumentos:

1° Dos trompas con sus tonos, y boquillas puestas en una caxa de madera, cada una con su cerradura, y llave.
2° Dos clarinetes con sus correspondientes tonos y boquillas y su bolsa de piel.
3° Dos serpentones.
4° Un fagot de boix blanco con su estuche de piel.
5° Un octavín.
6° Clarinetes de Befa, tres nuevos y dos usados. Y un requinto de Befa.
Item de utt. cinco can. inútiles y un requinto.
Un requinto de fa y otro de utt.
Un bombo con su maza.
Un redoblante con sus platillos.
Un pandero.
Unos platillos.
Una bolsa de piel con tres faxos de papeles de música numerados con 1. 2. 3".

La conclusió d'aquest segon apartat és que a mitjan segle XVIII apareixen les primeres xarangues militars vingudes de la Península i que es documenten amenitzant actes puntuals. A principis del segle XIX donaren forma a les bandes militars propiament dites. Tot apunta que els Regiments que en disposaven eren pocs ja que la majoria degueren continuar mantenint els tradicionals tambor i pito.

III

Malgrat que la presència de les primeres bandes militars pot constatar-se plenament a les acaballes del segle XVIII, és evident que el seu marc geogràfic es limitava a Palma, lloc de concentració de la quasi totalitat dels Regiments destacats a Mallorca. Aquesta circumstància reforça la hipòtesi que degué existir un nexe d'unió entre la capital de l'Illa i alguns pobles de la Part Forana gràcies al qual naixeren i es desenvoluparen agrupacions pròpies que, amb el pas del temps, donaren lloc a les nostres bandes municipals. La recerca que hem duit a terme ens duu a creure que el punt de partida cal cercar-lo a la Milícia Nacional (coneguda també segons l'època política de torn com Milícia Urbana o Milícia de Voluntaris Realistes), força popular creada arran de la Constitució de 1812 i que tenia com a objectius principals la conservació de l'ordre públic i polític, perseguir els delinqüents, escoltar els presos, etc. Després de restar inactiva entre 1814 i 1820, les Corts Liberals s'ocuparen especialment de la consolidació del Cos, destacant el fet que el reclutament dels seus membres és faria a cada província en base als ciutadans compresos entre els 30 i 50 anys d'edat, en la proporció de 30 milicians per cada 1.500 habitants i mitjançant un sorteig si no bastaven els voluntaris. Quedaven exempts d'incorporar-se els eclesiàstics, els funcionaris, els militars, les professions liberals i els diputats.

Tot i que es volgué evitar qualsevol relació amb les forces militars professionals, el cert és que la Milícia Nacional anà adoptant l'organització, la jerarquia i, fins i tot, la uniformització pròpia dels exèrcits. Es distribuïa en escamots, companyies, batallons i regiments (d'acord amb el nombre de veïns de cada població); el seu quadre de caps i oficials era el mateix; i es regia per unes fortes ordenances militars. Això no obstant, com hereva directa de les velles milícies modernes, la nova Milícia actuà de fet com una força local depenent dels respectius ajuntaments, que, en la majoria dels casos, havien de córrer amb les elevades despeses que suposava el seu manteniment. Per tant, es pot afirmar que, juntament amb el seu caràcter militaritzant, la Milícia Nacional destacà per l'alt grau de protagonisme que gaudí en la vida local dels pobles on era present.

Per tot el que hem dit fins ara, és fàcil deduir que els responsables de l'organització miliciana varen incloure també els instruments músics usats a la majoria de Regiments, és a dir, el tambor, el pito i la corneta. Les primeres notícies són de 1820 i es troben en el "Decreto Orgánico de la Milicia Nacional Activa", en què s'ordenava que cada batalló havia d'estar format per dos Comandants, dos Tinents, un Banderer, un Capellà, un Cirurgià, un Mestre

Armer, un Tambor Major (o un Corneta Major) i dos Pitos. I les companyies, per un Capità, dos Tinents, un Sotstinent, un Sergent Primer, tres Sergents Segons, vuit Caporals Primers, vuit Caporals Segons i dos Tambors (o dos Cornetes). En ambdós casos, s'utilitzarien durant les ressenyes d'armes, quedant clar que percebrien un petit sou segons les Ordenances de Milícies de 1766: "los Cornetas Mayores el mismo que los Tambores Mayores, y los Cornetas el mismo que los Pitos".

Per la documentació conservada a l'Arxiu Municipal de Manacor es desprèn que moltes viles tingueren greus problemes per poder trobar gent apta que sabés tocar els instruments abans esmentats, especialment el tambor, puix cal recordar que segons una missiva del Govern Superior Polític datada el 20 de novembre de 1820, "la elección de tambores y pitos debe hacerla el Comandante de la Milicia donde no pase de compañía: donde haya dos ó tres compañías lo ejecutarán los Capitanes reunidos; y donde haya batallón ó batallones todos los Capitanes en junta con el Comandante tomarán las medidas oportunas para proveerse las dichas plazas conforme al reglamento". Les dificultats arribaren fins a tal punt que en una carta enviada el 15 de gener de 1821 el Governador Superior Polític determinava "que sólo se haga efectivo por ahora el nombramiento de un tambor por cada compañía, y otro por cada media: que los tambores de los pueblos forenses que carezcan de instrucción y de medios de adquirirla en ellos, la reciban en Palma por el Instructor nombrado al efecto, á cuyo fin sean remitidos á esta capital con el debido nombramiento, debiendo procurar que sean aptos, y que su edad ni baje de diez años ni pase de quince: que los pueblos que no hallen sujetos aptos para las plazas indicadas, lo avisen y serán aquí elegidos, en concepto de que precisamente el día 25 próximo deberán presentarse los tambores que se han de instruir, ó razón del motivo porque no se presenten; y por último que la paga mensual que han de gozar mientras dure la instrucción sea de 4 libras 10 sueldos (...), pero acabada la instrucción á cuyo tiempo serán remitidos á sus compañías sólo gozarán 2 libras 5 sueldos al mes (...)".

Però de manera simultània a tots aquests calaportals, a Ciutat i a pobles com Manacor, Felanitx, Sóller i Llucmajor (tal vegada amb major tradició musical que la resta) ja s'havien començat a formar xarangues de música depenents directament de la Milícia Nacional i sota el patronatge dels ajuntaments. Les notícies conservades d'aquests primers moments són molt escasses i només ens permeten assegurar que tingueren una vida molt efímera entre els anys 1812 i 1814, desapareixent amb la dissolució de la Milícia. Quan el 1820 es tornà a establir, sembla que només Sóller reorganitzà la seva música tal i com demostrà

Mn. Josep Rullan, qui afirma que la nova banda participava a les festes i processons més solemne[28].

Aquest degué ser un fet comú a molts indrets, ja que en unes noves ordenances publicades a la impremta de Mateu Savall i Fortuny l'any 1822 es troba una petita referència (article 161 del títol IX) que així ens ho fa creure: "No se concederán en la Milicia Nacional licencias ni rebajas de ninguna especie por servicio pecunario, ni se exigirá á los milicianos contribución, gratificación, préstamo ni desembolso alguno para vestuario, música, funciones, ni otro motivo alguno por interesante que parezca". La manca d'estudis sobre la Milícia, però, ens dificulta poder conèixer a quins pobles existiren aquestes primerenques bandes i si aconseguiren superar el llindar de 1840. Tan sols sabem que l'any 1833 una banda o xaranga concorregué a la benedicció del nou retaule major de la Parròquia de Manaco[29]; que el 1834, a la solemne benedicció de la bandera del Batalló de Milicians de Palma, "el batallón con su música se dirigió á la Iglesia Catedral, desplegado en batalla en la plaza de palacio que le está inmediata"[30]; i que l'any 1837, també a Manacor, una banda harmonitzà la jura de la nova Constitució[31].

Segurament, les bandes de Milícies que hi pogués haver a Palma subsistiren perquè es disposava del capital suficient per mantenir-les, no així les de les Viles, en uns anys que les dificultats econòmiques empobriren els ajuntaments fins a tal punt que no els era possible permetre's un luxe com aquell tot i la gran popularitat que gaudien entre el públic.

Inesperadament, però, l'any 1842 dos pobles ben distants, Llucmajor i Manacor, organitzaven dues escoles de música amb les seves agrupacions a partir dels fons de la Milícia Nacional. El problema és que no hem pogut aclarir si aquesta decisió fou presa per ordres superiors o unilateralment, coincidint casualment ambdues en el temps. El cas de Llucmajor és prou conegut des que va ser estudiat per Margalida Martín[32], motiu pel qual únicament oferirem aquí un breu resum de tot el procés que donà lloc a la formació de la banda de música d'aquell poble. El 2 d'abril de 1842 el Consistori llucmajorer acordava destinar 1.189 lliures, 2 sous i 8 diners dels fons de la Milícia a la creació d'una escola de música i al manteniment d'una banda per promoure entre els joves la incorporació a files. Es demanà formalment autorització a la Diputació per seguir endavant amb la idea i comprar els instruments i el vestuari per als músics, sol·licitud que va ser acceptada. D'aquesta manera, s'adquiriren els vestits per a vint músics i els següents instruments: dos figles, dos "bulcens" (?), dues trompes de caça, un cornetí de pistó, una corneta de claus, un flautí,

un requint, sis clarinets, un bombo, un redoblant, uns platerets i uns sonalls, tot per valor de 13.202 reials i 11 maravedís. Pel que fa a l'escola de música, estaria regida per un director-representant municipal i un mestre amb la paga mensual de 240 reials i amb les següents obligacions: donar quatre hores diàries de classe a un màxim de 24 alumnes i concórrer a totes les mostres de la Milícia, a les festes públiques i als balls que li assenyalassin. Malauradament, l'autora abans citada no aprofundeix en la història posterior de la banda, especialment després de l'abolició definitiva de la Milícia l'any 1844. En qualsevol cas, la llavor de la música ja havia estat sembrada.

Pel que fa a Manacor, les notícies que disposàvem sobre la banda de la Milícia eren molt escasses. Nosaltres mateixos n'havíem donat una petita referència[33] seguint unes interessants dades publicades per Rafel Ferre[34], si bé s'ha d'admetre que eren clarament insuficients a l'hora de formar-nos una idea de conjunt. Amb la intenció de donar més llum al tema, hem escorcollat novament la documentació municipal, i el resultat ha estat certament satisfactori malgrat el mal estat de conservació de part dels documents[35]. Cal partir de la base que la força destinada a Manacor disposà des dels primers instants dels instruments que, segons les ordenances, s'havien de tenir per al servei dels milicians. Això ens fa suposar que no es tingueren les dificultats passades per altres pobles per proveir les places. Les companyies amb seu a Manacor l'any 1829 eren:

- La 3a. Companyia d'Infanteria, que disposava d'un tambor d'ordres (Martí Llull) i d'un pifre (Miquel Santandreu).
- La Companyia de Caçadors, amb un corneta (Andreu Llabrés).
- La Companyia de Granaders, amb un tambor d'ordres (Antoni Riera) i un pifre (Joan Riau).

Tots ells restaven sota les ordres del Tambor Major.

Si més no, la situació manacorina era diferent a la de Llucmajor per tal com la primera vila ja tenia durant la dècada dels anys 1830 una banda de milicians, documentada, com hem vist, el 1833 i el 1837. El fet és que el 6 de gener de 1842, aprofitant una instància a la Diputació per tal de comprar instruments i poder fer nous uniformes als músics, l'Ajuntament demanava també permís "para poderse valer de los fondos de la contribución de la propia Milicia para costear la dotación de un maestro de música". No sabem el procediment que se seguí per contractar aquest mestre ni tan sols quines eren les seves obligacions, si bé uns mesos després ja li abonaven la paga mensual pel manteniment d'una

acadèmia (a Manacor no rebé mai el nom d'escola) que funcionà els anys 1842 i 1843 i on s'ensenyava el seu art. Únicament podem dir que les classes es feien els vespres en una de les sales de l'antic Convent dominicà, estant a càrrec del Consistori l'oli (comprat sempre a Gaspar Fuster) i els papers de solfa necessaris (comprats a Pau Cortès).

Sabem que els instruments foren comprats a Barcelona a canvi de 2.246 reials i portats a Manacor el mes de febrer, xifra molt més baixa que la despesa ocasionada a Llucmajor i que demostraria l'aprofitament de part dels instruments de la vella banda. Les dades sobre la vestimenta són importants puix corroboren que el grup estava format per 21 músics més el mestre director i que l'uniforme era de color blau... molt semblant al que encara porten avui en dia. La factura (presentada pel sastre Mateu Bordoy al batle Jaume Mas i al capità Miquel Domenge) ascendia a 1.148 lliures i incloïa altres despeses en robes no relacionades amb la banda. Les sortides que més ens interessen són les següents:

"Por 21 levitas paño azul para los músicos de dicha milicia á 9 L una.
Por una levita de paño más fino y cabos de plata para el músico mayor.

Por 21 pares caponas de seda para dichos á 18 s.

Por un par caponas de plata para el músico mayor.

Por 22 gorros casquetes para dichos á 1 L.

Por 22 pares pantalones granza á 4 L 10 s par".

Ben mirat, tot plegat suposava una quantitat de diners a la qual l'Ajuntament no va poder fer front, i hagué de demanar a la Diputació la llicència oportuna per pagar-la de la partida d'imprevistos. Aquest va ser un greu error ja que el Consistori anà des de llavors ençà endarrerit en els pagaments. Qui primer ho patí va ser el mestre de música i, conseqüentment, l'acadèmia, que deixà de funcionar pel desembre de 1843. Mentrestant, la banda continuà, aparentment aliena a tots els problemes econòmics sorgits al seu entorn. Seguí alegrant les festes locals més solemnes i les vetllades dels diumenges. Vegeu-ne algunes notícies:

- *1842, 3 de març*: El Capità dels Nacionals informa que un dels seus tinents ha deixat la seva Companyia per ingressar a la banda de música.

- *1842, 10 de juliol:* El Capità dels Nacionals comunica als Regidors que els Srs. Sebastià Rosselló i Bartomeu Truyol ja no pertanyen a la música, alhora que la Comissió no havia permès l'entrada de Gabriel Riera i Miquel Garau.

- *1843, 18 de juny:* Pere Joan Quetgles sol·licita a l'Ajuntament que el seu fill Miquel sigui nomenat corneta de cavalleria, comprometent-se a pagar als fons de la Milícia 20 reials mensuals i a no abandonar els serveis que donava a la música.

- *1843, 12 de juliol:* La banda participa a les grans festes organitzades durant els actes de proclamació a favor d'Isabel II.

Contràriament a Llucmajor, aquí sí coneixem els esdeveniments ocorreguts a partir del mes de febrer de 1844, data en què arribà a Manacor l'ordre de dissolució de la Milícia Nacional[36]. L'acadèmia feia ja dos mesos que romania tancada i la banda, com és lògic, es va desfer. El 15 de març, el Capità General de la Província Sr. Miguel Tacón s'adreçava a l'Ajuntament "permitiendo que el vestuario, instrumentos, y papeles de solfa que pertenecieron a la disuelta Milicia Nacional de esta villa se los retenga este Ayuntamiento para el caso de querer usarlos para una música que se forme, y se ha acordado se le den las gracias con un expresivo oficio, y al mismo tiempo se oficie al Sor. Coronel de Milicias haciéndole saber que los chinescos que Dn. Miguel Domenge y Mas le prestó como Capitán Comandante de dicha Milicia, los tenga a disposición de esta Corporación". El 28 d'abril s'estudiava un ofici del Coronel del Batalló de Provincials on manifestava que "los chinescos que fueron de la disuelta Milicia Nacional los tiene su batallón y pide que se le permita los tenga por ahora y hasta que sean necesarios á este pueblo".

L'Ajuntament acceptà l'oferiment del Capità General i, en una data no determinada, formà una banda "municipal" que subsistí aproximadament fins el 1860.

Les dades que es desprenen d'aquest apartat són força aclaridores. La Milícia Nacional fou la responsable de la introducció de les bandes modernes dins molts pobles de l'Illa. Podríem dir que serví de fonament per a l'aparició de les primeres agrupacions civils, imitades amb el temps per la resta de viles.

IV

Voler explicar l'origen de les bandes mallorquines únicament des de la forta influència exercida per la Milícia Nacional seria una greu equivocació. La

majoria de les nostres viles disposava d'una llarga tradició musical que ha de tenir-se en consideració a l'hora de dur endavant un estudi d'aquestes característiques, encara que sigui molt breument.

Al llarg dels segles medievals fou molt comuna la presència de joglars arreu de l'Illa. Eren un dels elements imprescindibles de les festes locals, motiu pel qual les principals viles i ciutats en mantenien grups més o manco fixos que, fins i tot, es llogaven a altres pobles. Els joglars es classificaven segons l'instrument del qual eren especialistes, essent considerats de menor condició els trompers i els tamborers ja que només tocaven en grups anomenats "coplas" a Castella i cobles a Aragó[37].

En el segle XVI, però, els joglars anaren caient en desús alhora que es generalitzaven els ministrils. A Catalunya formaven grups de músics (petites bandes, com han suggerit alguns autors[38]) que acompanyaven i feien els honors a les autoritats durant les principals celebracions públiques, i que ben entrat el segle XVIII a ciutats com Barcelona reberen el nom genèric de "la música". A Mallorca també foren presents, principalment a Palma, on el 1595 es creà el cos per tal d'intervenir als actes oficials. En opinió de Weyler[39], percebien 25 lliures anuals i tenien l'obligació d'assistir als actes que els ordenassin, en els transcurs dels quals actuaven col·locant-se junt a les forces militars que estaven en formació. Fins i tot l'any 1631 foren contractats perquè tocassin a la Torre del Moll tots els diumenges i dies de festa. I entre els canvis introduïts a la diada de l'Estendard a partir de 1718 hi hagué el muntatge d'una cadafal per a ells[40]. Però tot i això, l'arribada de les primeres formacions musicals militars els anà restant protagonisme a poc a poc, si bé sembla bastant clar que des del segle XVIII les actuacions dels ministrils eren molt similars a les que anys després farien les bandes de música. Certament, cal recordar que l'any 1879 els quatre ministrils ciutadans se suprimiren per mor de la creació d'una banda[41].

Tampoc no hem d'oblidar en cap moment la música religiosa. Gairebé totes les Parròquies tenien el seu propi orgue polsat puntualment per un organista que, en la majoria dels casos, gaudia d'un benefici eclesiàstic (mantingut generalment per cada un dels Consells locals). Al seu entorn es desenvolupà l'anomenada "música d'entauladura", és a dir, aquella que es feia sobre un entaulat o cadafal muntat dins l'església.

També a les Parròquies era freqüent la figura del mestre de capella o de cant, que tenia l'obligació d'assistir als actes del cor i d'ensenyar cant i toc d'instruments al clergat, als minyons i als seglars en general que en volguessin apren-

dre. Quan durant el segle XVIII començà a desaparèixer, algunes viles formaren les primeres escoles "municipals" de música. Tot plegat permeté l'existència d'una pedrera constant de músics i la implantació del gust per la música. A les acaballes d'aquella centúria es crearen en els pobles més importants (Manacor, Sóller...) les primeres orquestres parroquials i grups de músics sota la protecció de gremis i confraries que actuaven a les festes més importants.

No és estrany, doncs, que tots aquests elements, entesos conjuntament, afavorissin la formació de les primeres bandes de la Milícia. I, per això, se'ls ha de donar la importància que realment tingueren.

NOTES

(1) ESTEVE, Josep Joaquim; PARETS, Joan: *Apunts per a una història de les Bandes de Música a les Balears*. Revista "Faristol", núm. 1, abril de 2000. Pp. 18-20.
(2) WEYLER, Fernando: *Historia orgánica de las fuerzas militares que han defendido y ocupado á la isla de Mallorca*. Imp. de Pedro José Gelabert. Palma. 1862. P. 165.
(3) MARTÍN, Margalida: *La banda de música de Llucmajor. Cent cinquanta anys (1842-1992)*. Ajuntament de Llucmajor. 1992.
(4) ESTEVE, Josep Joaquim; PARETS, Joan: Op. Cit. P. 18.
(5) WEYLER, Fernando: Op. Cit. P. 165.
(6) PEDRELL, Felipe: *Diccionario Técnico de la Música*. P. 474.
(7) QUINTANA, Antoni: *La festa de l'Estendard. Cultura i cerimonial a Mallorca (segles XIV-XX)*. Editorial Afers. Barcelona. 1998. Pp. 65-69.
(8) ROSSELLÓ, Ramon: *Notes per a la història de la música a Mallorca (segles XIII-XVII)*. Estudis Baleàrics, núm. 39. P. 7.
(9) Enciclopèdia "Espasa-Calpe", tom 13, pp. 644-645.
(10) "Cronicón Mayoricense", pp. 458-459.
(11) "Cronicón Mayoricense", p. 381.
(12) "Cronicón Mayoricense", p. 404.
(13) "Cronicón Mayoricense", p. 424.
(14)Enciclopèdia "Espasa-Calpe", tom 45, p. 130.
(15) WEYLER, Fernando: Op. Cit. P. 168.
(16) PEDRELL, Felipe: Op. Cit. P. 368.
(17) CARVAJAL, Albert; LLITERAS, Joan; GOMILA, Antoni: *Apunts per a la història de les bandes de música a Manacor*. Manacor. 2000. P. 1.
(18) Instrument de percussió consistent en dues caixes cilíndriques penjades a l'un i a l'altre costat d'un cavall per ser tocats pel genet. Fou un instrument que restà sempre en un segon pla acompanyant trompetes i tambors per obrir camí a les autoritats en els actes més solemnes. A Barcelona, fou molt comú a les processons del Corpus fins a ben entrat el segle XIX.
(19) PARETS, Joan; et alii: *Els ministrils i els tamborers de la Sala*. Ajuntament de Palma. Palma. 1993. P. 88.
(20) WEYLER, Fernando: Op. Cit. P. 166.
(21) RULLÁN, José: *Historia de Sóller, en sus relaciones con la general de Mallorca*. Imp. de Felipe Guasp. Palma. 1875. Tom II. Pp. 16-17.
(22) PARETS, Joan; et alii: Op. Cit.

(23) ROSSELLÓ, Ramon; VAQUER, Onofre: *Història de Manacor. El segle XVI.* Palma. 1991. P. 144.
(24) ROSSELLÓ, Ramon; VAQUER, Onofre: Op. Cit. P. 74.
(25) CARVAJAL, Albert; LLITERAS, Joan: *Cronicó Manacorí. El segle XVII.* Full Parroquial dels Dolors, núm. 9. Març de 1998.
(26) Llibre de Sentències, 1603-1617. II 254. AMM.
(27) PARETS, Joan; ROSSELLÓ, Ramon: *Notes per a la història de la música a Mallorca (2).* BSAL 53. 1997. Pp. 406-407.
(28) RULLÁN, José: *Historia de Sóller, en sus relaciones con la general de Mallorca.* Imp. de Felipe Guasp. Palma. 1875. Tom I. Pp. 606-607.
(29) CARVAJAL, Albert; LLITERAS, Joan; GOMILA, Antoni: Op. cit. P. 2.
(30) *Oración que dijo el Dr. D. Miguel Moragues Pro. en la solemne bendición de la bandera del Batallón de Milicianos Urbanos de la ciudad de Palma en Mallorca, celebrado en la Santa Iglesia Catedral el día 20 de julio de 1834.* Imp. Real de D. Felipe Guasp. Palma. 1834.
(31) "Libro de Actas, 1830 a 1839". Sessió del 16 de juliol de 1837. AMM.
(32) MARTÍN, Margalida: Op. cit. Pp. 16-22.
(33) CARVAJAL, Albert; LLITERAS, Joan; GOMILA, Antoni: Op. cit. Pp. 1-2.
(34) FERRER, Rafel: *1844: El año que se adelantó a la historia.* Quaderns "Perlas y Cuevas", núm. 28.
(35) Les dades que donam tot seguit provenen d'una carpeta sobre la Milícia (II 266 B), del "Libro de Actas, 1840-1843" (Hist. I 13 II) i del "Libro de Actas, 1844-1849" (Hist. I 13 III).
(36) Vegeu el "Boletín Oficial Balear", núm. 1.715.
(37) Enciclopèdia "Espasa-Calpe", tom 28, p. 3.093.
(38) PEDRELL, Felipe: Op. Cit. P. 286.
(39) WEYLER, Fernando: Op. Cit. P. 169.
(40) QUINTANA, Antoni: Op. cit. P. 197.
(41) PARETS, Joan; et alii: Op. Cit. P. 28.

ASPECTES DE LA CORRESPONDÈNCIA DE BALTASAR SAMPER AMB MN. JOAN MARIA THOMÁS (I)

Joan Moll i Marquès

Conservam un total de 24 cartes de Baltasar Samper a Mn. Thomàs. Formen part de l'abundós llegat que la família Thomàs va confiar a la Partituroteca de la Universitat de les Illes Balears. Malhauradamet ens manquen les que Mn. Thomàs li dirigí a ell, exceptuant la còpia d'un fragment de carta de l'any 48 que aparegué entre les de Samper. Mn.Thomàs solia fer còpia de tota la seva correspondència i crida l'atenció aquesta mancança en el cas del contacte epistolar amb Samper. Potser estaven entre els molts de papers que ell va destruir els darrers anys de la seva vida, quan ja estava molt deteriorat per la malaltia de Parkinson. L'única possibilitat de coneixer-les hauria estat conseguint els originals a través de la família de Samper. L'any 1989 vaig visitar a Mèxic la seva viuda, la pianista mallorquina Dolors Porta, i el seu fill Josep i vaig poder treballar per espai de quatre dies amb tot el llegat de partitures de Samper. Però pel que fa a la correspondència la Sra. Samper me digué que no conservava res.

Aquestes 24 cartes foren escrites sense regularitat dins un extens marge de temps, que abasta des del 3 de març de 1928 fins al 27 d'octubre de 1961. En algun cas es produí un silenci d'onze anys. Les dates exactes són:

26 d'abril, 19 i 21 de maig, una sense data i 26 de juny de 1928.

14 de març de 1929.

13 de març, 5 de maig i 13 de juny de 1930.

29 de febrer de 1932.

8 de maig i 21 de juny de 1936.

Aquí hi ha els anys de silenci produïts per la guerra civil (que agafà Samper a Barcelona), la seva posterior fuita a França, on residí dos anys a la ciutat de Toulouse, i el seu definitiu exili a Mèxic. El contacte es reprèn l'any 1947:

4 de gener, 20 i 30 de desembre de 1947.

12 de gener i 30 d'abril de 1948. Aquí es situa el fragment de carta de Mn. Thomàs.

14 d'agost i 30 de novembre de 1950.

4 de novembre de 1953.
7 de març de 1957.
12 de febrer de 1958.
27 d'octubre de 1961.

Les cartes són quasi sempre molt extenses i contenen multitud d'informació musical, personal i respecte a l'ambient que trobà Samper a Mèxic. També permeten, juntament amb les cartes que Samper escrigué al compositor català Josep Valls, viure les peripècies dels exiliats catalans arreu de Sudamèrica. He agrupat els fragments de cartes que es referien a alguns aspectes que mostren la humanitat de Baltasar Samper. Els temes són: "Afecte fraternal entre els dos músics", "Alt concepte de l'obra de Thomàs", "Humilitat sobre el valor de l'obra pròpia", "Alt concepte de Thomàs sobre l'art de Samper" (palès en el fragment de carta de Thomàs), "La música de cinema" i "L'enyorament de Mallorca".

Queden molts altres aspectes interessants, que seran objecte d'un treball posterior.

1.- Afecte fraternal entre els dos músics

L'encapçalament de la primera carta de Samper a Mn. Thomàs és com a "Estimat amic" i la segona com a "Bon amic". A partir d'aquell moment ja usa les expressions "Caríssim amic, Amic caríssim, Molt car amic, Molt estimat amic". És l'expressió d'un afecte que es manté al llarg dels anys, malgrat els llargs silencis que es produeixen entre moltes cartes. Així i tot, quan l'any 47 es reprèn el contacte entre ells després d'onze anys de silenci, Samper usa tres vegades el "Benvolgut amic", per tornar més endavant al "Caríssim amic".

(Sense data, cap al juliol de 1928. Samper acaba de donar a Palma el concert monogràfic amb obres seves).- Amic caríssim: Deixau-m'ho dir a mi amb més raó. Gust de mel i olor de romaní... I quina mel, aquesta de la bona amistat, que els cors generosos saben vessar amb efusió fraternal!

Déu us ho pagui tot.

(4-1-47. Després d'onze anys de silenci i d'allunyament físic, es reprèn el contacte).- Hem tengut una gran alegria de rebre la vostra lletra. Molt sovint havíem pensat en Vós i algunes vegades havíem demanat noves vostres. El mes d'octubre darrer vaig trobar un dia En Vilalta al carrer i em digué que li havíeu escrit. Com en aquell moment no pogué donar-me la vostra adreça i no vaig tornar-lo a veure, ni sabia si seguia a Mèxic, pensàrem que el millor era fer-vos

conèixer la nostra adreça per si ens volíeu escriure, posant-nos a la vostra disposició per donar-vos totes les informacions que us calguin sobre les activitats musicals d'ací.

(30-11-50).- Quan tingueu temps, escriviu-me per parlar una mica de Vós mateix. Els vostres afers personals m'interessen, naturalment, encara més que els artístics.

La Dolors us saluda amb afecte i jo us envio una abraçada ben cordial.

(4-11-53).- Vaig tenir una gran alegria, molt gran, quan vaig rebre la vostra lletra del 19 octubre. No em costa gens de creure que, com em dieu, heu tingut, durant aquest parèntesi, ganes d'escriure'm moltes vegades, ja que jo també he sentit molt sovint el mateix desig; però, primerament no sabia si us havíeu quedat als Estats Units, i després, quan fa poc temps no recordo qui em digué que es creia que éreu a Mallorca, no gosava escriure-vos retingut per un temor, sense fonament precís, si voleu, però que no em deixava estar segur de no cometre una indiscreció. Us agraeixo, doncs, que m'hàgiu aclarit l'enigma, ja que jo us estimo sempre de la mateixa manera i la nostra incomunicació m'ha fet molta pena. Ara el que m'agradaria seria tenir una llarga conversa amb vós, perquè em sembla que la vostra lletra no em diu tot el que potser vós voldríeu dir-me, i que possiblement per escrit fa de mal dir. Perdoneu-me si ara sóc indiscret, tot i que no he volgut ser-ho abans; però en tot cas poseu-ho al compte de l'amistat i l'afecte, molt cordial i absolutament fidel, que sento per vós. Això sí: no deixeu ara d'escriure'm, encara que només em parleu de coses "externes", com dieu en la vostra lletra.

(7-3-57. Samper ha dit a Mn. Thomàs que una coral mexicana cantarà algunes de les seves obres).- No cal que us digui el goig que em farà poder escoltar ací la vostra música. El dia que l'executin em semblarà tenir-vos a la vora i "in mente" farem una llarga i íntima conversa.

Què feu i com esteu? Espero i desitjo de tot cor que hàgiu millorat i que totes les vostres activitats segueixin normalment. Suposo que el catàleg de les vostres composicions ha augmentat força durant el temps que no he sabut de Vós. Doneu-me noves vostres, parleu-me de tot, que us escoltaré amb el gran afecte de sempre, que no minva malgrat els grans parèntesis que fem en la nostra comunicació.

Cordialment us abraça el vostre amic

(27-10-61).- Tinc tantes coses per dir-vos, amic estimat, que no sé per on començar, llevat de la primera, la que més em preocupa i em fa pensar en vós cada dia. I això de cada dia és veritat, perquè fa temps que us vaig afegir a una llista de persones particularment estimades, per desitjar, i demanar, salut per elles. En la vostra darrera lletra - que no he contestat encara perquè també tinc els meus problemes, entre altres unes cataractes que progressen d'una manera empipadora - em parlàveu del vostre viatge a Roma i Estocolm i de l'operació que us van fer. Us prego que m'expliqueu detalladament tot això. Ha donat aquesta operació el resultat esperat? Vull creure, i desitjo de tot cor que sigui així; però no deixeu de posar-me bé al corrent en la vostra próxima lletra, que esperaré amb impaciència.

...Saludeu molt afectuosament els vostres de part nostra i vós rebeu una abraçada ben llarga i ben forta del vostre amic que de debò us estima i us admira

Balt

No sabem si Mn. Thomàs li escrigué més tard. Sembla que aquesta frase final fou la despedida definitiva. Cinc anys més tard moriren tots dos, l'any 1966.

2.- Alt concepte de l'obra de Mn. Thomàs

a) Referències a obres de Mn. Thomàs, sense comentar-les

(21-5-36).- He rebut els papers de la "Festa". Demà ja ho llegirem. *(Segurament fa referència a la "Festa de St. Antoni", per a piano i orquestra de cambra, que deu ser un arranjament de l'obra del mateix títol per a dues guitarres. A Mallorca no teníem coneixement de l'existència d'aquesta obra, fins que vaig veure la seva partitura a Mèxic, entre les composicions de Samper. Esperem que prest la Fundació Pública per a la Música pugui adquirir el llegat Samper, cosa que ens permetrà, de rebot, conèixer aquesta obra de Thomàs).*

(30-4-48. En la carta anterior Mn.Thomàs li ha dit que compon una Elegia dedicada a Miquel Ferrà).- M'agradaria molt conèixer la vostra composició dedicada a la memòria del nostre amic Miquel Ferrà. Voleu enviar-me una còpia, que us retornaré si cal?

(7-3-57).- Caríssim amic: Avui el director del "Coro de Madrigalistas", de

Mèxic, Mtre. Luís Sandi, m'ha dit que té el propòsit de fer cantar algunes de les obres chorals vostres que fa molt temps vaig deixar-li amb el prec que les llegís i fes la seva tria. Rebreu, doncs, una carta d'ell amb la comanda dels exemplars que li calen per als seus cantaires.

No cal que us digui el goig que em farà poder escoltar ací la vostra música. El dia que l'executin em semblarà tenir-vos a la vora i "in mente" farem una llarga i íntima conversa.

b) Comentaris sobre obres de Mn. Thomàs

(12-2-58. Mn. Thomàs li ha enviat un paquet amb obres seves i el llibre "Manuel de Falla en la Isla").- Quin bé de Déu de música! He passat hores inoblidables llegint-la i rellegint-la, i he sentit grans satisfaccions. He tornat a llegir després els vostres dos reculls de cançons ("Canciones españolas de instrumentos" i "L'íntim recer") i he pogut apreciar millor la vostra ascensió (no hi vull posar cap adjectiu per no limitar la significació del mot). Ja en els "Villancicos" (a uns deu anys de distància) em sembla que hi ha - explícitament i implícitament - tot el que explica la vostra evolució - fins on aquestes coses poden explicar-se -; però em sembla també veure un gran salt fins a la "Missa" i la "Cantata", malgrat la data que porten aquestes dues composicions. Quina depuració i quina finor arreu! Us confesso que quan vaig començar a llegir la "Missa", va costar-me una mica acomodar la vista - i l'oïda - a una escriptura que amb tanta naturalitat i tant d'aplom prescindeix del tot de les limitacions convencionals en les composicions vocals; però tot seguit vaig pensar que quan vós, que teniu el chor a la mà i teniu una llarga experiència, no heu dubtat a prescindir d'aquelles limitacions, segurament teniu raó. I quina gran perspectiva heu obert amb les vostres troballes! Resolt, és clar, amb bons cantaires, el problema de l'afinació, ha d'ésser deliciós escoltar com es fonen - gràcies a la peculiar riquesa d'harmònics de les veus humanes - certes associacions de sons. Com que no és probable que jo us pugui escoltar, dieu-me si heu gravat discos i els cercaré. M'agradaria tant sentir aquestes obres! No intentaré parlar-vos en particular de cada obra, perquè hauria d'omplir moltes pàgines, i no acabaria mai; aquests comentaris, ja ho sabeu, són com les cireres, que es van enredant com més estireu. Només vull dir-vos que la magnífica maduresa d'aquesta música vostra és el que calia esperar de la vostra intel.ligència i el vostre excepcional esperit. Això sona com una "perogrullada", però no ho és si es té en compte que la immensa majoria dels cridats es queden a mig camí i són ben pocs els elegits, com vós, que arriben a terme. Ara el vostre deure és clar. Qui sap com es pot enriquir encara la vostra obra choral, però l'orquestra i, sobre-

tot, la música da camera us esperen, si no és que ja us trobeu de ple en aquests dominis, com seria natural. Com que no he deixat mai de sentir-me sobretot mallorquí, em sento també orgullós de vós i de la vostra obra. Ara podem dir amb tota justícia que Mallorca té el seu músic. Penso en tot el que s'ha dit dels nostres poetes, de l'aportació mallorquina, tan significativa i tan substanciosa. També de vós es diran, en el camp de la música, coses semblants quan la vostra obra sigui coneguda i apreciada com cal. Estic segur que no m'equivoco. Tinc, per veure clares les coses, la ventatge de la perspectiva que em donen l'allunyament físic i l'edat. Caríssim Joan Maria, estic content, molt content, de tot això.

...Encara que m'he proposat no entrar en detalls, no puc estar-me de dir-vos com m'ha sobtat el "salero" de les Cançons toreres. De l'Homenatge a Juan Ramón i a Zenobia segurament no us sabria dir amb paraules tot el que m'ha fet sentir. Qué bé sabeu comunicar la vostra emoció en crescendo, i quins esplèndids i lluminosos i exquisidament escrits comentaris a cada música! El "Diario" de l'estimat Olmedía, deliciós de cap a cap. Aquell Deutsches? de la Pàgina 14 és tot un poema, i aquell "correr la pólvora" a Toledo...

(27-10-61. Acaba de rebre un altre paquet amb composicions de Mn.Thomàs).-
Les vostres composicions, tan belles i tan originals, com sempre, m'han fet passar hores ben delitoses. I cada vegada que veig una cosa vostra nova, el primer que penso és sempre el mateix: per què no escriviu per a orquestra? per què no escriviu música de cambra? Estic segur, seguríssim, que ens donaríeu obres magnífiques, i goso dir-vos que teniu el deure de fer-ho. La Partita super Salve m'ha semblat una de les millors obres vostres. Està dins la línia, però no sé quin encís més particular hi vaig trobar. El que lamento és no poder sentir-la cantada, car només les veus poden fer assaborir bé els matisos de l'harmonia. La vaig comparar amb la Missa i em va semblar una mena de miracle que dins un àmbit tan reduït, hàgiu sabut trobar climes tan diferents. És emocionant escoltar el **Virolai** de Montserrat dins la II Salve, Tempore Salutis. Us felicito per aquesta troballa. (I sabeu, entre parèntesis, on vaig trobar que cantaven aquest Virolai? A Tolosa, on vaig passar dos anys i mig. Li havia aplicat una altra lletra - "Reina del Cel, de l'occitana terra..." etc.- l'Abbé Salvat, un gran occitanista i amic dels catalans). Si en alguna audició d'aquesta obra o d'alguna altra de les vostres, la féssiu gravar, us pregaria que m'envièssiu una còpia en cinta. Per més que provo d'imaginar aquest encís de les segones que vós haveu descobert, crec que només escoltant les veus es pot apreciar íntegrament. La Processio Nuptialis la **sento** cantada per un conjunt nombrós amb una sonori-

tat noble i opulenta i plena de contrastos. Teniu una **vena** realment generosa i pròdiga que cada vegada té més coses per a dir. I perdoneu que insisteixi: decidiu-vos a servir-vos de l'orquestra. Chor i orquestra, si voleu, ja que el chor us és particularment car. Per què no escriviu una Cantata, un Salm? Això per començar, puix que segurament us hi enllepoliríeu i vindrien moltes altres coses.

El Bolero ens descobreix tota una altra perspectiva de la vostra personalitat. La persistència de certs intervals s'explica i s'adiu bé amb el comentari que vós mateix en feu al final de la vostra lletra. Cada vegada que l'he tocat he pensat el mateix: Perversió, Diable... Una de les habilitats del diable és fer atractives les perversions; l'evocació està ben feta, i resulta que el nostre bolero m'agrada més pervertit que en la seva forma normal. Ara, perdoneu, i no us ho prengueu malament.

3.- Humilitat sobre el valor de l'obra pròpia

Baltasar Samper era molt autocrític respecte al valor de la seva obra. Un podria pensar que, quan en les seves cartes fa comentaris menysvalorant-se com a compositor, ho fa per falsa modèstia o per quedar bé davant dels col.legues. Però hi ha un fet que demostra que parlava seriosament: les obres que va destruir. Fins i tot qualcuna que havia rebut un premi en un concurs de composició a Barcelona els anys vint, com és el cas del Tema i variacions per a piano. En els seus darrers anys de vida en va rompre la partitura i tirà els troços a la paperera. Sortosament la seva dona va recollir d'amagat els troços i els va confegir, fent-ne una còpia manuscrita que me va regalar quan la vaig visitar a Mèxic l'any 1989. No va tenir tanta sort la seva Balada, també per a piano, que ha desaparegut i probablement per aquest motiu. Quanta música més devia destruir? Probablement no ho sabrem mai. Contrastant amb aquesta minusvaloració de la pròpia obra hi ha la seva generositat en reconèixer el mèrit de les creacions d'alguns col.legues, com es veu en la seva correspondència amb Mn. Thomàs i amb el compositor català Josep Valls.

(3-3-28. Thomàs ha proposat a Samper fer un concert monogràfic a Palma amb obres seves. Efectivament es dugué a terme, amb la col.laboració de la cantant Mercè Plantada. Pel contingut de la carta es veu que Samper per aquella època ja havia escrit molta música, tant per a piano com per a veu i piano. Moltes cançons s'han conservat, però de les obres pianístiques sols coneixem el Ritual de pagesia, el Lai d'amour, les dues Danses mallorquines i les

Variacions, les quals, com hem dit, Samper havia condemnat a desaparèixer. La Balada que tocà Samper en aquell concert continua desaparescuda).- Estimat amic: Ja us havia entès, però jo vaig explicar-me malament. Cas d'arribar a concretar la cosa, suposava que volieu un programa exclusivament d'obres meves, i això, justament era el que em desvetllava més escrúpols. Si en haver-ho pensat bé, voleu tirar endavant, per mi no estareu. I tan si es fa, com si no, us agrairé sempre aquest interés vostre.

En tot cas, no us podria donar una sessió completa de piano sol. Tenc coses, però han tornat velles, velles, i ja no em plauria de donar-les a conèixer. La forma millor seria dues parts de cançons i una, central, de composicions per a piano. De cançons puc triar-ne moltes amb lletra de poetes mallorquins.

(14-3-29, després de l'èxit de l'estrena de la Suite Mallorca a Barcelona).- Caríssim amic: Ja ho veis, de quina manera, sense apuntar gaire, hem fet blanc! Jo encara no m'en sé avenir. Mirau si em va agafar de sorpresa, que la tarda del suceso, quan me varen empènyer a l'escenari i vaig sentir el rebombori que havia aixecat la ximbomba, em va semblar que als pisos alts cridaven de fàstic i que els músics de l'orquestra es posaven drets per a tirar-me els instruments pel cap. La veritat, estimadíssim Reverend, no ho podia entendre. Però aviat vaig trobar l'explicació. Abans de començar a creure que tot allò anava per mi, em vaig donar compte perfectament que, en realitat, qui havia mogut l'aldarull no era jo. És Mallorca qui ha triomfat, amic; la nostra música humil dels camps, que aquests senyorassos del Liceu han descobert en un moment feliç per a tots. Jo prenc de tot això la part modesta que correspon a un **manager** i, si voleu, ni això. Us trameto aquest èxit tot sencer. És ben vostre. Voltros, que tan amablement m'afalagàveu mesos enrera, el voldreu fruir sense reserves.

(30-12-47. Després d'anunciar a Mn. Thomàs l'enviament de tres cançons per a cor).- Espero que tot ho haureu rebut i que a hores d'ara ja m'heu descalificat. Avui us envio l'altra cançó promesa, que diumenge passat vaig enllestir (jo faig música els diumenges, com les minyones surten a passeig). Si aquestes cançons no us plauen, voldria que ben francament m'ho diguéssiu. No penseu de cap manera que teniu compromís de cantar-les si us venen a repel. En aquest cas, us faré una altra cosa que doni menys feina i que no m'atregui les malediccions dels vostres cantaires.

(30-4-48, després de rebre la carta de Mn.Thomàs on aquest comenta les tres cançons que li havia enviat).- No us sabré explicar l'alegria que em donàreu amb els vostres afectuosos comentaris a les meves cançons. Descomptat tot

el que la bona amistat us fa dir, el que resta és més que suficient per fer-me sentir aquella alegria. Us agraeixo molt l'interès amb que heu llegit la meva música i el temps que dedicàreu a comentar-la. Estem completament d'acord en que la **Oració** és la cançó més reeixida. I quan us poseu a senyalar les intencions que jo he tingut, encerteu totalment. Us dono les gràcies també per un altre motiu. Embrutit com estic, escrivint sub-musiqueta per al cinema i fent **arreglos** (?) de les coses més idiotes que pugueu imaginar, em sembla molt difícil fer res decent mentre estigui respirant aquesta atmosfera. Sé molt bé que no es poden servir dos senyors... Quan us vaig enviar les cançons, us asseguro que en el fons jo no sabia si eren o no presentables. No penseu que exagero. Si m'haguéssiu dit, o donat a entendre, que eren bones per llançar al cove, segurament això m'hauria fet mal, però hauria pensat que teníeu raó i que no féieu més que confirmar una cosa que jo ja pressentia. Quan la vostra lletra arribà, vaig llegir les meves partitures, que no havia tornat a veure, i recordant i assaborint els vostres mots cordials, vaig sentir una mena de conhort que m'ha fet molt de bé.

(12-2-58. Mn Thomàs li ha enviat dedicades algunes composicions seves i Samper comenta aquestes dedicatòries).- Les dedicatòries que heu posat a les partitures les agraeixo de tot cor perquè em diuen sobretot el que val la vostra amistat. Alguna d'aquestes dedicatòries, però, ha estat dictada només per aquesta amistat i confirma que no cal cercar justícia estricta on hi ha un gran afecte. Prou m'agradaria merèixer-la, però faig el meu balanç i com que no m'estimo com m'estimeu vós, sé posar-me al meu lloc, que no és ni a mig camí, i ja sense probabilitats de poder caminar més. No voldria que us semblés que faig literatura. Temps enrera vaig haver de fer liquidació total, com en els negocis que no van bé, i ara tinc la recança de no haver pogut - o sabut - aprofitar millor els anys que ja són lluny. De totes passades, per correspondre una mica al present que acabeu de fer-me, no podent enviar-vos música impresa, us enviaré còpia d'una de les meves darreres coses - la que crec que us pot interessar més.

(27-10-61, és la seva darrera carta a Mn. Thomàs. Samper visqué encara cinc anys. No hi hagué més contacte epistolar, o és que s'han perdut les cartes?).- Us envio per aquest mateix correu còpies fotostàtiques d'una partitura meva. Van per avió i espero que les rebreu amb aquesta lletra. Estic empegueït d'enviar-vos música tan conformista i resignada, a vós que sou una mena d'argent viu en la vostra inquietud tan fèrtil. Ja us enviaré una altra cosa, potser menys conformista, *La Balada de Luard, el Mariner,* per a cant i orquestra, amb lletra d'En Segarra. He de fer treure el microfilm i les còpies. Aquests tres cants que rebreu, si els voleu fer tocar, vós mateix. No tinc particel.les a mà, però us proposo que les fassin a Mallorca, corrent, naturalment, la despesa a càrrec

meu. El mateix podríeu fer amb el **Cant Espiritual,** si el volguéssiu tocar. Us enviaré l'import dels papers d'orquestra. I proposo això perquè fets aquí aquests materials i enviats per correu sortirien infinitament més cars. Més endavant us aniré enviant tot el que em sembli una mica digne - per poc que sigui - de posar en les vostres mans. Encara que no tingui cap motiu ni cap esperança de passar, com es diu, a la posteritat, em fa il.lusió que vós guardeu, precisament a Mallorca, algunes còpies de cosetes meves. Si hi ha ocasió de tocar-les, em sentiré feliç.

4.-Alt concepte de Thomàs sobre l'art de Samper

Entre les cartes de Samper a Mn. Thomàs hi ha un full d'una que envià Mn. Thomàs a Samper, i a la qual aquest fa referència en la seva del 30-4-48. Falta el primer full, i per tant hem perdut una part del comentari de Mn. Thomàs sobre les tres cançons per a cor que Samper li havia enviat.

...(aque)lles savoroses politonies de les fulles "que es mouen amb molt d'enrenou"...

A propòsit d'aquestes i de les altres dissonàncies, us he de dir, bon amic, que sou un mestre de debò en l'escriptura coral. Tenim en el nostre repertori altres coses d'autors de molta fama que, poguent ésser tan fàcils o més que les vostres tres cançons, són molt més difícils, no pas per contenir més novetats i atreviments, sinó solament perquè no estan escrites "coralment". Vós teniu sempre esment a que els passos dels intervals melòdics, per dissonants que sien, estiguin conduïts de tal manera que puguin mentalment - ja sia en un silenci, ja sia apoiant-se en una altre veu - "solfejar-se", prevenir-se i ben entonar-se. Aquells i molts d'altres compositors obliden el solfeig intern dels cantaires que han de pensar l'entonació abans de donar-la. I escriuen com si fossin instruments sense imaginació pròpia, les veus humanes que "pensen" i... "obliden".

Moltes altres coses encara podria dir-vos tot seguint "apallissant-vos", però vull que aquesta lletra surti avui, és a dir, que vagi anit a Correus per emprendre la volada en l'aparell que parteix demà a primera hora del matí.

Probablement estrenarem els tres cors al nostre concert de Setmana Santa, el dia 24 de març.

5.- La música de cinema

L'any 1986 el compositor català Josep Valls, que residia a Le Havre (França), confià nou cartes que havia rebut de Baltasar Samper a Joan Company, Director de la Coral Universitària de les Illes Balears i responsable de la

Partituroteca de la Universitat. Aquí utilitzaré algun fragment d'aquesta correspondència que mostra la posició de Samper respecte a la música de cinema, que ell cultivà en els primers anys d'estada a Mèxic. Curiosament, a l'obra "Indice Bibliográfico del Cine Mexicano (1930-1965)" figura com a autor de la música de "La Barraca" amb el nom de Félix Samper. I a l'"Enciclopedia Cinematográfica Mexicana. 1897-1955" amb el de Baltasar Samperio, a les planes 1.170 i 1.178 (dades facilitades per l'historiador Josep Lluís i Falcó).

En cartes a Josep Valls

(21-11-45. Parlant de la seva arribada a Mèxic).- "He fet una mica de tot. Primer vaig treballar al teatre, amb l'Òpera Nacional; algunes lliçons; moltes orquestracions per a les Ràdios i ara faig pel.lícules. Música industrial, és clar, però és el que està més ben retribuït. No he perdut del tot contacte amb l'**altra** música. Ja us explicaré un altre dia alguna cosa d'això".

(12-1-46. Al mig d'una curta autobiografia).- "Aquest home (Lamote) fou tan bo per a mi, que vull fer constar que els seus consells i el seu constant estímul m'animaren a seguir endavant i a intentar coses que em feien molt respecte i jo veia encara molt lluny del meu abast. Per exemple, Lamote sabé que jo havia composat una música per il.lustrar un film de Mallorca, volgué conèixer-la i m'obligà, amb amical energia, a orquestrar-la per a conjunt gran. Sincerament us dic que jo estava ben convençut del poc valor d'aquesta música, però Lamote volia que comencés, i així va sortir la Suite MALLORCA, que ell estrená al Liceu, que ha corregut més del que jo hauria volgut, i que amb dues altres obres - només dues - sobre temes mallorquins, m'han fet adjudicar l'etiqueta de músic folklorista, o popularista, com volgueu".

(Id. id).- "A darreries de l'any passat em caigué el primer film per musicar, "La Barraca", de Blasco Ibáñez, i ara n'estic fent un altre que es titula "La morena de mi Copla", amb tot de "Pasodobles" i coses flamenques. M'han parlat d'un film on hi ha d'haver música aràbiga, i també ho acceptaré, què diantre!"

"Com que la feina del cinema és intermitent - vull dir que quan féu un film, passeu tres o quatre setmanes d'infern fent les primeres gravacions, després esteu ociós tres mesos i finalment us empaiten per composar i gravar la música de fons en altres tres setmanes - si aconsegueixo contractes seguits, penso revenjar-me aquest any del treball industrial acabant un Quartet que tinc començat - ja és hora de fer alguna cosa "da camera", de provar-ho, almenys -

i escrivint un Concerto per a violoncel, que era ja la meva il.lusió quan encara era a França".

En cartes a Mn. Joan Maria Thomàs (Palma de Mallorca)

(12-1-48. Es veu que Thomàs li ha demanat detalls de la seva vida a Mèxic, i escriu): "Aquí, a Mèxic, ja coneixeu una mica la història. Tornem a començar els miracles per tal d'anar subsistint (he passat pel teatre d'Òpera, he donat lliçons, he fet orquestracions per a la Ràdio, etc.), fins que vaig tenir oportunitat de fer el primer film (LA BARRACA) i poc després, un altre. LA BARRACA, ja ho sabeu, a despit de la pèssima reproducció de la música, em va portar el premi ARIEL 1945 a la millor música de film de l'any esmentat. (El premi és exactament de la "Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas")".

(30-4-48).- "No us sabré explicar l'alegria que em donàreu amb els vostres afectuosos comentaris a les meves cançons.... Embrutit com estic, escrivint sub-musiqueta per al cinema i fent **arreglos** (?) de les coses més idiotes que pugueu imaginar, em sembla molt difícil de fer res decent mentre estigui respirant aquesta atmosfera. Sé molt bé que no es poden servir dos senyors.

En les cartes posteriors no parla mai més de la seva activitat com a compositor de música de cinema. Tampoc de com era aquesta música (en canvi parla molt de les altres obres seves a Josep Valls i Joan Maria Thomàs). Sembla que no li atorgava importància, i que sols la considerava una font d'ingressos (que després li estroncaren els col.legues envejosos, segons comentari de Dolors Porta a la llarga entrevista que li vaig fer l'any 1989: "le segaron la hierba bajo los pies". Citava noms).

Enyorament de Mallorca

(30-4-48. Mn. Thomàs li ha enviat el seu llibre "Manuel de Falla en la Isla").- Vaig rebre el vostre llibre, i encara que ja coneixia prou bé la vostra qualitat d'escriptor, la realització d'una obra d'aquesta volada ha estat una revelació per a mi. El llibre és excel.lent (i així ho pensen també altres persones a les quals l'he fet llegir) tant com a document com per la seva qualitat literària. Ja endevineu com m'ha fet reviure llocs i fets, recordar persones ben conegudes i amigues, evocar moltes coses que per lluny que ja siguin, viuen encara en la meva memòria. Però, us ho confesso, he sentit una estranya reacció. Com si em despertés de sobte d'una llarga dormida, m'he donat compte que el temps ha

passat. Com havia pogut oblidar una cosa tan elemental? Fins ara havia conservat la il.lusió innocent de poder tornar a veure un dia tantes coses que estimàvem íntimament. Quin candor! Vós m'heu fet tocar de peus a terra. Ara no sento cap desig de contemplar panorames nous que no em serien familiars.

(12-2-58. Mn. Thomàs li ha enviat un paquet amb composicions i el llibre "Manuel de Falla en la Isla").- Penso que aquest paquet és el millor present de Nadal que en la meva vida he rebut. Si m'haguéssiu pogut veure quan vaig tenir el seu contingut a les mans, sabríeu que no exagero. Per què fou tan forta la meva emoció? Aquestes coses mai no poden saber-se amb massa precisió. Jo crec que ho sé bastant bé, però seria llarg i difícil d'explicar, i, altrament, vós sou prou fi i els vostres sentiments estan prou a la vora dels meus per endevinar-ho. Per un moment se'm va fer un nus al coll i els ulls, com deim a Mallorca, m'espiretjaren... Estic content que m'hagi pogut passar això, i no estic gens empegueït de confesar-vos-ho, perquè sé que m'enteneu.

(27-10-61, a la darrera de les cartes, cinc anys abans de morir).- A un número de l'any passat dels "Papeles de Son Armadams" dedicat a Mallorca, vaig llegir el vostre excel.lent article **La Sibila**. Si us dic que el vaig llegir amb molta emoció, pensareu que exagero; però no, com veureu ara. Hi ha una frase en el vostre article que sembla escrita pensant en mi: parlant del Sermó de la **Kalenda**, vàreu dir: "y viven aún personas de edad avanzada que, siendo niños, predicaron este sermoncillo". En efecte, jo el vaig fer, a Sant Felip Neri, on vaig aprendre la primera música amb un home, per a mi genial, el pare Cardell, organista i compositor. Encara recordo les primeres paraules d'aquell **sermoncillo** que em vaig aprendre molt bé de memòria i que varen admirar molt totes les beates parroquianes de Sant Felip: "Nunci som de pau i ventura, portador de feliç nova!". Veieu com el vostre article m'havia d'emocionar? Tanco els ulls i em sembla veure ballar les neules penjades a les llànties... I no em sento gens ofès per això de la **edad avanzada.** Això és una cosa dita amb mala intenció, però em deixa indiferent. Els psicòlegs d'avui en dia diuen que la vida comença als seixanta anys, i trobo que tenen raó. Així, jo encara no he arribat a l'adolescència gairebé; vós, naturalment, sou un infantó.

(Fragment de la mateixa carta).- No sé si sabeu que a Barcelona, segons afirmació **recent** d'un director d'orquestra que hi talla el bacallà, **no es pot tocar música meva, els fa por** (sic). A Mallorca veig que no tenen tanta por i estic molt agraït. No fa gaire temps que vaig rebre uns articles del bon amic Pere Barceló que em varen enternir. Per cert que li vull escriure per donar-li les gràcies. Tot això coincideix amb el meu estat d'esperit ara. Encara que el meu

allunyament de Mallorca, de tants i tants anys, sembla que m'havia d'haver fet deseixir, no hi ha res d'això, i fa temps que m'he descobert un enyorament de la terra on vaig néixer que abans, potser massa distret, no havia sentit. Si encara fos a temps de tornar a Europa - cosa poc probable - certament, no aniria a Barcelona. Aniria a Mallorca i em moriria més content.

No pogué ser.

CUATRO CANCIONES DE JUVENTUD DE BERNAT JULIÀ

Mª Angels Ferrer Forés
Licenciada en Musicología
Licenciada en Historia del Arte
Profesora Superior de Composición y Solfeo.

Lo que diu una cançó (lied), Canción misionera, L'amor i l'oranella y L'illa d'or (barcarola) son cuatro canciones compuestas por Bernat Julià Rosselló (Felanitx, 1922) para voz de tesitura aguda (tenor o soprano o mezzosoprano) y piano. Datadas durante la juventud del compositor estas obras son las primeras en su género y reúnen dos de los instrumentos predilectos de Julià, la voz y el piano.

Su posterior ideario compositivo se refleja ya en estas obras, frutos que recogen la ilusión de un adolescente, las influencias postrománticas, el gusto en la selección de textos y la convivencia de dos lenguas, la tendencia al uso de ciertas tonalidades, el espíritu descriptivo, la idea del solista más acompañamiento y la supervivencia de una línea vocal belcantista. Las obras objeto de estudio son las siguientes:

-*Lo que diu una cançó* (lied) para voz y piano, letra en catalán, del poeta Mn. Miquel Costa i Llobera con fecha de composición del 18 de junio de 1944 e interpretada por primera vez en Formentor por el pintor Mateu LLobera.

-*Canción misionera* para voz y piano, letra en castellano, con fecha de composición del 21 de octubre de 1945.

-*L'amor i l'oranella* para voz y piano, letra en catalán del poeta Miquel Bota, con fecha de composición del 1 de septiembre de 1946.

-*L'illa d'or* (barcarola) para voz y piano, letra en catalán del poeta Miquel Bota, con fecha de composición del 10 de octubre de 1946.

La primera mitad del siglo XX estuvo influenciado por dos corrientes estéticas muy distintas entre sí, resumidas o lideradas por Igor Stravinsky y Arnold Schönberg. Ambos partieron del rechazo a la tonalidad llegando, respectiva-

mente, a la politonalidad o a la sistematización de la atonalidad. Estas dos tendencias definieron y encauzaron el quehacer compositivo de las generaciones posteriores de compositores, desarrollando la mayoría de ellos la tendencia lineal y del contrapunto frente a la explotación armónica que supuso el siglo XIX, el romanticismo y sus istmos, es decir, el quehacer atonal.

Esta evolución del lenguaje que recorrió todo el siglo XX recorre también la vida creadora de la mayoría de compositores, sugiriendo cambios desde la juventud hasta la madurez.

Si en 1922, el 13 de marzo, nació Bernat Julià Roselló en Felanitx, en Mallorca, ese mismo año, también veía la luz el *Ulises* de James Joyce, *La espiga de trigo* de Joan Miró, el *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein o nacía el compositor Iannis Xenakis. Si Pío XI era nombrado Papa o Benito Mussolini tomaba el poder en Italia, esos primeros años en la vida de Julià hasta su ingreso en el Seminario Conciliar de San Pedro en 1932 están repletos de meritorios acontecimientos en el mundo musical, hechos que serían ajenos al joven estudiante pero que merecen ser destacados. Son ejemplos válidos la composición de *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla (1923), la muerte de Giacomo Puccini (1924), el nacimiento de Pierre Boulez (1925), la creación de *Intégrales* de Edgar Varèse (1926), la presentación del *Oedipus Rex* de Igor Stravinsky (1927), o la del *Bolero* de Maurice Ravel (1928), la composición de *Noticias del día* de Paul Hindemith (1929) o de la *Cantata profana* de Béla Bartók (1930), la muerte de Vincent d'Indy (1931) o la composición de la ópera *Moses und Aaron* de Arnold Schönberg (1932).

Esta frenética producción y eclosión de tendencias choca con la tranquilidad y la ausencia de prejuicios en cualquier joven mallorquín que iniciara sus estudios en las primeras décadas del siglo XX en Mallorca, fuese con el organista de la parroquia de Felanitx, Bartomeu Vich hacia 1928 o fuese con los estudios en el Seminario Conciliar de San Pedro desde 1932 con Rafel Vich en armonía y con Antoni Torrandell en piano. Como escribe Bernat Cifre (ver bibliografía), "de espíritu sensible y despierto (Bernat Julià), pronto comenzó a componer sencillas melodías". Su sentido auditivo sería educado en música religiosa, repertorio para órgano, canto gregoriano, polifonía renacentista y barroca y obras del propio Rafel Vich o por interpretaciones de Antoni Torrandell.

En 1941 compone el motete *Sacerdotes sancti*, en 1942 escribe *Asumpta est, Exaltata est Maria, Maria Virgo*, tres motetes. En 1942 escribe su primera obra

para coro *Cançó de bressol* y otro motete, *Justus ut palma*. Ya en 1944, con 22 años de edad, tras una docena de años de estudios eclesiásticos y musicales empieza a crecer su interés por la faceta creadora y surgen sus primeras obras que asientan su catálogo compositivo. Son ejemplos creativos de 1944 su *Alleluia* (motete), *Dixit Jesus* (motete), *Meditación* (órgano), *Misa Mater Salvatoris* (misa), *Oh Jesu Decus unicum* (motete), *Ofertorio de la fiesta de la Milagrosa* (órgano), *Tota pulchra* (motete), *Salve Mater* (motete), *Ubi Charitas* (motete) *o Lo que diu una cançó* (lied) compuesta el 18 de junio de 1944. Si todo el repertorio creado es fruto condicionado a la vez que deseado y destinado para las funciones religiosas, merece destacarse su lied o canción *Lo que diu una cançó*, género profano de texto catalán con rasgos impresionistas, simbolistas u oníricos. Pasemos a analizarla:

-Título: **Lo que diu una cançó.**
-Género: lied o canción (voz y piano).
-Fecha de composición: 18 de junio de 1944 (datación escrita a mano tras la doble barra final como 18-VI-44 junto a la firma del compositor B. Julià). Debe mencionarse que en el estudio de catalogación de Rosa Mª Rodríguez Hernández esta obra aparece erróneamente datada en 1946.
-Edad del compositor: 22 años.
-Primera interpretación: en Formentor por el pintor Mateu Llobera con fecha y pianista desconocidos.
-Dedicatoria: a Mateu Llobera.
-Carácter: profano.
-Texto de Miquel Costa i Llobera.

La lluna guaita sobre les ones
les ones mouen dolce remor
i a sa finestra guaita una nina
regant la mota d'un test airós.

De lluny arriba dolce tonada
de lluny arriba tendra cançó.
La jove escolta, què és lo que diuen?
La vida mia, la vida amor.

Amb los ulls baixos la joveneta
lo cant escolta dels pescadors
i pensativa que se pregunta
per què sospira mom cor ditxós?

La lluna reina damunt les ones
les ones callen reposa tot
i a sa finestra la jove pensa:
la vida mia, la vida amor.

-Relación música-texto: silábica excepto algún breve pasaje en que una sílaba recibe dos o tres notas, a modo de enriquecimiento o adorno descriptivo de paso (neumático).

-Compás: 2/4 (cc.1 - 114) y ñ (cc. 115-120).
-Extensión: 120 compases. Con repeticiones: 220 compases.
-Tempo e indicaciones de carácter:
cc. 1 - 30: Molt a poc a poc y molt sentit (sic)
cc. 31 - 41: Més mogut y alegre (sic)
cc. 42 - 60: Andante
cc. 61 - 68: Lento
cc. 69 - 97: Con soltura
cc. 98 - 120: Lento.
-Dinámica: tres veces indica pp (pianissimo) pero no hay ninguna indicación más.
-Forma:
A (cc. 1 - 30)
B (cc. 31 - 41)
C (cc. 42 - 60)
D (cc. 61 - 68)
B' (cc. 69 - 78)
C' (cc. 79 - 97)
D' (cc. 98 - 105)
B'' (cc. 106 - 115)
A' (cc. 1 - 30)
B' (cc. 31 - 41 y cc. 116 - 120)

Forma de rondó o cíclica donde se alternan los temas A y B con otros dos temas menores. Forma de puzzle de alternancia modal y temática.

-Textura: melodía más acompañamiento.
-Ámbito vocal: Mi 3 a Fa 4, una novena, tesitura cómoda y asequible para voz media o aguda, femenina o masculina, sea soprano, mezzosoprano o tenor. Es indicativo el hecho que fuese estrenada por una voz masculina, Mateu Llobera,

aunque la ambivalencia del texto hace que la obra pueda ser interpretada por ambos sexos.

-Armadura, tonalidad y/o modulaciones: alternancia de 4 bemoles y 1 bemol, jugando con la modalidad de la obra escrita en la tonalidad de Fa, mayor y menor según el texto lo requiera. Debe mencionarse que Julià solo escribe la armadura al inicio y tras la doble barra símbolo de cambio tonal pero no al principio de cada pentagrama. Estas libertades hacen que el intérprete esté más atento y aventuran los posteriores recursos compositivos del siglo XX. Así se pasa de fa menor (cc. 1 - 30), a Fa mayor (cc. 31 - 41), fa menor (cc. 42 - 68), Do mayor (cc. 69 - 78), fa menor (cc. 79 - 105) , Do mayor (cc. 106 - 115) a fa menor (cc. 116 - 120).

-Recursos compositivos: la obra se expande en un ambiente tonal de sugerencias oníricas y básicamente descriptivas, como la inclusión de acordes arpegiados o de figuras ascendentes y descendentes en sextillos y heptillos recordando el mecer de las olas. El ambiente íntimo dado el carácter del texto, la nocturnidad a la que se refiere, la casi permanente dinámica en piano y pianissimo, el carácter explícito de *molt sentit* pueden catalogar a la obra dentro de tintes postrománticos cercanos al simbolismo o al impresionismo. No existen argucias armónicas pero sí la utilización de quintas y octavas paralelas que colorean la obra y la hacen lejana (regusto modal y nacionalista), a la vez que difumina los contornos.

-Varios: la partitura no ha sido impresa y el compositor la guarda en manuscrito restando así pues inédita en el campo editorial.

Durante el año siguiente, 1945, siguiendo con sus estudios en el Seminario, compone otra serie de obras la mayor parte de las cuales son de carácter religioso. Así pues cabe destacar *Himno a la Virgen de Mayo* (himno), *Himno a la Virgen del Carmen de Porto Colom* (himno), *Horabaixa* (coro), *Jo no tenc ni pare ni mare* (voz y piano), *Panis angelicus* (motete), *Recordare Virgo Mater* (motete), *Santa Maria* (motete), *Vals nº1* (piano) o *Canción misionera* (lied) compuesta el 21 de octubre de 1945. He aquí que a pesar de recurrir al género principalmente profano del lied, la canción para voz y piano que nos ocupa, *Canción misionera*, es heredera de la doctrina que envolvía al joven estudiante de entonces.

-Título: **Canción misionera.**
-Género: lied o canción (voz y piano).
-Fecha de composición: 21 de octubre de 1945 (datación escrita a mano bajo la doble barra final como 21-X-45 junto a la firma del compositor B. Julià).
-Edad del compositor: 23 años.
-Primera interpretación: desconocida.

-Dedicatoria: no tiene.
-Carácter: religioso.
-Texto de autor desconocido.

Hermano si tú me oyeras
los versos de esta canción
si sientes dentro del alma
lo que un chinito contó.

Tú que tienes siempre abiertas
las puertas del corazón no las cierres
a los ecos lastimeros de mi voz
para los pobres chinitos una limosna por Dios.

Es chinito pobre humilde
fuera saeta de amor que te hiciera
en las entrañas heridas de compasión
para los pobres chinitos una limosna por Dios.

Con relieves de esta tu mesa
quiero socorrerlos yo
mano que no da limosna secarse fuera mejor
para los pobres chinitos una limosna por Dios.

-Relación música-texto: silábica.
-Compás: 6/8.
-Extensión: 45 compases. Con repeticiones: 85 compases.
-Tempo e indicaciones de carácter: Allegro moderato.
-Dinámica: desde p *(piano)* hasta f *(forte)* con reguladores de *crescendo y decrescendo*. Debe remarcarse que estas anotaciones están hechas con posterioridad a la composición y a lápiz.
-Forma:
A (cc. 1 - 24)
B (cc. 25 - 45)
Forma bipartita.

-Textura: melodía más acompañamiento.

-Ámbito vocal: La b 3 a La b 4, una octava, tesitura aguda, asequible para voz femenina o masculina, sea soprano, mezzosoprano o tenor. El texto no requiere a un intérprete determinado y por tanto puede ser cantado por ambos sexos.

-Armadura, tonalidad y/o modulaciones: 4 bemoles, tonalidad de fa menor. Como en la obra anterior, el compositor solo escribe la armadura al inicio, omi-

tiendo las alteraciones de cada pentagrama.

-Recursos compositivos: utilización de sucesiones de acordes de séptimas, bien en estado fundamental o en sus inversiones, logrando un evidente estado de tensión armónica que no resuelve. Por la forma del acompañamiento (tónica en la mano izquierda, negra con puntillo más notas del acorde en la mano derecha, silencio de corchea y acorde repetido dos veces en corcheas) y su reiteración, se produce una sensación de estatismo que es compensada por el fluir armónico con notas de paso. A la vez el sentido lineal y ascendente en la voz tensan las partes y recogen una intencionalidad que nos lleva hacia adelante, hasta el reposo final de "una limosna por Dios". La forma ternaria, tripartita, de A-B-A, no supone aquí un retroceso muy claro por la repetición musical, sino que supone una expansión por la intensidad del texto.

-Varios: la partitura no ha sido impresa y el compositor la guarda en manuscrito, restando así pues inédita en el campo editorial.

1946, año de la muerte de Manuel de Falla, Julià sigue incrementando su catálogo de obras con la composición, por ejemplo, de *A la Virgen de Lourdes* (motete), *Campanitas de Belén* (villancico), *Mirad a la Virgen* (villancico), *Misa en Re Mayor* (misa), *Nocturno en Fa* (Pena y consuelo) (piano), *Quiero Madre* (coro), *Sentimiento* (música de cámara), *Vou-veri-vou* (coro) o los dos lied que analizamos *L'amor i l'oranella* (compuesta el 1 de septiembre de 1946) y *L'illa d'or* (compuesta el 10 de octubre de 1946). Aunque el género religioso siga predominando, en forma de motete, villancico, coro o misa, los géneros profanos empiezan a crecer en forma de obra para piano, música de cámara o lied. Obviamente que la trascendencia de las obras profanas no es la de las obras religiosas pero sí son frutos de la eclosión y de la habilidad posterior que Julià cultivará en todos los géneros.

-Título: **L'amor i l'oranella.**
-Género: lied o canción (voz y piano).
-Fecha de composición: 1 de septiembre de 1946 (datación escrita a mano tras la doble barra final como 1-IX-46 a pesar de un borrón y rectificación en cuanto al mes; debajo la firma del compositor como B. Julià).
-Edad del compositor: 24 años.
-Primera interpretación: desconocida.
-Dedicatoria: no tiene.
-Carácter: profano.
-Texto de Miquel Bota.

L'or d'una estrella m'il.lumina
quan la doncella (sic) ¡ai! m'oblida
tota la vida un sol amor
car mai s'oblida la flor millor.

L'oranella amiga vola volarà
sols ella mes penas sap
sap a tú conorta (sic).

Oranella negra per qui portas (sic) dol
oranella blanca per qui portas (sic) goig.

Jo et mir com un símbol d'amor i d'oblit ¡ai!
la llarga espera m'atravesa (sic) el pit.

Tota la vida obert el cor
d'una ferida com una flor
tota la vida blanc com la neu
blanca florida la del cor meu.

-Relación música-texto: silábica excepto algún breve pasaje en que una sílaba recibe dos o tres notas, a modo de enriquecimiento o adorno descriptivo de paso (neumático).
-Compás:
2/4 (cc. 1 - 25)
ñ (cc. 26 - 29)
2/4 (cc. 30 - 46)
4/4 (cc. 47 - 53)
2/4 (cc. 54 - 69)
- (cc. 70 - 73)
-Extensión: 73 compases. Con repeticiones: 105 compases.
-Tempo e indicaciones de carácter: ninguna.
-Dinámica: ninguna indicación sea por voluntaria omisión o por afán de dar libertad al intérprete.
-Forma:
A (cc. 1 - 25)
B (cc. 26 - 29)
A' (cc. 30 - 46)
C (cc. 47 - 65)
A'' (cc. 66 - 73)

Forma rondó.

-Textura: melodía más acompañamiento con alternancia de fragmentos a solo para el pianista.

-Ámbito vocal: Do # 3 a Re 4, una novena, tesitura cómoda y asequible para voz media o aguda, femenina o masculina, sea soprano, mezzosoprano o tenor. La ausencia de implicaciones textuales de género hacen que la obra resulte tanto en una voz de hombre como en una de mujer.

-Armadura, tonalidad y/o modulaciones: alternancia de 1 bemol y 2 sostenidos, jugando con la modalidad de la obra, escrita en la tonalidad de Re, mayor y menor según el texto lo requiere. Debe mencionarse una vez más que Julià solo escribe la armadura el inicio y tras la doble barra sinónimo de cambio tonal o de compás, pero no lo hace al principio de cada pentagrama. Así se pasa de re m (cc. 1 - 21) a Re M (cc. 22 - 29), re m (cc. 30 - 65) y Re M (cc. 66 - 73) .

La tristeza inicial contemplativa de "L'or d'una estrella m'il.lumina", contrasta con la modalidad mayor en "l'oranella amiga vola volarà", de nuevo pasa a re menor cuando el texto canta "oranella negra per qui portas dol", para culminar en un re mayor esperanzador "tota la vida blanc com la neu blanca florida com la del cor meu".

-Recursos compositivos: la obra se mueve en terreno tonal con sugerentes reiteraciones que dan una sensación de aleteo continuo como el volar de "l'oranella". Estas repeticiones tanto a breve plazo en forma de progresiones armónicas o de repeticiones íntegras de versos o en cuanto a su concepción formal de rondó, hacen de la obra un conjunto muy cohesionado. Obra muy simple casi ejercicio armónico de sonoridad diáfana clásica, de aleteo continuo como ya se ha dicho, con posibles e inmejorables destinatarios infantiles.

-Varios: la partitura no ha sido impresa y el compositor la guarda en manuscrito, restando así pues inédita en el campo editorial.

La otra obra también perteneciente a este año es la subtitulada *Barcarola,* con el género lied en expansión tardo romántica.

-Título: **L'illa d'or. Barcarola.**
-Género: lied o canción (voz y piano).

-Fecha de composición: 10 de octubre de 1946 (datación escrita a mano tras la doble barra final como 10-X-46 junto a la firma abreviada del compositor como B. Julià Pro). Debe mencionarse que en el estudio de catalogación de Rosa Mª Rodríguez Hernández esta obra erróneamente datada aparece con fecha de 1945.

-Edad del compositor: 24 años.
-Primera interpretación: desconocida.
-Dedicatoria: no tiene.
-Carácter: profano.
-Texto de Miquel Bota.

Hem vist la rosa en primavera
quan tremolosa els bells matins
damunt sa fulla tan lleugera
porta maragdes porta robins.

I quan rient l'alba desperta
regant la terra de claror
com es sublim veure coberta
la mar illeta de candor.

Ella és més pura que l'albada
más primorosa que les flors
ella és modesta i delicada
i és font de gràcia per els (sic) cors.

Tal com degota la mel pura
li dona el sol besades d'or
i un somris clar sempre perdura
entre sos llavis i son cor.

-Relación música-texto: silábica excepto algún breve pasaje en que una sílaba recibe dos, tres o cuatro notas, a modo de enriquecimiento o adorno descriptivo de paso (neumático).
-Compás: 6/8.
-Extensión: 84 compases. Con repeticiones: 91: compases.
-Tempo e indicaciones de carácter:
Lento (cc. 1 - 36)
Con moto (cc. 37 - 84)
Seguramente el compositor ha olvidado incluir el tiempo *Lento* cuando la tona-

lidad y la forma vuelven a repetir la parte inicial y así la obra debería contar con Lento (cc. 1 - 36), Con moto (cc. 37 - 67) y Lento (cc. 68 - 84).
-Dinámica: desde p *(piano)* hasta f *(forte)* con reguladores *de crescendo y decrescendo*, evitando los extremos dinámicos. Debe remarcarse que estas anotaciones están hechas con posterioridad a la composición y a lápiz.
-Forma:
A (cc. 1 - 36)
B (cc. 36 - 67)
A' (cc. 68 - 84)
Forma tripartita o lied.

-Textura: melodía más acompañamiento.

-Ámbito vocal: Do 3 a Mi 4, una décima, tesitura media, asequible para voz femenina o masculina, sea soprano, mezzosoprano o tenor. El texto no requiere a un intérprete determinado ni así lo ha escrito tampoco Julià.

-Armadura, tonalidad y/o modulaciones: ninguna alteración, tres sostenidos y de nuevo ninguna alteración, es decir la menor, la mayor y la menor. Una vez más el compositor juega con la modalidad de un mismo tono, escribiendo la armadura solo tras la doble barra pertinente y no al incio de cada pentagrama.

-Recursos compositivos: la obra se expande en un ambiente tonal de sugerencias ensoñadoras y lejanas, apoyado en el texto, en la reducida dinámica y en el vaivén en semicorcheas en compás de 6/8 ascendente y descendente. El preciosismo del título y del texto se recrean en una línea melódica vocal heredera del bel canto con ascensos y descensos continuos. No existen argucias armónicas evidentes pero sí el uso de constantes apoyaturas y notas de paso en acordes arpegiados que dan esa coloración cromática de efecto marino, al mismo tiempo que la alternancia modal nos da un sentimiento de nostalgia y lejanía. La parte del piano es tan importante como la del solista, siendo pues esta obra heredera de la unión inseparable y la igual preponderancia de partes durante el romanticismo.
-Varios: la partitura no ha sido impresa y el compositor la guarda en manuscrito, restando así pues inédita en el campo editorial.

Estamos frente a cuatro obras de juventud del compositor Julià en las que destacan los textos poéticos con alternancia castellano-catalán (piadoso el castellano y profundamente líricos los catalanes), la expansión armónica *in progress* común en todo creador con quimeras juveniles y la curiosa coexistencia

en tres de estas obras (además en las tres profanas y en lengua catalana) del juego modal alrededor de un tono (es decir, la cuestión de mayor y menor).

Dentro de un género tipificado y explotado hasta la saciedad dentro del romanticismo, como es el lied, Julià aporta una mirada fresca, juvenil y deudora de unos buenos comienzos estudiantiles, desde luego alejados de este género y de esta estética postromántica. Las descripciones de la isla o los vaivenes amorosos de jóvenes recogen testigo de Rafel Vich y muy especialmente del repertorio interpretado por Antoni Torrandell o del propio alumno Bernat Julià de entonces. Las cuestiones de alternancia modal nos retrotraen hasta el canto gregoriano mientras que la belleza inspiradora del texto hablan de la actualidad de la Mallorca de los años 40: piedad, esperanza, limosnas, golondrinas, pescadores, candor, miel... Julià se recreó en verdades tristes y en verdades soñadoras que hacían huidizo el presente.

Bien valdría la pena que estas cuatro obras de juventud, expresadas como hemos dicho en un género liederístico breve y muy explotado, fueran reunidas y editadas como opus uno para voz y piano del autor, obras de visionarios toques que cederán el paso a posteriores obras sinfónicas de mayor formato y extensión, del mismo compositor.

Bibliografía:

-Cifre, Bernat: *Bernat Julià i Rosselló*, Ed. Direcció General d'Educació, Conselleria de Cultura, Educació i Esports del Govern Balear, Palma, 1990.
-Julià, Bernat: *Canción misionera*, partitura manuscrita inédita.
-Julià, Bernat: *L'amor i l'oranella,* partitura manuscrita inédita.
-Julià, Bernat: *L'illa d'or,* partitura manuscrita inédita.
-Julià, Bernat: *Lo que diu una cançó,* partitura manuscrita inédita.
-Rodríguez Hernández, Rosa Mª: *Estudio de catalogación de las obras musicales de Bernardo Julià*, Ed. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Madrid, 1990.

CATALOGACIÓN DE LAS OBRAS DE MN. BERNAT JULIÀ I ROSSELLÓ (ARXIU SCHOLA CANTORUM DEL SEMINARI DE MALLORCA)

Diego León i Fioravanti

0. Perfil Biográfico

Nace el 13 de Marzo de 1922 en Felanitx. En 1928 comenzó sus estudios de solfeo y piano con el organista de la Parròquia Bartolomé Vich. En el año 1932 ingresó en el Seminario Conciliar de San Pedro de Palma. Además de filosofía y teología, estudió armonía con Rafael Vich, organista de la Catedral, y piano con Antonio Torrandell, ocupando los cargos de organista y director de la Schola Cantorum del Seminario.

En 1945 recibé la ordenación presbiteral de manos del Obispo-Arzobispo de la Diócesis, Josep Miralles.

En Septiembre de 1948 es nombrado profesor de música del Seminario Conciliar. Dos meses después obtiene por oposición el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral.

Ejerce la docencia musical en el Seminario entre 1948 y 1969. Aunque entre 1963 y 1966 estará en Roma. Será durante todos estos años, que compondrá la mayor parte de piezas aquí estudiadas. Además de la docencia, ejerció de director de la Schola Cantorum del Seminario, que en estas fechas, era la misma Schola que cantaba en la Catedral. Por eso, muchas obras de sus obras compuestas en esta época, se estrenaron en la Catedral y otras en el Seminario[1].

En 1953 se traslada a Solesmes, donde estudia canto y paleografía gregoriana con Pierre Gajard y Eugene Cardine.

En 1954 gana el premio del Certamen Mariano de Mallorca con la composición de una Salve.

Durante los veranos de 1954 a 1958 asiste a Londres a las classes del director y compositor Malcom Sargent y a las del profesor Hans Bachem en Colonia.

En 1955 se publica su libro Cantos Religiosos.

En 1963, becado por la Fundación Juan March, se traslada a Roma al Instituto

Pontificio de Música Sacra, dirigido en aquellos años por el famoso musicólogo catalán Higinio Anglés. Estudia Canto Gregoriano y composición con Renzi,

Domenico Bartolucci y Petrassi, y órgano con Santini y Germani.

Es profesor de música del Colegio Norteamericano de Roma y de la Escolanía del Vaticano, hasta 1965.

En 1965 obtiene el título de la licenciatura en Música Sacra y el magistero en Canto Gregoriano. Obtiene también el mismo año el premio de honor de composición con medalla del papa Pablo VI.

Se publica el libro Maestros y músicos de la Catedral de Mallorca.

En 1966 obtiene el doctorado en Teología por la Universidad Urbaniana de Roma, con la Tesis doctoral Acción pastoral de Fray Junípero Serra.

Ese mismo año regresa a Mallorca y asume nuevamente la docencia en el Seminario hasta 1969.

En 1973 obtiene por opocsición la Canongía de Prefecto de música de la Catedral de Mallorca.

Es Director del Conservatorio Provincial de Música y Danza de las Baleares de 1977 a 1990. Fundó la Capella Mallorquina (1966), las Semanas Internacionales de Órgano (1970), el Concurso Andrés Segovia (1975), el Concurso Internacional Frederick Chopin (1986) y la Cátedra Chopin (1990).

En 1999, con motivo de la celebración del Tercer Centenario de la fundación del Seminario Conciliar de S. Pedro, dedicó una obra para órgano a dicho

Seminario, el Ofertorio Coral, compuesto el 12-IX-1999 y estrenado el 22 de Febrero de 2000.

1. Música Sacra

Título de la obra
1. Fecha
2. Número de páginas
3. Número de pautas en cada hoja y compases
4. Disposición de las voces e instrumentos

1.1 Obras con fechas de composición

1. Justus ut palma (in honorem Sancti Ioseph)

1. 4-II-1943
2. 3 páginas
3. 10 pautas por hoja, 48 compases.
4. Solo, coro (tiple, tenor y bajo) y órgano.

Obra de forma ternaria, compuesta con estribillo, estribillo y repetición del estribillo. Este está compuesto para coro unisonal, en estilo coral. Una vez acabado el estribillo (Justus ut palma florebit sicut cedrus Libani multiplicatur plantatus in domo Domini, 14 compases), comienza la estrofa y entra el coro a 3 voces (34 compases) con un solo de tenor.

Hay una versión a 4 voces (tiple, tenor, barítono y bajo) del estribillo, escrita el 14-X-1943.

2. Salve Mater

1. 10-VII-1944
2. 1 página
3. 8 pautas, escritas todas, 19 compases.
4. 4 voces iguales (tenor 1°, tenor 2° y bajo).

Cántico a la virgen compuesto en estilo de coral. No hay acompañamiento, es para voces solas.

3. Alleluia de la festividad de la Inmaculada

1. 20-IX-1944
2. 4 páginas
3. 12 pautas por hoja, 29 compases.
4. 5 voces mixtas (soprano, contralto, tenor, barítono y bajo).

Tiene dos partes. El alleluia (13 compases) y el versículo Tota Pulchra (16 compases).

El autor compuso este Alleluia para el Seminario, donde se estrenó en la festividad de la Inmaculada de 1944 (8 de Diciembre), pero por motivos desconocidos, no quiso después entregar la partitura. Al año siguiente, la envió a la Escolanía de Lluch.

4. Sancta Maria Mater Salvatoris

1. 7-IX-1945
2. 3 páginas
3. 10 pautas por hoja, 42 compases
4. 2 voces iguales y órgano.

Cántico a la virgen de S. Salvador de Felanitx. En la versión del Seminario, el texto está ligeramente modificado al final.

La pieza va alternando solos con pasajes del coro, ya sea a unísono o a dos voces.

Posteriormente a la fecha de composición, el autor modificó algunas cosas, añadiendo en algunos pasajes una tercera voz (bajo).

5. Recordare, Virgo Mater

1. 9-VIII-1946
2. 3 páginas.
3. 12 pautas por hoja, 29 compases.

4. Solo, tres voces iguales y acompañamiento de órgano.

Canto a la Virgen de San Salvador de Felanitx. El coro a tres voces acompaña durante toda la obra al solo, que es el que lleva la parte melódica de esta pieza.

Cabe mencionar los distintos cambios agógicos que se van realizando, con mucha frecuencia, en el transcurso de la obra (19 cambios de compás).

6. Misa de Requiem

1. 4-IX-1947
2. 34 páginas.
3. 10 pautas por hoja,
4. 3 voces, tiple, tenor, bajo y órgano.
5. Partes de la Misa:
   Introitus: (Requiem aeternam): 21 compases
   Kyrie: 18 compases
   Graduale (Requiem aeternam): 10 compases
   Tractus (Absolve): 13 compases
   Secuencia (Dies Irae): 52 compases
   Ofertorium (Domine Jesu Christe): 18 compases
   Sanctus: 25 compases
   Agnus Dei: 7 compases
   Communio (Lux aeterna):13 compases
   Chorus (Liberame Domine): 83 compases (a 4 voces, tiple I, tiple II, tenor y bajo, sin órgano).

Misa polifónica que alterna, en todos los movimientos, con las melodías gregorianas de la Misa de Requiem, a excepción del coro final (Liberame Domine) que es una composición nueva, y no alterna con la versión gregoriana.

7. Misa de Cuaresma

1. 1-II-1948
2. 6 páginas
3. 12 pautas por hoja, 71 compases
4. Tiple, tenor I, tenor II, bajo.
5. Partes de la Misa:
   Kyrie: 20 compases

Sanctus: 24 compases
Agnus Dei (1ª versión): 6 compases.
(2ª versión): 21 compases.

Composición del Ordinario de la Misa para el tiempo de Adviento y Cuaresma. Por esta razón, no está musicalizado ni el Gloria ni el Credo. Las tres partes musicalizadas están en el mismo tono (fa menor) y tienen una misma estructura musical.

El Agnus Dei fue compuesto 14 años más tarde que el resto de la misa (12-II-1962). El Agnus Dei que aparce como primera versión, no es sino un sencillo bordón de seis compases en la menor, que no guarda relación alguna con las otras partes de la misa.

Esta misa también se cantó en la Catedral.

8. O salutaris hostia

1. 19-IV-1948
2. 2 páginas
3. 12 pautas por hoja, 22 compases
4. 4 voces mixtas

Pieza dedicada por el autor a la Schola Cantorum del Seminario. Pese a ser una pieza breve, es de una gran fuerza expresiva. En el Amén final se retoma el tema principal.

Esta pieza ha sido editada en el libro Música del Seminari, editado por el Seminario Conciliar de Mallorca en el año 2000.

9. Exaudi nos, Domini

1. 1949
2. 2 páginas
3. 12 pautas por hoja, 15 compases.
4. 4 voces mixtas

Pieza estrenada en la Catedral por la Schola Cantorum del Seminario. Es una antífona que se cantaba el miércoles santo, antes de la bendición de la ceniza.

Esta pieza alterna con el versículo segundo del salmo 68 en gregoriano (salmodia ornada del modo séptimo).

10. Emendemus

1. 1949
2. 2 páginas
3. 12 pautas por hoja, 22 compases
4. 4 voces mixtas

Pieza estrenada en la Catedral. Es un responsorio para cantar el Miércoles de Ceniza durante la imposición de la misma.

El responsorio alterna con el versículo 9 del salmo 78, con melodía gregoriana correspondiente.

11. Tu es Petrus

1. 1949
2. 1 página
3. 10 pautas por hoja, 30 compases
4. Tiple, tenor I, tenor II y bajo

Motete en honor S. Pedro, patrón del Seminario Conciliar. Se estrenó en la Catedral probablemente o en la festividad de San Pedro y San Pablo (29 de Junio) o en la festividad de la Cátedra de San Pedro en Roma (18 de Enero[2]).

12. Propio de la Misa de Pascua

1. 7-III-1960
2. 4 páginas (parte coral) y 3páginas (acompañamiento de órgano).
3. 10 pautas por hoja, 68 compases.
4. Tres voces (tiple, tenor y bajo) y órgano.
5. Partes de la Misa:

Gradual (Haec dies): 22 compases.
Alleluia (Pascha nostrum): 17 compases.
Ofertorio (Terra tremuit): 29 compases.

El Gradual y el Alleluia forman un corpus unitario, puesto que en los años de la composición (antes de la reforma litúrgica del Vaticano II), el gradual y el aleluya (con su versículo) se ejecutaban seguidos, de aquí la conveniencia de unirlos[3], y se componían como una pieza única. De hecho, a pesar de los cambios de compás (de 2/4 a 4/4 en el gradual, y de 3/3 a 2/2 en el Alleluia) la tonalidad es la misma (fa mayor) y la estructura es también la misma.

En cambio, el ofertorio, es una pieza diferente. Está en sol mayor y su compás es 4/4.

13. Tota Pulchra

1. 10-VIII-1962
2. 2 páginas
3. 14 pautas por hoja, 22 compases
4. Tres voces iguales (tenor, barítono y bajo) y órgano

Las partituras que se conservan en el Archivo de la Schola no son autógrafos, sino que son copias. Hay dos. Una en si menor y otra en la menor. (Si menor es el tono original).

En la copia que está en la menor, está puesta la registración del órgano: I. Flautado, Violon y Saliconal; II. Flauta armónica, Cor nuit, Gamba.

14. Laudate Dominum

1. 21-II-1963
2. 6 páginas
3. 10 pautas por hoja, 60 compases.
4. Tres voces mixtas (tiple, tenor, bajo) y órgano.

Salmo compuesto en Roma y que fue enviado al Seminario por el autor mientras se encontraba en la ciudad Eterna cursando Música Sacra y Gregoriano en el Pontificio Instituto de Música Sacra. Está dedicado a la Capella Julia.

En la obra se alternan pasajes "Coral" (las tres voces a unísono y en estilo de coral) y pasajes de "Voces" (en que la composición pasa a ser a tres voces y en estilo polifónico).

15. Liberame Domine

1. 21-IX-1964
2. 5 páginas
3. 10 pautas por hoja, 46 compases
4. Tres voces (tiple, tenor y bajo) y órgano

Responsorio de difuntos compuesto "En la tarde de defunción del Sr. Obispo Enciso".

En este reponsorio, se respetan totalmente el texto y rúbricas litúrgicas en referencia a las repeticiones musicales. Tiene muchos contrastes agógicos (de un "Allegro con dureza" a un "Recitado").

Armónicamente, se hace uso de acordes alterados y disonantes para expresar el dolor ante la muerte.

16. Haec est dies

1. 5-IV.1965
2. 7 páginas
3. 12 pautas por hoja, 74 compases.
4. 4 voces mixtas (tiple, alto, tenor y bajo) y órgano.

Pieza enviada desde Roma por el autor. Dedicada a la Schola Cantorum del Seminario de Mallorca.

Pieza que hace uso de una armonía bastante moderna. Aparecen también numerosas modulaciones, novedad, hasta la fecha, en el lenguaje musical sacra polifónica del autor.

La pieza es bastante extensa. Combina pasajes corales con solos de tiple (la estrofa Confitemini Domino). Acaba con un Alleluia en que las voces van entrando con imitaciones.

17. Ecce Sacerdos Magnus

1. 1965
2. 3 y 4 páginas
3. 10 y 14 pautas por hoja, 57 y 56 compases
4. Tres voces mixtas (tiple, tenor y bajo) y órgano.

Pieza dedicada al obispo Enciso.

La versión del Seminario no es autógrafa del autor. La versión autógrafa del autor, tiene alguna modificación posterior a la realización de esta copia. Por eso, por ejemplo, el número de compases de una versión a la otra no coinciden. Básicamente la pieza es la misma, pero en la última revisión que le hizo el autor, se suprimió un compás, y se modificaron las alteraciones de bastantes notas.

1.2 Obras que no tienen fecha de composición

18. Christus Vincit

1. 1947 (¿?)
2. 3 páginas
3. 10 y 8 pautas por hoja, 10 y 11 compases.
4. 4 voces.

Composición de las estrofas de la célebre canción religiosa dedicada a Jesucristo. Hay dos composiciones diferentes, una para las estrofas 1ª y 3ª y otra para la 2ª, aunque son intercambiables. Una dura 10 compases (la de Pio, summo Pontifici) y la otra 11.

19. Iesu Redemptor omnium

1. ¿?
2. 1 página
3. 12 pautas por hoja, 14 compases
4. 4 voces y ógano o armonium (dobla a las voces).

Composición a cuatro voces del Himno de las Primeras Vísperas de Navidad. Esta composición alterna la estrofa polifónica compuesta, con la estrofa gregoriana del Himno. Finalmente, después de la séptima estrofa, se concluye con un Amén polifónico.

20. Adeste Fideles

1. ¿?
2. 3 páginas
3. 9 y 16 pautas por hoja, 45 compases.
4. 5 voces mixtas (tiple 1 y tiple 2, tenor, bajo 1 y bajo2).

Armonización sobre la célebre canción de Navidad. Están armonizadas dos estrofas, En grege relicto y Aeterni parentis, mientras que la estrofa primera Adeste fideles, no está armonizada, se canta a solo o a una voz, con la indicación de Coral.

La armonización de la primera estrofa es a tres voces y la de la tercera a cinco. Después de la tercera estrofa, se repite un fragmento de la misma (Deum infantem) y se acaba con un Alleluia, que está compuesto en dos versiones.

Hay alguna modificación posterior a la primera armonización de la obra, pero no muy importantes.

21. Sant Josep i la Mare de Déu

1. ¿?
2. 2 páginas
3. 8 pautas por hoja, 13 compases.
4. 4 voces (tiple, tenor 1, tenor 2 y bajo) y órgano (opcional).

Armonización a cuatro voces de la canción de Navidad mallorquina Sant Josep i la Mare de Déu. La composición presenta un acompañamiento de órgano que simplemente dobla a las voces.

2. Música profana

2.1 Obras que tienen fecha de composición

2.2 Barcarola

1. 1947
2. 1 página
3.12 pautas por hoja, 38 compases.
4. 4 voces (tiple 1, tiple 2, tenor y bajo).

Canción a cuatro voces con texto del poeta mallorquín Miquel Costa i Llobera.

La canción está dividida en dos partes. La primera dura 24 compases y se divide en tres frases de ocho compases. En la segunda parte se produce un cambio de compás (de 3/8 a 9/8) y de tonalidad (de mi menor a do mayor). Para acabar se repite la primera frase.

23. Tonada d'exsecallar

1. 13-I-1960
2. 3 páginas
3. 8 pautas por hoja, 60 compases
4. Solo y cuatro voces (tenor 1, tenor 2, bajo 1 y bajo2).

Composición dedicada por el autor a la Schola Cantorum del Seminario. Se estrenó durante la realización del Certamen Científico-Literario de aquel curso.

La pieza alterna durante toda ella, pasajes en que el coro canta solo con pasajes en que o acompaña al solista o no canta. La letra únicamente la pronuncia el solista, el coro, mientras, va haciendo simples consonantes o canta "boca cerrada".

24. Jota Pagesa

1. 1962 (¿?)
2. 2 páginas
3.10 pautas por hoja, 146 compases.
4. 5 mixtas (soprano, contralto, tenor 1, tenor 2 y bajo).

La melodía es de Bartolomé Calatayud. Se trata de una de las armonizaciones que hizo el autor (hay una posterior de 1967 a 4 voces mixtas).

La fecha de composición es aproximada. Por ahora, no se conseva la partitura autógrafa, sino solamente particelas. Muchas de ellas, fueron copiadas en Enero-Febrero de 1962, por tanto, la pieza puede ser, un poco anterior.

2.2 Obras sin fecha de composición

25. Cançó de Bressol

1. ¿?
2. 1 páginas
3. 12 pautas por hoja, 91 compases.
4. 4 voces (tiple, tenor 1, tenor 2 y bajo).

Sólo hay particelas, falta la partitura autógrafa. El tema es de Noguera.

26. Cançó de cuna

1. ¿?
2. 1 página
3. 12 pautas por hoja, 73 compases
4. 4 voces (tenor 1, tenor 2, bajo 1 y bajo 2).

No se ha encontrado la partitura autógrafa a 4 voces. En una de las particelas del tenor 1 está escrito detrás: "Estreno año 1953/ C(ampaña) "Pro Seminario"/ Teatro Principal/ Año del Nuevo Seminario/ 15-III-53/". La trascripción de la particela es del 30-Marzo-1960.

APÈNDIX

Intervencions que es feren el 19 de Novembre de 2000 en la Presentació-Homenatge del C.D. i de les obres d'Orgue de Mn. Bernat Julià i Rosselló a la Seu de Mallorca. L'acte fou presentat i patrocinat per l'Il.lustríssim Capítol Catedral.

1. Intervenció del M.I. Mn. Joan Darder, Vicepresident del Capítol de la Seu.

Sr. Bisbe, Don Bernat, Senyores i Senyors:
Quan les parets vibren -i vibren avui vespre aquí-, que no faran els cors!

La Comissió de Música de la Seu tengué la iniciativa de commemorar el 250è aniversari de la mort de Bach amb:

- el primer Festival internacional d'Orgue a la Seu
- i amb la publicació de les obres d'orgue de Mn. Bernat Julià i la presentació del "Compact Disc" amb sis peces interpretades per Mn. Bartomeu Veny.

El Capítol de la Seu acollí la idea, l'ha patrocinada i avui -ran de la festa de Santa Cecília, patrona dels músics- la presenta amb molta satisfacció. Amb les intervencions, a la primera part, de la Capella Mallorquina, dirigida pel Sr. Josep Maria Moreno, i a la darrera, de Mn. Bartomeu Veny, el nostre organista.

Don Bernat no és una peça feta amb motlo. És un felanitxer original, intel.ligent i mestre. Al Seminari feren una excepció amb ell, trencaren el costum d'anomenar tothom pel llinatge: no era en Julià sinó en Bernat i després Don Bernat. Un presagi del que seria tota la seva vida: una personalitat original i creativa.

Prest la Seu es beneficià de Don Bernat, primer com a Mestre de Capella (1948) i més envant (1973) com a Canonge i Prefecte de Música.

Hi ha càrrecs que remunten les persones i persones que enalteixen els càrrecs. Fa un bon grapat d'anys que la gran personalitat de Don Bernat compleix aquest segon paper: enaltir el càrrec.

És per això que el Capítol i tot el Clergat d'aquesta Seu ho celebra avui joiosament i us ofereix aquest acte que no vol dir-se, però vol ésser, un càlid homenatge a la persona, obra i trajectòria de Don Bernat Julià.

Don Bernat, per molts d'anys!

2. Intervenció del Sr. D. Josep Prohens, Director del Conservatori de les Balears

Excel.lentíssim i Reverendíssim Senyor Don Teodor Úbeda, Il.lustríssim Capítol de la Seu, dignissimes autoritats, amics tots.

Parlar avui de D. Bernat Julià tant en l'aspecte humà com professional, és una tasca gaire bé impossible. Necessitaria fer una anàlisi en profunditat, la qual cosa em portaria a una investigació de molt de temps i crec que ara no és el moment.

Quan faig una ullada al catàleg d'obres de D. Bernat me'n adon que és quasi impossible per a un compositor, tenir temps de compondre tantes obres, sobretot si tenim en compte tots els projectes que al llarg de la seva vida a duit a terme.

Com a compositor ha escrit més de dues-centes obres entre piano, guitarra, orgue, música de cambra, orquestra, cor; i això demostra l'ofici que durant tots els anys l'ha acompanyat i la facilitat per seure's davant el piano i posar-se a escriure. Això no vol dir que D. Bernat sigui un compositor sense la "famosa Inspiració" sinó tot el contrari, la inspiració no ha tingut més remei que fluir dins ell, perquè de tantes notes que ha escrit és evident que la té ben agafada.

Com he esmentat abans, seria impossible fer una anàlisi de les seves obres perquè ni estic preparat ni tenim temps però, si em deixau, us voldria donar quatre pinzellades dels trets més característics de la seva música.

Potser una de les obres més importants per a piano sigui "Arrels" on D. Bernat demostra la seva capacitat d'adaptar els cants més populars de les Illes a un llenguatge sec, però a mesura que vas girant pàgina les dissonàncies es converteixen en un llenguatge dolç, on l'alumne té l'oportunitat de familiaritzar-se amb harmonies d'avantguarda.

També hi ha un grup d'obres per a piano, Romàntica, Vals núm.1 pensant en Chopin, Nostàlgia, Lebenskampf, etc., on està present un romanticisme quasi chopinià ple de dissonàncies sense preparar ni resoldre i si això ho comparem amb les obres abans esmentades veurem que hi ha un abisme en el tractament harmònic i això només ho poden fer aquells compositors amb l'ofici ben aprés.

La quantitat de cançons que ha compost per a cor mixt és immensa, me'n venen unes quantes a la memòria, Caragol treu banya, Glossa dels amants, Cançó de recança, etc. El tractament de les veus és impecable i el desenvolupament dels motius tractats amb un contrapunt lliure li dona una frescor envejable. Supòs que el fet de ser creador i director durant tants d'anys, d'un dels cors més importants de les Illes "Capella Mallorquina", li ha permès conèixer en profunditat la veu humana i per aquest i altres motius les obres corals tenen una riquesa tímbrica important.

D. Bernat ha tingut la destresa d'escriure per a guitarra i no és fàcil compondre per aquest instrument, perquè normalment, el compositor desconeix la tècnica i prefereix altres tipus de sonoritats. Però les obres de D. Bernat, estrenades quasi totes pel concertista mallorquí Gabriel Estarellas, formen part de la literatura de la guitarra i també són una font de formació per als alumnes.

Pens que un compositor no és pot considerar format si no ha escrit per a orquestra, no és el cas de D. Bernat perquè té més de dotze obres escrites i algu-

nes de renom internacional com és El pi de Formentor. Amb l'escriptura orquestral demostra un coneixement profund, teòric i pràctic de cadascun dels instruments com també sap amalgamar el timbre, com un pintor quan mescla els colors per a pintar un quadre.

Cal destacar en les seves composicions les melodies gregorianes on fa demostració de com ha d'ésser tractat un tema, per augmentació, per retrogradació, per moviment directe, per inversió directe, per inversió, etc, o sigui, reprodueix el mateix motiu durant total l'obra i el que escolta no se'n adona de les repeticions, la qual cosa vol dir que el compositor sap transmetre l'art dels sons amb una professionalitat força envejable.

No m'agradaria passar l'oportunitat de remarcar dos fets importants i que han estat fonamentals per a la meva vida professional: el primer són totes les coses que vaig aprendre com a estudiant de composició que em va permetre poder anar a estudiar amb Armando Blanquer i també totes les coses que vaig aprendre quan parlava del Conservatori; i el segon, gràcies a que D. Bernat va elevar el Conservatori Elemental a Professional, avui podem gaudir d'uns estudis superiors, que falta li feia a aquesta comunitat.

Els compositors, els intèrprets, els melòmans, tota la gent que formam aquest "Cosmos" que és la música, estam d'enhorabona, perquè a partir d'avui podem gaudir de l'enregistrament de sis obres on el Cant Gregorià es transforma de les mans de D. Bernat amb unes harmonies plenes de força on l'orgue de la Seu brilla en tots els registres i amb unes melodies harmonitzades súbtilment, que fa que el Cant Gregorià estigui present en la societat d'avui.

Felicit a D. Bernat Julià i Rosselló per l'enregistrament d'aquestes sis obres que avui presentam i també a en Tomeu Veny per la magnífica interpretació.

Per acabar don les gràcies al Capítol per haver-me convidat a aquest acte i a tots vosaltres per haver-me escoltat.

3. Intervenció de l'Il.lustríssim Mn. Bernat Julià i Rosselló, Canonge i Prefecte de Música, emèrit de la Seu

Abans de parlar breument de la música d'orgue del CD que avui es presenta, vull donar les meves sinceres gràcies al nostre estimat Bisbe, Don Teodor qui, de paraula i per escrit, sempre m'ha animat en les meves activitats creatives, i ha atorgat el seu recolzament a la meva tasca com a Director de la Capella

Mallorquina, considerant una i altra cosa com un "importantíssim servei a la cultura de les nostres Illes". Moltes gràcies, Sr. Bisbe.

També vull agrair al Capítol de la Seu el patrocini de l'edició d'aquest CD i de les obres d'orgue. De tal edició s'ha preocupat el nostre organista Bartomeu Veny.

Agrair també la presència del Director del Conservatori amb el qual m'uneix una gran amistat desde que ell fou alumne meu.

Finalment, vull agrair la presència de la Capella Mallorquina, que participa en aquest acte musical, en un gest d'homenatge, interpretant alguna de les meves composicions polifòniques.

El que avui escoltarem de l'orgue forma part d'una col.lecció d'obres compostes els darrers anys. La majoria contenen un motiu temàtic gregorià. El Cant Gregorià, la música oficial de la nostra Litúrgia, és font inexhaurible d'inspiració. Així ho han entés sobretot els compositors francesos, i Oliver Messien en particular.

"Si a la veu humana se li adjunta la paraula, tenim el cant més humà i més diví", afirma el Pare Mocquereau de l'Abadia de Solesmes. I ja Goethe havia escrit: "La melodia gregoriana sembla la llengua de Déu quan parla amb si mateix". Per això alguns han definit l'esmentat cant com una "perla". Tal "perla" jo he procurat recollir-la dins un estoig harmònic, colorista i brillant, que en els moments de gran força expressiva abunda més el color "vermell" de la dissonància, més que no el gris o blanc de la consonància. Si jo no hagués comprovat tals audàcies en els susdits compositors francesos, no m'hauria atrevit a practicar-les. I així, Marcel Dupré, César Franck, Poulenc, Allain i especialment Messien ens han pogut oferir les més belles pàgines de l'orgue contemporani. Per tot això deman als qui escoltin una certa comprensió quan les "orgades" puguin semblar dures i massa dissonants i que per la gran ressonància de la Seu, fa que les interpretacions surtin poc clares i un poc confuses.

Les quatre obres per a orgue a interpretar són: Fantasia, sobre l'antífona gregoriana "Sacerdos et Pontifex", dedicada al Sr. Bisbe en el seu XXV aniversari de la seva Consagració Episcopal. Seguirà un Ofertori-Coral, dedicat al Seminari Conciliar en el seu Tercer Centenari de vida. Està compost sobre la bella composició "Simon Joannis" de Lluís Millet. A continuació Tocata Mariana, dedicada a l'organista Sr. Veny, sobre la melodia de l'himne a la Verge de la Salut. I, per acabar, Ofertori en si menor, dedicat al Capítol de la Seu, amb qui estaré en deute per molts d'anys que Déu em dóni de vida.

Fetes aquestes explicacions, em plau repetir les gràcies al Sr. Bisbe, donar-les també al Vice-President del Capítol, al Director del Conservatori i a la Capella Mallorquina. I gràcies a tots vosaltres per la vostra assistència a l'acte i la vostra companyia que no meresc. Gràcies.

NOTES

(1) Recordemos que a partir de 1948 desaparecen de la Catedral los niños-cantores, y su función la realizan los Domingos y Solemnidades, la Schola del Seminario.

(2) En 1949 la festividad de la Cátedra de S. Pedro todavía se celebraba con el calendario antiguo. La de Roma el 18 de Enero y la de Antioquía el 22 de Febrero. El Autor recuerda que este Motete, cuando se estrenó, disgustó a algunos miembros del Cabildo Catedral por el gran uso de disonancias y acordes alterados.

(3) Cfr. Julio Bas, *Tratado de la Forma Musical,* pgs 139-140, Ricordi 1947

LA MALLORQUINA Y EL OFICIAL (MADRID 1787)

Ramon Codina i Bonet

Aquest títol respon al d'una "tonadilla" a 3 de Blas de Laserna (lletra i música).

Personatges: Marieta, Oficial i Perico. Lloc: Ciutat de Mallorca.

Conjunt Instrumental: Dos violins primers, dos segons, dos oboès, dues trompes i un baix de corda.

Sobre la "tonadilla" hi ha bibliografia suficient per si algú volgués documentar-se, que ens dispensa d'allargar-nos. Sols recordar que la seva plena fou la segona meitat del XVIII; d'origen central (Madrid) amb influència d'Andalusia va marcar, com succeiria després amb la zarzuela, els gusts musicals i escènics per tot el territori essent la seva Seu a la Ciutat de Mallorca, el que es deia La Casa de Comedias avui Teatre Principal.

Es tractava d'un gènere d'entreteniment (ara diríem "de consum") fet aviat (més de 600 se'n coneixen d'aquest autor i varis milers durant el mig segle esmentat) on cada peça s'extingia en la seva pròpia estrena. Es donava col·locat com a falca en espectacle de major magnitud i d'assumpte independent, per a donar animació, varietat o, també, al final per a acabar amb colorit.

Generalment vulgar, els temes eren triats per tal de donar satisfacció al públic en les seves tendències més despreocupades mitjançant al·lusions a fets i persones, corporacions i gremis, en els aspectes més tòpics i comuns. En la música, no obstant, hi ha pàgines d'un cert enginy creatiu.

Agafat d'un original del segle XVIII, l'ortografia de les parts en castellà estan actualitzades, però les altres no, per si pogués tenir algun interès filològic, sociolingüística o si es volgués sospesar la serietat de l'autor en escriure la

seva llengua. És de suposar que Laserna, català però arrelat a Madrid, no hi hauria posat gaire mirament i hauria emprat la seva llengua més aviat com a element exòtic dins les exigències del producte una de les quals era assolir l'èxit mitjançant l'ocurrència fàcil.

Puig que al folre de la partitura hi figuren tres noms sense cap aclariment és a dir, Polonia, Robles i Tadeo, es pot donar per probable que es tractava de Polonia Rochel, Antonio Robles i Tadeo Palomino, famosos tonadillers de l'època, que l'haurien cantada.

Allegro

Oficial — Con el mismo gusto / come un oficial / en tiempo de guerra / y en tiempo de paz — ¡Oh! qué bueno / ¡oh! qué lindo / vaya con gran gusto, / vaya otro traguito. / ¡Perico!

Perico — ¿Qué me mando Ud.?

Oficial — Quita la botella y el vaso también. / En Mallorca me hallo / hoy de guarnición / que es la mejor tierra / que ha creado Dios. — ¡Oh! qué buena / ¡oh! qué linda / vaya otra fumadita / ¡Marieta! / ¡Marieta!

Marieta — Digui lo que vol.

Oficial — Llévate esa pipa / porque a dormir voy.

Perico — Buen tabaco y buenos tragos — juzgo que éste y la

Marieta — bien vestido y bien calzado — mientras duermo aquí la siesta

y cortejar sin cesar / a Vd. tan sólo le falta / algún tumor que curar; — me la vienen a pegar / pero yo tengo pensado / como los he de pillar.

Marieta

Con sa taula y sa bona olla
y amic sempre de las donas
que saben vendre su amor
Vd. engorda cada dia
més que el porc de San Anton.

Perico

Por esta hermosa muchacha
me hago yo siempre unas gachas
y ella prefiere a un bribón
pero fingiendo que duermo
todo a descubrirlo voy.

Andantino

Perico

(Saliendo desde el bastidor)
Parece que el Amo
durmiendo está ya
y podré a Marieta
un ratito hablar.

Oficial

(Sacando la cabeza de entre las cortinas)
El gatito de dos patas
ha empezado ya a mayar
la gatita ya contesta
y el gatito dice miau
yo recelo que estos gatos
mes de enero mes de enero
(Il·legible)....
(Il·legible)....

Los tres

Chi, chi, chi, no metamos ruido.

Perico y
Marieta

Y aquí sentaditos podremos hablar.

Oficial

Y aquí escondidito los podré escuchar.

Perico

Dime si más que al Amo
a mí me estimas
hablemos de boda
bella Marieta

Marieta

Sí, sí, porque el Amo padece
de tos maligna
porque yo ya me canso
de ser doncella.

Oficial

Yo estoy siempre más sano
que una botica
pero se me conoce
cuando tú me despre-
cias.

Los tres	Chi, chi, chi, tengamos silencio para que del cuento siga lo demás. (Manca una pàgina a l'original)	
Perico	Por mí no habría reparo como no tuviera	
Marieta	¿Qué?	
Perico	gana	
Oficial	palo	
Marieta	¿Qué?	
Perico	ojos	
Oficial	ciega (se levantan)	
Marieta	Si ab mi no te casas se lo diré al Amo	tú eres molt ?????????? i de tot mal pensas.
Perico	Valiente sujeto es para el caso	como que ha aprendido contigo las ciencias.
Marieta (Sollozando)	A Déu Marieta ¿qué será de ti sit fuig el ausell?	
Perico	Calla miñoneta Que yo tuyo soy	calla miñoneta tú eres mi mujer.
Marieta	Pués la ma me dona.	
Perico	Tómala mi amor.	
Marieta	Pués dame los brazos.	
Perico	Tómalos mi bien.	

Perico y
Marieta ¡Ay!, dulce bien mío.

(suspirando los dos) querido tesoro (el Ofic. Despierta)
¡Ay!, que ha despertado
yo temo bien mío
¡Ay!, si nos habrá visto.

Oficial La cabeza se me enfría oh, que bello matrimonio
me voy a poner el gorro han de hacer los dos unidos.

Los tres

(simultáneamente)
Marieta Y prosiga en silencio otra vez el coloquio
Perico Disimula Marieta, disimula Marieta,
Oficial Oh, qué bello matrimonio han de hacer los dos unidos.
Oficial Tú
Oficial y Perico ¡Ay!
Oficial Tú

Allegreto

Perico Que mala cara que trae hoy.

Marieta Pareix un Satanás.

Oficial Ven acá.

Perico Pobre Perico, aquí es ello.

Marieta Que demoni el Amo esta.

Oficial Ven acá
Yo he soñado con Perico
que tú te casabas aqueste bribón.

Marieta	Miri, miri, qui es casa es ell solo	con la filla del tambor mayor.
Perico	Mire Vd., quien lo trata es sólo ella	con un nieto de un amolador.

Allegreto

Oficial	Embusteros picarones ya sé vuestro enredo y por eso tú, taimada	despreciaba mi pasión pués casaros norabuena sin la menor detención.
Marieta y Perico	A vuestra bondad tendidos damos las gracias	Casarnos queremos por amor de Dios.
Oficial (a Perico)	Y toma tú en dote, aqueste bastón Callad embusteros calla picarón	que es de las mujeres el cordial mayor.
Perico	Yo la dí la mano.	
Marieta	Me li he donat yo.	
Oficial	¿Qué le has dado niña?	
Marieta	Le dí el corazón.	
Perico	Yo os estimo mucho.	
Marieta	Pero nada yo.	
Los tres	Y con seguidillas esto se acabó.	

Seguidillas

Los tres	Es un pueblo Mallorca como este pueblo	
Oficial	con muchas casas,	

Perico — con muchas niñas

Marieta — y todas hechas
a la malicia.

Los tres — Es un pueblo Mallorca
como este pueblo

Marieta — que en su espacio se halla
Lo malo y lo bueno,

Los tres — lo malo y lo bueno.

Allegreto

Oficial — Con aquella tierra hoy día sucede — que el lujo de las mujeres
lo que en la nuestra
ha enterrado la vergüenza.

Perico — La locura allí se admite, — la verdad se halla en los
niños

las virtudes se desprecian, — y la fortuna en las feas.

Marieta — Allí ayuna el que más come — los hombres son calave-
ras

y no medra el que trabaja, — y las mujeres guitarras.

Perico — Allí se estila también bailar

Oficial — de un modo raro que ahora verán.

Los tres — Todos atiendan la novedad.

Allegro moderato

Oficial — Cuando el pare no te pa
la canalla fa balla
y los nois volen mencha
y el seu pare nois il dona
las miñonetas de balls
ab son delantal ?? ???

ban a la font a buscar
los fadrins y la aigua fresca.

Los tres

Anem bella Alota
ballem la sardana,
anem bella alota
ballem el ball pla.

Allegro

Los tres

Y con esto la idea
aquí se acaba;
si acaso no ha gustado
suplid sus faltas
con un aplauso.

De Laserna no se sap que anàs a la presó però sí d'un company seu, En Pablo Esteve, castigat per la censura que no sols tenia esment amb la decència i bons costums ans també en els continguts maliciosos i en el nivell de calitat en l'exercir l'ofici davant altres manifestacions escèniques de molt més acurada categoria.

EL REVERSO ILUMINADO

Juan Francisco de Dios Hernández

Glosar con cierto sentido un tiempo al que no asiste la cuarentena histórica mínima siempre nos puede inducir a errores de bulto. Este puede ser el caso, el período que evoluciona desde la Guerra Civil hasta la actualidad, tiene aún muchas lecturas diferentes que en cierto modo caracterizan la realidad socio-cultural de nuestros días. En este ya de por sí angosto terreno, el estudio de los avatares y comportamientos culturales de las distintas sociedades surgidas de este entorno resulta un campo abonado para las múltiples interpretaciones. No cabe duda que el trabajo sobre cualquier condicionante histórico debe cumplir con el requisito de plantear tesis y propuestas pero sin eliminar distintas lecturas. Claro está que este tipo de cuestiones son obvias ante un período como el que estamos tratando.

España como entidad histórica y geográfica ha vivido con un estigma, no sabemos bien si ficticio o real, relativo a la escasa preocupación cultural que sus dirigentes han demostrado en los últimos dos siglos. Pasando de largo por las evidentes condiciones sociales que entorno a la cultura se han dado en este tiempo, sus consecuencias llegan a ser dolorosas cuando se pretenden buscar referencias bibliográficas que nos hablen al respecto de este tipo de problemas. En la actualidad el ministro/a de Educación y Cultura es sin lugar a dudas uno de los dirigentes que más en la picota está y sobre el que más dudas se ciernen respecto a su validez y su gestión. Esta realidad choca de frente con esta supuesta despreocupación o, sin más subterfugios, falta de interés por la cultura. Esta situación es especialmente dolorosa cuando nos acercamos a estudios que pretenden hablar de la cultura en este siglo.

La natural ausencia de criterios igualitarios, surgidos como consecuencia de una educación incompleta y de un cierto tono esnobista entre los intelectuales (aunque sería necesario redefinir el término en la actualidad) presentan tesis sesgadas y a veces demasiado a vuelapluma en sus criterios. Sería muy sencillo buscar respuesta desde esos vacíos educativos, pero nuestra misión aquí es completar en la medida de lo posible una visión general de la cultura en el tramo que nos lleva de los años 40 a los 80 desde el punto de vista de la Música

y la creación sonora actual. Es muy doloroso leer el por otra parte excepcional libro de Juan Pablo Fusi sobre la cultura en la España del siglo XX y ver que las referencias musicales son enormemente pobres y que no conducen hacia la evolución que advierte en las otras artes.

El terreno está abonado para interpretaciones amplias y ricas siempre miradas con la mesura recomendada por temas a los cuáles la dura prueba del tiempo aún no ha tamizado. Este capítulo no pretende presentar una revisión detallada de las líneas de evolución del pensamiento artístico español desde nuestro campo. Esto se hará más adelante y quedará refrendado in situ sobre los análisis de la obra de Ramón Barce . Queremos aproximarnos al problema desde un punto más genérico e interdisciplinar, implicando por tanto las líneas de pensamiento estético más importantes y aplicándolos al terreno que nos interesa en este trabajo.

En ocasiones el estudio puntual de la obra y el pensamiento de una figura fundamental de un período como lo pueda ser Barce en los años 50, 60 y 70, nos pueden conducir al peligro de la sacralización de los hechos concretos por encima de las corrientes fundamentales. Este es un peligro que ya está sufriendo la historia contemporánea en sus carnes con la irrupción de periodistas en busca de crónicas de momentos históricos importantes. La metodología del botafumeiro, como refería el doctor Pérez Delgado, nada aporta y confunde seriamente al lector. El estudio de la evolución musical en la España franquista ha sufrido un tratamiento que ni siquiera llega a este extremo, puesto que nadie se ha planteado el problema con profundidad, si bien la cultura oficialista llegada desde los cronistas culturales de los diarios han aplicado una limpieza dejando huérfana de respuestas a muchas preguntas. Este es el clima que se deja entrever desgraciadamente en las escasas referencias que Fusi realiza en su libro a la Música.

Desde un punto de vista genérico en la evolución de la cultura en la España postbélica hasta la restitución del régimen democrático encontramos una lucha entre las dos facciones naturales e inherentes a cualquier posición, tiempo o estado. De un lado la que está del lado más fuerte, la cercana al poder y que por tanto cuenta con el beneplácito oficial, de otro la línea subterránea que tiende hacia el liberalismo y los pasos hacia delante, que se mantiene agazapada en pleno pulso con el sistema impuesto. La línea oficialista, cercana al régimen de Franco, había surgido prácticamente de entre los caídos o exiliados. Sus prioridades estéticas estaban basadas como ya hemos visto y veremos más adelante, en el regreso o más bien traslado onírico a un tiempo mejor, en este caso el

período imperial. No cabe duda que estas referencias no eran adecuadas desde el punto de vista musical. Ese regreso hubiera sido dantesco, ciertamente. La aplicación, con una cierta salvedad en los primeros años cuarenta coincidiendo con la gestión de Serrano Suñer, tuvo como base el neofolklorismo, la adscripción a la tonalidad y la negación exacerbada hacia todo aquello que implicaba disonancia. Esta permanencia por otro lado no era sino una respuesta hacia lo que la II República había supuesto en este terreno cultural, esta fue la verdadera dirección que iluminó el camino de los por otro lado escasamente culturales organismos dictatoriales. Franco, como era natural, desconfiaba de los intelectuales, puesto que ellos habían avalado la extinta República. El carácter populista del que tuvieron que echar mano de inmediato para justificar su posición, no abogó en modo alguno por potenciar la cultura, y mucho menos la música, sino que abundó en irrigar continuamente a la población con los designios de una subcultura que como tal no necesitaba de control específico, puesto que sus mensajes eran escasos. En palabras de J.P. Fusi :

"el clima cultural del régimen de Franco quedó definido mucho más por la subcultura de consumo de masas que por la propia cultura oficial° porque esa cultura de masas, una subcultura carente de preocupaciones políticas e intelectuales pero de gran popularidad y difusión pública, favorecía, vía el entretenimiento y la evasión, la integración social y la desmovilización del país, objetivos políticos del nuevo régimen"[1]

El papel desempeñado por la radio y después por la televisión fue fundamental para que esa subcultura musical caracterice los gustos de una mayoría abrumadora de los españoles incluso en la actualidad. La ausencia de necesidades estéticas era inversamente proporcional al grado de exigencia musical que este tipo sonoro exigía a la población. Esta es sin duda una de las claves que puede responder a los acontecimientos que la sociedad de los 60 hasta la actualidad ha experimentado respecto de la música contemporánea. No es sociológicamente descabellado entender esta respuesta. La calidad de los productos del arte oficial no era grande y su objetivo de pompa y conmemoración suponía que no se entendía el arte como un ejercicio intelectual de mejora de las prestaciones y los sentidos del individuo, sino que se pretendía crear iconos magníficos con los que apenas si existía la disquisición estética de calidad. De ese modo el sistema franquista entendió que la cultura oficial no era rentable desde un punto de vista puramente político y social, con lo cual fue la subcultura y el deporte lo que espoleó al régimen. De este modo la competencia existente de tipo internacional era entendida como una batalla sobre tablero en la cual una victoria era aclamada como señal de victoria moral y una derrota era

acallada con facilidad. En la memoria de todos los españoles que vivieron esa época quedan los nombres de futbolistas, ciclistas, toreros o tonadilleras y cupletistas, pero rara vez de filósofos, escultores o músicos.

Pero no cabe duda que el régimen franquista tuvo su reverso iluminado, ante la tenebrosidad del anverso, pero no se hizo a flote hasta fines de los 50. La entrada de España en los organismos mundiales supuso que el régimen debía lavarse la cara más a menudo. El apoyo a los elementos propios de la subcultura era el ropaje cavernoso con el que un régimen, sabedor de su función transitoria entre libertades, navegaba. No podía ser de otra manera, un planteamiento a largo plazo se interesa por las bases firmes, uno transitorio y perecedero se preocupa por la rápida consolidación de sus precarios principios. Cuando el régimen fue perpetuándose y la figura de Franco, guerrero y rector, se convirtió en la imagen del apacible abuelo, las premoniciones de sus maestros en las armas se hicieron reales, " Franco con el poder se perpetuará hasta la muerte."

El cambio más sustancial a este respecto se produjo en 1962 cuando Manuel Fraga Iribarne accedió a la cúpula del Ministerio de Información y Turismo. Fraga, revolucionario del ala más liberal del Movimiento, fue el principal referente del aperturismo de los sesenta en España, si bien este movimiento no puede ser personalizado puesto que las corrientes subterráneas ya dirigían a la sociedad hacia esos fines a fines de los 50. La archiconocida ley de prensa de 1966, que tantas trampas conllevó, supuso en buena medida un espaldarazo oficial de impulso tímido y aún discreto al cine, el teatro e incluso la música.

Las líneas maestras de la segunda corriente estética, más liberal y convencida de la necesidad vital de la vanguardia estaban marcadas. El movimiento se había tornado inevitable y las direcciones de la minoría intelectual estaban ganando la partida a un sistema de cultura oficial en el cual ni siquiera el propio régimen había confiado. El gabinete Fraga permitió la formación de grupos artísticos decididamente vanguardistas, entre los cuáles debemos nombrar naturalmente Nueva Música, ZAJ y Sonda, con Ramón Barce a la cabeza, o Alea con Luis de Pablo. Barce recuerda en ocasiones que los conciertos realizados al hilo de Nueva Música, como los happenings ZAJ, absolutamente irreverentes y claramente transgresores, tan lejanos a la cultura oficial de los cuarenta, tenían un seguimiento por parte de la prensa y del público inusitado en la actualidad. El Ateneo de Madrid y el Instituto Alemán, también de la capital, se volcaron siempre con el arte contemporáneo español. Una revista tan interesante como Sonda se publicaba cuando se hacía acopio de dinero y todas

las publicaciones eran cesiones gratuitas de compositores o pintores de gran calibre. No existía un aporte pecuniario mínimo para fomentar la cultura de cualquier tipo, algo que desgraciadamente aún arrastramos. Era más bien el concepto de utilidad de esa apuesta cultural lo que no se comprendía, no se tenía la capacidad para vislumbrar que tras el apoyo a la cultura se ofrecían nuevos campos de mejora social y cultural para el estado y sus ciudadanos. Esta presencia respondía a una necesidad de libertad y de novedad, que en el clima político en el que se vivía no permitía, y que en cierto modo era en el arte donde estaba la única vía de escape. La presencia de abundante público y seguimiento crítico no implicaba un éxito en las manifestaciones, de hecho lo habitual eran las grandes broncas y los pataleos y varapalos en la prensa. Estas cuestiones eran utilizadas por las cúpulas intelectuales proclives al arte oficial para justificar sus posiciones estéticas confirmándolas sin ningún género de dudas. Cuando estas manifestaciones se realizaron de cara a grandes concurrencias, o más aún para convocatorias internacionales, le valieron peligrosas posiciones por parte del aparato oficial, como le ocurrió a Luis de Pablo en alguna ocasión.

Ante esta situación inevitable y contenida en la medida de lo posible, si bien los resultados de este control no eran adecuados, la cúpula intelectual del régimen se dio cuenta de la corriente poderosa que se abría paso. Con una cultura mayoritariamente proclive a la posición liberal, al estado sólo le quedaba la subcultura, cómoda y sencilla para dominar a la opinión pública. La sociedad española, con una capacidad de reacción estética obsoleta, estaba en manos de la radio y en los últimos tiempos la televisión. Con estos estamentos fuertemente controlados no existían motivos para colapsar y condicionar el arte contemporáneo. Sólo se debía impedir que estas manifestaciones fueran deliberadamente antifranquistas, que en el campo de la Música era algo imposible de controlar, y que no tuviesen acceso claro a los medios de comunicación de masas. La juventud que señalaba Antonio Fernández Cid en sus crónicas de los conciertos de Sonda acudía esperanzada a las manifestaciones musicales de la vanguardia, pero la ausencia de una preparación mínima ante la audición musical de cualquier tipo, hacía que la trascendencia y la permeabilidad social ante estas obras apenas si se sostenía.

He aquí las claves importantes que culturalmente hablando vamos a encontrar en el proceso de Transición y en los años de la Democracia, una mayoritaria clase media que estéticamente mantiene una peligrosa actitud de ocio incontrolado y ausencia de interés por lo nuevo entendido como diferencia ostensible del modelo sencillo. Esa fue la gran victoria del régimen franquista, carac-

terizado por su regresión estética, eliminar la necesidad de lo nuevo como mejora de la capacidad de captación y sorpresa. Las corrientes intelectuales coligadas a las líneas liberales y vanguardistas carecían de una educación musical mínima, lo que implicó un abismo hasta hoy insalvable ente la importancia de las distintas artes respecto a la Música. No tenemos sino que acudir a los medios de comunicación, incluso los más liberales y observar cómo la Música se mantiene proscrita, no por su dificultad, sino claramente por su falta de preparación para aprehender sus retos y consolidar sus capacidades.

Un dato muy interesante y especialmente ligado a las problemáticas actuales es la escasa presencia del factor regionalista o nacionalista en el universo estético de la España del franquismo y la primera transición. Las razones para ello son evidentes, ante una situación de corrientes de pensamiento que luchaban por lograr un espacio sonoro personal, por encima de cualquier imposición oficial, lo importante era ocupar posiciones globales y no desatar divisiones internas. Este mecanismo nacionalista además queda realmente obsoleto en un campo como el de la Música de vanguardia, que por su especial opacidad muy lejana al españolismo de principios de siglo, naturalmente no deja espacio real para ello. Es cierto que podemos rastrear ciertas referencias espaciales en función de las dos grandes urbes españolas, Madrid y Barcelona, no tanto en la música en sí misma como en los grupos de opinión y pensamiento de los jóvenes de los años 60. No cabe duda que en este sentido, quizá motivado por el referido y necesario corporativismo respecto de los sonidos oficiales, los centros neurálgicos de la vida de la vanguardia musical española centrasen buena parte de los flujos creativos. El Conservatorio Superior de Madrid, junto al de Barcelona, por su carácter oficial, provocaron el reverso de sus enseñanzas, que a una serie de compositores jóvenes, precisamente huyendo del paraguas cercano al sonido del régimen - tendencioso y reaccionario- se vieran en la necesidad de mirar hacia las vanguardias europeas y crear la corriente más liberal en el campo de la creación sonora. Los centros catalanes y madrileños no fueron distintivos de diferentes vías de entender la nueva creatividad. Sí se pudieron marcar algunas pautas sobre determinados métodos, pero el individualismo que se apoderó de todo el arte hispano en la década de los 70, eliminó cualquier referencia a escuela o dirección estética. Es interesante observar cómo los nacionalismos históricos quedaron sublimados a la posibilidad de recibir una educación musical importante y global. De ese modo podemos observar como los casos de vascos y gallegos tendieron a dirigirse hacia el centro peninsular para estar cercano a los núcleos de pensamiento y de vanguardia en España. Encontramos los casos de Luis de Pablo o de Carmelo Bernaola, que por diversas circunstancias recalan en Madrid a fines de los 40 coincidiendo con sus compañeros de generación.

Ante el considerable retraso de España respecto de las líneas maestras de la estética musical del mundo, cualquier referencia a escuela concreta desde un punto de vista geográfico, quedaba ensombrecida por la necesidad real de recuperar el tiempo perdido. Mestres Quadreny desde Cataluña tuvo una mayor importancia en la gran escuela de compositores que a su luz surgieron en generaciones posteriores. Pero cualquier referencia nacional era absolutamente gratuita. La figura de Ramón Barce es fundamental en la órbita madrileña. Al ser natural de Madrid, Barce conocía todos los foros de opinión y los lugares que con mayor facilidad podían ser permeables al nuevo pensamiento musical. Si a esto le unimos su especial predisposición y creatividad, podemos aseverar sin ningún género de dudas que fue el principal acicate para que la vía cultural liberal triunfase con hechos en el campo de la Música.

Su figura como pensador y el corpus estético que domina su trabajo es una guía fundamental sobre la cual calcar el devenir y la lucha intramuros que se dio en el campo de la cultura española del régimen franquista. Barce, que en múltiples ocasiones nos ha recordado que en su pensamiento sonoro la tonalidad en sus variantes posibles era algo imposible e impensable, estaba ya por convicción instalado en el pensamiento liberal estético desde un primer momento de su producción. La coherencia interna de toda su creación está estrechamente unida a la necesidad de sublimar y sobrepasar el tipo de Música que desde los sectores más conservadores se preconizaba. Esta impermeabilidad le granjeó una posición desplazada con respecto a sus compañeros de generación, que en un momento u otro de su producción, generalmente al inicio de la misma, tendieron a seguir las líneas marcadas por las enseñanzas de conservatorio. Destaca sobretodo la tardanza en abrazar la vanguardia por parte de Cristóbal Halffter y la nunca realizada por Antón García Abril. Esta predisposición realmente ambigua en cuanto a su tendencia estética viene a demostrar que la corriente liberal, surgida desde una necesidad expresiva y no de un afán de recuperación del tiempo pasado republicano , tuvo unos inicios realmente complejos por la labor casi heroica de figuras como la de Ramón Barce.

La función del grupo Nueva Música a este respecto fue fundamental, pero comparativamente con el resto de corrientes, bastante tardía. A esto debemos unirle el handicap de la comunicabilidad de su mensaje. La abstracción natural de la música por un lado permitía una coraza frente a la férrea censura moral y oficial que se realizaba, pero por otro lado, la necesidad y la preocupación por conformar sistemas personales y nuevos, implicó que los grupos musicales no fuesen activos desde un punto de vista de opinión, como lo fueron los relativos a la literatura o a la pintura.

Tras algunos intentos por parte de Ramón Barce de politizar o socializar la corriente musical, surgió finalmente la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (A.C.S.E.) en 1976, si bien su pensamiento estaba muy lejos de cualquier secesionismo motivado por la tendencia estética de sus componentes. La presencia de Ramón Barce a este respecto no es sino una nueva muestra de la función motriz de su labor para la consolidación de la Música institucionalmente en nuestro país. La fecha qué duda cabe es tardía, y la ayuda y actividad de la asociación estuvo y está actualmente condicionada por las dificultades económicas y diversas anécdotas puntuales que no tienen sentido comentar aquí, pero que esquilmaron las maltrechas arcas de la asociación, si bien no cercenaron la ilusión de sus miembros. La presencia mucho más ambigua y difusa de la Sociedad General de Autores Españoles, no produjo un posicionamiento del colectivo musical durante los años más críticos y sólo en los últimos tiempos ha tomado posiciones importantes a este nivel. No cabe duda que en un tiempo de asociacionismo emergente, como fueron los años de la Transición democrática, la presencia de un organismo que velara por los derechos y necesidades de los músicos era una aspiración casi necesaria. Pero el mayor problema con el que se topó la administración de Ramón Barce al frente de la asociación fue sin duda la ausencia de corporativismo que los músicos tenían, lo cual se vino a unir al considerable deterioro de la conciencia de grupo o corriente que en los setenta se transformó en individualismo creativo.

Cuando en 1977 se conformó el Ministerio de Cultura, la polémica saltó de manera rápida a los campos de opinión artística, se pretendía ver en él una reinstauración del viejo ministerio franquista. Pero el vilipendiado Ministerio nació con una nueva aspiración, ser motor económico y social, por medio de infraestructuras e inyecciones monetarias, del arte del país que apenas si podía autofinanciarse. En este campo la Música fue especialmente permeable. Festivales, orquestas, encargos oficiales, dibujaron un nuevo y esperanzador panorama cultural, que disfrutó en un principio de un respaldo popular importante. Pero la realidad de los tiempos de cebó con estas corrientes y la entrada en un entorno económico de capitalismo feroz hizo que hasta nuestros días este Ministerio haya ido perdiendo paulatinamente su presencia real y de haya diluido en beneficio de la financiación privada que ha ido ahogando la creatividad gratuita. Pero lejos de ser un páramo futuro esta nueva predisposición ha venido a romper uno de los peores males que trajo la financiación pública del arte, el clima de subvención ciega y sin objeto que implicó que gran número de advenedizos dinamitasen las bases estéticas del arte nuevo. De otro lado debemos recuperar el espíritu cultural del régimen franquista, cuyos coletazos en los años 90 reaparecieron con especial virulencia. Nos estamos refiriendo al triun-

fo de la subcultura sobre la opinión pública. Lejos de cumplirse la ecuación de a más libertad y mayores posibilidades educativas y oferta cultural, población más culta, la subcultura del entretenimiento heredada del franquismo domina el solar cultural español de nuestros días.

De este modo podemos comprobar una de nuestras tesis de partida en este repaso al devenir de las corrientes culturales en las España de los últimos 50 años, la subcultura mantenida por el franquismo que tenía ya fuertes raíces en el período de la Restauración , ha dominado a la cultura liberal y sostenedora de la vanguardia creativa que en principio venció a la cultura oficial anterior. Podemos pensar y tenemos derecho a ello que esta problemática puede ser una situación endémica en España, pero desde luego no podemos permanecer condescendientes.

La evolución de las vanguardias musicales en España no siguió unos caminos muy diferentes a los que hemos podido analizar como generales a las demás artes. Pero el problema musical era mucho más acuciante sí cabe que en el resto de artes por el factor educativo. No cabe duda que con una educación completamente en manos de la iglesia, la Música tuvo una presencia testimonial en el currículo de estudios. Pero el estudio genérico de algún instrumento o rudimento fundamental del lenguaje musical no existía, y su referente único era el conservatorio. Por cualquiera de los caminos que afrontáramos el final era siempre muy semejante, la cultura sonora oficial dominaba en el páramo desolado español. La presencia de la Música como parte de la educación tenía una importante muesca hecha por los santos medievales, lo que provocó que la Iglesia diese una importancia razonable a la educación básica. Sobre las visiones historicistas y diezmadas de la historia de la Música que se impartía, no iban mucho más allá de las que aparecían ligadas a otras corrientes educativas. La transición y el plan educativo que 1970 vio nacer, fue infinitamente más lesivo contra la Música de lo que fue con anterioridad. Su presencia en los centros públicos que fueron apareciendo en los años 70 y 80 eran dificultosa, dependiente de un profesorado la mayoría de las ocasiones escasa o nulamente preparado, y con una homogeneidad en sus planteamientos bastante dudosa. España en definitiva no tenía una base sólida sobre la cual montar una cultura y una recepción de cierto interés hacia las corrientes de pensamiento estético musical. Esa bien pudiera ser una de las claves para que en los primeros 60 y 70 la música española de vanguardia gozase del beneficio de un público ávido de novedades y en los 80 eliminado y superado por el resto de artes que en cierto modo asistían a un proceso de retrogradación estética, fácilmente visible en los terrenos de la pintura y la literatura. Este temible y sensible proceso de

puesta en duda de las corrientes y logros de las vanguardias y un cierto regreso a la inteligibilidad sencilla y mal entendida no llegó a la música contemporánea española hasta mitad de los 90, por lo tanto no es difícil constatar un desfase de una década sobre los otros movimientos estéticos. La respuesta a este movimiento involucionista se podría responder con una fácil aporía, los jóvenes compositores de los 60 ya han encontrado y camino acomodado y se han alejado de la vanguardia. Posiblemente eso sea una ley de vida, si bien no es menos cierto que quizás en España sean las nuevas generaciones las que en mayor medida, a buen seguro empujados por su falta de compromiso ideológico con la recuperación cultural del país, hayan abrazado con menos dudas estas corrientes de éxito mundano fácil, pero de difícil respuesta estética. En definitiva, los viejos jóvenes vanguardistas están en un momento de frescura creativa extraordinaria.

Si bien la vertiente más oficialista del franquismo tuvo una vigencia mayor en el campo de la Música que en el resto de artes, la permanencia de las tesis liberales ha tenido un mayor y fructífero desarrollo. Analizando las obras de un compositor cercano al estilo oficial, como Joaquín Rodrigo, podemos observar como su vertiente más arriesgada e incluso expresionista , se produce en los 70 coincidiendo con la defenestración completa de las tesis del régimen. La victoria, consentida posiblemente por la falta de interés del régimen hacia el tipo cultural que querían imponer, de las tesis liberales del arte se constató también por todos estos hechos en el mundo sonoro.

Estas corrientes más o menos subterráneas fueron fruto de una necesidad vital que toda entidad social necesita una punta de expresión, fundamental para toda sociedad pero que un terreno tan dolorosamente despoblado como la música comprometida de los 50 y 60, debió parte de su vigencia y éxito a la labor de unas pocas entidades y de unos pocos músicos que sin lugar a dudas creyeron en la dirección liberal de la música, que miraba desde luego más a Darmstadt, como imagen de la novedad en Europa, que al neofolklorismo alcanforado. Es de justicia por supuesto dar las gracias a todas las entidades que apoyaron y creyeron en la Música española, de tan escasa tradición, y a figuras de una altura intelectual tan grande que de un modo u otro, el estudio de la historia estética de este período, debe rendir homenaje. Aunque consideren un exceso esto, la necesidad mítica que tienen las nuevas vías historicistas les canonizarán como visionarios y figuras permanentes de las discusiones estéticas de un país donde secularmente filósofos y eruditos apenas han hablado de Música.

Es mucho más duradera una revolución cultural apoyada en una necesidad histórica y sobretodo social que una política especulativa.

Bibliografía:

Barce, Ramón, *Fronteras de la Música*, Real Musical, Madrid, 1985.

Fusi, Juan Pablo, *Un siglo de España. La cultura.* Marcial Pons, Ediciones de Historia, S.A., Madrid, 1999.

Medina, Ángel, *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Universidad de Oviedo, 1983.

Entrevistas grabadas con **Ramón Barce** en Diciembre de 1997, noviembre - diciembre de 1999, marzo de 2000 y febrero de 2001

NOTES

(1) Fusi, Juan Pablo, *Un siglo de España. La cultura.* Marcial Pons, Ediciones de Historia, S.A., Madrid, 1999

La revisión de Fusi, historiador más que contrastado entre la generación de los sesenta en España, de amena y rápida lectura, ve condicionada la validez de sus tesis al sensible terreno de la cercanía de lo tratado. La evolución histórica que el planteamiento del libro sigue nos conduce de manera involuntaria pero inevitable de la objetividad de los hechos contrastados a la subjetividad de las opiniones. El tema del tratamiento de los elementos culturales es completo, aunque en ocasiones se hecha en falta una mayor presencia de explicaciones genéricas y no tan puntuales. El esquema de cada capítulo es claro, se pasa de una disquisición general a una concisión imponente que hace perder en parte las consecuencias reales de todos esos autores u obras en la relación del pensamiento cultural y su evolución. Naturalmente cualquier investigador o aficionado especializado en un arte o departamento artístico concreto echará en falta un buen número de autores o fechas importantes. En nuestro terreno de la Música, esta cuestión es especialmente sangrante cuando hablamos de un momento de eclosión enorme de las capacidades del músico-creador español. El repaso de Fusi es liviano y sobretodo basado aparentemente en un criterio de exclusion/inclusión que más bien parece responder a un criterio de aficionado ocasional que al de un estudio detallado de los hechos. Se puede justificar esta ausencia a dos factores estrechamente relacionados, de un lado la ausencia de textos que traten estas cuestiones desde el terreno musical, si exceptuamos algunas tesis doctorales y algún libro que no trata de lleno la problemática genérica (exceptuamos el esfuerzo pionero a nivel musicológico de Ángel Medina y de Emilio Casares y desde un punto de vista puramente divulgativo de Tomás Marco) y de otro la precaria educación musical recibida por las generaciones anteriores de la Democracia que sólo comienza a ser subsanada con la implantación de la LOGSE.

(2) Este artículo forma parte de la tesis doctoral que el autor está realizando sobre la obra de Ramón Barce en la Universidad de Salamanca.

(3) Esta cita no textual se debe al General Cabanellas, que conocedor de Franco predijo este espíritu de permanencia tras la concesión de plenos poderes en Burgos en 1937.

(4) Es interesante aclarar este punto, puesto que en esto la Música marca una seria diferencia respecto del resto de artes. Por su naturaleza temporal, la Música necesita de la interpretación y de su escucha. En un tiempo en el que las grabaciones discográficas eran objeto de lujo y más aún las de música española de la vanguardia republicana, y que las editoriales españolas no existían, la noticia de músicos de la Generación del 27 o del 31 según se prefiera era prácticamente testimonial. Los músicos que habían quedado en España no comulgaban con las doctrinas de la vanguardia y sólo el caso de Gombau podría ser cercano, si bien era más joven que los músicos de aquella generación y su pensamiento musical se hizo casi simultáneamente al de la generación posterior. Este práctico desconocimiento provocó que las nuevas generaciones labrasen su camino casi desde cero, lo que responde sin duda a la lentitud de la formación de la vanguardia liberal en España, al tiempo que la ambigüedad estética que algunos de ellos demostraron en un principio.

(5) Esta bien estudiado la doble censura que en España se dio en los años de la dictadura, una más laxa y menos preocupada por cuestiones adyacentes a la política y los estamentos y otra dura y poderosa en manos de la siniestra facción religiosa que pronto se acercó al poder.

(6) No cabe duda que la situación cultural de la Restauración tenía tintes muy diferentes a las semejantes en el periódico de Franco, puesto que hablamos de una sociedad rural con un porcentaje de hasta un 71% de analfabetos en los años 70 del siglo XIX, tamizada por la labor educativa de la II República.

(7) En una obra como *Con Antonio Machado* de 1972, Rodrigo hace uso de un estilo deliberadamente alejado de la tonalidad clásica, si bien nunca pierde del todo su referencia, y su estilo de tensión rítmica en ocasiones le acerca a la vanguardia del momento, algo que debe ser tenido en cuenta por el intérprete que se acerque a esta obra por el hecho mental de aumir las direcciones estéticas reales de la obra de Rodrigo en estos años. Otra obra singular por su disposición, ya prácticamente atonal es una de sus últimas producciones, *La grotte*, para canto y piano sobre textos en francés de Louis Emié. Tres breves ejercicios declaratorios con líneas defíciles y gran interés sonoro, obra publicada por Masters Music publications, Inc. que data de Agosto de 1991.

SIMPÒSIUM I JORNADES INTERNACIONALS DE L'ORGUE HISTÒRIC DE LES BALEARS
TROBADA DE DOCUMENTALISTES MUSICALS

Vol. I, sa Pobla, 1994. 113 pàg. Esgotat.

ÍNDEX: "Els orgues Mallorquins i els orgues Caymari" Antoni Mulet i Barceló. "Inventari dels orgues Històrics i Actuals de les Illes Balears" Antoni Mulet i Barceló, Arnau Reynés i Florit. "Notes per a la Història de la música a Mallorca (segles XIII-XVII)" Ramón Rosselló i Vaquer. "Col·lecció de documents relatius a l'Orgue de l'Església Parroquial de Sineu" Bartomeu Mulet i Ramis. "El órgano y los organistas de la Parròquia de Santa Creu de Palma de Mallorca" Josep Nicolau i Bauzà. "Algunes breus consideracions sobre restauració, conservació i manteniment d'un orgue" Miquel Bennàssar. "Bibliografia de l'orguener de Mallorca Jordi Bosch de Verí (1739-1801)" Miquel Pons i Bonet. "Els Orgues històrics de Mallorca. Bibliografia i discografia" Joan Parets i Serra.

Vol. II, Inca, 1995 / Llucmajor 1991. 249 pàg. 2000 ptes.

ÍNDEX: "Els orgueners de la Família Bosch" Antoni Mulet i Barceló. "Els Orgues d'Inca" Antoni Mulet i Barceló, Arnau Reynés i Florit. "La Música de Sor Clara Andreu. L'Orgue del Monestir" Pere Fiol i Tornila. "Llista cronològica de Mestres Orgueners que han treballat a Mallorca fins a 1935" Antoni Mulet i Barceló. "Los Órganos de Lluc" Rafael Juan Mestre. "Els Orgues Portàtils a la Iconografia Musical de Mallorca" Xavier Carbonell. "Fundació i Dotació del Benefici de l'Orgue Parroquial que feu la Universitat i vila de Sineu dia 11 de maig de l'any del Senyor 1602" Bartomeu Mulet i Ramis. "L'extraordinària importància de Joan Baptista Cabanilles dins el món de la música" Miquel Bota Totxo. "La custòdia dels Orgues Històrics" Sebastià Salom i Mas. "L'Ajuntament i la Parròquia de Santanyí compren l'Orgue de Sant Domingo, obra de Jordi Bosch" Miquel Pons. "Mestres de solfa a la Sapiència" Guillem Bonet i Vidal. "Un Plet mogut per la Capella dels Músics de la Seu de Mallorca contra el seu Capítol en el Segle XVIII" Josep Nicolau i

Bauzà. "Llista de Cantants Lírics Mallorquins" Joan Parets i Serra. "Ricard Anckemann i la Música" Miquel Alenyar i Fuster. "La meva visió, personal i humana de Mn. Joan Mª Thomàs. Recordances i Vivències" Antoni Riera i Estarellas. "Noves tendències de la Musicologia: Avaluació, Crítica" Antoni Pizà. "L'Schola Cantorum del Seminari de Mallorca" Pere Fiol i Tornila. "Aproximació a l'estudi dels Caymaris Orgueners" Antoni Mulet i Barceló.

Vol. III, Ciutat d'Alcúdia, 1996. 216 pàg. 2000 ptes.

ÍNDEX: "L'orgue de Joan Maria Thomàs" Antoni Mulet i Barceló. "La Música d'orgue de Joan Maria Thomàs" Xavier Carbonell i Castell. "Mn. Joan Mª Thomàs el gran músic mallorquí i la vila de Santa Maria del Camí" Josep Capo i Juan. "Mossèn Thomàs i Llucmajor" Sebastià Cardell i Tomàs. "Els escrits de Joan Mª Thomàs per The Chesterian" Antoni Pizà. "Els Orgueners barrera" Antoni Mulet i Barceló. "L'Orgue Parroquial de Santa Maria de Sineu, construït per Pau Estada, mestre orguener en 1600" Bartomeu Mulet i Ramis. "L'Orgue de Sant Pere de Sencelles" Guillem Llabrés i Torrens, Bartomeu Mut i Llabrés. "Notícies històriques dels orgues de Llorito" Andreu Ramis Puiggros. "Algunes dades sobre l'orgue de Banyalbufar" Baltasar Morey i Carbonell. "Notes sobre els orgues i la música al Convent de Santa Anna dels Minims de Muro" Damià Payeras i Capó. "Contractes d'orgues: Lluc, Sant Antoni de Pàdua, Santa Eulàlia i Artà" Antoni Gili i Ferrer. "El Beneficiari de l'orgue de Montuïri" Guillem Mas i Miralles. "Llista d'Organistes Mallorquins nats en el segle XIX" Joan Parets i Serra. "La representació d'oratoris a Palma durant el segle XVIII" Antoni Pizà. "Oratorios Mallorquines de los siglos XVII y XVIII" Jaume Garau i Amengual, Joan Parets i Serra. "Música y Cine Mudo en Mallorca" Encarnación N. Romero Gil.

Vol. IV, Vila de Muro, 1997. 295 pàg. 2000 ptes.

ÍNDEX: "Els orgueners mallorquins del segle XIX" Antoni Mulet i Barceló. "El Llibre de l'Orgue del convent de Sant Domingo de la Ciutat de Mallorca (Pau Estade, 1603) un antecessor de l'orgue de Jordi Bosch" Antoni Mulet i Barceló. "Els orgues de Muro" Antoni Mulet, Arnau Reynés. "Documentació sobre l'orgue dels Germans Caimari a Sineu" Bartomeu Mulet i Ramis. "El benefici de l'orgue de l'Antiga Església Parroquial de Manacor i els seus beneficis (1525-1887)" Albert Carvajal i Mesquida, Joan Lliteras i Vives. "L'Orgue de Santa Eugènia" Sebastià Arrom Coll. "Els Organistes de l'Orgue de Banyalbufar (Segle XIX-XX)" Baltasar Morey i Carbonell. "Sis organistes naturals o oriunds de Fornalutx" Joan Antoni Estades de Montcaire i Bisbal. "Llista d'Organistes Mallorquins nats en el segle XX" Joan Parets i Serra. "El

músic Antoni Lliteres i Carrio" Antoni Gili i Ferrer. "Antoni Lliteres: Òpera o Sarsuela" Pere Estelrich i Massutí. "Sobre la música de Lliteres i Durón" Xavier Carbonell i Castell. "Dos manuscrits del músic J. Bª Cabanilles a la Fundació C. Bauzà" Pere Xamena. "La Província Espanyola de la Immaculada Concepció del TOR i els inicis del Cant Gregorià" Francesc Amengual Arrom, Pere Fullana. "Catàleg dels Fons Musical de la Parròquia de Sant Joan Baptista de Muro" Pere Fiol i Tornila, Damià Payeras i Capó. "Les sarsueles de Pere Miquel Marquès i Garcias. Bibliografia dels llibrets" Jaume Bover. "La Recerca de la Música de Baltasar Samper" Joan Moll i Marqués. "Juana Barceló y Barceló: Piano y Altruismo" Encarnación N. Romero Gil. "Tosca. Una anàlisi entorn al número tres a l'òpera de Puccini" Mª Àngels Ferrer Forés.

Vol. V, Pollença, 1998. 407 pàg. 3000 ptes.

ÍNDEX: "Els orgueners mallorquins del segle XIX (segona part): Julià Munar" Antoni Mulet i Barceló. "Aplec de notes històriques dels orgues de la Parròquia de Sant Joan Baptista de Calvià" Joan Lladó i Massot. "L'Orgue del Plà de Na Tesa i els seus organistes" Baltasar Morey i Carbonell. "L'Orgue de la Parròquia de Felanitx i els germans Caimari (1696)". Andreu Ramis i Puiggros. "L'Orgue de la Vila de Sineu: una restauració datada l'any 1754" Josep Joaquim Esteve i Vaquer. "Llista dels organistes mallorquins nats en el Segle XVIII" Joan Parets i Serra. "La musicologia balear" Francesc Crespí i Canyelles. "L'alè de l'Esperit que ens vol atreure" Ramon Codina i Bonet. "Magi Fiol Umbert, mestre de Capella de la Seu (1654-1698)" Antoni Gili i Ferrer. "El músic mn. Pere Blanquer Alomar, prevere (Sineu, segle XVII – Manacor 1729) Albert Carvajal i Mesquida, Joan Lliteras i Vives. "Musicae Amatoribus. La Tertulia musical mallorquina del caballero Jaume de Ciervo" Maria Sanhuesa Fonseca. "Apunts musicals de la celebració Pasqual" Felip Munar i Munar "Apunts per a una història de l'òpera a Mallorca" Josep Maria Buades i Juan. "Bearn de Llorenç Villalonga versus Faust i Gounod" Maria Angels Ferrer i Forés. "Música i Magisteri a Mallorca: l'aportació de Ramón Morey a la difusió del Métode Dalcroze" Francesca Comas i Rubí. "Bartomeu Calatayud i Cerdà (1882-1973). Catálogo de Obras" Antoni Mir Marqués, Trinidad Solascasas i Sierra. "Aproximació a l'obra de Bartomeu Oliver Martí" Joan Company, Xavier Font, Maria A. Melis. "Arxiu d'obres de compositors Mallorquins" Joan Moll i Marquès. "El món musical a les pàgines del Diario Balear (1831-1832)" Francesc Perello i Felani. "Memoria de un silencio" Juan Francisco de Dios Hernández. "El Círculo Cultural Medina de Palma y la música" Encarnación N. Romero Gil

Vol. VI, Artà, 1999. 462 pàg. 3000 ptes.

ÍNDEX: "Fra Vicenç Pizà, orguener. El segle XVII" Antoni Mulet i Barceló. "Pere Josep Bosch i Salvà, mestre orguener" Antoni Mulet i Barceló. "Inventari del mestre Joan Antoni Caymari, fuster i orguener" Antoni Mulet i Barceló. "L'Orgue de Guillem Barrera per a la Parròquia d'Alcúdia (1604)". Antoni Mulet i Barceló. "Un altre contracte de l'Orguener Pau Estada: Muro, 1603" Antoni Mulet i Barceló. "L'orgue del Socors: Intervencions dels germans Caymari prèvies al contracte" Antoni Mulet i Barceló. "Plet dels jurats d'Alcúdia contra l'orguener Joanot Osuna (1596-1601)" Ramón Rosselló i Vaquer. "Notas sueltas para la historia de la música en Mallorca. Archivo Diocesano de Mallorca" Joan Rosselló i Lliteras. "Llista dels organistes mallorquins nats en el Segle XVII" Joan Parets i Serra. "Els Germans Francesc i Gabriel Garau, músics de la Cort" Antoni Gili i Ferrer. "Ministrils i mestres de Capella de la Seu (1654-1698)" Antoni Mulet i Barceló. "Notes biogràfiques d'un mallorquí oblidat: Mn. Antoni Llull Cases" Albert Carvajal, Joan Lliteras, Antoni Gomila. "Para el placer de los sentidos y del espíritu. La música como componente de la narrativa española breve en el siglo XVII" Maria Sanhuesa Fonseca. "De cómo Ramon Barce influye en la obra de J. S. Bach" Juan Francisco de Dios Hernández. "Análisis de Ocho Canciones Poéticas de Bernat Julià" Maria Angels Ferrer i Forés. "Bartolomé Ordinas Bauzà, compositor tardío de temas religiosos" Maria Paz Ordinas Montojo. "Catàleg de les tonades Populars Mallorquines recollides dins el meu arxiu de Sineu" Bartomeu Mulet i Ramis. "Composicions musicals relacionades amb Llorito" Joan Parets i Serra, Andreu Ramis i Puig-gros. "Los niños cantores de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Palma, 1912-1948" Bartomeu Nigorra i Barcelo, Diego Leon Fioravanti. "El Cant Coral a Sineu" Pere Roig i Massanet. "Sección femenina de Falange Española. Palma de Mallorca. Cancionero Catalán" Encarnación N. Romero Gil. "Records del meu pas per la nova cançó" Nicolau Piza i Mesquida. "Baltasar Moyà Sancho i la Banda de Música de la Casa de Misericòrdia de Palma. Primers anys: 1905-1907" Josep Joaquim Esteve i Vaquer. "El Clavicordi d'Artà" Romà Escalas i Llimona. "Organ Restoration in the Netherlands" Rudi Van Straten.


PITAGORAS



ORGUE HISTÒRIC DE L'ESGLÉSIA PARROQUIAL DE FORNALUTX
Orgue actual de 1584
Foto: *Antoni Caimari*.

VII Simpòsium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears

VII Trobada de Documentalistes Musicals

Campos

CONCERTS D'ORGUE / CONCIERTOS DE ÒRGANO
ORGANCONCERTS / ORGELKONZERTE

Alcúdia, Artà, Búger, Banyalbufar, Binissalem, Calvià, Campos, Eivissa, Fornalutx, Inca, Manacor, Muro, Palma, Pollença, sa Pobla, Santanyí.

OCTUBRE / OCTOBER / OKTOBER • NOVEMBRE / NOVIEMBRE / NOVEMBER • DESEMBRE / DICIEMBRE / DECEMBER / DEZEMBER

ILLES BALEARS 2000



Informació:
ACA
Son Bielí
07311 Búger • Mallorca
Illes Balears (Espanya)
Tel. 971 51 65 01 - Fax: 971 51 65 02

ESGLÉSIA DE / IGLESIA DE / CHURCH OF / KIRCHE VON
Concerts/Conciertos/Konzerte:

BANYALBUFAR

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by / Historische Orgel gebaut von: FRA. VICENÇ PIZÀ, (s.XVII)

• Dia/Day/Tag **21** Octubre/October / Oktober **21'30** h.

Miquel Bennàssar, orgue/órgano/organ/Orgel.

Sa Pobla (Balears).

SANT JAUME D'ALCÚDIA

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by / Historische Orgel gebaut von: JULIÀ MUNAR, 1893 - 1899

• Dia/Day/Tag **28** Octubre/October/Oktober **20'00** h.

Julio Beltràn, trompeta/trumpet/Trompette

Palma (Balears).

Arnau Reynés, orgue/órgano/organ/Orgel.

Campanet (Balears).

SANT PERE DE BÚGER

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by / Historische Orgel gebaut von: PERE JOSEP BOSCH, 1763

• Dia/Day/Tag **29** Octubre/October/Oktober **21'00** h.

Miquel Bennàssar, orgue/órgano/organ/Orgel.

Sa Pobla (Balears).

SANT FRANCESC DE PAULA DE CAMPOS

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by / Historische Orgel gebaut von: GABRIEL THOMÀS, 1822-23

• Dia/Day/Tag **4** Novembre/Noviembre/November **20'30** h.

Tomeu Mut, orgue/órgano/organ/Orgel.
Sencelles (Balears).

SANTA MARIA LA MAJOR D'INCA

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by / Historische Orgel gebaut von: GABRIEL THOMÀS I ESTARELLAS, 1816

• Dia/Day/Tag **5** Novembre/Noviembre/November **21'00** h.

Joana Llabrés, soprano/sopran.
Inca (Balears)

Arnau Reynés, orgue/órgano/organ/Orgel.
Campanet (Balears).

PARROQUIAL DE FORNALUTX

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by / Historische Orgel gebaut von: Orgue actual de 1584

• Dia/Day/Tag **9** Novembre/Noviembre/November **20'00** h.

Bartomeu Manresa, orgue/órgano/organ/Orgel.
Felanitx (Balears).

ESGLÉSIA PARROQUIAL DE CALVIÀ

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by / Historische Orgel gebaut von: ANTONI CARDELL, 1910

• Dia/Day/Tag **11** Novembre/Noviembre/November **20'00** h.

Jordi Vergés, orgue/órgano/organ/Orgel.
Tarragona (Catalunya).

SANT ANTONI ABAT DE SA POBLA

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by / Historische Orgel gebaut von: DAMIÀ CAYMARI, 1717

• Dia/Day/Tag **12** Novembre/Noviembre/November **20'00** h.

Jordi Vergés, orgue/órgano/organ/Orgel.
Tarragona (Catalunya).

CONVENT SANT DOMINGO DE POLLENÇA

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by / Historische Orgel gebaut von: LLUÍS NAVARRO, 1732

• Dia/Day/Tag **18** Novembre/Noviembre/November **20'00** h.

Miquel Bennàssar, orgue/órgano/organ/Orgel.
Sa Pobla (Balears).

PARROQUIAL DE BINISSALEM

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by / Historische Orgel gebaut von: ANTONI PORTELL, 1854

• Dia/Day/Tag **26** Novembre/Noviembre/November **21'00** h.

Julio Beltràn, trompeta/trumpet/Trompette
Palma (Balears).

Arnau Reynés, orgue/órgano/organ/Orgel.
Campanet (Balears).

SANT ANDREU DE SANTANYI

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by / Historische Orgel gebaut von: JORDI BOSCH, 1762

• Dia/Day/Tag **1** Desembre/Diciembre/December/Dezember **21'00** h.

Michel Snovenko, orgue/órgano/organ/Orgel.
Praga

PARROQUIA DE SANT DOMINGO D'EIVISSA

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by / Historische Orgel gebaut von: "Frare Agustí anònim" 1679

• Dia/Day/Tag **5** Desembre/Diciembre/December/Dezember **20'00** h.

Adolfo Villalonga, orgue/órgano/organ/Orgel.
Eivissa (Balears).

CONVENT DELS FRARES DOMINICS DE MANACOR

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by / Historische Orgel gebaut von: 1600 ampliat per Julià Munar 1888

• Dia/Day/Tag **10** Desembre/Diciembre/December/Dezember **21'00** h.

Miquel Bennàssar, orgue/órgano/organ/Orgel.
Sa Pobla (Balears).

PARROQUIAL D'ARTÀ

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by / Historische Orgel gebaut von: ANTONI PORTELL, 1851

• Dia/Day/Tag **15** Desembre/Diciembre/December/Dezember **21'00** h.

Bartomeu Manresa, orgue/órgano/organ/Orgel.
Felanitx (Balears).

SANT JOAN BAPTISTA DE MURO

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by / Historische Orgel gebaut von: PERE JOSEP BOSCH, 1761

• Dia/Day/Tag **16** Desembre/Diciembre/December/Dezember **20'00** h.

Arnau Reynés, orgue/órgano/organ/Orgel.
Campanet (Balears).

SANT JERONI DE PALMA

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by / Historische Orgel gebaut von: MATEU BOSCH, 1746.

• Dia/Day/Tag **17** Desembre/Diciembre/December/Dezember **20'00** h.

William Horn, orgue/órgano/organ/Orgel.
Brescia (Itàlia).



ESGLÉSIA PARROQUIAL DE FORNALUTX
Concert d'orgue de Miquel Bennàssar. 7 de novembre de 1999.
Foto: *Antoni Caimari.*

VII Simpòsium sobre Orgues Històrics
VII Trobada de Documentalistes Musicals
Campos - 2000

ORATORI DE SANT BLAI

• Dissabte, **4** de novembre a les **11'00** h.

SIMPÒSIUM

Ponències a càrrec de:

- **Antoni Mulet i Barceló.**
"L'orgue de Mn. Bartomeu Ballester i Montserrat"

- **Claudio Rainolter.**
"Restauracions d'orgues a Aragó"

A continuació es donarà lectura a les comunicacions presentades.

Moderaran les sessions: Sr. **Arnau Reynés i Florit.**
Sr. **Miquel Bennàssar i Bibiloni.**

• Diumenge, **5** de novembre a partir de les **9'30** h.

TROBADA DE DOCUMENTALISTES MUSICALS

Ponències a càrrec de:

- **Cristina Menzel i Sansó**, **Josep Joaquim Esteva i Vaquer** i **Andreu Julià i Serra.**
"L'arxiu musical de la Catedral de Mallorca"

A continuació es donarà lectura a les comunicacions presentades.

Moderarà les sessions: Sr. **Joan Parets i Serra.**

---

* L'assistència, als actes, en qualitat d'oient és gratuïta.

* Després dels actes hi haurà un dinar de companyonia. Es imprescindible realitzar la reserva del dinar abans del dia **31 d'octubre** al telèfon o fax de l'**ACA**.

ALTRES ACTIVITATS

FOMENT DEL TURISME - SALA DE JUNTES

C/. Constitució, 1 Principal. Palma

• Dimecres dia **18** d'octubre a les 12 h.

Presentació als mitjans de comunicació del "**VII S**impòsium i **J**ornades **I**nternacionals de **l'O**rgue **H**istòric de les **Balears**" i "**VII T**robada de **D**ocumentalistes **M**usicals"

• Dissabte, **4** de novembre

A les **9'30 h.** al **Convent de Sant Francesc de Paula**

C/. Convent s/nº. Campos

Lliço inaugural "***Mn Ballester en el seu centenari (1900-2000)***" a càrrec de **Mn. Gabriel Reus i Mas**.

Presentació del llibre corresponent al "**VI S**impòsium I **J**ornades **I**nternacionals de l'**O**rgue **H**istòric de les **B**alears" i "**VI T**robada de **D**ocumentalistes **M**usicals" **Artà, 1999**.

Presentació de **l'Informatiu Semestral nº 3 "SA CADIRETA"**

A les **10'15h. a "S'Auditòrium"** – C/ Convent s/n de Campos.

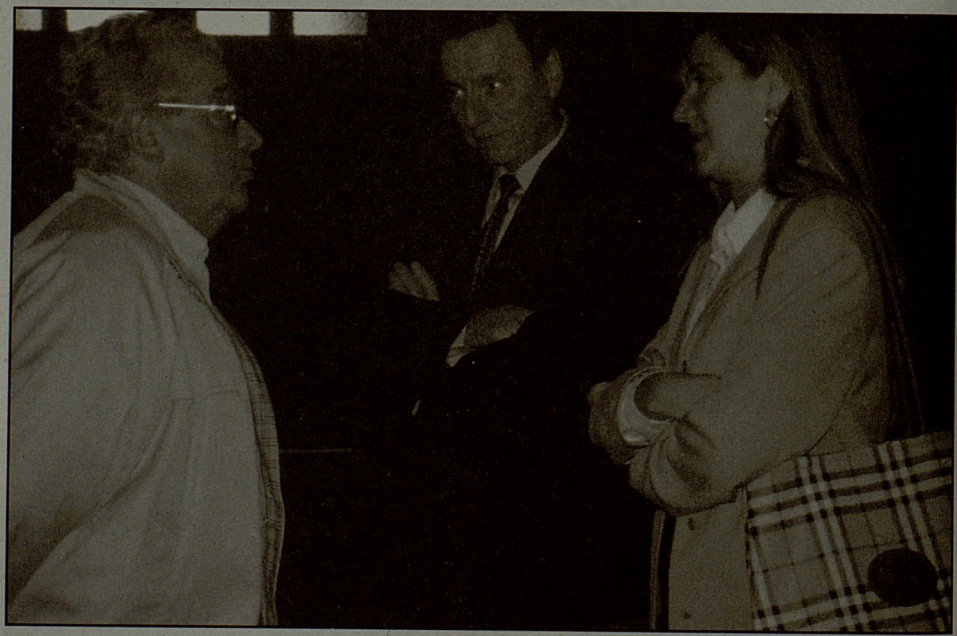
Visita de l'exposició de fotografies, edicions fonogràfiques i literàries sobre els **Orgues Històrics de Mallorca**. L'exposició romandrà oberta al public del **3** al **6** de novembre. (Horari: de 10 a 13 h. i de 18 a 21 h.)

Vii SIMPÒSIUM I TROBADA DE DOCUMENTALISTES MUSICALS
ORATORI DE SANT BLAI
Campos
2000













INDEX

PRESENTACIONS 5

LLIÇO INAUGURAL. PONÈNCIES I COMUNICACIONS 11

EN EL CENTENARI DEL NAIXEMENT DE
MN. BARTOMEU BALLESTER I MONSERRAT
1900 - 24 SETEMBRE - 2000 13
Mn. Gabriel Reus i Mas

FAÇANES MALLORQUINES I CATALANES,
DEL GÒTIC AL BARROC 29
Gabriel Blancafort i París (1929-2001)

MN. BARTOMEU BALLESTER I MONTSERRAT:
ORGUES, ORGUENERS I ORGANISTES DEL SEU TEMPS 39
Antoni Mulet i Barceló

MN. BARTOMEU BALLESTER, MÚSIC CAMPANER. 51
Guillem Pizà i Rosselló

IMATGES SOBRE MN. BARTOMEU BALLESTER (A) CATOI. I. 55
Miquel Pons i Bonet

PAPERS AUTÒGRAFS DE BARTOMEU BALLESTER
MONSERRAT A LA BIBLIOTECA MARCH DE PALMA 61
Pilar González
Leonor Isern
Fausto Roldán

L'ORGUE DE SANTA MARIA D'EIVISSA 71
Joan Marí i Cardona

HISTORIA DE LOS ÓRGANOS DE IBIZA 79
Pedro Miguel López Muñoz

ANTONI BELTRAN, PREVERE ALCUDIENC; ORGANISTA
A VALÈNCIA (SEGLES XVI - XVII) 105
Ramon Rosselló i Vaquer
Joan Parets i Serra

L'ORGUE COMENÇAT PER JOANOT D'OSONA PER A LA CIUTAT D'ALCÚDIA (1595) 115
Antoni Mulet i Barceló

LLISTA DELS ORGANISTES MALLORQUINS NATS EN EL SEGLES XIV-XV-XVI I APÈNDIXS 119
Joan Parets i Serra

VII TROBADA DE DOCUMENTALISTES MUSICALS 143

ANTROPOLOGIA, HISTÒRIA I MUSICOLOGIA 145
Sebastià Trias i Mercant

L'ARXIU DE MÚSICA DE LA SEU DE MALLORCA 161
Cristina Menzel Sansó
José Joaquín Esteve Vaquer
Andreu Julià Serra

COMPOSICIONES DE MÚSICOS MALLORQUINES QUE FIGURAN EN EL INVENTARIO DEL ARCHIVO MÚSICAL DEL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LLUCH 179
Rafel Forteza i Forteza (1904-1951)

LA MÚSICA A L'ESGLÉSIA DE L'ANUNCIACIÒ, (LA SANG) 189
Antoni Gili i Ferrer

PETITA HISTÒRIA D'UN BOMBARDÍ 201
Miquel Pons i Bonet

L'OCARINA A MALLORCA. APROXIMACIÓ HISTÒRICA I MUSICOLÒGICA 209
Joan Parets i Serra
Andreu Ramis i Puig-gros

CONSIDERACIONS HISTÒRIQUES SOBRE L'ORIGEN DE LES BANDES DE MÚSICA A MALLORCA 225
Albert Carvajal
Joan Lliteras
Antoni Gomila

ASPECTES DE LA CORRESPONDÈNCIA DE BALTASAR SAMPER AMB MN. JOAN MARIA THOMÁS (I) 243
Joan Moll i Marques

CUATRO CANCIONES DE JUVENTUD
DE BERNAT JULIÀ
..... 257
Mª Angels Ferrer Forés

CATALOGACIÓN DE LAS OBRAS DE MN. BERNAT JULIÀ I ROSSELLÓ
(ARXIU SCHOLA CANTORUM DEL SEMINARI DE MALLORCA)
..... 269
Diego León i Fioravanti

LA MALLORQUINA Y EL OFICIAL (MADRID 1787)
..... 287
Ramon Codina i Bonet

EL REVERSO ILUMINADO
..... 295
Juan Francisco de Dios Hernández

SIMPÒSIUM I JORNADES INTERNACIONALS DE L'ORGUE HISTÒRIC
DE LES BALEARS
TROBADA DE DOCUMENTALISTES MUSICALS
..... 307

PROGRAMA CORRESPONENT AL VII SIMPOSIUM I JORNADES
INTERNACIONALS DE L'ORGUE HISTÒRIC DE LES BALEARS
VII TROBADA DE DOCUMENTALISTES MUSICALS, CAMPOS 2000
..... 315

Membres de la Secció AMICS DE L'ORGUE d'ACA

Director: *Arnau Reynés*

Vice-director: *Antoni Mulet*

Secretari: *Joan Segura*

Vice-secretari: *Miquel Bennàssar*

Vocals: *Bartomeu Mut, Joan Parets, Pere Reynés, Antoni Caimari i Xavier Carbonell*

ART : *arts*

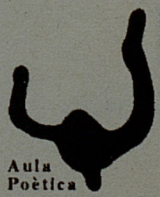
"Naturalesa, Artesania i Gastronomia"

UM / Unió Musics





TRADITIO ARS









AJUNTAMENT DE MANACOR



AJUNTAMENT DE MURO



AJUNTAMENT DE PALMA



AJUNTAMENT DE POLLENÇA



AJUNTAMENT DE SA POBLA



AJUNTAMENT DE SANTANYÍ

Col.labora:

"SA NOSTRA"
Obra Social i Cultural

Ajuntament de Campos

PITAGORAS

A·C·A·

Fundació
Àrea Creació Acústica
Son Bielí · Búger

Consell de Mallorca
Cultura i Joventut

CENTRE DE RECERCA I DOCUMENTACIÓ MUSICAL DE MALLORCA

Amics de l'Orgue Balears

GOVERN
DE LES ILLES BALEARS
Conselleria de Turisme

INSTITUT Balear DEL TURISME

Mallorca
FOMENT DEL TURISME

universitat mallorca